

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ENTRETIEN EN ART CONTEMPORAIN :
ANALYSE DE PRATIQUES D'INTERVENTION ARTISTIQUES

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR MAJORIE PARÉ

SEPTEMBRE 2019

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.10-2015). 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

Mes premiers remerciements vont à ma directrice de recherche, Marie Fraser, qui a su m'accompagner dans ce périple qu'est la rédaction d'un mémoire. Son enthousiasme envers le sujet de recherche et la confiance qu'elle m'a accordée m'ont été d'une grande aide. J'exprime également ma gratitude envers les artistes de mon corpus qui, par leur pratique respective, permettent d'appréhender le monde autrement.

J'adresse une reconnaissance toute particulière à mes amis et à ma famille qui m'ont aidé à persévérer. Un merci tout spécial va à l'endroit d'Éric Brunet, Amélie Aumont, Emmanuelle Choquette, Céline Dupuis, Yoland Paré, Marie-Ève Paré et Éliane Paré, qui chacun à votre manière, avez su m'encourager à me dépasser.

Enfin, je suis aussi reconnaissante envers la faculté des arts de l'UQAM pour l'octroi d'une bourse d'excellence.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	ix
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 L'ENTRETIEN : DEFINITION ET CONTEXTE D'EMERGENCE.....	8
1.1 L'entretien, une définition.....	8
1.1.1 L'aspect urbain.....	10
1.1.2 L'aspect social.....	11
1.2 Contexte d'émergence, fondements théoriques et pratiques.....	12
1.2.1 L'influence de Marcel Duchamp.....	13
1.2.2 <i>Earth art</i> : façonner la nature.....	18
1.2.3 La dématérialisation et la notion de retrait.....	23
1.3 Le travail d'entretien : une intervention.....	26
CHAPITRE 2 LA CONSCIENCE ENVIRONNEMENTALE.....	33
2.1 Transformation de la conscience environnementale et l'art écologique.....	34
2.2 L'action sur l'environnement : la restauration.....	37
2.2.1 <i>Ghost Nets</i> de Aviva Rahmani.....	37
2.2.2 <i>AMD & ART</i> de T. Allan Comp (fondateur).....	41
2.2.3 L'efficience pour signifier.....	44
2.3 L'action marginale.....	48
2.3.1 La maintenance: <i>Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps</i> de Douglas Scholes.....	49

2.3.2 La décontamination : <i>Diffuse Einträge</i> de Tue Greenfort.....	53
2.3.3 Une relation paradoxale à l'environnement.....	55
CHAPITRE 3 LE POLITIQUE ET L'ENGAGEMENT.....	61
3.1 L'art micro-politique, une forme de résistance.....	66
3.1.1 <i>Restoring the Gros Market some days before its demolition</i> de Lara Almarcegui.....	66
3.2 Les pratiques para-artistiques.....	70
3.2.1 La rénovation : <i>That's Painting</i> de Bernard Brunon.....	70
3.3 Le don.....	76
3.3.1 La réparation : <i>Needs</i> de Didier Courbot.....	77
3.3.2 Le ré-ordonnancement : <i>Les Corrections</i> de Julien Berthier.....	80
3.3.3 Le don, entre intrusion et générosité.....	83
CONCLUSION.....	89
ANNEXE A : RECENSEMENT D'INTERVENTIONS D'ENTRETIEN.....	96
ANNEXE B : LES FIGURES.....	111
LISTE DE RÉFÉRENCES.....	133
BIBLIOGRAPHIE.....	147

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1	Dennis Oppenheim, <i>Directed Seeding</i> , 1969, photographie, 102,8 x 134 cm (détail de l'installation photographique, <i>Directed Seeding - Cancelled Crop</i> , 1969). © Dennis Oppenheim.....111
1.2	Dennis Oppenheim, <i>Cancelled Crop</i> , 1969, photographie, 102,8 x 134 cm (détail de l'installation photographique, <i>Directed Seeding - Cancelled Crop</i> , 1969). © Dennis Oppenheim.....112
1.3	Alan Sonfist, <i>Time Landscape</i> , 1965 à aujourd'hui, intervention au coin de la rue Houston W et LaGuardia Pl, New York, New York, États-Unis (documentation photographique 1978). © Alan Sonfist, Public Art Fund.....113
1.4	Hans Haacke, <i>Monument to Beach Pollution</i> , 1970, photographie couleur. © Hans Haacke, Paula Cooper Gallery.....114
1.5	Mierle Laderman Ukeles, <i>Washing, Tracks, Maintenance : Outside</i> , 1973, intervention de nettoyage à l'entrée du Wadsworth Atheneum Museum, Hartford, Connecticut, États-Unis. © Mierle Laderman Ukeles.....115
1.6	Mierle Laderman Ukeles, <i>Washing, Tracks, Maintenance : Outside</i> , 1973, intervention de nettoyage à l'entrée du Wadsworth Atheneum Museum, Hartford, Connecticut, États-Unis. © Mierle Laderman Ukeles.....116
1.7	Robin Collyer, <i>Monument L. Berson & Fils</i> , 1997, intervention de ré-ordonnancement sur un espace commercial de la rue Saint-Laurent, Montréal. © Robin Collyer.....117

1.8	Robin Collyer, <i>Monument L. Berson & Fils</i> , 1997, intervention de ré-ordonnancement sur un espace commercial de la rue Saint-Laurent, Montréal. © Robin Collyer.....	117
2.1	Aviva Rahmani, <i>Ghost Nets</i> , 1990-2000, intervention de décontamination et de restauration, Île Vinalhaven, Maine, États-Unis (documentation photographique d'une partie du site avant l'intervention). © Aviva Rahmani.....	118
2.2	Aviva Rahmani, <i>Ghost Nets</i> , 1990-2000, intervention de décontamination et de restauration, Île Vinalhaven, Maine, États-Unis (documentation photographique de la partie ouest du site restauré, 2012). © Aviva Rahmani.....	118
2.3	Aviva Rahmani, <i>Ghost Nets</i> , 1990-2000, intervention de décontamination et de restauration, l'Île Vinalhaven, Maine, États-Unis (documentation photographique avant et après l'intervention, 1997 et 2007). © Aviva Rahmani.....	119
2.4	T. Allan Comp (fondateur), <i>AMD & ART</i> , 1994-2005, intervention de décontamination et de restauration, Vintondale, Pennsylvanie, États-Unis. © AMD & ART.....	119
2.5	T. Allan Comp (fondateur), <i>AMD & ART</i> , 1994-2005, intervention de décontamination et de restauration, Vintondale, Pennsylvanie, États-Unis. © AMD & ART.....	120
2.6	T. Allan Comp (fondateur), <i>AMD & ART</i> , 1994-2005, intervention de décontamination et de restauration, Vintondale, Pennsylvanie, États-Unis. © AMD & ART.....	120
2.7	T. Allan Comp (fondateur), <i>AMD & ART</i> , 1994-2005, intervention de décontamination et de restauration, Vintondale, Pennsylvanie, États-Unis. © AMD & ART.....	121
2.8	T. Allan Comp (fondateur), <i>AMD & ART</i> , 1994-2005, intervention de décontamination et de restauration, Vintondale, Pennsylvanie, États-Unis. © AMD & ART.....	121
2.9	T. Allan Comp (fondateur), <i>AMD & ART</i> , 1994-2005, intervention de décontamination et de restauration, Vintondale, Pennsylvanie, États-Unis. © AMD & ART.....	122

- 2.10 Douglas Scholes, *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps*, 2010-2011, intervention de maintenance, Granby, Québec (documentation photographique de la marche). © Douglas Scholes.....122
- 2.11 Douglas Scholes, *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps*, 2010-2011, intervention de maintenance, Granby, Québec (documentation photographique des déchets en cire). © Douglas Scholes.....123
- 2.12 Douglas Scholes, *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps*, 2010-2011, intervention de maintenance, Granby, Québec (documentation photographique du balayage). © Douglas Scholes.....123
- 2.13 Douglas Scholes, *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps*, 2010-2011, intervention de maintenance, Granby, Québec (documentation photographique des monuments). © Douglas Scholes.....124
- 2.14 Douglas Scholes, *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps*, 2010-2011, intervention de maintenance, Granby, Québec (documentation photographique du pelletage). © Douglas Scholes.....124
- 2.15 Tue Greenfort, *Diffuse Einträge*, 2007, intervention de décontamination, Lac Aasee, Münster, Allemagne. © Tue Greenfort, KÖNIG GALERIE.....125
- 3.1 Lara Almarcegui, *Restoring the Gros Market some days before its demolition*, 1995, intervention de restauration, San Sebastian, Espagne. © Lara Almarcegui.....125
- 3.2 Bernard Brunon, *That's Painting*, 1989-2016, intervention de rénovation. © Bernard Brunon.....126
- 3.3 Bernard Brunon, *That's Painting*, 1989-2016, intervention de rénovation (documentation photographique de l'intervention, 2006). © Bernard Brunon.....126
- 3.4 Didier Courbot, *Needs*, 1999-2006, intervention de réparation, Prague, République tchèque (documentation photographique de l'intervention, 1999). © Didier Courbot.....127
- 3.5 Didier Courbot, *Needs*, 1999-2006, intervention de réparation, Prague, République tchèque (documentation photographique de l'intervention, 1999). © Didier Courbot.....127

3.6	Didier Courbot, <i>Needs</i> , 1999-2006, intervention de réparation, Osaka, Japon (documentation photographique de l'intervention, 1999). © Didier Courbot.....	128
3.7	Didier Courbot, <i>Needs</i> , 1999-2006, intervention de réparation, Florence, Italie (documentation photographique de l'intervention, 2006). © Didier Courbot.....	128
3.8	Julien Berthier, <i>Les Corrections</i> , 2011-2014, intervention de ré-ordonnement. © Julien Berthier.....	129
3.9	Julien Berthier, <i>Les Corrections</i> , 2011-2014, intervention de ré-ordonnement. © Julien Berthier.....	130
3.10	Julien Berthier, <i>Les Corrections</i> , 2011-2014, intervention de ré-ordonnement. © Julien Berthier.....	131
3.11	Julien Berthier, <i>Les Corrections</i> , 2011-2014, intervention de ré-ordonnement. © Julien Berthier.....	132

RÉSUMÉ

Cette étude porte sur l'entretien en art, depuis les premières manifestations que nous avons identifiées dans les années 1960 jusqu'à aujourd'hui. Elle se penche plus particulièrement sur des pratiques artistiques d'intervention, où l'entretien se manifeste sous la forme du nettoyage, de la maintenance, de la réparation, de la restauration, de la décontamination ou du « ré-ordonnement ». Basant notre analyse sur un recensement d'interventions, les enjeux et les spécificités de l'entretien en art sont analysés selon deux grands axes : la conscience environnementale et la question du politique et de l'engagement. Nous verrons que le recours à l'entretien résulte d'un investissement de la part des artistes et d'une volonté de prendre soin et de mettre en valeur.

Ce mémoire se structure en trois chapitres. Le premier présente une analyse des concepts clés de l'entretien en art, le contexte d'émergence et l'apport de Marcel Duchamp, de certaines œuvres du *Earth Art* et de l'art conceptuel. Le deuxième chapitre est consacré à la conscience environnementale, examinée en fonction de deux grandes tendances et selon une approche pragmatique. La première tendance est présente dans les interventions à grande échelle, qui ont une efficacité sur le territoire et qui agissent sur l'environnement afin de provoquer un renversement de la situation en réhabilitant des écosystèmes. Les œuvres *Ghost Nets* (1990-2000) de Aviva Rahmani et *AMD & ART* (1994-2005) de T. Allan Comp, fondateur du projet collectif, transforment les sites par la décontamination et la restauration. Elles s'inscrivent dans le paradigme du développement durable par la production d'un nouvel aménagement dans un esprit d'utilité et de fonctionnalité. La deuxième tendance consiste en des interventions d'entretien qui ont recours à des actions marginales ou négligeables, sans effet notable sur l'environnement, mais qui comportent néanmoins un propos environnemental. Les œuvres *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps* (2010-2011) de Douglas Scholes ainsi que *Diffuse Einträge* (2007) de Tue Greenfort ouvrent sur une réflexion liée à l'engagement social, mais s'expriment de façon paradoxale par l'efficacité marginale de leurs actions. Cette modalité de l'entretien se trouve ainsi associée à l'ontologie de la décroissance.

Le troisième chapitre porte sur la question du politique et de l'engagement. Celle-ci se développe de différentes façons dans des gestes et des services d'entretien : par la résistance dans une échelle micro-politique, par les pratiques para-artistiques et par le don. *Restoring the Gros Market some days before its demolition* (1995) de Lara Almarcegui est étudiée en abordant la restauration comme une forme de résistance à une échelle micro-politique. Par la générosité de son geste d'entretien, sans impact permanent, Almarcegui procède par la résistance au changement urbain. La

rénovation de *That's Painting* (1989-2016) par Bernard Brunon est étudiée en fonction de son aspect para-artistique ; en reprenant les stratégies entrepreneuriales, l'artiste repousse les limites d'identification de ses interventions à l'art tout en se positionnant de façon critique par rapport au système de l'art. *Needs* (1999-2006) de Didier Courbot ainsi que *Les Corrections* (2011-2014) de Julien Berthier sont analysées en regard de la notion de don. Ces interventions de réparation et de réordonnement sont à la fois généreuses et transgressives, elles résultent d'une infraction généreuse où le don sous la forme d'un service d'entretien s'impose dans l'espace public.

Mots clés :

L'entretien en art, art d'intervention, art micro-politique, art et écologie, Aviva Rahmani, T. Allan Comp, Douglas Scholes, Tue Greenfort, Lara Almarcegui, Bernard Brunon, Didier Courbot, Julien Berthier

« Le monde est rempli d'objets, plus ou moins intéressants ; je ne désire pas en ajouter. »

- Douglas Huebler

INTRODUCTION

Les pratiques d'intervention sont depuis les années 1990 une forme artistique bien établie. Ce type d'œuvre soulève un certain nombre de questions concernant la volonté des artistes de brouiller les frontières entre l'art et la vie. Cette confusion volontaire se manifeste, entre autres, par la relative banalité des gestes posés et par leur réalisation hors du contexte artistique. De cette façon, il est parfois difficile de distinguer l'œuvre d'un simple hasard de la vie quotidienne ou de la fantaisie d'un individu. C'est ainsi que l'intervention vise à inclure ce qui ne relève pas a priori du domaine artistique. M'intéressant à l'intervention comme forme artistique, je me suis d'abord penchée sur la pratique de Douglas Scholes, artiste qui l'explore abondamment. Entre autres préoccupé par la maintenance des espaces et des objets, il effectue des gestes d'entretien, gestes de la vie quotidienne intégrés comme partie constituante de ses interventions. En étudiant sa pratique, j'ai réalisé l'ampleur de ce mode d'action qu'est l'entretien, sa richesse en implications et en significations dans le domaine artistique, ce qui m'a incité à l'approfondir. Mes recherches m'ont alors fait réaliser la profusion de gestes d'entretien depuis les années 1960 et l'idée de baser mon mémoire sur ce corpus non encore étudié a germé.

L'entretien est un soin apporté à quelque chose afin de la maintenir dans un bon état. Il peut se décliner selon différentes modalités : le nettoyage, la maintenance, la réparation, la restauration, la décontamination, le « ré-ordonnement » ou encore le réaménagement. L'entretien est également vécu dans le quotidien, chacun est appelé un jour ou l'autre à entretenir quelque chose. Or, qu'advient-il lorsque ce sont les artistes qui posent des gestes d'entretien ?

Dans ce mémoire, nous tenterons de répondre à cette question en analysant les enjeux et les spécificités du recours à l'entretien dans les pratiques d'intervention en art

contemporain. Ainsi, nous examinerons des pratiques artistiques où s'exprime l'idée d'ajouter le moins d'éléments possible, ni image ni objet, à l'environnement déjà existant. Il suffit à l'artiste d'entretenir le lieu et les éléments déjà présents pour « faire œuvre ». En 1961, Piero Manzoni crée *Le socle du monde* présentant le monde comme une œuvre d'art, un immense ready-made qui ne nécessite aucune intervention de l'artiste à l'exception du socle posé à l'envers sur le sol. À l'instar de cette œuvre, où le monde tel qu'il est, sans modification ni altération « fait œuvre », les interventions utilisant l'entretien proposent plutôt qu'il faut s'investir dans une sorte de soin apporté pour qu'il y ait œuvre. En effet, le recours à l'entretien dans les interventions évoque généralement le soin des espaces et des objets et transforme l'expérience que nous en faisons, cela révèle l'importance de ces lieux accordée par les artistes et la volonté de mise en valeur.

L'entretien en art n'est pas nouveau ; il s'inscrit dans un certain contexte historique que l'on peut faire remonter jusqu'en 1964. C'est à Tokyo, en octobre 1964, que nous avons identifié une première référence à l'entretien. Quelques jours après l'ouverture officielle des Jeux olympiques, le collectif Hi Red Center, composé de trois artistes¹, réalise une intervention. Vêtus d'un sarrau blanc et d'un masque, les membres du collectif ainsi que quelques participants nettoient les rues de Tokyo. Cette intervention, *Cleaning Event (Campaign to Promote Cleanliness and Order in the Metropolitan Area)*, est en quelque sorte réalisée en réaction à la volonté gouvernementale d'améliorer l'image de la ville aux yeux des visiteurs lors de cet événement sportif international et de mettre l'accent sur sa modernité (Merewether *et al.*, 2007, p. 19-20). De cette façon, le collectif s'infiltré davantage dans l'espace social plus qu'il ne dénonce ouvertement les pratiques gouvernementales (Merewether *et al.*, 2007, p. 55). Un an plus tard, en 1965 à New York, Alan Sonfist débute le projet *Time Landscape*. Nous y reviendrons au premier chapitre, mais mentionnons ici que cette œuvre vise à modifier la superficie d'un quadrilatère de New York en recréant la végétation qui se trouvait à cet endroit précis au 17^e siècle. Ainsi, Alan Sonfist procède à la décontamination du sol, ainsi qu'au réaménagement de la surface du sol afin d'y réintroduire la flore indigène (Wallis, 2010, p. 33). Cette

¹ Ce collectif est composé des artistes Takamatsu Jirō, Akasegawa Genpei et Nakanishi Natsuyuki (Merewether *et al.*, 2007, p. 121).

intervention procède à la restauration de la nature présente au tout début du développement de la ville. Enfin, en 1966, Dennis Oppenheim réalise *Directed Harvest*, une intervention qui prend forme dans un champ de blé de la Pennsylvanie. L'artiste demande à un collaborateur de moissonner le champ de sorte qu'il se forme des motifs linéaires précis.

Ces trois exemples constituent les toutes premières occurrences d'entretien en art que nous avons relevées. Ces œuvres relèvent bien entendu du domaine artistique puisqu'elles ont été réalisées par des artistes même si elles auraient très bien pu être accomplies par un agriculteur ou des citoyens soucieux de la propreté et du patrimoine végétal de leur ville. Effectivement, la nature de l'entretien est inéluctablement liée à des gestes de la vie quotidienne. D'ailleurs, de nombreux citoyens entretiennent clandestinement des plates-bandes publiques abandonnées en arrachant les mauvaises herbes et en y plantant de nouveaux végétaux. Cette guérilla du jardinage urbain, pratiquée par plusieurs, vise à embellir la ville, à la rendre plus agréable afin de se la réapproprier. Ces citoyens peuvent dénoncer les lacunes dans l'entretien de ces espaces en s'investissant dans ce travail sans avoir de visée artistique. L'invitation lancée par des municipalités invitant les citoyens à unir leurs forces chaque printemps pour nettoyer les espaces publics de leurs rebuts en est un autre exemple. Ces occurrences s'inscrivent dans un souci d'engagement social non artistique. Cependant, la frontière délimitant les interventions artistiques et ce type d'engagement citoyen est mince. Ces gestes citoyens sont similaires à ceux du collectif Hi Red Center, ce n'est que le statut de leurs actions et leurs objectifs qui diffèrent. Dans ce mémoire, nous ne nous attarderons pas sur la distinction entre les interventions artistiques et non artistiques, mais il est néanmoins intéressant de souligner ce rapprochement puisque le lien avec le réel est au cœur même de la réflexion que porte l'intervention.

Dans le cadre de cette recherche, nous avons recensé les interventions où les artistes ont recours à des gestes d'entretien, de nettoyage, de maintenance, de réparation, de restauration, de décontamination et de « ré-ordonnement » à l'égard des espaces, des infrastructures ou des objets qui se trouvent à l'extérieur. Ainsi, nous avons renoncé à l'ensemble des performances où les artistes posent des gestes d'entretien

devant un public avisé. Ce choix est apparu nécessaire afin de délimiter un corpus plus homogène nous permettant de dégager des enjeux communs. Bien que plusieurs auteurs, commissaires et historiens se concentrent sur des interventions prenant place dans l'espace urbain, nous élargissons volontairement notre perspective pour analyser les interventions réalisées à l'extérieur, qu'elles soient dans l'espace privé, public, urbain, périurbain ou rural. Ainsi, de façon éminemment inclusive, nous analysons un ensemble varié d'interventions qui questionnent notre rapport au lieu. Ce recensement (voir Annexe A) ne se veut pas exhaustif, mais il est suffisamment étayé pour permettre une analyse des grandes tendances occidentales pour ce type d'intervention. Il comprend 69 œuvres, réalisées entre 1964 et 2014 en grande partie en Europe, en Amérique du Nord et en Amérique Centrale. Bien qu'il existe des interventions d'entretien réalisées dans d'autres régions du monde, nous avons concentré nos recherches sur ces endroits.

Ce mémoire tente de faire ressortir les différents enjeux de l'entretien en art. L'ensemble du corpus d'œuvres que nous avons bâti au fil de nos recherches nous a permis de construire un raisonnement fondé sur des particularités dans le but de dégager une continuité ou une discontinuité. Bien que ce corpus ne soit pas exhaustif, il est suffisamment étayé pour que nous soyons en mesure de faire ressortir les grandes orientations de ces interventions. En analysant cette recension, il est possible de dégager deux grands axes d'analyse : selon la conscience environnementale et selon la question du politique et de l'engagement. Nous étudierons ces enjeux en nous basant plus spécifiquement sur l'analyse des modalités d'entretien dans les interventions artistiques. Le choix des œuvres qui seront étudiées au cours des trois chapitres s'est fait afin de présenter le mieux chaque enjeu. Ainsi, nous avons opté pour des œuvres issues de décennies variées, d'approches diversifiées et de différentes modalités d'entretien afin de fournir une vision d'ensemble des possibilités de ce corpus.

Malgré l'abondance d'œuvres ayant recours à l'entretien en art contemporain, aucune étude ne s'est jusqu'à maintenant penchée spécifiquement sur cette problématique. L'entretien en art est également beaucoup plus englobant que nous aurions pu l'imaginer et les fondements historiques et théoriques que nous avons pu identifier

apportent une vision enrichissante quant aux pratiques actuelles d'intervention. Ce mémoire vise ainsi à documenter ce type d'intervention, à combler le peu de recherches réalisées sur le sujet et trouve sa pertinence dans son aspect inédit.

Dans ce mémoire, les interventions sont étudiées à partir de ressources visuelles et textuelles. Notre analyse se concentre sur les interventions comme telles et leur réception sur le site au détriment de leurs présentations et de leurs documentations dans des expositions. D'abord formée en arts visuels et médiatiques, puis en histoire de l'art, j'évolue depuis quelques années dans les centres d'artistes autogérés. Ce parcours me mène à partager la vision des artistes et à prendre une posture exploratoire qui se rapproche de celle de la création. Afin de mener à bien nos recherches, nous avons opté pour une approche heuristique de l'histoire de l'art. L'analyse des œuvres s'est donc réalisée de façon exploratoire, ce qui nous a permis de moduler ce mémoire au fil de nos réflexions. Si ces recherches semblent être fragmentaires, elles constituent plutôt une vision singulière de la problématique de l'entretien en art et qui, je l'espère, permettra d'en révéler l'intérêt.

Le premier chapitre vise à contextualiser notre réflexion par l'analyse de concepts clés : l'entretien et l'intervention. Nous étudierons le contexte d'émergence de la thématique de l'entretien en art ainsi que ses fondements théoriques et pratiques d'abord en abordant l'apport de Marcel Duchamp notamment les diverses stratégies du ready-made. Nous aborderons aussi la notion d'inframince, notion que Duchamp a développée, référant à la singularité imperceptible des œuvres qui est souvent présente dans le corpus étudié. Ensuite, nous étudierons le courant du *earth art* qui a donné lieu à des expérimentations à l'extérieur des institutions artistiques, ce qui a conduit certains artistes tels que Dennis Oppenheim et Alan Sonfist à utiliser des actions d'entretien sur le territoire. Nous verrons comment les œuvres de ces deux artistes révèlent une certaine emprise sur la nature. Nous traiterons ensuite des œuvres de Hans Haacke et de Mierle Laderman Ukeles afin de mieux cerner comment l'art conceptuel représente un terrain fertile pour la réflexion sur la question du retrait, notion clé de certaines modalités d'entretien, notamment celle du nettoyage. Nous terminerons ce portrait des fondements théoriques et pratiques en abordant plus spécifiquement la notion d'intervention. Nous examinerons sa pertinence pour

aborder la thématique de l'entretien dans le champ de l'art à travers différents exemples d'œuvres. Et nous établirons notre vision de l'intervention en regard de celle de tactique élaborée par le philosophe et historien Michel de Certeau (2012).

Les chapitres deux et trois sont alloués à l'analyse d'œuvres selon deux axes, celui de l'environnement et celui du politique. Dans ces chapitres, nous analyserons les œuvres de huit artistes s'échelonnant de 1989 à 2016 et utilisant différentes modalités d'entretien. Le deuxième chapitre porte sur les enjeux environnementaux relevés dans les interventions d'entretien. Nous débiterons par une mise en contexte de la transformation de la pensée écologique dans le champ de l'art. Suite à l'analyse de notre corpus, nous avons relevé que cet enjeu environnemental est abordé de deux manières différentes et qu'il se rapporte davantage au résultat de l'entretien. D'une part, plusieurs interventions d'entretien dont *Ghost Nets* (1990-2000) de Aviva Rahmani et *AMD & ART* (1994-2005) de T. Allan Comp (fondateur de ce projet collectif) traitent de la conscience environnementale par le biais d'interventions à grandes échelles tout en ayant recours à des actions efficaces. La réhabilitation d'écosystèmes est au cœur de ces interventions. D'autre part, nous avons observé que certaines interventions d'entretien ont recours à des actions marginales ou négligeables, sans effet notable sur l'environnement, mais qui comportent tout de même un propos environnemental important. C'est le cas de l'œuvre *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps* (2010-2011) de Douglas Scholes ainsi que *Diffuse Einträge* (2007) de Tue Greenfort.

Le troisième chapitre sera l'occasion de poser un regard sur la question du politique et de l'engagement présente dans les interventions ayant recours aux gestes d'entretien. En analysant le corpus d'œuvres recensé, nous avons constaté que cette question du politique se décline de trois façons : par la résistance dans une échelle micro-politique, par les pratiques para-artistiques et, enfin, par le don. Dans ce dernier chapitre, les œuvres étudiées sont plutôt axées sur le geste et le service. Ainsi, nous analyserons l'œuvre de Lara Almarcegui, *Restoring the Gros Market some days before its demolition* (1995) en regard de l'aspect micro-politique dans une dynamique de résistance. L'aspect para-artistique souvent présent dans les interventions d'entretien sera également traité en abordant *That's Painting* (1989-

2016), de Bernard Brunon. Nous verrons comment cette volonté de réaliser des interventions en marge du système de l'art est politique et critique. Enfin, nous aborderons les œuvres de Didier Courbot, *Needs* (1999-2006) et de Julien Berthier, *Les Corrections* (2011-2014) pour traiter de l'aspect généreux de l'entretien comme une forme de don.

CHAPITRE 1

L'entretien : définition et contexte d'émergence

Ce premier chapitre vise à définir la notion d'entretien et à situer son moment d'émergence dans le champ de l'art. Nous définirons ses différentes modalités possibles ainsi que leurs objectifs, puis le lien entre ce type d'action et l'urbanité sera esquissé. Nous verrons comment l'entretien de la ville est devenu un enjeu important depuis l'élaboration de l'idéologie hygiéniste. L'aspect social de l'entretien sera développé afin d'analyser sa valeur morale présumée et ses effets sur la société. Puis, le contexte d'émergence des interventions artistiques utilisant l'entretien et les fondements théoriques dans le champ de l'art seront abordés par l'apport de Marcel Duchamp. Nous verrons de quelle façon Duchamp a mis en place un contexte théorique favorable à l'émergence de pratiques d'entretien par les stratégies du ready-made, par leur thématique, par l'ambiguïté de leur fonctionnalité et par la notion d'inframince qu'il a développée. Ensuite, la question environnementale sera abordée à partir d'œuvres issues du courant du *earth art*. Nous traiterons plus spécifiquement des œuvres de Dennis Oppenheim et d'Alan Sonfist. Nous verrons ensuite comment la dématérialisation et la notion de retrait se manifestent dans l'art conceptuel, et plus particulièrement dans les pratiques d'entretien dans les œuvres de Hans Haacke et de Mierle Laderman Ukeles. Enfin, nous aborderons les raisons pour lesquelles l'intervention est si pertinente pour aborder la thématique de l'entretien dans le champ de l'art.

1.1 L'entretien, une définition

L'étymologie du verbe « entretenir » provient d'une contraction de deux mots : « tenir ensemble » et signifie « maintenir en bon état (en prenant toutes les mesures appropriées) » (entretenir, *Le Petit Robert de la langue française*, 2018). En d'autres termes, l'entretien vise l'effacement de toute trace : la trace du passage du temps, qui

fait en sorte que la saleté s'accumule ou que les objets se brisent, ou la trace de l'action humaine. Cette action a pour but de retourner à l'état d'origine. Pour la sociologue Marion Segaud l'entretien se résume ainsi : « [q]uand on a à faire des opérations dont le but est de rendre propre sous quelque forme que ce soit [...] l'on est toujours devant des actions de réordonnement qui visent à maintenir et/ou à retrouver un équilibre antécédent » (1992, p. 14). Nos recherches ont permis d'identifier ses différentes modalités de l'entretien en art que nous avons classées selon leur degré de transformation. Ainsi, la **conservation**, le **nettoyage**, la **décontamination** et la **maintenance** correspondent à un mode d'entretien qui tend à protéger l'état initial de quelque chose ; il implique un minimum de transformation. La **réparation**, la **rénovation** et la **restauration** quant à elles, cherchent à remettre en état ou à contrer la dégradation ; une modification est apportée à l'objet entretenu. Quant au **ré-ordonnement** et au **réaménagement**, ces actions assurent un classement, un ordre ou un nouvel agencement des éléments déjà en place. Les œuvres que nous aborderons ont recours à l'ensemble de ces modalités.

L'entretien poursuit l'atteinte de différents objectifs. L'un des plus importants est sans doute celui de la mise en valeur de ce qui existe : la revalorisation, la revitalisation, la régénération, la réhabilitation et le rehaussement des espaces ou des objets. Il est à noter que, dans ces vocables, le préfixe « re » est toujours présent dans ces différents modes (réparation, rénovation, restauration, ré-ordonnement, réaménagement) ainsi que dans les objectifs visés (remise en état, régénération, revitalisation, réhabilitation, rehaussement). Effectivement, nous remarquons qu'entretenir est étroitement lié à la répétition. Il s'agit de refaire périodiquement et met en évidence son caractère éphémère. L'entretien n'est-il pas toujours à recommencer ? De cette façon, la création de nouveaux éléments se trouve reléguée au second plan. Ainsi, il sera question dans l'analyse des œuvres de ce mémoire d'amélioration de ce qui est déjà existant. Toutefois, nous constatons que la portée des interventions dépasse largement l'objectif d'embellissement des lieux entretenus.

1.1.1 L'aspect urbain

Bien que nous étendions notre corpus d'œuvres à l'ensemble des gestes d'entretien qui se réalisent à l'extérieur, que ce soit dans l'espace public ou privé, urbain, périurbain ou rural, nous constatons qu'une majorité des interventions se situent dans l'espace urbain. Ainsi, nous avançons l'idée que l'entretien des espaces ou des infrastructures est lié de façon singulière à l'urbanité.

D'un point de vue urbanistique, nous observons que l'organisation de la ville peut s'exprimer de deux façons : d'une part, par la création de nouvelles structures et, d'autre part, par l'entretien des structures existantes. C'est ce dernier point qui nous intéresse plus particulièrement. Effectivement, la notion d'entretien a été déterminante dans le domaine de l'urbanisme ; l'ordre et la propreté des villes sont des enjeux importants qui ont orienté la réflexion sur l'aménagement des villes industrialisées depuis la seconde moitié du 19^e siècle (Heller, 1980, p. 322). À cette époque d'industrialisation, certains problèmes d'aménagement des villes sont apparus suite à un accroissement démographique soudain, accompagné d'un mouvement des populations des campagnes vers les villes (Choay, 1979, p. 10). Ainsi, l'idéologie hygiéniste, issue initialement de la médecine, s'est étendue à la discipline de l'urbanisme alors naissante. Les hygiénistes voulaient régler les problèmes d'insalubrité des villes et se basaient, selon les idées reçues à ce moment, sur un « [...] cadre théorique associant une physique des fluides à une discipline des foules et des corps » (Kokoreff, 1992, p. 22). En d'autres mots, ils proposaient de faciliter la circulation de l'air, de laisser la lumière naturelle entrer dans les structures urbaines, de voir à l'approvisionnement en eau saine et à l'amélioration des réseaux d'égouts pour purifier les villes (Heller, 1980, p. 322). Nous savons maintenant que la salubrité ne repose pas uniquement sur l'ensoleillement, l'aération et l'approvisionnement en eau. Cependant, cette valorisation de la propreté est toujours présente aujourd'hui ; la préférence pour les formes épurées dans le design et l'aménagement urbain proviendrait des caractéristiques formelles de l'aménagement des hygiénistes (Heller, 1980, p. 324).

1.1.2 L'aspect social

L'idéologie hygiéniste correspond également à des principes moraux. Cette valeur morale de la propreté s'est transformée entre la deuxième moitié du 19^e siècle et le début du 20^e siècle en « vertu cardinale de la vie domestique » (Heller, 1980, p. 322). Nous constatons que la propreté fait consensus dans la société. Elle correspond à une valeur importante de l'aménagement urbain : « [...] une ville propre n'est-elle pas une ville ordonnée, gérée, contrôlée ? » (Segaud, 1992, p. 12). À l'opposé, l'auteure rapporte qu'une ville ou un espace mal entretenu est souvent associé à un sentiment d'insécurité (Segaud, 1992, p. 13). Ainsi, la propreté serait liée à une valeur sociale. Elle possède même une dimension éthique puisque le fait de rendre propre correspondrait à lutter contre ce qui est mauvais. Autrement dit, l'action de restituer la propreté à un lieu correspondrait au fait d'atteindre un état de civilité (Segaud, 1992, p. 12). À cet effet, les quartiers qui sont propres et bien entretenus constituent généralement des lieux de bonne qualité de vie (Segaud, 1992, p. 13). Les espaces publics bien entretenus attirent le public et l'incite à s'investir. Tandis qu'un espace public encombré de déchets « [...] n'est qu'un lieu de passage et de transit non point un lieu de vie » (Harpert, 1999, p. 263). Le travail de nettoyage, qualifié de « travail du négatif » (Segaud, 1992, p. 12), qu'il soit une œuvre d'art ou non, modifie l'expérience des espaces par les usagers. Effectivement, le niveau de propreté influence les comportements en générant un sentiment de bien-être ou de malaise (Heller, 1980, p. 325) et se révèle à travers l'usage que les individus en font.

Les effets des gestes d'entretien pour la personne ont aussi été étudiés. L'entretien, dans ce cas-ci passer du sale au propre, que ce soit dans un espace domestique ou à une échelle macro-spatiale, est identifié comme un processus d'appropriation de l'espace (Segaud, 1992, p. 12). La réflexion de Christophe-Hubert Joncas sur l'appropriation de l'espace va également en ce sens. Ce dernier précise que pour s'approprier un espace, il faut maîtriser quelques aspects de cet environnement (Joncas, 2014, p. 37). Or, Joncas relève que pour le sociologue Paul-Henry Chombart de Lauwe, l'appropriation de l'espace est en réalité une constante réappropriation puisque celle-ci doit se faire dans la répétition (Joncas, 2014, p. 37). Ainsi, ce contrôle des variables de l'environnement, si relatif soit-il, doit constamment être

réactualisé puisque son contrôle ou son accès peut être réclamé par différents groupes (Joncas, 2014, p. 37). La maîtrise de certains aspects d'un lieu peut s'exprimer par l'entretien puisque la répétition est inhérente à cette activité. De plus, l'étymologie du mot « propre » vient appuyer cette relation entre l'entretien et l'appropriation d'un espace. Le mot « propre », du latin « *proprius* » signifie « qu'on ne partage pas avec d'autres ». C'est à partir du 17^e siècle que le mot « propre » acquiert en français la signification de « convenable », puis celle de « propreté » (propre, *Le Petit Robert de la langue française*, 2018).

D'un côté, les gestes d'entretien mènent vers l'appropriation d'un espace, de l'autre, les espaces propres sont des espaces neutres (Harpet, 1999, p. 259). Effectivement, un espace propre, sans traces ni souillures, est un espace autonome qui montre une certaine absence d'intervention (Harpet, 1999, p. 259). Or, il va sans dire qu'un espace neutre et sans traces doit être entretenu. Cette apparente contradiction de l'effet de l'entretien met en évidence la subtilité du geste. Nous établissons alors qu'une personne s'approprie l'espace en l'entretenant alors qu'une autre personne qui ne s'est pas investie dans son entretien considère cet espace propre sans intérêt marqué, de façon neutre. Nous avançons que cette divergence quant à la perception de l'espace est étroitement liée à son investissement. Nous verrons plus loin que les artistes, par la façon dont ils s'investissent dans l'entretien, parviennent à rejoindre le spectateur de différentes façons.

1.2 Contexte d'émergence, fondements théoriques et pratiques

Si l'entretien est une activité quotidienne pratiquée par de nombreuses personnes, les artistes n'y échappent pas ; ils s'en servent, mais pour l'explorer différemment. L'entretien en art s'inscrit dans un contexte d'émergence que l'on peut faire remonter jusqu'aux années 1960. La recension des interventions d'entretien est abondante et les premières occurrences d'œuvres que nous avons identifiées sont issues du courant du *earth art* et de l'art conceptuel. Avant de se pencher sur ces œuvres, attardons-nous à Marcel Duchamp qui représente une figure essentielle puisqu'il a fait évoluer

les fondements théoriques et pratiques ce qui a contribué à l'apparition de l'entretien en art.

1.2.1 L'influence de Marcel Duchamp

Nous verrons ici, plus spécifiquement, comment la pratique de Marcel Duchamp ainsi que les notions qu'il a développées peuvent avoir eu une influence sur le développement des interventions d'entretien, notamment par le biais des diverses stratégies du ready-made, par leur thématique, par l'ambiguïté relativement à la fonctionnalité et par la singularité imperceptible des œuvres.

Le ready-made consiste en un objet utilitaire choisi, présenté comme œuvre d'art et exposé dans une institution artistique. Dans ses écrits, Duchamp identifie trois types de ready-made : le ready-made, le ready-made aidé et le ready-made réciproque (Duchamp, 2008, p. 182). Le premier type (le ready-made) est un objet fonctionnel sélectionné par un artiste pour être exposé dans une institution. Cet objet prend alors le statut d'œuvre d'art. Lors d'interventions d'entretien, les espaces et les objets entretenus sont mis en valeur par l'artiste et portés à l'attention du public, tout comme l'objet du ready-made. Leur intégration au sein de l'intervention leur donne un statut particulier tout en ne bénéficiant pas de la visibilité issue d'une institution.

Le deuxième type, le ready-made aidé, se distingue du premier par l'ajout d'un élément graphique ou textuel sur l'objet. À cet effet, Duchamp affirme que l'ensemble des œuvres d'art correspondrait à des ready-made aidés comme ils sont d'abord créés avec des produits tout faits, puis modifiés (Duchamp, 2008, p. 183). Il donne l'exemple des tubes de peinture, produits manufacturés tout faits, qui sont modifiés pour former une œuvre picturale (Duchamp, 2008, p. 183).

Lorsque nous nous attardons plus longuement aux objets choisis par Duchamp, certains dénominateurs communs peuvent être identifiés. L'historienne de l'art et commissaire Helen Molesworth propose une analyse singulière en les rassemblant sous un point commun ; ce sont non seulement des objets de la vie quotidienne, c'est-

à-dire des objets banals que l'on pouvait trouver à l'époque dans une maison ou un espace de travail, mais ils sont également mis à profit dans l'entretien de la maison et du corps (Molesworth, 1998, p. 51). Molesworth mentionne que ces objets permettent de mieux nous préparer à faire notre travail et, dans le cas de Duchamp, à faire de l'art (Molesworth, 1998, p. 51). Ainsi, un urinoir (*Fountain*, 1917), une pelle à neige (*In Advance of the Broken Arm*, 1915), des crochets pour manteaux (*Trébuchet*, 1917), un support industriel pour le séchage des bouteilles (*Porte-bouteilles*, 1914), un *Porte-chapeau* (1917), une enveloppe protectrice pour une dactylo (*Traveller's Folding item*, 1916), un *Peigne* (1916) pour les cheveux sont autant d'objets choisis par Duchamp, servant à entretenir, à ranger, à organiser ou à conserver. Ces ready-made présentent tous le quotidien par l'entremise de la maintenance.

Ces objets sont également présentés de façon à ce que leur fonction initiale soit détournée. Effectivement, l'urinoir est inversé, les crochets sont détournés puisqu'ils sont fixés au sol et le porte-chapeau est suspendu par un de ses crochets de sorte qu'il soit difficile de l'utiliser. En outre, la pelle à neige est elle aussi suspendue. Le peigne est, quant à lui, exposé de façon à ce qu'il soit fonctionnel, mais le simple fait de le présenter comme œuvre d'art dans une institution rend impensable l'utilisation pour laquelle il a été initialement fabriqué. En d'autres termes, l'artiste met en valeur des objets utilitaires, mais il crée à la fois une distance avec ceux-ci par la façon dont ils sont disposés dans l'espace. Cet écart est également renforcé par le fait de les présenter comme œuvres d'art. À cet égard, Wright affirme que « [...] le fait d'encadrer un objet dans le contexte de l'art le neutralise en tant qu'objet (le distinguant, ainsi, du simple objet réel) » (Wright, 2005, p. 120). Ces ready-made sont avant tout des œuvres et non plus des objets fonctionnels de la vie courante.

Par ailleurs, Duchamp choisit de ne pas s'investir dans la fabrication matérielle de l'œuvre par le choix d'objets de fabrication industrielle. Puis, il intervient très peu sur les objets ce qui renforce l'idée d'évitement du travail. Molesworth fait ressortir l'idée du jeu dans l'œuvre de Duchamp, par le détournement de la fonction utilitaire de ces objets, ainsi que par leur mode d'exposition (Molesworth, 1998, p. 56). L'urinoir inversé, par exemple, provoquerait une surprise à l'utilisateur qui recevrait son urine sur les pieds ; les crochets fixés au sol auraient pour incidence de faire

trébucher le spectateur ; le porte-chapeaux suspendu par un de ses crochets défierait la personne voulant y poser son couvre-chef. Ces ready-made sont à l'opposé de la fonctionnalité, ou encore de l'utilité. Pour l'auteure, ces objets exposés sont considérés comme « antifonctionnels comme dans anti-travail »² (Molesworth, 1998, p. 58). Ils s'écartent de la fonction pour laquelle ils ont été initialement fabriqués et ils sont le résultat d'un évitement du travail par l'humour intégré aux œuvres. Quant à la plupart des interventions d'entretien en art contemporain, même si elles n'ont pas nécessairement recours au ludisme, elles se distancient de la fonctionnalité ou de l'utilité rentable. De surcroît, nous sommes d'avis que les pratiques d'intervention d'entretien en art s'inscrivent dans ce qu'Ariane Daoust définit comme un « art de la décroissance » (2015, p. 51). Tel que nous le verrons plus loin, la notion de décroissance représente une alternative au paradigme économique qui prévaut encore aujourd'hui visant la « croissance économique illimitée » (Daoust, 2015, p. 51). La décroissance rompt avec la logique productiviste pour miser sur l'aspect qualitatif plutôt que quantitatif (Daoust, 2015, p. 51). En art, la notion de décroissance s'exprimerait par un désintérêt à l'égard de toute forme de production pour miser sur une manière d'être dans un désœuvrement, ou une activité paresseuse (Daoust, 2015, p. 51).

Le troisième type proposé par Duchamp, le ready-made réciproque, est pertinent à analyser en lien avec la notion d'intervention d'entretien. Duchamp exemplifie le ready-made réciproque de la façon suivante : « [...] se servir d'un Rembrandt comme table à repasser ! » (Duchamp, 2008, p. 182). Ainsi, le ready-made réciproque équivaudrait à se servir d'une œuvre d'art au même titre qu'un objet du quotidien, c'est-à-dire de détourner une œuvre pour l'utiliser à une fin pratique, qui n'a pas été prévue initialement. Ainsi, à l'opposé du ready-made, qui consiste à choisir un objet du quotidien, puis à le présenter comme objet d'art dans un contexte artistique, le ready-made réciproque est une œuvre tirée du contexte artistique, qui est introduite dans la vie réelle (Wright, 2005, p. 120). L'œuvre perd alors son statut artistique particulier pour se voir conférer un rôle pratique. Il redevient alors un objet pratique du quotidien. À cet effet, nous remarquons que la table à repasser proposée par

² Il s'agit de notre traduction de l'extrait : « *[t]hey are antifunctional as in antiwork* » (Molesworth, 1998, p. 58).

Duchamp s'inscrit dans une certaine continuité par rapport aux autres ready-made relevés précédemment, car il s'agit aussi d'un objet du quotidien servant à l'entretien.

Cette définition du ready-made réciproque a de nombreuses répercussions et révèle certaines implications théoriques. Comme nous l'avons vu précédemment, le ready-made est considéré comme « antifonctionnel »³ (Molesworth, 1998, p. 58). À l'opposé, le ready-made réciproque se réconcilie avec la fonctionnalité en art (Wright, 2005, p. 121-122). Il ne s'agit pourtant pas tant d'utiliser l'art à d'autres fins que celle prévue par l'artiste, comme l'exemple donné de la toile employée comme planche à repasser peut le laisser croire. L'art bénéficie d'une considération d'exception et déjoue, par son potentiel symbolique, les règles de la vie réelle. Or, le concept de ready-made réciproque, tel que l'analyse Wright, propose de recycler l'art dans le réel, ce qui neutraliserait ses « privilèges ontologiques » et favoriserait plutôt une valeur d'usage (Wright, 2005, p. 123). Ainsi, le ready-made réciproque, même s'il n'a pas fait l'objet d'œuvre de la part de Duchamp ouvre les possibilités de l'interrelation entre art et vie.

Dans les interventions d'entretien, les artistes explorent les possibilités de la fonctionnalité des actions artistiques dans la vie réelle, quitte à mettre en jeu leurs « privilèges ontologiques » associés au statut de l'art, sans pour autant mettre en jeu leur portée symbolique. Les artistes s'inscrivent dans la société en détournant légèrement les règles ou en testant leurs limites. Ils réintègrent une certaine fonctionnalité tout en la remettant en question. Comme nous le verrons dans les interventions qui ont recours à l'entretien, leur portée utilitaire demeure plutôt restreinte et n'a pas de commune mesure avec leur portée symbolique.

Puis, le terme « inframince » a été défini par Marcel Duchamp et figure dans ses notes d'artiste à partir de 1935 (Davila, 2010, p. 29). La notion d'inframince se retrouve à la base de sa pratique artistique ; cette notion est « [...] paradigmatique de la situation théorique dans laquelle l'artiste a décidé d'installer son œuvre » (Davila, 2010, p. 64). Dans les ready-made duchampiens, l'objet banal produit

³ Il s'agit de notre traduction de : « *antifunctional* » (Molesworth, 1998, p. 58).

industriellement est porté à l'attention du spectateur. Il devient alors « cet objet-ci », la désignation de l'objet comme œuvre par le simple choix de l'artiste le transforme en un objet singulier. Selon Davila, cette singularité est définie comme étant le propre de l'art (Davila, 2010, p. 53). La singularité n'est pas liée à une différenciation visuelle, mais plutôt au choix de le présenter comme œuvre d'art : de « [...] *le faire voire d'une certaine manière* » (Davila, 2010, p. 53). À cet égard, le ready-made possède une singularité visuelle presque imperceptible puisqu'il correspond en tout point à un objet « ordinaire ». Duchamp a voulu s'approcher de l'infime différence visuelle qui existe entre ce qui constitue une œuvre d'art et ce qu'est un simple objet. Tel que le mentionne Thierry Davila :

[...] l'inframince - l'écart, la pure différence - est donc fondamentalement lié à une action, à l'exercice d'une attention jusqu'à un certain point consciente d'elle-même. [...] Un pouvoir de différenciation qui permet aussi au sujet (différenciant) d'exister comme tel, à peine détaché de l'univers et, à cause de cette opération, singularisé en lui (2010, p. 78).

De ce fait, la notion d'inframince repose sur quelque chose d'existant tout en se différenciant de façon subtile par rapport à la vie réelle. C'est donc à la fois sur un principe de similarité et de singularité que cette notion repose (Davila, 2010, p. 107).

La notion d'inframince est aussi liée à l'inaction ou au non-faire pour Duchamp (Davila, 2010, p. 43). Ce dernier se réclame ouvertement et fondamentalement fainéant (Duchamp, 2008, p. 290). Il est donc concevable que sa volonté de ne rien faire ait eu un écho dans sa pratique artistique. Effectivement, cette fainéantise se reflète dans son œuvre à travers le peu d'actions concrètes, mais pour Duchamp ce « non-faire » constitue « [...] une façon toute personnelle, invisible et silencieuse de créer » (Davila, 2010, p. 45). Elle pourrait également être nommée « paresse active » comme le propose Daoust (2011, p. 3). Cette dernière évoque que la problématique de la paresse chez Duchamp correspond à investir une manière d'être plutôt qu'à s'investir dans une production d'objets d'art (Daoust, 2011, p. 1). D'ailleurs, l'artiste proclame sa vie en tant qu'œuvre :

[...] j'ai voulu travailler, mais il y avait en moi un fond de paresse énorme. J'aime mieux vivre, respirer, que travailler. [...] Donc, si

vous voulez, mon art serait de vivre ; chaque seconde, chaque respiration est une œuvre qui n'est inscrite nulle part, qui n'est ni visuelle, ni cérébrale (Duchamp, 1995, cité dans Davila, 2010, p. 45).

En effet, l'aspect indécélable de cette œuvre-vie, le fait qu'elle ne se distingue par aucune caractéristique d'une vie qui ne serait pas œuvre, rend ce non-faire, entendu comme une non-production d'objet d'art, inframince.

L'entretien en art peut être associé à l'inframince pour plusieurs raisons. D'abord, les conditions de visibilité et de singularité des interventions d'entretien sont presque imperceptibles. Effectivement, il est souvent difficile d'identifier ces interventions comme de l'art, sans une mise en contexte puisque les actions posées relèvent la plupart du temps de gestes du quotidien que chacun pourrait exécuter. De plus, les effets de ces interventions sont éphémères ce qui renforce leur lien avec la notion d'inframince.

Nous serions probablement portés à opposer le concept d'inframince aux pratiques d'intervention, en se basant sur le fait que ces dernières agissent sur le réel. Par conséquent, elles ne font pas preuve d'inaction. Or, la notion d'inframince est en dialogue avec l'art d'intervention et doit être interprétée au-delà de sa référence au non-faire. Comme les pratiques d'entretien ne mènent pas à la production d'objet d'art, ce type d'intervention concorde avec cette vision du non-faire et de la paresse active chez Duchamp. De plus, cette façon d'investir le réel est très près de ce que Duchamp nomme l'œuvre-vie. Il subsiste peu de différence entre l'investissement dont certaines personnes peuvent faire preuve dans l'entretien de leur espace de vie et l'investissement des artistes à travers leur pratique d'intervention. Ainsi, cet investissement d'une manière d'être plutôt que d'une manière de produire des objets d'art se rapproche de l'inframince.

1.2.2 *Earth art* : façonner la nature

La dénomination du courant *earth art* suscite encore bien des questionnements. Alors que plusieurs critiques et historiens de l'art utilisent l'appellation conventionnelle *land art*, d'autres tels que Amanda Boetzkes (2006, p. 26-27) et McEvilley (1992,

p. 16) y préfèrent celle de *earth art*. Les pratiques du *land art* consistent à déplacer dans les régions éloignées, tels les déserts, des problématiques de la sculpture issues du courant de l'art minimal (Ramade, 2007, p. 32). Tandis que le *earth art* fait référence à des œuvres créées sur le territoire, le plus souvent avec les matériaux trouvés sur le site (Matilsky, 1992, p. 36), ce qui regroupe plus adéquatement notre corpus. Nous verrons que ce courant a vu émerger des œuvres où la terre est traitée comme un canevas, mais également où des gestes d'entretien sont au cœur des propositions d'artiste. Cela reflète la naissance d'une conscience environnementale sociétale.

Les artistes du *earth art* repoussent les limites de l'art en refusant de créer des œuvres spécifiquement pour l'espace de la galerie. Ils investissent l'espace extérieur qui devient un studio de création et un espace d'exposition. Ce courant artistique résulte, d'une part, d'une volonté de se rapprocher du monde réel et, d'autre part, d'évoquer le caractère sacré souvent associé aux monuments installés sur le territoire (McEvelley, 1992, p. 16). Leur implication à l'extérieur de l'institution est teintée d'un positionnement politique et constitue une façon de se détourner des rouages du marché de l'art. Les artistes se distancient de l'institution comme seul lieu d'exposition en créant des œuvres intégrées au territoire et qui sont difficiles à acquérir (Matilsky, 1992, p. 38). D'autant plus que dans bien des cas les œuvres sont situées dans des espaces éloignés des grands centres et difficiles d'accès (Wallis, 2010, p. 30).

Les œuvres du *earth art* résultent d'assemblage ou de réaménagement de matériaux présents sur le territoire, ou encore de créations de nouvelles formes ou de nouvelles constructions. Néanmoins, de nombreuses pratiques artistiques du *earth art* reflètent une évolution de la pensée liée à la question environnementale. À ce titre, Jonathan Harris définit différentes phases de la conscience environnementale⁴ qui s'exprime dans le champ de l'art (2014, p. 72-73). Elles représentent les tendances de la pensée critique à l'égard de l'art et de l'écologie. Ainsi, dans le courant du *earth art*,

⁴ Jonathan Harris utilise alternativement et sans distinction les qualificatifs « écologique » ou « environnemental » pour définir les trois phases de prise de conscience. L'auteur utilise la terminologie : « *phase of environmental consciousness* » ou « *phase of ecological consciousness* » (Harris, 2014, p. 72).

plusieurs artistes s'affairent à marquer le territoire de façon plus ou moins permanente comme le fait Robert Smithson avec sa célèbre œuvre *Spiral Jetty* (1970). Smithson a recours à plusieurs tonnes de gravier qui sont déplacées et introduites dans un milieu naturel afin de réaliser son œuvre, mais emploie néanmoins la forme de la spirale, inspirée de la nature même. Si *Spiral Jetty* reflète la première phase de la conscience environnementale, une période de célébration de la domination humaine sur la nature, de célébration de la consommation des ressources naturelles grâce à une extraction industrielle à grande échelle et de célébration des techniques de production de masse selon Harris (2014, p. 72), il est néanmoins important de souligner que Smithson porte également une réflexion sur la notion d'entropie qu'il définit par la transformation du paysage à travers le temps à la fois par l'humain et par la nature même (Loe, 2017, p. 4).

D'autres artistes remettent toutefois en question cette célébration de la domination humaine sur la nature propre à la première phase de la conscience environnementale de Harris. Ces derniers sont plutôt préoccupés par les dommages écologiques et par l'altération de l'environnement (Wallis, 2010, p. 34). C'est ainsi que ce contexte est propice à l'émergence de l'entretien en art. Même si la dénomination d'intervention n'était pas encore utilisée, certaines œuvres s'y rapprochent, notamment par l'importance accordée à l'action des artistes sur le territoire et reflète cette « [...] volonté d'agir, voire de modifier le milieu » (Snyers, 2012, p. 30) propre à l'intervention. Ainsi, certains artistes, tels que Dennis Oppenheim, s'engagent dans des actions de retrait dans une volonté d'établir une analogie avec le rejet du modernisme qui est, selon McEvelley, trop axé sur l'objet : « [*r*]ather than adding yet another object to the already crowned world, the artist would begin to clear things away, on the analogy of clearing away illusion » (1992, p. 16). Plusieurs œuvres de Oppenheim, telles que *Directed Harvest* (1966), *Directed Seeding* (1969) et *Cancelled Crop* (1969) visent à entretenir des lieux ruraux ou urbains. Dans le cas de l'œuvre *Directed Seeding* (Figure 1.1), Oppenheim a calculé la sinuosité du trajet allant du champ de blé jusqu'au silo à grains afin d'en réduire l'échelle. Le champ est ensuite semé en suivant le motif de ce trajet. Selon McEvelley, cette œuvre correspond à une parodie de la démesure des œuvres de l'*Action Painting* (1992, p. 17), mais nous pourrions également ajouter le *Color-field painting*. L'envergure de

cette intervention et le traitement du champ peuvent évoquer une certaine picturalité propre aux toiles de ces courants.

Ce projet se poursuit avec l'œuvre *Cancelled Crop* (Figure 1.2), où l'artiste intervient sur le même champ que l'œuvre abordée précédemment. L'œuvre *Cancelled Crop* correspond à la récolte du champ, où la moissonneuse-batteuse effectue un tracé en forme de « x » à travers le champ de blé. En évoquant la picturalité dans ce champ de blé, puis en le marquant d'un « x », nous sommes portés à penser que l'artiste s'oppose au modernisme. Selon Fiz et Hegyi, l'artiste a pour objectif « [...] de retirer le grain du processus de production d'aliments » (Fiz et Hegyi, 2011, p. 54), c'est pourquoi les grains récoltés dans cette forme de « x » ou d'annulation ne sont pas vendus. Oppenheim compare son approche avec celle de collecter des pigments pour fabriquer la peinture. À cet égard, l'artiste, en ne vendant pas la récolte telle que le font normalement les agriculteurs, retire du marché cette matière première de l'alimentation, le blé, tout comme il aimerait éliminer la possibilité que les pigments bruts entrent dans la composition de la peinture qui forment « une force illusionniste sur la toile » (Fiz et Hegyi, 2011, p. 54). Oppenheim se détache du paradigme de l'objet d'art en proposant que l'art puisse également émerger du retrait (McEvelley, 1992, p. 16). La valeur artistique de l'œuvre se mesure à sa portée symbolique et non à sa fonctionnalité, cette dernière étant supprimée puisque le blé n'est pas utilisé pour l'alimentation. L'action de semer, d'entretenir le champ, puis de le récolter acquiert une valeur artistique indépendamment du fait que ces actions peuvent mener à quelque chose de productif ou mener à un bénéfice tangible. En marquant le champ d'un « x », par analogie au marché alimentaire, Oppenheim revendique un art pouvant subsister en dehors du marché de l'art.

Ces deux œuvres d'Oppenheim se rapportent avant tout à des notions propres à l'art liées à une autoréflexivité que l'artiste fait résonner dans un contexte agricole. Tel que le souligne Sam Bower, plusieurs œuvres du *earth art* des années 1960 à 1970 ne portent pas tant sur les écosystèmes, mais se veulent plutôt conceptuelle (2007, p. 19). Dans ces deux œuvres, il est donc davantage question d'exploration d'une certaine plasticité et de jeux d'échelle ainsi que d'une prise de position quant à la tradition moderniste que d'un propos écologiste. Or, nous sommes d'avis que ces deux œuvres

d'Oppenheim témoignent du même coup d'une conscience de l'industrie agroalimentaire, ainsi que de ses conséquences sur l'environnement. Nous croyons par conséquent que l'artiste remet en question les aspects de la première phase de la conscience écologique de Harris liés à la célébration de la domination de l'humain sur la nature (Harris, 2014, p. 72).

En 1965, Alan Sonfist développe *Time Landscape* (Figure 1.3) par la modification de la superficie d'un quadrilatère de New York en rétablissant ce qui se trouvait à cet endroit au 17^e siècle, à l'époque précoloniale. Cette œuvre correspond à un espace naturel restauré où l'artiste décontamine le sol, plante une flore indigène et réaménage la surface du sol afin de retrouver la hauteur et les variations d'origines (Wallis, 2010, p. 33). Cette œuvre explore les possibilités de l'entretien. L'artiste cherche à restituer l'état original du terrain, puis à le protéger tout en recréant un écosystème sur cette parcelle de terre située dans cette mégapole. Nous attribuons cette œuvre à la deuxième phase de la conscience environnementale proposée par Harris, qui est liée aux prémisses de la reconnaissance de la surconsommation et de la surexploitation des ressources naturelles. Elle s'exprime par l'idéalisation de la représentation de la période préindustrielle, période où la nature était prétendument intacte, vierge et luxuriante (Harris, 2014, p. 72). Si certains peuvent réprimer cette vision idéalisée d'un espace vierge et figé dans le temps, celui de l'époque précoloniale que Sonfist restitue (Wallis, 2010, p. 33), nous pensons qu'il faut plutôt voir cette œuvre comme une façon de sensibiliser le public aux préoccupations environnementales, plutôt que comme une façon de hiérarchiser les temporalités. Ainsi, l'artiste présente un écosystème au même titre qu'un monument historique, qui témoigne d'un moment charnière de l'histoire et prenant place dans l'espace public (Matilsky, 1992, p. 40). De cette façon, Sonfist met en valeur l'existence de cet écosystème et l'inclut comme partie prenante du patrimoine dans ce territoire urbanisé.

Ces œuvres de Dennis Oppenheim et d'Alan Sonfist figurent parmi les premiers exemples d'entretien en art issus du courant du *earth art*. Dans ces exemples, l'œuvre est le résultat de l'entretien plutôt que l'action d'entretenir. Finalement, nous croyons que ce foisonnement d'œuvres liées à la question environnementale et issues du

courant du *earth art* a été un terreau fertile pour l'implantation de la problématique de l'entretien en art contemporain. Ainsi, plutôt que d'attirer l'attention sur l'observation de la nature et de la montrer telle qu'elle est, ces artistes du *earth art* utilisant l'entretien, montrent l'évolution et le pouvoir que l'on peut avoir sur elle.

1.2.3 La dématérialisation et la notion de retrait

La notion de dématérialisation s'est développée avec le courant de l'art conceptuel, mais correspond à une préoccupation toujours actuelle. Dans un article publié en 1968, *The dematerialization of art*, Lucy Lippard et John Chandler soutiennent que la matérialité de l'objet d'art perd graduellement l'intérêt des artistes (1968, p. 31). Cette dématérialisation s'exprime de deux façons : dans l'art comme idée et dans l'art comme action (Lippard et Chandler, 1968, p. 31). La première forme correspond au rejet de la matérialité de l'objet d'art, au profit du concept et la seconde forme rejette cette matérialité au profit du geste déployé dans le temps (Lippard et Chandler, 1968, p. 31). Ainsi, si plusieurs spécialistes argumentent qu'il subsiste toujours une certaine matérialité dans les œuvres issues de la dématérialisation, Lippard souligne à cet égard qu'il existe toujours une certaine matérialité, mais que la dématérialisation est une tendance vers laquelle les artistes aspirent. Par conséquent, les œuvres tendent à s'en approcher, sans pour autant accomplir une dématérialisation complète (Lippard, 1997, p. 5). L'art conceptuel explore l'aspect non visuel ce qui ne signifie pas que la visualité soit complètement évacuée (Lippard et Chandler, 1968, p. 31).

Par ailleurs, la dématérialisation va de pair avec l'utilisation à présent répandue du mot « pratique » ou « travail » au détriment de celui d'« œuvre ». Ce glissement d'appellation exemplifie, selon Ileana Parvu, le fait que l'œuvre ne s'incarne plus dans l'objet, mais plutôt dans un ensemble d'actions qui, de ce fait, exprime sa dématérialisation (2012, p. 11-12). Selon l'auteure, la dématérialisation réside davantage dans la fusion entre l'art et la vie et dans la remise en question de l'œuvre incarnée dans l'objet, que dans la suppression complète de l'objet (Parvu, 2012, p. 12). Ainsi, s'il subsiste toujours des objets dans cette proximité que l'art entretient avec le réel, ce sont les relations et les réactions avec l'objet qui prennent de

l'importance. Ce n'est plus l'œuvre incarnée dans l'objet. Pour ces raisons, nous sommes d'avis que l'intervention, et tout particulièrement l'intervention d'entretien, est une forme artistique tissant des liens forts avec la dématérialisation de l'objet d'art. Effectivement, comme nous l'avons vu, l'entretien protège l'état initial ou encore vise à mettre en valeur ce qui est existant, l'ajout d'éléments nouveaux reste limité, ce qui reprend les aspects de la dématérialisation.

Parmi les artistes associés à l'art conceptuel, nous nous sommes intéressés à Hans Haacke qui crée en 1970 *Monument to Beach Pollution* (Figure 1.4). L'artiste amasse sur 200 mètres d'une plage d'Espagne des débris entraînés par la mer et ceux laissés par les passants (Ramade, 2000, p. 77). Ces déchets sont ensuite disposés en un amoncellement et Haacke documente cette action par la photographie. Par cette œuvre, il met de l'avant l'accumulation de débris laissés par négligence par les visiteurs, qui constitue une masse importante de déchets. Cette action de nettoyage de la plage met en lumière la problématique de la pollution causée par l'être humain. L'artiste se positionne de façon critique à l'égard de ce phénomène, sans pour autant proposer de solution. À cet égard, aucun texte ne mentionne le fait que Haacke aurait pu emporter les déchets à l'extérieur de la plage. Tout porte à croire qu'ils ont été laissés sur place. L'artiste propose donc une forme d'entretien inachevé. Par ailleurs, l'œuvre que réalise Haacke est autoréflexive, car elle porte sur les procédés de la création sculpturale ; les aléas des marées occasionnant le rejet de débris par la mer et le choix de l'artiste de les assembler en amas évoque l'addition et la soustraction de matériaux, fondamentale à la tradition sculpturale. Finalement, le titre fait également écho à la tradition sculpturale commémorative par l'emploi du terme *monument*.

L'artiste Mierle Laderman Ukeles, quant à elle, explore les possibilités de la maintenance et en fait un concept clé de sa pratique artistique. En 1969, elle publie un manifeste où elle définit deux catégories de travail : « le développement et l'entretien »⁵ (Ukeles, 1969, p. 1). D'une part, Ukeles définit le développement comme la catégorie de travail qui laisse place au changement, à la nouveauté et au progrès ; il est le résultat de la création individuelle (Ukeles, 1969, p. 1-2). D'autre

⁵ Il s'agit de notre traduction des termes : « *development and maintenance* » (Ukeles, 1969, p. 1).

part, elle définit l'entretien comme une façon de maintenir, de protéger, de préserver, de soutenir, de prolonger et de répéter ce qui a été créé par le travail de développement (Ukeles, 1969, p. 1-2). L'entretien correspond à des actions qui mettent en place un environnement adéquat pour la réalisation du travail de développement, sans quoi il ne peut se réaliser, c'est pourquoi ces deux catégories de travail sont interdépendantes. Nous constatons que la catégorie de l'entretien élaborée par Ukeles fait écho à ce que nous avons relevé un peu plus tôt établissant que le travail d'entretien est lié à la répétition et au maintien de ce qui existe déjà où aucun élément nouveau n'est ajouté. Ce manifeste, qui devient la base de la pratique artistique de Ukeles, porte à l'attention cette activité non valorisée, mais pourtant essentielle. L'artiste aborde ce sujet dans une perspective féministe puisqu'elle traite avant tout du travail non rémunéré des femmes au foyer, en le transférant dans la sphère publique. Tout comme Molesworth, nous croyons que lorsque Ukeles utilise le mot anglais *maintenance* plutôt que *domestic labour*, l'artiste confère au travail d'entretien ménager, normalement contenu dans l'espace privé de la maison, une considération publique (Molesworth, 1999, p. 117). L'artiste prône ainsi une meilleure reconnaissance et une meilleure considération de ce travail qui est essentiellement féminin dans les années 1970.

Dans son œuvre *Washing, Tracks, Maintenance : Outside* (1973) (Figure 1.5 et 1.6), Ukeles s'affaire à laver pendant quatre heures l'entrée extérieure du Wadsworth Atheneum Museum of Art à Hartford au Connecticut. Non seulement l'artiste met en évidence un travail qui est souvent dissimulé (Molesworth, 2000, p. 79), mais elle le soumet également au regard du public et à celui de l'institution muséale, ce qui confère à Ukeles un regard féministe. Elle insère son travail d'entretien, qui relève de la sphère privée, dans un lieu qui, normalement, l'exclut (Molesworth, 1999, p. 117). Une tension est alors instaurée entre l'entretien ménager et celui des espaces publics (Molesworth, 1999, p. 117).

En outre, le retrait et la notion d'invisibilité se présentent de diverses manières dans l'œuvre *Washing, Tracks, Maintenance : Outside* (1973). L'action de rendre propre se réfère au fait de rendre invisibles les traces de passage et de retirer certains éléments matériels tels que les déchets et la saleté (Kwon, 1997, p. 16). De plus,

l'artiste a recours à la forme artistique de l'intervention où l'aspect performatif occupe néanmoins une place importante. Ce type de pratique constitue une façon de contourner la production d'objets d'art d'autant plus que la fusion entre l'art et la vie, c'est-à-dire le fait de déplacer une action de la vie quotidienne pour l'intégrer dans le champ de l'art réitère cette volonté de dématérialisation. Effectivement, lorsque l'entretien est exécuté de façon diligente, aucune trace ne subsiste de ce travail. Cependant, par le fait d'élever l'entretien au statut d'œuvre d'art, Ukeles rend visible ce travail normalement dissimulé (Kwon, 1997, p. 16). En définitive, cette œuvre consiste à révéler des actions de retrait, qui sont normalement invisibles pour la plupart des visiteurs du musée.

1.3 Le travail d'entretien : une intervention

Attardons-nous à l'intervention artistique qui mérite d'être approfondie par sa relation toute particulière avec l'entretien en art. L'intervention est hétérogène et hybride, elle amalgame d'autres formes artistiques, telles que la performance, le happening, l'art processuel ou l'installation sans s'y réduire. Les historiens et critiques d'art utilisent des termes variés pour désigner ce type de pratique artistique et l'emploi du mot « manœuvre » en est un exemple (Richard, 1990, p. III). Or, dans ce mémoire, nous préconisons le terme « intervention » qui est plus largement répandu. Selon Alain Snyers, l'intervention s'inscrit à l'intérieur de la grande catégorie de l'art action (2012, p. 29), ce qui révèle l'importance accordée au geste de l'artiste. L'agir de l'artiste implique un investissement de sa part pouvant s'exprimer en termes de temps ou en termes d'effort mis à profit. L'analyse qu'en fait Snyers concorde avec notre vision de l'intervention puisqu'il met l'accent sur la modification de l'environnement : « [d]ans le fait d'intervenir, il y a également l[a] volonté d'agir voire de modifier le milieu » (2012, p. 30). En outre, la notion d'intervention artistique fait écho à l'art contextuel qui, selon Paul Ardenne, est un art qui ne s'incarne pas dans l'objet, mais plutôt dans une activité artistique comportementale (2009, p. 52). Ce qui relève de l'aspect performatif, cet agir de l'artiste, doit se refléter sur l'environnement dans lequel il prend place. À cet égard, la définition du glossaire de la Tate Modern va en ce sens : « *[t]he term art intervention applies to art*

designed specifically to interact with an existing structure or situation » (Art intervention, s. d.). Ainsi, la différence avec la performance repose principalement sur l'action qui est prise en compte pour elle-même, sans égard à l'effet produit sur le milieu en plus de se dérouler devant un public avisé. De surcroît, l'intervention est pragmatique, comme le mentionne Patrice Loubier à propos d'un corpus d'interventions :

[...] bien que ces projets impliquent une action de l'artiste, celle-ci n'est pas donnée à voir pour elle-même. Au contraire d'une performance qui fait corps avec sa réalisation même, l'œuvre ici n'a de sens que par les répercussions éventuelles [...]. Vocation éminemment pragmatique qui est un autre facteur de différenciation, cette fois par rapport à l'œuvre sculpturale ou installative (2003, p. 29).

Il convient alors de mentionner que l'intervention est une œuvre non autonome, puisqu'elle est en étroite relation avec son contexte.

L'œuvre d'Eduardo Costa en représente un bon exemple. En 1969, l'artiste prend part à l'événement *Street Works I* à New York, qui rassemble des artistes s'identifiant principalement à l'art conceptuel ainsi que des poètes. Pour cet événement, « Costa [...] privilégia[e] d'entreprendre un "travail utile" au lieu de traîner dans les rues, en remplaçant les panneaux manquants signalant le nom des rues et en repeignant une station de métro »⁶ (Dezeuze, 2012, p. 47). Cette œuvre⁷ est un exemple plutôt hâtif d'intervention. Effectivement, même si cette appellation n'est pas encore utilisée à ce moment, nous identifions cette œuvre comme telle puisque l'artiste agit sur l'environnement et accorde une importance aux répercussions sur le lieu de l'intervention. De cette façon, il cherche à améliorer le site par son action d'entretien.

Par ailleurs, les interventions d'entretien possèdent de nombreuses imbrications avec le réel par la nature quotidienne des actions. En proposant d'entretenir un site particulier, les artistes posent des actions qui s'inscrivent dans la vie réelle. Or, en réalisant ces actions dans le champ de l'art, non seulement l'impact est bien présent

⁶ Il s'agit de notre traduction du passage : « *Costa preferred to undertake "useful work" instead of loafing around, by replacing missing signs and trying to repaint a subway station* » (Dezeuze, 2012, p. 47).

⁷ Peu d'image ont subsisté de cet événement (Dezeuze, 2012, p. 42) et malheureusement, le titre de cette œuvre d'Eduardo Costa nous est inconnu.

dans le réel, mais cela permet aussi de réfléchir à l'objectif de cet entretien qui est à la fois une activité quotidienne et de l'art. « Le réel, ici, devient tout à la fois matériau, atelier, laboratoire et interlocuteur de l'artiste » (Loubier, 1999-2000, p. 11). Allan Kaprow a beaucoup étudié les possibilités créées par l'association de l'art et de la vie. Il fait état notamment, en 1983, de sa désapprobation à propos d'un critique d'art voulant transporter des éléments propres à la vie dans les musées : « [...] des morceaux de vie isolés à l'intérieur des cadres physiques et culturels de l'art deviennent rapidement de la vie rendue quelconque au service de la grande valeur présumée de l'art muséal » (Kaprow, 1996, p. 241). Ainsi, lorsque Kaprow est invité à faire partie de la *Documenta 8* de Kassel en 1987, il trouve une façon de ne pas emporter la vie *dans* l'art et *dans* l'institution, mais bien d'intégrer l'art *à* la vie. L'intervention artistique de Kaprow consiste à se joindre à l'équipe d'entretien en s'habillant de la même façon et à balayer les salles de la *Documenta 8* avant leur ouverture (Donguy, 2007, p. 85).

Cet amalgame entre art et vie est propice à une réception toute singulière, car la nature de l'intervention ne permet pas nécessairement d'en déceler le statut artistique. Dans la majorité des cas, l'intervention n'est identifiée par aucune signalétique, le spectateur le plus aguerri peut alors facilement passer sans pouvoir l'identifier en tant qu'art. C'est ce que nomme Stephen Wright le « [...] faible coefficient de visibilité artistique : on voit quelque chose, mais on ne le voit pas comme étant de l'art, car en l'absence du "cadre" performatif du monde de l'art [...], l'art ne se laisse pas reconnaître comme tel » (Wright, 2005, p. 123). Nous pourrions également qualifier ce type d'intervention de furtive, tel que le fait Loubier. L'aspect furtif est associé à un art de la discrétion, se dissimulant dans des espaces non dédiés à l'art, tout en créant un contact singulier avec les passants (Loubier, 2001, p. 99-105). L'intervention furtive déstabilise le public par son incongruité. C'est en sacrifiant sa visibilité en tant qu'art que ce type d'intervention permet au spectateur de découvrir de façon fortuite l'intervention ce qui mène à une expérience esthétique distinctive. C'est probablement le gage qu'en font les artistes, c'est-à-dire de viser la qualité de la réception due à sa découverte au fil du hasard, à cette possibilité que possède l'intervention furtive de surgir, quitte à ce qu'elle passe complètement inaperçue pour plusieurs (Loubier, 2012a, p. 90). Or, même si plusieurs interventions d'entretien sont

furtives ou font preuve d'un faible coefficient de visibilité artistique, cela ne s'applique pas nécessairement à l'ensemble du corpus.

Parmi les interventions où l'aspect furtif est développé, notons l'intervention *Monument L. Berson & Fils* de Robin Collyer (1997) (Figure 1.7 et 1.8) où l'artiste réordonne un terrain de vente de monuments funéraires en les classant et en aménageant une section de monstration. Aucune signalisation de l'œuvre ne permet au visiteur de déceler cette intervention. Elle peut toutefois surprendre le passant habitué à observer un lieu en désordre, où des blocs de granite sont empilés de façon chaotique. Ainsi, l'intervention provoque un changement d'appréhension du lieu par le passant. Il suscite un regard nouveau sur le site et transforme l'attention du passant porté à l'environnement qui l'entoure sans nécessairement qu'il attribue ce changement à une intervention artistique.

Nous avons vu précédemment que l'intervention est toujours créée en dialogue avec le lieu dans lequel elle prend place, nous pouvons alors lui octroyer le caractère d'*in situ*⁸ ou de *site-specific*⁹. Or, tout comme Marie Fraser, nous croyons que l'intervention va bien au-delà de ces appellations puisqu'elle amène une réflexion sur le lieu dans lequel elle prend place (1999, p. 13). Les œuvres *in situ* ou *site-specific* désignent des œuvres qui s'intègrent au lieu par leurs caractéristiques physiques et matérielles, mais qui n'établissent pas nécessairement de questionnement quant au site de l'intervention.

Par ailleurs, l'art d'intervention est en relation étroite avec la notion de public. Celle-ci se reflète à travers le sujet des interventions. Les artistes prennent une position critique envers le site dans lequel les interventions prennent place. Ainsi, comme le souligne Fraser « [l']art est public en raison des questions qu'il choisit de soulever »¹⁰ (Philips cité dans Fraser, 1999, p. 15). Puis, comme nous l'avons mentionné

⁸ La notion d'*in situ*, a été utilisée pour la première fois par Daniel Buren en 1974 et signifie pour lui « qu'il y a un lien volontairement accepté entre le lieu d'accueil et le 'travail' qui s'y fait, s'y présente, s'y expose » et qu'il est question de « transformation du lieu d'accueil » (Buren, cité dans Poinsot, 1986, p. 327).

⁹ Pour la notion de *site-specific* voir l'ouvrage de Miwon Kwon, *One place after another: Site-specific art and locational identity* (2002).

¹⁰ Il s'agit de la traduction de Fraser (1999, p. 15).

précédemment, l'intervention vise un effet pragmatique par ses répercussions éventuelles. Celles-ci ont un caractère éminemment public, mais sans doute politique et micro-politique¹¹. Enfin, nous croyons que l'intervention est « publique » par sa relation toute particulière avec le spectateur ou le public de l'œuvre, tel que nous l'avons abordé précédemment.

Ce lien entre la notion de public et l'intervention nous amène à considérer celle de la tactique, élaborée par le philosophe et historien Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien 1. arts de faire* publié pour la première fois en 1980. Cette notion qui se rattache éminemment à la vie ou au réel est définie comme une manière de faire ou une façon d'agir alliant la pratique de la ruse à la résistance (de Certeau, 2012, p. 60-61). La tactique est une pratique sociale qui a recours au temps comme principal atout. C'est une action calculée, qui prend forme en saisissant les opportunités fortuites (Chaouki Zine, 2010, p. 419). La tactique crée la surprise en déjouant l'ordre par des actions de résistance (de Certeau, 2012, p. 60-61). Les citoyens ont souvent recours à des tactiques de toutes sortes pour transformer le système de l'intérieur. L'entretien clandestin d'une plate-bande publique par un citoyen en est un exemple. Cette notion relevant initialement de la sociologie a été par la suite reprise dans différents domaines tels le design urbain et l'urbanisme, se référant alors au terme d'urbanisme tactique ou encore à l'expression anglaise *do it yourself urbanism*. Selon Mike Lydon et Anthony Gracia, l'urbanisme tactique correspond à une approche d'activation des espaces urbains par l'appropriation et l'adaptation du lieu, souvent à faible coût et à court terme. Différents types d'acteurs, tels que des groupes d'influence et de pouvoir comme les gouvernements ou des citoyens, peuvent réaliser de l'urbanisme tactique (Lydon et Gracia, 2015, p. 2). C'est d'ailleurs sur ce dernier aspect que nous croyons que se différencie l'urbanisme tactique de l'intervention artistique qui utilise la tactique. Effectivement, lorsque les instances de pouvoir gouvernementales ou municipales réalisent de l'urbanisme tactique, c'est pour contourner la lenteur administrative de la planification urbaine (Lydon et Gracia, 2015, p. 3). Dans le champ de l'art, les artistes utilisant la tactique ne sont pas des acteurs sociaux détenant le pouvoir ; au contraire, ils saisissent des opportunités pour en détourner la

¹¹ Nous aborderons les aspects politique et micro-politique des interventions ayant recours à l'entretien de façon plus détaillée au chapitre 3.

fonction ou l'usage déterminé du lieu. Ainsi, nous constatons de nombreux liens entre la notion de tactique définie par de Certeau et la notion d'intervention en art. L'intervention prend fréquemment place dans un lieu dont l'artiste n'est pas le propriétaire et pour lequel il n'a pas nécessairement obtenu d'autorisation pour l'investir. Cette transgression n'est pas sans rappeler la caractéristique de la tactique visant à déjouer l'ordre par la résistance. Les artistes de l'intervention utilisent des circonstances singulières en les détournant et en les adaptant au contexte de réalisation pour en tirer avantage. Enfin, la tactique est une manière de faire ou d'agir, tout comme l'intervention mise sur l'action.

L'intervention qui place l'activité d'entretien au cœur de l'œuvre est tout à fait évocatrice puisque ce type d'œuvre implique une activité comportementale mettant l'emphase sur ses répercussions. Et le sujet de l'intervention qui nous intéresse, celui de l'entretien, reflète cette volonté d'action sur l'environnement, que ce soit pour modifier l'espace et retrouver son état original ou encore pour l'améliorer. De cette façon, nous pouvons affirmer que l'intervention d'entretien découle d'un engagement social et politique, par le fait de s'investir à l'extérieur, dans l'espace public ou privé, urbain, périurbain ou rural, l'artiste prend position et s'affirme dans la sphère publique.

En somme, ce premier chapitre a permis d'établir les principaux fondements théoriques et pratiques qui ont favorisé l'émergence des premières interventions d'entretien en art contemporain. Nous remarquons que dès la fin des années 1960, un foisonnement d'œuvres d'intervention utilisant l'entretien est présent. Nous observons que la réflexion sur la notion de travail est implicite dans les œuvres traitant d'entretien. Duchamp aborde cette notion par ce que nomme Molesworth l'« anti-travail » (1998, p. 58). Dans les ready-made duchampiens, la notion d'anti-travail est celle d'un évitement du travail, par le choix de ne pas s'investir dans la fabrication matérielle de l'œuvre, en l'occurrence de ready-made. La notion d'inframince que Duchamp a développée est également une forme d'évitement du travail. En effet, pour lui, ce non-faire constitue « [...] une façon toute personnelle, invisible et silencieuse de créer » (Davila, 2010, p. 45). Dans les œuvres du *earth art*, ce travail d'entretien est plutôt une façon de démontrer le pouvoir de modification et

d'appropriation de la nature. Quant à l'œuvre d'Hans Haacke *Monument to Beach Pollution* (1970), son travail d'entretien reste inachevé. Puis, Mierle Laderman Ukeles définit deux formes de travail et définit celle de l'entretien comme une façon de maintenir le changement, de protéger, de soutenir, de prolonger et de répéter ce qui a été créé dans la première catégorie de travail, celui du développement (Ukeles, 1969, p. 1-2). Enfin, l'intervention constitue une pratique artistique toute désignée permettant de réfléchir à la notion de travail d'entretien, en regard aux répercussions du geste posé dans le réel.

CHAPITRE 2

La conscience environnementale

Un des grands enjeux que soulève la question de l'entretien en art concerne la relation à l'environnement. Dans le contexte actuel, où l'écologie et le développement durable font partie des préoccupations de la société, les artistes qui réalisent des interventions d'entretien se positionnent de manière toute particulière par rapport à la remise en question des modes de vie néfastes pour l'environnement. Dans ce deuxième chapitre, nous proposons une mise en contexte de la transformation de la pensée écologique dans le champ de l'art. En analysant des œuvres traitant d'une conscience environnementale dans notre recension d'interventions d'entretien, nous observons deux tendances. La première regroupe des interventions à grande échelle qui agissent sur l'environnement afin de provoquer un renversement de situation. Ce sont des œuvres qui cherchent à réhabiliter des écosystèmes par la restauration ; elles ont une efficacité sur le territoire. Ainsi, les œuvres *Ghost Nets* (1990-2000) de Aviva Rahmani et *AMD & ART* (1994-2005) de T. Allan Comp, fondateur du projet collectif, seront analysées en fonction de leur impact sur l'environnement. La deuxième tendance regroupe des interventions d'entretien marginales qui n'ont pas d'effet notable sur l'ensemble de l'environnement, mais qui comportent néanmoins un propos environnemental. Les interventions de l'artiste canadien Douglas Scholes, *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps* (2010-2011), utilisant la maintenance, et de Tue Greenfort, artiste danois vivant en Allemagne, *Diffuse Einträge* (2007), ayant recours à la décontamination, seront considérées. Nous verrons que de telles œuvres peuvent se rattacher à la notion de décroissance transposée dans le champ de l'art. Si certains artistes mettent en branle des solutions concrètes sur un site circonscrit, comme c'est le cas de Rahmani et de Comp, d'autres comme Scholes et Greenfort s'activent dans des actions concrètes, mais qui ont un impact volontairement négligeable sur l'environnement, qui les dépasse et dont ils ne peuvent freiner la dégradation.

Ces quatre interventions seront analysées en regard de leurs actions sur les sites, actions qui constituent des œuvres en tant que telles. Nous baserons notre analyse sur les écrits d'artistes, des ouvrages de référence, ainsi que toute autre documentation textuelle ou visuelle disponible. Les expositions réalisées suite aux interventions ne feront pas l'objet de notre analyse puisqu'elles présentent des œuvres distinctes où l'entretien, bien qu'il puisse être représenté ou documenté, n'est plus au cœur des œuvres. Ces expositions soulèvent, selon nous, des enjeux différents des interventions étudiées dans le cadre de ce mémoire.

2.1 Transformation de la conscience environnementale et l'art écologique

Si le courant du *earth art* constitue un des fondements du mouvement de l'art écologique, la production artistique de ce mouvement possède ses propres singularités. Principalement développé aux États-Unis (Ramade, 2007, p. 30), l'art écologique se distingue par un engagement qui s'exprime dans l'art par une réflexion critique sur les enjeux de l'écologie, cette science de l'habitat étudiant les interrelations entre les vivants et leur milieu, et par une finalité pragmatique. Certaines œuvres des années 1960-1970 peuvent être identifiées comme de l'art écologique, mais le foisonnement de ce type d'œuvre se situe plutôt vers les années 1980-1990 (Zakaria, 2014, p. 16). Malgré l'absence de délimitation claire de ce mouvement, nous pouvons néanmoins identifier quelques caractéristiques qui lui sont propres. Par exemple, le mouvement de l'art écologique regroupe des œuvres aux propos écologique ou environnemental qui prennent place dans l'espace public et qui allient l'utilité et l'art (Ramade, 2007, p. 29). L'art de ce courant vise en outre à dénoncer les problèmes environnementaux afin de conscientiser les spectateurs (Ramade, 2007, p. 31).

Même si depuis les années 2000, une forte conscientisation écologique se fait ressentir à travers la société, plusieurs artistes n'apprécient pas de se faire étiqueter comme tel (Smith, 2006, cité dans Ramade, 2007, p. 31). Sur les quatre interventions que nous analyserons dans ce chapitre, Aviva Rahmani est l'unique artiste à

s'identifier explicitement à l'art écologique (Rahmani, 2012, p.4). Cela pourrait s'expliquer par le fait que depuis les années 2000, les œuvres fonctionnent différemment. Bénédicte Ramade émet l'hypothèse que les œuvres de ces années seraient plutôt liées à des enjeux génériques qu'aux problématiques du site ou au caractère *site-specific* propres aux œuvres des années 1980-1990 (2007, p. 31). Ces artistes sont, en outre, plus vigilants quant à la récupération politique dont leurs œuvres peuvent faire l'objet. Cette réticence des artistes à être étiquetés de la sorte pourrait s'expliquer par leur volonté de différenciation avec les œuvres des décennies antérieures. L'art écologique des années 1960 à 1990 est effectivement axé sur la conscientisation du public aux problèmes écologiques et environnementaux, comme c'est le cas des œuvres de Rahmani et de Comp. Alors que, depuis les années 2000, les artistes n'ont plus vraiment besoin de jouer ce rôle, car de façon générale, le public s'entend pour dire que la société vit un problème écologique et qu'il faut trouver des solutions pour y remédier. Les artistes, tels que Scholes et Greenfort, explorent donc d'autres facettes de cette problématique environnementale. Pour notre part, nous avons également des réticences face à cet excès de catégorisation, qui peut parfois limiter l'appréciation des œuvres en les réduisant à un propos écologiste ou environnemental alors qu'elles ont une portée multiple.

En ce qui concerne les différentes phases de la conscience environnementale proposées par Harris s'exprimant dans le champ de l'art (2014, p. 72-73), elles représentent des tendances de la pensée critique envers l'art et l'écologie. Ces phases sont heuristiques ; elles ne représentent pas des catégories et leur délimitation dans le temps n'est pas fixe, mais servent plutôt de repère temporel. Les quatre interventions que nous analysons correspondent à la troisième phase. Tel que nous l'avons abordée au chapitre 1, la première phase consiste en la célébration des techniques d'extraction des ressources naturelles et en la célébration du contrôle de la nature par diverses entreprises humaines. En d'autres termes, c'est la valorisation de la société industrielle qui se répercute dans le champ de l'art. L'œuvre *Spiral Jetty* de Robert Smithson (1970) en représente un exemple selon Harris (2014, p. 72). Effectivement, même si la réflexion de Smithson, portant sur le paysage et sa transformation par l'humain et par la nature dans le temps, se répercute dans son œuvre (Loe, 2017, p. 4), *Spiral Jetty* est en outre formée grâce au déplacement de plusieurs tonnes de gravier.

Elle est réalisée à l'aide de machinerie industrielle, cette même machinerie utilisée pour l'extraction des ressources naturelles (Harris, 2014, p. 72). La deuxième phase constitue l'amorce d'une pensée critique quant à la société industrielle responsable de l'altération de la nature à grande échelle. Cette pensée critique se concrétise dans les œuvres par la glorification de la période préindustrielle, période idéalisée où la nature est vue comme vierge et abondante. Une œuvre évocatrice de cette phase est *Time Landscape* (1965), qui a été analysée précédemment. En restaurant une nature luxuriante par le rétablissement de la flore indigène de l'époque préindustrielle, Alan Sonfist valorise cette période en dépit de l'époque industrielle dans laquelle il vit.

Quant à la troisième phase de la conscience environnementale, elle exprime la volonté de ralentir, d'arrêter et même d'inverser les ravages que la société fait subir à l'environnement et aux ressources naturelles (Harris, 2014, p. 72-73). Cette conscience environnementale est surtout présente depuis les années 1980 et s'exprime dans la production artistique par des intentions pratiques, didactiques ou encore symboliques (Harris, 2014, p. 72). D'ailleurs, Harris avance que nous serions encore aujourd'hui dans cette phase de conscience environnementale (2014, p. 72). Les quatre œuvres que nous étudierons dans ce présent chapitre, celles de Rahmani, Comp, Scholes et Greenfort, se situent dans cette phase. Ces interventions démontrent en effet une volonté de ralentir ou même d'inverser les dommages causés à l'environnement. Or, l'analyse des interventions d'entretien nous a amené à préciser certains éléments liés à cette troisième phase de la conscience environnementale. Si la volonté de ralentir l'exploitation des ressources naturelles et leur consommation demeure un aspect primordial, les interventions d'entretien ne fonctionnent pas toutes de la même manière. Tout en maintenant cette idéologie, certains artistes s'engagent plutôt dans des actions fonctionnelles et efficaces qui ont un réel impact sur l'environnement, comme c'est le cas de Rahmani et Comp. D'autres artistes s'engagent dans des actions fonctionnelles qui ont une efficacité, même si celle-ci reste marginale. Scholes et Greenfort utilisent des actions fonctionnelles sans déploiement à grande échelle, dans une économie de gestes et de moyens. De telles actions marginales n'entraînent pas d'effets bénéfiques durables sur l'environnement. C'est ainsi que les artistes œuvrant à l'entretien avec un engagement environnemental ou écologique optent pour ces deux différentes stratégies. Nous nous pencherons

d'abord sur les interventions fonctionnelles et efficaces, puis nous poursuivrons avec les interventions fonctionnelles ayant une efficacité marginale.

2.2 L'action sur l'environnement : la restauration

Les artistes contemporains qui récupèrent et réutilisent les matériaux ou les déchets en les intégrant à leurs œuvres le font dans le but de réduire leur empreinte écologique et de revaloriser ces matériaux dits non nobles. Toutefois, les pratiques d'entretien que nous étudions dans cette section poussent cette logique plus loin : elles visent à changer le cours des choses en proposant une solution concrète face à la dégradation de l'écologie et de l'environnement. L'intervention sur le territoire semble permettre aux artistes de modifier l'environnement dans lequel ils évoluent. Les artistes Aviva Rahmani et T. Allan Comp s'imposent sur le territoire en ayant recours à la modalité d'entretien de la restauration. Ces artistes décontaminent d'abord le site d'intervention, puis le restaurent. Cette restauration vise alors à contrer la dégradation du territoire choisi et de son écosystème afin de revenir à un état antérieur. Ils agissent dans le but de renverser les mauvaises conditions de l'environnement afin d'assurer sa pérennisation. Les artistes ont conscience de l'urgence de la situation et de son ampleur, ce qui nécessite une intervention considérable : aux grands maux de grands remèdes.

2.2.1 *Ghost Nets* de Aviva Rahmani

Aviva Rahmani entreprend en 1990¹² son premier projet de restauration nommé *Ghost Nets* qui s'échelonne sur une dizaine d'années. L'artiste acquiert un terrain situé sur l'île Vinalhaven, dans l'état du Maine aux États-Unis, connue pour ses activités de pêche. Rahmani intervient sur ce site de 2,5 acres où la diversité biologique est compromise par ses anciennes fonctions ; une partie de l'île a servi de dépotoir municipal et une autre a été utilisée par une usine de granite qui y a laissé

¹² La date de début du projet *Ghost Nets* diffère selon les sources. Certaines attribuent la date de 1990 alors que d'autres indiquent 1991. Nous avons opté pour la date de 1990 qui est la plus utilisée par l'artiste, conformément à ces sources : Rahmani, 2014, p. 176 ; Rahmani 2012, p. 3 et Rahmani, s. d., paragr. 1.

d'importants amoncellements de roches taillées et effritées, modifiant la morphologie naturelle du site (Rahmani, s. d., paragr. 2) (Figure 2.1).

Ce projet artistique repose sur le rétablissement concret des écosystèmes du marais salant. L'artiste procède à son entretien : elle décontamine d'abord les sols, puis les restaure par l'aménagement d'un jardin. Rahmani commence par rétablir la santé du sol en retirant les débris rocheux impropres à l'implantation de végétaux. Elle conçoit ensuite la forme du vaste jardin qu'elle nomme *The Trigger Point Garden* en s'inspirant de la symbolique sacrée de la roue de médecine¹³ issue de traditions culturelles de certaines nations autochtones d'Amérique (Zakaria, 2014, p. 39). Ce concept de la roue de médecine est parfois représenté par un monument où des pierres disposées au sol forment un cercle qui se divise en quatre pointes qui convergent vers le centre. Chacune de ces pointes réfère à un concept spirituel amérindien. L'artiste emprunte cette symbolique culturelle amérindienne pour déterminer les quatre zones du site entretenu. Chacune des sections constitue généralement un écosystème spécifique : la prairie à l'est, le plateau à l'ouest, la forêt au nord et le marais salant au sud. Le site est ensuite inauguré par l'aîné Grandfather Tunder Cloud suivant les traditions et rituels de la nation Cherokee (Rahmani, 1992, p. 97).

L'artiste procède ensuite à l'aménagement de chacune des parties du jardin (Figure 2.2). Elle souhaite restaurer la forêt et augmenter sa densité en plantant quatre cents jeunes arbres. Malheureusement, plus de la moitié ne survivront pas, ce qui pousse l'artiste à reconsidérer l'unicité du milieu naturel où elle intervient. La revitalisation de la biodiversité végétale est également réalisée dans la zone riveraine du marais salant. L'artiste contribue à réduire l'érosion des zones littorales (Zakaria, 2014, p. 20). Enfin, ce projet de restauration du site atteint son terme tout en bénéficiant de la collaboration des scientifiques, biologistes et bio-ingénieurs ainsi que de la communauté pour l'ensemble des étapes du projet (Figure 2.3).

Nous identifions ce projet à une intervention puisqu'une grande part d'actions concrètes sont posées dans la vie quotidienne. Cependant, le projet a également fait

¹³ Il s'agit de notre traduction de : « *Medicine Wheel* ».

l'objet d'expositions présentant des photographies, des installations et des dessins. Le titre du projet *Ghost Nets*, que nous traduisons par *Filets Fantômes*, réfère au matériel de pêche délibérément abandonné ou égaré en mer, nuisant à la vie sous-marine. Ce terrain contaminé fonctionne de façon similaire au filet fantôme puisqu'il est également une entité passive résultant de l'action humaine détruisant la vie. Et ces deux entités passent relativement inaperçues puisqu'ils se situent dans des lieux éloignés de l'activité humaine. Dans ce projet, l'artiste tente d'élaborer une solution concrète aux mécanismes passifs qui minent l'écologie. Nous sommes d'avis qu'à terme l'entretien par la réhabilitation écologique du site aurait un effet inverse aux filets fantômes : elle constitue une force passive, mais positive pour ces écosystèmes.

De plus, l'artiste lie son projet d'entretien par la restauration de cette parcelle de terre à une symbolique de la guérison : d'abord, en s'inspirant de la roue de médecine amérindienne, puis en en faisant un objectif personnel. Ayant reçu un diagnostic de syndrome de fatigue chronique, elle est déterminée à se guérir en reconnectant avec la nature (Rahmani, s. d., paragr. 5). Cette intervention est de surcroît intrinsèquement liée à la vie quotidienne de l'artiste ; ayant acquis ce terrain, elle y a établi sa demeure et pratique quotidiennement ce travail d'entretien. Elle alterne ses journées de travail de restauration avec des journées de repos, ainsi que des journées de travail de recherche scientifique portant sur la réhabilitation des écosystèmes. Ainsi, la santé de l'environnement et celle de l'artiste sont interreliées ; les deux entités sont toutes deux à revitaliser et à améliorer par différents soins ce qui met en exergue le travail nécessaire pour maintenir de bonnes conditions de santé qu'elles soient physiques ou environnementales.

Ghost Nets propose un rapport de soins accordés à l'environnement tout en ayant recours à un type de tâche traditionnellement féminin, celui de l'entretien. Comme l'artiste s'identifie à l'écoféminisme (Minickiello, 2011, p. 143), nous sommes d'avis qu'elle apporte un regard critique sur ce type de tâche. Ce courant écoféministe repose sur une réflexion liée aux « [...] connexions qui existent entre la domination des hommes sur la nature et celle qu'ils exercent sur les femmes » (Larrère, 2012, p. 106). L'art écoféministe initie une réflexion sur les solutions pour remédier à cette relation de domination. D'ailleurs, dans un de ses textes, l'artiste souligne que

certaines tâches historiquement genrées, celles traditionnellement occupées par des femmes et celles occupées par des hommes, ne sont pas si différentes (Rahmani, 2007, p. 323). Elle relève que l'entretien domestique possède des points communs avec l'agriculture, tâches traditionnellement masculines (Rahmani, 2007, p. 323). En effet, dans ces deux cas, il s'agit d'entretenir et d'apporter des soins à un lieu, que ce soit à la maison ou dans les champs de culture. Rahmani cherche donc à décroquer cette conception genrée de l'attribution des tâches par l'exécution de ces actions à l'extérieur de la demeure, tout en les adaptant au site. Ainsi, en mentionnant : « *what the world need is a good housekeeper* » (Rahmani, 2007, p. 323), elle propose une solution métaphorique en réponse au désastre environnemental, tout en revalorisant l'apport des femmes et leur pouvoir d'intervention positif sur l'écologie. Sans compter que la racine grecque du terme « écologie », « *oikos* », signifie « demeure » (Larrère, 2012, p. 119). D'ailleurs, l'artiste intervient sur le terrain de sa résidence (Rahmani, 2012, p. 1) ce qui renforce cette relation étroite entre l'écologie et la notion de demeure. En entretenant cet environnement qui s'assainit, elle porte un propos politique en proposant qu'une des solutions aux problèmes écologiques puisse venir d'un travail traditionnellement féminin, émancipé et transposé dans l'espace extérieur.

Par ailleurs, ce travail d'intervention rétablit l'état naturel du site par l'entretien. Pour ce faire, l'artiste estompe les traces laissées dans l'environnement par son exploitation et ses anciennes fonctions sans pour autant pouvoir les effacer complètement ; il est impossible de revenir à l'état antérieur à son exploitation. Ainsi, il subsistera toujours des vestiges de son exploitation et de ses anciennes fonctions. Néanmoins, l'effectivité de la restauration est considérée dans un contexte global qui dépasse le site de l'intervention puisque Rahmani désire prouver qu'il est possible de développer des solutions pratiques au problème de dégradation de l'environnement par le biais d'une intervention minimale, liant l'art et la science à parts égales (Rahmani, 2012, p. 2-3). L'artiste met donc à l'épreuve une approche qu'elle nomme a posteriori *Trigger Point Theory* (Rahmani, 2012). Cette approche consiste en la restauration d'un site restreint, choisi tout particulièrement pour sa capacité à produire un impact plus large sur l'écosystème d'un plus grand territoire. En effet, suite à son intervention, l'artiste a réussi à attirer à nouveau les oiseaux sur le site de

Ghost Nets, qui est adjacent à une importante zone de migration d'oiseaux (Rahmani, 2007, p. 323). Puis, afin de mesurer l'atteinte de son objectif de restauration, l'artiste fait analyser par une biologiste l'écosystème de *Ghost Nets* qui répond maintenant aux critères d'un estuaire en santé (Rahmani, 2007, p. 324).

Par cette approche nommée *Trigger Point Theory* et par le recours à une évaluation scientifique pour mesurer l'état de l'écosystème entretenu, nous constatons que l'artiste a une préoccupation liée aux résultats de la restauration. Ce qui n'est pas sans rappeler la précision qu'apporte Ramade envers les artistes écologistes américains. Elle mentionne que « [...] l'approche écologique des Américains [est] [...] scientifique, non idéologique, opératoire et résolutive » (Ramade, cité dans Zakaria, 2014, p. 37). En effet, l'artiste propose par le biais de son intervention de s'investir dans un travail concret de réparation de cet écosystème et apporte des solutions aux enjeux écologiques tout en sensibilisant les publics au problème de contamination des côtes.

2.2.2 AMD & ART de T. Allan Comp (fondateur)

T. Allan Comp est l'initiateur du projet de restauration du site de Vintondale en Pennsylvanie (États-Unis), nommé *AMD & ART* (1994-2005). Le nom du projet, *Acid Mine Drainage (AMD)*, fait référence à l'eau de drainage acide provenant d'une mine. En 1994, Comp amorce le projet sur le site d'une ancienne mine de charbon, de même qu'un ancien dépotoir municipal. Il s'associe avec Stacy Levy, artiste, Julie Bargmann, paysagiste, et Robert Deason, hydrogéologue, et sollicite la contribution de la communauté (*AMD & ART*, 2016, *The solution, The Humanities*). Ce projet artistique met en place un système passif de décontamination de l'eau qui s'accumule dans les dépressions géographiques, causées par l'extraction minière. Cette eau viciée nuit au rétablissement de la biodiversité du site. Ainsi, l'équipe construit plusieurs bassins se succédant afin de transformer l'eau de ruissellement de la mine, très acide et polluée par les métaux lourds, tels que l'aluminium et le fer. Le système vise à transformer cette eau en une eau saine, exempte de composantes nocives et au pH neutre (Graddy, 2005, p. 28-29) (Figure 2.4, 2.5 et 2.6). Les bassins sont construits de

façon à filtrer graduellement les métaux lourds grâce à certaines plantes ayant un grand pouvoir de filtration et à l'épaisseur de matière végétale compostée. Dans l'un des derniers bassins se trouvent des roches calcaires afin de faire diminuer le taux d'acidité de l'eau. Puis, un système oxygénant l'eau permet de la libérer des dernières traces de métaux lourds. Cette eau décontaminée s'écoule ensuite afin de créer un milieu humide viable. Un arboretum constitué d'espèces indigènes est également aménagé adjacent au système de filtration d'eau (AMD & ART, 2016, The Treatment System, Litmus Garden) (Figure 2.7, 2.8 et 2.9). Celui-ci est constitué d'une grande variété d'arbres aux ramages de couleurs différentes afin de créer, à l'automne, un effet visuel allant du rouge-orangé au bleu vert (AMD & ART, 2016, The Treatment System, Litmus Garden). Le processus de filtration de l'eau est évoqué par les feuilles des arbres plantés aux abords des bassins d'eau contaminée qui sont de couleurs rouge-orangé et, de façon progressive, les arbres des bassins d'eau décontaminée tendent vers le bleu vert, symbolisant l'eau pure. En somme, la réussite effective de cet entretien est confirmée par la faune qu'elle attire à nouveau au terme de la restauration.

Suite à la décontamination du site, d'autres initiatives ont également vu le jour : l'aménagement d'un parc récréatif et sportif, la construction d'un centre communautaire et environnemental, ainsi que la mise en place de différents projets de médiation diffusant l'histoire du site et sa transformation. Des panneaux explicatifs et une carte du site ont également été mis à disponibilité pour les visiteurs. Suite à cette intervention d'entretien, une nouvelle place publique a donc été créée. Nous mettrons de côté cette seconde étape du projet dans notre analyse, car elle ne se rattache pas à l'entretien du site ; la première partie du projet étant suffisamment aboutie pour en faire un sujet d'analyse en soi.

Cette intervention a été réalisée dans une région où les mines de charbon ont pendant longtemps représenté une activité économique importante pour la région. Or, la fin de l'exploitation de la mine a provoqué des pertes d'emploi au sein de la population locale, en plus de révéler au grand jour la contamination de l'environnement. Pour Comp, ce territoire abandonné et contaminé représente le symbole d'une communauté en déclin sur le plan économique (AMD & ART, 2016, AMD & ART Home page,

The project : 1994-2005). Ainsi, le projet vise à se réconcilier avec son histoire minière, à redonner une certaine fierté à la communauté, mais également à redonner espoir en l'avenir. Comme il est mentionné sur le site web du projet : « *Vintondale's AMD & ART Park is about more than just treating water ; it is also about treating the whole community, preserving the past and building towards the future* » (AMD & ART, 2016, The Solution, The Humanities). Il est vrai que les scientifiques peuvent facilement mettre en place un système de décontamination des eaux polluées. Or, selon Comp, le projet de restauration gagne à être diffusé et expliqué au public (Graddy, 2005, p. 27), car il est convaincu que les solutions aux problèmes environnementaux ne peuvent pas simplement être résolues par la science. La collaboration entre l'art et la science constitue un grand avantage, notamment pour la médiation du projet (Comp, 2008, cité dans Davenport, 2015, p. 71-72). Ce projet de collaboration entre la communauté, des artistes et des scientifiques est donc une « célébration de la solution » (Graddy, 2005, p. 27). Ainsi, Comp choisit d'intervenir en ayant recours à des procédés de décontamination et de restauration basés sur la science. Selon l'artiste, cette association entre l'art et la communauté réussit à créer un intérêt à l'égard du projet au sein de la population (AMD & ART, 2016, Founder's Statement). De cette façon, de nouveaux liens ont été créés entre la population, leur histoire et leur environnement.

Ce projet en est finalement un de réappropriation de cette région par la population. Nous avons vu au premier chapitre¹⁴ que la pratique de l'entretien est associée à un processus d'appropriation (Segaud, 1992, p. 12). Ici, la communauté s'investissant dans la restauration de ce vaste site se réconcilie avec les anciennes fonctions d'exploitation de ressources. Il est probable que la population s'identifie davantage au site maintenant qu'elle a participé à son entretien. L'artiste agit dans cette intervention comme un initiateur et un participant actif posant des gestes concrets dans le but de restaurer l'environnement, mais aussi de provoquer un changement dans le rapport qu'entretient la communauté avec son territoire.

¹⁴ Se référer à la section 1.1.2.

2.2.3 L'efficacité pour signifier

Les œuvres de Rahmani et de Comp agissent concrètement sur le territoire et s'inscrivent dans une logique effective et scientifique : elles sont créées de façon à mettre en place des solutions, en collaboration avec des scientifiques, de sorte que les sites soient à nouveau fertiles, abondants et attrayants. Leurs interventions visent à rétablir les écosystèmes, c'est-à-dire à poser des actions dans le but de guérir la nature des maux infligés par différentes activités de la société. Il est donc question « de réparer les écosystèmes endommagés et dégradés » (Clavel, 2012, p. 443). Ainsi, la restauration implique une volonté de restituer et de retrouver la nature perdue, puis de préserver son état régénéré pour le futur. Les interventions étudiées transforment le lieu par la création d'un nouvel aménagement décontaminé et assaini.

Cette volonté de transformer l'environnement dans une optique d'utilité et de fonctionnalité bouscule la conception de l'art et confronte l'idée que l'art ne doit pas avoir d'usage ou d'efficacité. Bien que certains auteurs réfléchissent à l'efficacité fonctionnelle de l'art notamment lorsqu'elle se lie au domaine de l'écologie (Ramade, 2011 ; Zakaria, 2014, chap. 3), certains artistes craignent de voir leurs œuvres instrumentalisées à des fins politiques ou qu'elles ne soient pas considérées en tant qu'art (Zakaria, 2014, p. 60). Robert Morris, par exemple, étaye en 1979 ses craintes de voir l'art récupéré et instrumentalisé par les industries (Matilsky, 1992, p. 47). Il est préoccupé par l'idée que les industries puissent polluer ou contaminer l'environnement sans aucune contrainte, puis avoir recours aux artistes pour réhabiliter le site à moindre coût (Matilsky, 1992, p. 47). Aussi, l'artiste Mel Chin se voit retirer temporairement le financement qu'il avait obtenu de la part du *National Endowment for the Arts* pour son projet *Revival Field* (1990 à aujourd'hui), car le statut artistique de son projet est critiqué pour sa trop grande portée effective et scientifique (Matilsky, 1992, p. 111). Le projet prend place sur un terrain pollué, où des plantes « hyper accumulatrices » ont été implantées afin de décontaminer le sol des métaux lourds (principalement zinc et cadmium) (Matilsky, 1992, p. 110). Ces exemples ne constituent que quelques cas illustrant cette réticence aux usages de l'art.

Néanmoins, nous croyons que le pragmatisme tel que défini par John Dewey¹⁵, offre une réponse adéquate aux opposants de l'efficiencia en art. Effectivement, cette esthétique pragmatique accorde au processus créatif un rôle d'importance en attribuant à l'action un rôle central et équivalent à celui de la pensée, et ce en dépit de l'objet d'art final. Le pragmatisme présente également « [...] un effort pour briser les délimitations existantes entre les différentes formes d'art, associé à la recherche d'une synthèse qui tente de se rapprocher de l'expérience du banal, et par là, de la vie » (Buettner, 2014, p. 562). De plus, en élargissant la notion d'expérience esthétique à nombre d'actions de la vie quotidienne, Dewey propose que l'expérience esthétique d'« [...] une activité qui est principalement pratique [...] [ne soit] pas exclusivement [...] contenu[e] dans le résultat en tant que tel (comme pour la simple efficacité), mais dans le résultat en tant qu'aboutissement d'un processus » (Dewey, 2014, p. 86).

En considérant ces caractéristiques du pragmatisme, nous pouvons établir que l'efficiencia présente chez Rahmani et Comp n'enlève rien à leur caractère artistique. Effectivement, en plus de l'importance accordée au processus de création et à l'action, les interventions de Rahmani et de Comp sont caractéristiques de l'hétérogénéité et de l'hybridité des formes artistiques. Par ailleurs, Rahmani et Comp expriment leur volonté de briser les frontières entre l'art et les activités de la vie quotidienne par la nature de leurs gestes posés qui ne sont pas propres au champ de l'art, mais qui proviennent d'autres champs d'expertise. De plus, une intervention artistique qui comporte une « activité principalement pratique » ou encore comportant une fonctionnalité peut être considérée comme une expérience esthétique si cette fonctionnalité n'est pas une fin en soi, mais si elle est appréhendée comme l'aboutissement d'un processus (Dewey, 2014, p. 86). De ce point de vue, nous pouvons affirmer que les interventions de Rahmani et de Comp explorent cette esthétique pragmatique par l'expérience du banal et de la vie dans des actions du quotidien qui sont celles de l'entretien, par la modalité de la restauration. Les actions pratiques de l'intervention sont appréhendées comme l'aboutissement d'un processus et non comme une fin en soi. En d'autres termes, elles servent à signifier.

¹⁵ Dans *L'art comme expérience* (2014), Dewey n'emploie pas le terme « pragmatisme », mais les auteurs tel que Shusterman, s'entendent pour dire qu'il s'agit bien de cette notion (Shusterman, 2014, p. 11).

La position de Ramade va également en ce sens. Lorsqu'elle se questionne sur l'évaluation des œuvres ayant une utilité ou une volonté opératoire, elle arrive à la conclusion que « [...] l'efficience [en art] est un moyen et non une finalité » (Ramade, 2011, p. 95). Ainsi, elle considère que les œuvres d'art liées à l'écologie et qui comportent une efficience ne doivent pas être évaluées uniquement à partir de critères d'efficience ou esthétiques (Ramade, 2011, p. 95). Ainsi, nous considérons que l'atteinte des objectifs d'efficience d'une œuvre représente un critère d'évaluation parmi tant d'autres.

En outre, les interventions d'entretien qui visent la restauration de sites tels que *Ghost Nets* et *AMD & ART* se rapprochent de ce que Boetzkes (2006, p. 15) nomme le *reclamation art*. Ce terme, qui est parfois traduit par « l'art de la réhabilitation », regroupe des œuvres visant à réhabiliter l'écosystème de certains sites. Cet art repose sur la collaboration entre artistes, spécialistes en environnement et scientifiques, pour l'élaboration d'œuvres (Boetzkes, 2006, p. 15). Il regroupe des œuvres publiques souvent de grande envergure où la question écologique est centrale et où les artistes prennent part à un mouvement écologique et social plus global. Ces œuvres sont également *in situ* et se manifestent sous forme d'installation, de sculpture ou d'intervention dans l'espace. Les artistes interviennent concrètement sur des sites extérieurs endommagés par l'action humaine ou atteignent la réhabilitation par l'action passive des structures autonomes qu'ils mettent en place. Les interventions d'entretien de Rahmani et de Comp ne représentent qu'une partie des œuvres de l'art de la réhabilitation puisqu'elles n'ont recours qu'à l'action humaine et misent essentiellement sur des gestes d'entretien, plus précisément de restauration, ce qui distingue notre recherche.

Boetzkes défend l'idée que les artistes de l'art de la réhabilitation qui s'engagent dans des interventions de décontamination ne cherchent pas absolument à effectuer un changement notable sur l'environnement, mais surtout à démontrer, par l'expérience esthétique, les différents modes d'interaction possible avec l'environnement (Boetzkes, 2006 p. 23). Même si les œuvres de réhabilitation ont un effet positif sur le site où elles prennent place, le résultat ne constitue pas le seul objectif visé par les

artistes (Boetzkes, 2006 p. 23). Ces interventions aspirent plutôt à créer une expérience esthétique singulière en rapport à la nature (Boetzkes, 2006 p. 23). Nous partageons cette idée selon laquelle la réhabilitation d'un site représente un mode d'interaction avec l'environnement qui nous entoure, mais nous pensons que le recours à l'entretien des œuvres de Rahmani et de Comp permet d'établir cette relation à l'environnement faite d'actions et de soins, par la restauration, sans toutefois évacuer l'effet final qui est la production d'un changement positif pour l'écologie.

À cet égard, les deux interventions étudiées établissent un rapport à la nature basé sur l'action contrairement à un rapport de contemplation. Effectivement, nous sommes bien loin de la relation à la nature établie par l'œuvre *The Lightning Field* de Walter de Maria (1977), par exemple, mettant en place des conditions très spécifiques d'observation de la nature. Ces interventions proposent que la nature soit un ensemble sur lequel il faut travailler. Cette relation à la nature, qui s'exprime par l'action, vise l'atteinte d'un état antérieur aux ravages causés par la société. Ainsi, par le fait d'entretenir, de planter, de travailler au terrassement d'un site, de décontaminer ou de restaurer, les artistes s'engagent à prendre soin et à guérir l'environnement. Cela met en exergue les impacts sur l'environnement que peuvent amorcer les individus et les collectivités par l'art. À cet effet, les artistes Rahmani et Comp initient un mouvement d'action pour assainir l'environnement à plus grande échelle, ce qui partage de près les moyens et les objectifs des activistes sans pour autant s'y réduire.

Nous établissons donc que Rahmani et Comp se servent d'activités pratiques pour toucher une communauté et les sensibiliser aux enjeux écologiques. La portée sociale de ces interventions se manifeste par la collaboration avec la communauté pour la réalisation et la création de l'intervention. Les artistes sensibilisent la communauté et le public sur cette façon d'agir se basant sur une relation à la nature faite d'engagement de soi s'exprimant dans le travail de restauration comme une solution aux problèmes environnementaux. Ainsi, ces interventions produisent non seulement un changement dans l'environnement, mais également par la sensibilisation et par la mobilisation.

De cette façon, ces deux interventions s'inscrivent dans le paradigme du développement durable. Établie suite à l'identification du problème écologique mondial, cette notion « [...] se résume à répondre aux nécessités du présent, tout en assurant aux générations à venir la capacité de satisfaire leurs propres besoins » (Organisation des Nations Unies, cité dans Zakaria, 2014, p. 57). Or, « [l]'atteinte de cet objectif [de développement durable] implique la préservation, mais aussi la coordination simultanée des champs économique, social et environnemental » (Zakaria, 2014, p.78). Cette notion concerne en définitive le développement tout en encadrant la production à des fins économiques, sociales ou environnementales. Cette notion est basée sur un système capitaliste de création de richesses. Nous croyons que les interventions de Rahmani et de Comp s'inscrivent dans ce paradigme du développement durable puisqu'elles transforment les lieux. En revenant à un état antérieur par la guérison de la nature, elles produisent un nouvel aménagement. La restauration du site s'inscrit donc dans cette logique de production, propre au développement durable, tout en respectant l'écologie dans une vision à long terme. Ces œuvres repoussent en définitive les limites de l'art par leur fonctionnalité et portent un propos plus large sur une relation à la nature liée aux soins dans une vision à long terme.

2.3 L'action marginale

La seconde tendance identifiée des interventions d'entretien ayant un propos environnemental regroupe celles dont l'efficacité sur le territoire est beaucoup plus modeste. Dans cette section, nous nous intéresserons aux interventions qui modifient l'environnement de façon marginale. Les artistes que nous étudierons révèlent une position paradoxale à l'égard de l'environnement : leurs interventions sont porteuses d'un propos écologique parce qu'elles entretiennent des sites, mais leurs effets sont délibérément minimes pour l'environnement. Nous verrons comment les œuvres *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps* (2010-2011) de Douglas Scholes, et *Diffuse Einträge* (2007) de Tue Greenfort, en ayant recours respectivement à la

maintenance et à la décontamination, reflètent à la fois une préoccupation pour l'écologie et une réticence face à un certain fonctionnalisme environnemental.

2.3.1 La maintenance : *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps* de Douglas Scholes

L'intervention de Douglas Scholes, *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps* (2010-2011), réalisée lors d'une résidence de coproduction s'échelonnant sur une année au 3^e impérial, centre d'essai en art actuel (Granby), place l'entretien au centre des préoccupations. Elle regroupe quatre périodes d'activité d'une semaine chacune, suivant les différentes saisons. L'artiste entretient des sites tout en s'intégrant à la routine de travail des cols bleus de la ville. Chaque matin, il se rend au point de ralliement matinal des employés et il poinçonne sa carte attestant le début de sa journée de travail pour se rendre ensuite aux divers sites d'intervention. Il dîne avec les travailleurs et retourne poinçonner à la fin de la journée. Scholes débute ce projet en été où il entreprend de parcourir à pied la rue Principale, qui constitue également la route provinciale traversant la ville, afin de retirer les déchets en bordure de la route (Figure 2.10). Équipé d'un petit chariot et de sacs de plastique, il amasse les déchets et les classe en fonction de ce qui est recyclable. Dans son chariot, une série de moulages en cire d'abeille représentant différents objets y sont transportés. Ces moulages sont des reproductions de déchets habituellement trouvés sur le bord des routes : verres à café, bouteilles de plastique, brosses à dents, boîtes de carton, contenants de restauration rapide, etc. L'artiste collecte les déchets, puis les remplace par ces répliques en cire, sortes d'archétypes de déchet (Leblanc, 2011, p. 42). Il dissémine sur son passage ces petites sculptures marquant son action sur le terrain, sans pour autant attirer l'attention des passants (Figure 2.11). L'adresse du site web de l'artiste figure sur les objets de cire, ce qui permet aux passants curieux, découvrant ces sculptures, d'y puiser davantage d'information sur le projet.

À l'automne, Scholes concentre son travail d'entretien sur le terrain d'une station d'essence abandonnée. L'infrastructure de la station d'essence retirée et le sol décontaminé, la surface du terrain est presque entièrement recouverte d'asphalte. Il procède alors au nettoyage du site en retirant les mauvaises herbes, en enlevant les

débris de toutes sortes et en balayant le gravier ainsi que les feuilles mortes (Figure 2.12). Plusieurs amoncellements de terre, de débris végétaux et de déchets sont formés par l'artiste, ce qui est non sans rappeler l'œuvre *Monument to Beach Pollution* (1970) de Hans Haacke traitée au premier chapitre. Au terme de cet entretien, Scholes forme un amoncellement de répliques de déchets en cire qu'il nomme « [...] "monument" pour commémorer les résultats éphémères du balayag[e] » (Scholes, 2011, balayage, jour 1) (Figure 2.13). À l'hiver, l'artiste s'investit à pelleter la neige du site formant un motif par les sections exemptes de neige et celles enneigées rappelant le *earth art* par le retrait de matériaux à même le site (Figure 2.14). Au printemps, Scholes reprend la marche effectuée sur l'artère principale de la ville afin de la nettoyer de ses déchets et d'y laisser au passage des répliques de rebuts.

Parallèlement à cette intervention, des activités de médiation sont élaborées au garage municipal et au 3^e Impérial. Trois installations sont présentées en alternance dans la salle commune des cols bleus de la ville au cours du projet. Ces installations sont constituées d'archives et d'artefacts de l'intervention : des objets, des cartes du lieu, des photographies, de la poussière recueillie à certains endroits spécifiques, des moulages de rebuts en cire d'abeille, etc. Deux rassemblements sont également organisés à la fin du projet, le premier avec les travailleurs qui l'ont accueilli dans leur milieu de travail et le second avec le milieu artistique au 3^e Impérial pour célébrer la fin du projet.

Cette intervention repose avant tout sur la notion de travail. L'artiste choisit d'investir temps et énergie afin de nettoyer divers sites extérieurs de la ville. L'artiste s'intègre aussi dans un milieu de travailleurs ce qui accentue cette référence. Le choix de la cire d'abeille comme matériau pour les moulages est non seulement énigmatique, parce que l'artiste l'utilise de façon récurrente dans sa pratique artistique et devient alors une sorte de signature pour lui, mais il renvoie également à la notion de travail puisque cette matière issue des abeilles provient d'insectes communément connus pour leur qualité d'ouvrières. En plus de ses propriétés plastiques incontestables, ce matériau est de provenance naturelle et biodégradable, donc sans effet néfaste pour l'environnement. Par ailleurs, la notion de quotidien est également abordée, car non

seulement l'artiste effectue des tâches routinières et quotidiennes, mais il s'insère dans la routine des travailleurs en partageant leur rythme et leur horaire de travail. Scholes choisit d'attirer l'attention sur une activité du quotidien et de la considérer en tant qu'art. Comme le mentionne Véronique Leblanc : « *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps* mise sur l'infiltration du réel et sur l'immersion dans un milieu spécifique afin de mettre de l'avant la figure de l'artiste en travailleur » (2011, p. 43).

Ainsi, Scholes effectue la maintenance des lieux. Il choisit d'agir sur le terrain ; il choisit de nettoyer, de balayer, de pelleter, etc. Maintenir signifie « [c]onserver dans le même état » (maintenir, *Le Petit Robert de la langue française*, 2018) ce qui signifie que les gestes effectués sont posés dans le but de préserver les sites de l'altération. Ils n'impliquent pas de transformation des lieux. Par ailleurs, en amassant les déchets et en nettoyant la saleté, l'artiste agit sur ce qui est visible de sorte que ces actions reposent sur « [...] ce qui accroche le regard et dérange, comme les déchets d'une pelouse impeccable. La visée est écologique, mais aussi esthétique : c'est une écologie de l'œil » (Lessard, 2015, p. 106). Par la maintenance, Scholes modifie la perception de ces espaces résiduels habituellement négligés par la propreté des sites ce qui attire subtilement l'attention. Ce que l'artiste nomme « esthétique pragmatique » fait aussi écho à la modification de la perception des espaces entretenus :

L'esthétique pragmatique se réfère à l'apparence intrinsèque et évolutive des choses [...] que l'on retrouve dans notre environnement ; à ces apparences dont la dynamique inhérente est due au passage du temps. L'esthétique pragmatique trouve son évidence à travers les états temporels de plusieurs éléments de notre société contemporaine. Par exemple, [...] [u]ne clôture fraîchement peinte se ternira sous l'exposition des intempéries. Des herbes pousseront à travers l'asphalte et la poussière s'accumulera sur un abat-jour. [...] Tous les rebuts et débris qui jonchent notre quotidien dénotent un abandon d'attention. Je suis fasciné par le fait que l'apparence d'un objet puisse se façonner tout autant par l'effet d'un abandon d'attention que par des actions d'entretien qui sont mises en œuvre pour inverser les signes de négligence (Scholes, 2011, Le projet).

Cette « écologie de l'œil » (Lessard, 2015, p. 106) se distingue donc des interventions analysées précédemment qui reposent davantage sur un entretien qui se fait en

profondeur, indépendamment de ce qui est visible. En effet, la contamination de sites n'est pas toujours apparente. Scholes propose de modifier notre rapport aux lieux par le retrait de débris. Cet embellissement des lieux découlant du nettoyage et de la maintenance fait naître un regard nouveau, une considération renouvelée ouvrant aux multiples possibilités de ces lieux à l'abandon ou de transit.

Cet investissement de temps et d'énergie est effectué de façon à faire remarquer les effets concrets du travail. En revanche, les effets de ce travail sont assurément modestes et éphémères. La zone entretenue par Scholes est restreinte et seulement une minorité de citoyens remarque les effets du travail de l'artiste. Les objets moulés en cire attirent subtilement l'attention des passants, mais ces objets se confondent par leur forme et leur dimension, ordures normalement retrouvées dans l'espace public ; l'intervention est définitivement furtive, voire à faible coefficient de visibilité artistique. Ensuite, les actions de maintenance sont éphémères, car d'autres déchets seront laissés en bordure de route, les feuilles mortes se déposeront à nouveau sur le site de l'ancienne station d'essence et les mauvaises herbes envahiront à nouveau ce site, et les petits objets de cire marquant le travail de l'artiste seront altérés par la chaleur du soleil ou détruits par le poids de la neige. Le « monument » disposé sur le site vacant ne fait pas exception ; il est réduit en miettes à la fin de l'hiver. Cette éphémérité de l'intervention rappelle aussi le caractère distinctif de l'entretien qui est un travail sans cesse à recommencer. Finalement, les effets du travail sur le site de l'ancienne station d'essence sont paradoxaux par leur modeste ampleur et leur éphémérité, mais également parce que les déchets de l'ancienne station d'essence sont laissés sur place, disposés en plusieurs amas. Ainsi, contrairement à Rahmani qui cherche à retrouver l'état original du site (précédant son exploitation), Scholes évoque son état antérieur par les amoncellements de débris laissés sur place et par les objets de cire qui le jalonnent.

Il est alors justifié de se demander pourquoi Scholes choisit de s'investir de cette façon. Certes, cet investissement de l'artiste à maintenir divers lieux de la ville démontre une attention particulière accordée à la fois aux sites comme tels et à l'écologie. Cette préoccupation environnementale s'exprime bien sûr dans cette collecte de déchets. Par la dissémination des répliques en cire, l'artiste lancerait-il une

invitation au passant à collectionner ces curieux moulages trouvés de façon fortuite ? Puis, par un retournement, l'œuvre nous renvoie à nos propres comportements à l'égard de la pollution que nous émettons. En somme, l'œuvre suscite un questionnement sur nos propres habitudes à l'égard de ces déchets que l'on retrouve partout.

Par ailleurs, nous constatons que l'utilisation de l'expression « esthétique pragmatique » dans le titre de l'œuvre met l'accent sur l'aspect pratique de la maintenance et de ses effets. Cette importance accordée à l'action d'entretien crée des attentes sur le plan de l'efficience. Or, comme nous l'avons vu précédemment, l'efficacité de l'intervention est paradoxale par son aspect modeste et éphémère. Mais ce n'est pas étranger à la vision de Dewey qui place l'efficacité des actions pratiques en tant qu'aboutissement d'un processus et non comme finalité. De cette façon, la finalité de l'action de maintenance effectuée par Scholes est reléguée au second plan ce qui met de l'avant le travail en tant que tel.

2.3.2 La décontamination : *Diffuse Einträge* de Tue Greenfort

L'œuvre de Tue Greenfort, *Diffuse Einträge* (2007) pouvant être traduit par *Sources diffuses* (Greenfort, s. d., paragr. 12), a été créée pour l'événement *Skulptur projekte*, prenant place tous les dix ans dans les espaces publics de la ville de Münster en Allemagne. L'artiste intervient sur le lac artificiel Aasee, situé au cœur de la ville, jouant un rôle majeur en ce qui a trait aux activités récréatives et à l'identité des citoyens (Greenfort, s. d., paragr. 1). Cependant, la qualité de l'eau du lac est en mauvaises conditions puisqu'elle est fréquemment aux prises avec une contamination de cyanobactéries, des algues bleu vert toxiques, voire mortelles pour l'humain. L'interdiction de s'y baigner est donc souvent de mise (Skrebowski, 2013, p. 125). L'artiste intervient pour décontaminer en partie l'eau du lac. Il installe près de la rive une remorque servant normalement aux agriculteurs pour l'épandage de fumier et à l'aide d'un long tuyau, l'eau du lac est pompée à l'intérieur de ce réservoir modifié de façon à mélanger l'eau à une solution de chlorure de fer, reconnue pour freiner la

propagation des cyanobactéries. L'eau ainsi décontaminée est redirigée dans le lac en un grand jet à la manière d'une fontaine publique (Figure 2.15).

L'efficacité de cette intervention sur ce plan d'eau est modeste ; elle n'a pas de réel impact à long terme sur la qualité de l'eau puisqu'elle n'agit qu'en aval du problème. De plus, la quantité de chlorure de fer nécessaire pour purifier la totalité de l'eau du lac est également beaucoup plus importante que celle qui est ajoutée lors de l'intervention de Greenfort (Skrebowski, 2013, p. 125). La ville étant entourée d'élevages porcins et bovins, des composantes de fumier ruissellent dans les cours d'eau en amont pour se déverser dans le lac, ce qui est néfaste pour l'écosystème du lac et déclenche la multiplication des cyanobactéries (Greenfort, s. d., paragr. 6). Cette décontamination menée par Greenfort ne serait efficace que si le chlorure de fer était déversé de façon continue dans le lac afin de contrebalancer l'apport constant des composantes du fumier et ainsi, freiner la prolifération des cyanobactéries. Cela correspond en outre à la solution trouvée par le comité d'experts scientifiques chargé d'élaborer une méthode pour augmenter la qualité de ce plan d'eau et permettre aux citoyens d'en bénéficier à nouveau (Greenfort, s. d., paragr. 8-10). Ainsi, la municipalité a installé de façon permanente un réservoir déversant cette même solution de chlorure de fer dans le lac pour pallier au problème de contamination. L'artiste reproduit donc les principes de ce système afin de le porter à l'attention. Le titre de l'intervention fait également écho au rapport produit par ce comité d'experts évoquant simplement des *sources diffuses* pour désigner les causes pourtant bien connues de ce problème de cyanobactéries (Greenfort, s. d., paragr. 12).

Par ailleurs, en utilisant un processus de décontamination, les caractéristiques visuelles du site ne s'en trouvent pas modifiées, le site n'est donc pas transformé par l'artiste. Effectivement, l'ajout de la remorque sert à la décontamination, mais l'aspect visuel du lac est maintenu tel quel. Ainsi, la décontamination procède différemment de la restauration qui, elle, transforme les lieux comme nous l'avons vu avec les interventions de Rahmani et de Comp.

En somme, cette intervention porte sur les solutions trouvées et mises en œuvre pour contrer la pollution de l'environnement. Le recours à la remorque d'épandage de

fumier ainsi modifiée s'interprète comme une solution élaborée et mise en place pour contrer un problème créé par cette même industrie. Par son intervention, l'artiste souligne l'absurdité de cette solution temporaire qui a pourtant été implantée de façon permanente par la municipalité (König Galerie, 2008, paragr. 2) et met en évidence les contradictions entre le discours politique et les solutions proposées. Par sa monumentalité et sa réalisation dans l'espace public, l'intervention rappelle la forme de la fontaine publique et tourne en dérision la solution élaborée par la ville. Néanmoins ciblée au contexte de cette ville, cette intervention nous permet de réfléchir de façon plus globale aux enjeux environnementaux, aux relations possibles avec notre environnement, ainsi qu'aux solutions élaborées dans ce contexte de crise environnementale. L'efficacité modeste de la décontamination questionne l'engagement réel lié aux enjeux environnementaux, ainsi que la réelle volonté de modifier ce rapport à l'environnement.

2.3.3 Une relation paradoxale à l'environnement

Les deux interventions que nous avons étudiées sont incontestablement distinctes par leur approche, mais portent toutes deux les mêmes considérations sur l'environnement et l'écologie. Elles s'intéressent plus particulièrement à la pollution, que celle-ci soit sous forme de déchet ou de contaminant toutes deux à retirer. De plus, elles procèdent de la même façon, sans transformer les sites ni modifier les lieux. Les interventions de Scholes et de Greenfort maintiennent ou décontaminent en utilisant en grande partie la soustraction ou le retrait. Nous remarquons également qu'elles posent un regard similaire sur la notion d'efficacité de l'action d'entretien. Par leurs actions sur le terrain, Scholes et Greenfort ouvrent sur une réflexion portant sur l'engagement social ; par leurs interventions prenant toutes deux place à l'extérieur, elles agissent dans la sphère publique. Mais ces deux interventions d'entretien dérogent en même temps à cet engagement par la marginalité de leurs actions. Selon Nathalie Blanc et Jacques Lolive, c'est justement par cette dimension marginale ou encore « ambiguë » et « déceptive », que les interventions peuvent échapper à l'instrumentalisation (2009a, paragr. 16). Ce paradoxe montre en fait un

engagement environnemental fort, en raison de son possible rapprochement avec la décroissance.

La notion de décroissance a été conçue comme une solution à la croissance économique à tout prix propre au capitalisme en se basant notamment sur une idéologie écologiste (Schepper-Valiquette, 2014, p. 29). C'est un concept qui est né dans les années 1970 (Schepper-Valiquette, 2014, p. 20), mais qui n'a pris un réel essor qu'à partir de 2002 (Daoust, 2015, p. 51). Il a été élaboré suite au constat avançant que la société capitaliste cherchant une croissance infinie dans un contexte aux ressources limitées ne peut survivre puisqu'elle entraîne la destruction des écosystèmes (Schepper-Valiquette, 2014, p. 17). Bref, « [l]a décroissance n'est ni la croissance zéro ni la croissance négative, mais une matrice d'alternatives. Elle vise à nous faire sortir du cercle infernal de la création illimitée de besoins et de produits et de la frustration croissante qu'il engendre » (Latouche, 2012, paragr. 1).

Dans le champ de l'art, rares sont ceux qui, pour l'instant, mettent en relation le concept de décroissance avec les pratiques artistiques. Néanmoins, Ariane Daoust campe sa réflexion autour de ce concept dans le domaine artistique (2011, 2015 et 2016). Elle énonce le fait que certains artistes « [...] cherchent [...] à incarner une ontologie de la décroissance » (Daoust, 2015, p. 51). Elle établit que l'art de la décroissance serait

[u]n art qui activerait l'activité paresseuse, le rien, la décréation et le désœuvrement. Il s'agit de penser un art qui, en dehors de la compétition permanente entre les individus, de l'obsession du "toujours plus", des idéologies du travail et de la performativité, cherche à créer par l'activation de la décroissance un mieux vivre-ensemble et plus de liens (Daoust, 2015, p. 51).

À l'instar de ce qu'affirme Daoust, mentionnant que « [l]'art semble [...] avoir pris du retard sur d'autres domaines d'activité qui tendent à intégrer la décroissance comme mode opératoire » (Daoust, 2016, paragr. 10), un bon nombre d'actions d'entretien évoqueraient, au contraire, cette ontologie.

Effectivement, les interventions de Scholes et de Greenfort, sans représenter la décroissance ni même porter sur ce sujet précis, utilisent les mêmes tactiques privilégiées par ce mouvement. D'un côté, elles arrivent au même constat écologique de base des « décroissants », constat qui les a menés à penser cette alternative. De l'autre, elles « activerai[en]t [...] le désœuvrement » (Daoust, 2015, p. 51). Cette notion étant comprise comme l'idée d'un art qui ne s'incarne pas dans l'objet abouti, l'œuvre, mais plutôt dans un processus ou une activité artistique. Comme l'écrit Stephen Wright à propos du désœuvrement :

[l]’art actuel ne se déploie pas lors du surgissement de l’œuvre, mais tout au long d’une conduite processuelle de création ; sa finalité est coextensive au processus. Par cette attention soutenue au devenir artistique du projet, au dépens [*sic*] de son aboutissement, l’art actuel s’inscrit davantage dans le *temps*, que dans l’espace, interrogeant implicitement la notion du *temps public* (2001, p. 11).

À cet égard, nous croyons que les interventions de Scholes et de Greenfort se rattachent à cette conception du désœuvrement par cette activité artistique qui se déploie dans le temps tout en ne s'incarnant pas dans un objet faisant œuvre, mais plutôt dans une conduite pour Scholes ou dans un dispositif mis en place et mis en marche par Greenfort. Ainsi, c'est plutôt la suite des actions ou le dispositif fonctionnant dans la durée et non la finalité en tant que telle qui « fait œuvre ». Ces actions d'entretien ne sont pas les seules qui se rattachent au désœuvrement. Effectivement, nous avons vu que les interventions de Rahmani et de Comp mettent l'accent sur le processus qui « fait œuvre » par leur aspect pragmatique, ce dernier accordant à l'action une grande importance, même équivalente à celui de la pensée en dépit de l'objet d'art final.

Or, les interventions de Scholes et de Greenfort incarnent de surcroît cette « ontologie de la décroissance » par le recours à la soustraction et au retrait : « [...] il faut imaginer aujourd'hui un art qui ne cherche pas à en faire trop, mais qui, au contraire, s'incarne dans la soustraction plutôt que dans l'ajout » (Daoust, 2015, p. 51). Dans ces deux cas, il est question d'entretenir ce qui existe déjà, par la maintenance dans le cas de Scholes, et par la décontamination dans le cas de Greenfort ; l'ajout d'éléments nouveaux reste toutefois très faible. C'est précisément cette spécificité qui les

rapproche de l'art de la décroissance, tout en les distinguant des interventions efficaces de Rahmani et de Comp. Ces deux façons d'entretenir propres à Scholes et à Greenfort correspondent aux modes d'entretien élaborés au premier chapitre¹⁶ définis par leur façon de protéger l'état initial de quelque chose en impliquant un minimum d'altération. De cette façon, ces interventions ne transforment pas les lieux, elles se basent sur ce qui existe déjà ; les artistes agissent par le retrait de déchet ou de contaminant. Lorsque certains éléments sont ajoutés au site, soit pour marquer le travail d'entretien (les moulages de cire pour Scholes) ou pour effectuer la décontamination (la remorque pour Greenfort), ce sont des éléments qui servent l'action d'entretien. Les deux artistes sans « en faire trop » (Daoust, 2015, p. 51) portent leur propos plus loin. Scholes modifie le rapport aux lieux entretenus par le nettoyage, cet embellissement est une volonté de revaloriser ces lieux à l'abandon, mais l'aspect paradoxal de l'intervention par l'efficacité marginale dénote une réticence à l'idéologie de la productivité. Quant à Greenfort, il remet en question cette façon de résoudre les problèmes environnementaux de façon temporaire, sans vision à long terme. Enfin, l'enjeu environnemental de ces interventions oriente la réflexion sur une nouvelle façon de concevoir notre relation à la nature par l'idée de faire moins et de faire mieux issue de la décroissance.

De plus, les interventions de Scholes et de Greenfort incarnent cette « ontologie de la décroissance » par le fait qu'elles reposent sur l'interaction avec le ou les site(s), tout en intégrant un paradoxe par l'efficacité intentionnellement négligeable des actions posées par les artistes. Ainsi, le caractère performant des interventions de Scholes et de Greenfort sur les lieux de l'entretien est ambigu et amène une réflexion sur l'idéologie de la productivité ; idéologie qui nous submerge et qui est propre à la réflexion de la décroissance. L'efficacité négligeable de ces interventions reflète l'idée que la décroissance ne soit « [...] ni la croissance zéro ni la croissance négative, mais une matrice d'alternatives » avancée par Latouche (2012, paragr. 1). Ainsi, contrairement à cette réflexion antinomique (la croissance en opposition à la croissance négative), ces interventions évoquent des alternatives propres à la décroissance. L'efficacité marginale de ces interventions fait donc écho à ces

¹⁶ Se référer à la section 1.1.

alternatives évoquées par Latouche qui sont pensées en dehors d'une dualité entre l'efficacité et l'absence d'efficacité. Ainsi, l'impact sur les sites des interventions de Scholes et de Greenfort ne correspond pas à une absence complète d'efficacité, mais plutôt à une efficacité marginale. Effectivement, l'utilisation de gestes concrets d'entretien, tels que la maintenance ou à la décontamination, ne transforme pas les lieux, ce qui renvoie à la « matrice d'alternatives » (Latouche, 2012, paragr. 1) propre à la décroissance.

Finalement, nous avons vu que les interventions *Ghost Nets* (1990-2000) de Rahmani, *AMD & ART* (1994-2005) de Comp, *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps* (2010-2011) de Scholes et *Diffuse Einträge* (2007) de Greenfort peuvent être identifiés comme faisant partie de la troisième phase de la conscience environnementale. Elles expriment effectivement une volonté de ralentir, d'arrêter et même d'inverser les ravages que la société fait subir à l'environnement (Harris, 2014, p. 72-73). Rahmani et Comp procèdent à des restaurations qui ont un impact réel et bénéfique sur l'environnement et les écosystèmes concernés. Scholes et Greenfort s'engagent plutôt dans des interventions fonctionnelles, mais dont l'impact reste marginal. En définitive, les œuvres de Rahmani et de Comp, s'approchant de l'activisme environnemental par leurs actions concrètes sur le territoire, s'en distinguent par leur efficacité qui ne constitue pas une finalité. L'efficacité permet plutôt de sensibiliser les communautés aux enjeux écologiques. La restauration propose une relation à la nature fondée sur le soin et se situe dans le paradigme du développement durable par la production d'un nouvel aménagement suite à la décontamination du site. Les interventions tendent à revenir à une situation originelle, en effaçant les traces de la société industrielle moderne. Elles possèdent également certaines similarités avec le *reclamation art*, cette catégorie par ailleurs plus inclusive que les interventions d'entretien ayant un propos environnemental visant l'action sur l'environnement. Quant aux interventions de Scholes et de Greenfort, elles transgressent la notion de fonctionnalité de l'art dans un contexte où la productivité nous submerge. Elles sont paradoxales par le propos qu'elles portent sur l'environnement qui s'exprime par une efficacité marginale. Nous sommes d'avis que ce paradoxe est élucidé par le recours à une ontologie de la décroissance ; cette notion de décroissance qui se veut une alternative à la croissance afin de préserver

l'environnement. Enfin, les deux catégories d'intervention d'entretien ayant un propos environnemental, l'action sur l'environnement par la restauration et l'action marginale, mettent toutes deux en évidence une relation à l'environnement alternative en modifiant sa perception.

CHAPITRE 3

Le politique et l'engagement

La question du politique s'inscrit en filigrane dans toutes les interventions d'entretien que nous avons répertoriées et nous verrons, dans ce dernier chapitre, de quelles manières elle s'y inscrit. Le politique est implicite à l'intervention, comme le met bien en évidence la définition de la Tate Modern : « [l]e terme art d'intervention s'applique à l'art conçu spécifiquement pour interagir avec les structures ou le contexte existants »¹⁷ (Art intervention, s. d.). En intervenant à l'extérieur, dans cet espace public ou privé, les artistes prennent position dans la sphère publique. L'analyse du large corpus d'interventions d'entretien nous a permis d'observer que cette réflexion critique sur le politique et l'engagement est récurrente pour ne pas dire systématique. Axée sur le geste et le service, cette réflexion s'articule de trois façons : par la résistance dans une échelle micro-politique, par les pratiques para-artistiques et par le don. Ces trois approches peuvent être combinées dans une intervention d'entretien. Cependant, nous traiterons de chacune d'elles individuellement en analysant les interventions les plus significatives. Comme dans les chapitres précédents, nous nous concentrerons sur les interventions comme telles, ainsi que leur réception.

Nous débuterons l'analyse avec l'œuvre, *Restoring the Gros Market some days before its demolition* (1995), de l'artiste espagnole vivant aux Pays-Bas, Lara Almarcegui. Nous verrons comment cette œuvre micro-politique, en ayant recours à la restauration, fait preuve de résistance dans son contexte urbain. Nous étudierons ensuite l'intervention *That's Painting* (1989-2016) reposant sur la rénovation, de l'artiste français Bernard Brunon, qui vit aujourd'hui entre les États-Unis et le Mexique. Par son aspect para-artistique, cette intervention reflète un engagement

¹⁷ Il s'agit de notre traduction de : « [t]he term art intervention applies to art designed specifically to interact with an existing structure or situation » (art intervention, s. d.).

politique et critique. *Needs* (1999-2006) de Didier Courbot ainsi que *Les Corrections* (2011-2014) de Julien Berthier seront analysées en regard de la notion de don. Nous verrons que ces deux dernières œuvres explorent l'entretien par des initiatives généreuses, mais transgressives, de réparation et de ré-ordonnement dans l'espace public. Dans ce chapitre, l'analyse des interventions d'entretien se situe davantage dans une réflexion sur le geste posé, dans l'idée d'offrir un service, contrairement à l'analyse des œuvres du chapitre précédent où le résultat et ses effets étaient davantage étudiés.

Les artistes que nous étudions dans ce chapitre choisissent d'intervenir dans un lieu extérieur qui est de surcroît un espace public. Ce choix n'est pas anodin, car il permet de rejoindre un public distinct de celui fréquentant les lieux habituels de l'art. Ainsi, les artistes rejoignent des communautés spécifiques, celles qui fréquentent ces lieux publics ou qui y ont accès de manière plus sporadique, par les légères modifications de l'espace qu'entraîne l'entretien. En ce qui concerne cet espace, il est public non pas parce qu'il appartient à la collectivité, mais parce qu'il est mis à la disposition de la communauté. De ce fait, une intervention réalisée dans un espace extérieur, qu'il soit privé ou public, peut également porter des enjeux de la sphère publique dans la mesure où,

[s]ur le plan architectural et urbanistique, l'espace public se définit [...] comme espace de rassemblement, de circulation, de communication, de loisir, de détente, accessible à toute personne (citoyenne ou non) en respect des normes qui balisent l'exercice de la liberté. [...] [S]ur le plan des pratiques et des discours, l'espace public est aussi le lieu de la relation sociale, de l'échange, de la rencontre, du conflit, de la construction sociale de la réalité et de la mise en question des formes symboliques instituées (Jacob, 2011, p. 4).

Les interventions sont ainsi réalisées de façon à interagir avec ces divers éléments qui constituent l'espace public. Les cas que nous étudions apportent une réflexion sur l'espace dans lequel ils prennent place ; ils utilisent cet espace extérieur comme un matériau en s'y immisçant et en y modifiant certaines composantes tangibles. En investissant cet espace par diverses modalités d'entretien, les artistes proposent un questionnement critique sur ses caractéristiques, telles qu'identifiées par Louis Jacob. Les interventions entraînent de subtiles perturbations sur le site, ce qui nous pousse à

réfléchir à l'espace dans lequel elles prennent forme. Elles nous incitent également à examiner la nature du geste d'entretien en faisant ressortir sa dimension sociale et politique.

S'il n'y a pas d'œuvres qui ne soient pas politiques, puisque toutes fonctionnent dans la sphère publique, l'art d'intervention l'est de façon particulière sur le plan de la forme et de la signification. La forme des interventions artistiques est politique, d'une part, parce que les artistes vont à l'encontre de la marchandisation de l'art en créant des œuvres furtives et éphémères difficilement vendables sur le marché de l'art. D'autre part, le sens des interventions d'entretien est aussi politique. À cet effet, Rainer Rochlitz distingue la « *signification* politique », qui correspond au sens politique véhiculé, de la « *fonction* politique » ou « *statut* politique », qui correspond plutôt à l'effet politique (Rochlitz, 2002, p. 147). Soulignons que pour avoir un effet politique, l'œuvre « doit être *traduite* – par des récepteurs qui y *voient* un signe politique – dans un *autre* langage, susceptible d'alimenter le débat politique » (Rochlitz, 2002, p. 149). Bien que plusieurs œuvres en art contemporain ont une *signification* politique, nous pouvons affirmer que seulement quelques-unes d'entre elles ont une *fonction* ou un *statut* politique associé. Ainsi, une intervention peut avoir une signification politique sans avoir d'effet politique. À cet égard, notre analyse nous a permis de constater que leur effet politique est limité par leur portée restreinte et par leur faible coefficient de visibilité artistique.

Rochlitz a également proposé la notion de *sensibilisation* politique que nous retiendrons dans le cadre de notre analyse, car elle inclut « la spécificité esthétique » (2002, p. 152). Par la sensibilité esthétique, l'art peut transmettre une certaine sensibilisation politique et sociale. De cette façon, sans vouloir modifier les croyances ou les habitudes, les interventions d'entretien attireraient l'attention du spectateur sur une diversité de propos et d'enjeux par l'expérience sensible et pourraient éveiller aux enjeux politiques ou sociaux. C'est donc en faisant preuve de sensibilité et en sensibilisant que ces interventions peuvent générer un effet politique. Cet effet politique est toutefois relatif, en raison du faible coefficient de visibilité artistique des interventions. Les artistes font le pari de créer un effet de surprise ou de déstabiliser discrètement le spectateur, ce qui crée une réception singulière et

augmentée, tout en acceptant de courir le risque qu'une majorité de passants ne percevront pas l'intervention. À ce titre, Patrice Loubier établit, à propos d'interventions qu'il qualifie de furtives, que leur finalité n'est pas uniquement politique (2001, p. 104) bien qu'elles aient une *signification* politique. Cette particularité est également présente dans le corpus que nous étudierons. Ainsi, si ce type d'intervention sensibilise le public à des aspects politiques ou sociaux, ce n'est pas nécessairement en raison de ses effets ou de ses impacts politiques.

Pour Ève Lamoureux, le choix de fusionner l'art à la vie, propre à cette forme artistique, « [...] témoigne d'un sentiment d'inscription, d'appartenance au monde et d'un désir d'y contribuer » (Lamoureux, 2007, p. 313). Les artistes ont conscience du contexte dans lequel ils travaillent et veulent s'y investir en explorant diverses méthodes et moyens d'agir propres à la vie. En revanche, à ce désir de contribuer au monde qui les entoure par la sensibilisation qu'ils provoquent, les artistes ne visent pas exclusivement à produire un effet politique. En ce sens, cet objectif politique se distingue des avant-gardes historiques portées par des ambitions utopiques de transformation du monde. Nous sommes d'avis que les effets politiques restreints des interventions ne sont pas étrangers à l'engagement, tout comme le souligne Ève Lamoureux (2007, p. 317-318). Effectivement, sans vouloir afficher une position tranchée sur des enjeux sociopolitiques, les artistes souhaitent d'abord et avant tout porter à l'attention du public certains éléments. En investissant l'espace social et en ayant recours à l'intervention, ils proposent un questionnement critique par rapport aux aspects sociopolitiques sans toutefois assujettir leurs œuvres au politique (Lamoureux, 2004, p. 121). Conscients de la portée relative de leurs œuvres, les artistes s'engagent tout de même à soulever des questions et à remettre en cause des enjeux sociaux ou politiques : « [Cet engagement] ne s'exerce pas à l'encontre d'un pouvoir étatique, mais d'une domination plus insidieuse, plus diffuse, qui se révèle par ses effets sur les corps, sur l'esprit, sur les relations humaines, sur la structuration de l'espace, etc. » (Lamoureux, 2007, p. 313). Ainsi, la contestation du pouvoir se fait plutôt de l'intérieur : « [...] l'idée est de vivre et de proposer du changement de manière continue plutôt que de s'opposer, dans des moments clés, au pouvoir institutionnel » (Lamoureux, 2007, p. 318). Par leur action qui s'insère dans le champ de l'art, les artistes se distancient légèrement du contexte réel qui leur est immédiat.

Cela permet de considérer autrement le lieu, les enjeux et l'action qui constituent l'intervention.

Ainsi, les artistes interventionnistes que nous étudions portent un regard renouvelé sur la question du social et du politique issu de l'espace public. Contrairement à la posture moderne de l'engagement qui réside dans une logique de l'affrontement, c'est-à-dire d'être en opposition à quelque chose (Caillet, 2004, p. 10), ces artistes font preuve d'engagement social et politique en subvertissant le système de l'intérieur, sans chercher à convaincre.

Cette contestation du pouvoir de l'intérieur, qui est propre aux interventions d'entretien, n'est pas sans rappeler la notion de tactique abordée au premier chapitre. Comme nous l'avons définie, la tactique est un mode d'action. Elle fait partie des « arts de faire » qui sont « [...] une manière de penser investie dans une manière d'agir, un art de combiner indissociable d'un art d'utiliser » (Giard, 2012, p. XLI). À cet effet, la réflexion est indissociable de l'action : elle se lie à l'agir pour s'influencer. Cette façon de concevoir la pensée et l'action est d'ailleurs analogue au pragmatisme de John Dewey (voir deuxième chapitre). Toutefois, ce qui lie intrinsèquement la tactique à l'engagement relève de la façon dont elle opère. La tactique déjoue l'ordre ou le pouvoir par des actions de résistance, de la même façon que les interventions analysées dans ce chapitre.

Le rôle du spectateur au sein des interventions comporte également un aspect politique. Dans la plupart des cas, le spectateur ne correspond pas à un visiteur averti, mais bien à un usager de l'espace qui se retrouve en présence de l'intervention de façon fortuite. Il exerce sa liberté par sa présence dans ces lieux. De plus, comme les interventions que nous étudions sont furtives à différents niveaux, le spectateur doit être attentif à son environnement afin de pouvoir en saisir les subtilités. Il revient au spectateur de déceler la présence d'une intervention qui se révèle sans s'exhiber. Nous croyons que cet aspect furtif et discret est politique. À cet égard, Thierry Davila aborde cette dimension singulière de l'intervention avec l'exemple d'une œuvre sonore de Max Neuhaus, qui est presque imperceptible dans l'espace public. Sa réflexion convient tout autant aux interventions d'entretien. Davila affirme :

Tel est l'engagement politique de [l'artiste] : mettre le visiteur face à ses responsabilités vis-à-vis du sensible, le mettre face à l'exercice de sa liberté de discernement, lui proposer de découvrir une manifestation d'un monde selon son bon vouloir, selon l'étendue plus ou moins affirmée de sa vigilance sensorielle (Davila, 2010, p. 221).

En d'autres termes, le fait que le spectateur doive déceler la présence de l'œuvre dans l'espace public rendrait sa réception politique. Celui-ci doit s'investir et faire preuve de discernement. L'artiste n'impose pas son œuvre au spectateur et se place au même niveau que lui. Puis, l'interprétation n'est pas imposée ni formulée explicitement et reste donc ouverte (Lamoureux, 2007, p. 315). Le pouvoir entre l'artiste et le spectateur est ainsi partagé.

3.1 L'art micro-politique, une forme de résistance

La notion de micro-politique, a d'abord été définie par Gilles Deleuze et Félix Guattari au début des années 1980. Elle a par la suite été appliquée dans le champ de l'art à la fin des années 1990, notamment par Paul Ardenne (1999). Pour lui, la micro-politique en art s'inscrit à la suite de la « fin des grands récits » propre au post-modernisme (Lyotard, 1979) et ouvre la porte au parcellaire, aux micro-récits et à la fin des universalités. Cela se reflète dans certaines interventions, telles que *Restoring the Gros Market some days before its demolition* (1995) de Lara Almarcegui, qui, au lieu d'évoquer un engagement ferme ou une conviction revendicatrice, relève davantage d'une proposition sur un plan local.

3.1.1 *Restoring the Gros Market some days before its demolition* de Lara Almarcegui

Lara Almarcegui, s'intéresse aux différentes facettes urbanistiques des villes, que ce soit la composition des espaces ou la constitution des bâtiments. Dans sa pratique artistique, elle traite notamment de la transformation, de la détérioration, du renouvellement ou encore de la protection des villes. *Restoring the Gros Market some days before its demolition* constitue l'une de ses premières œuvres. Invitée à

participer à une exposition¹⁸ prenant place dans l'édifice d'un marché de la ville de San Sebastian (Espagne), une journée avant sa démolition, Almarcegui réalise plutôt une intervention¹⁹ directement sur ce bâtiment. Durant les trois dernières semaines précédant la démolition, elle effectue l'entretien de la façade du marché et travaille à sa restauration (Figure 3.1). Montée sur des échafaudages, elle retire la peinture écaillée, répare la surface de béton et repeint l'édifice. Seule, ou parfois aidée par une autre personne, elle réussit à peindre une importante section d'un bâtiment du marché. Cependant, comme elle ne dispose que d'un temps limité, elle ne réussit pas à compléter l'entretien de l'édifice. Suite à l'intervention d'Almarcegui, le marché est tout de même démoli, tel qu'il avait été initialement prévu.

Cette démolition est considérée comme une perte importante pour la communauté et le quartier. Le marché de fruits et de légumes était toujours en activité quelques semaines avant sa destruction et, pour l'artiste, il constituait un lieu de rencontre et de sociabilité (Almarcegui, 2011). Cette démolition représente également une perte pour le patrimoine bâti de la ville puisque l'édifice datait des années 1930 (Girard, 2006, p. 135) et possédait un style architectural unique pour la ville de San Sebastian (Almarcegui, 2011). Par ailleurs, Almarcegui croit que la démolition résulte d'un manque d'entretien, une stratégie planifiée par la ville, propriétaire de l'édifice. La municipalité aurait refusé l'aide des commerçants proposée dix ans auparavant (Almarcegui, 2011). Les commerçants avaient alors demandé un permis pour repeindre l'édifice, permis qu'ils se sont vus refuser. Les décideurs de la ville de San Sebastian voulaient sans doute se débarrasser de l'édifice, cessant de l'entretenir, son état s'est considérablement détérioré, de telle sorte qu'il était devenu plus facile de convaincre les citoyens du bien-fondé de sa démolition (Almarcegui, 2011). Almarcegui réalise donc dix ans plus tard, et ce, sans permis, une rénovation de l'édifice semblable à celle proposée par les commerçants quelques années plus tôt. L'engagement de l'artiste à l'égard de la conservation de l'édifice ne vise pas à avoir un impact sur la démolition planifiée par la ville (Almarcegui, 2011), mais cherche

¹⁸ Il n'a pas été possible de trouver le titre de cette exposition se déroulant dans le marché de San Sebastian en 1995 dans les sources que nous avons consultées.

¹⁹ Lara Almarcegui qualifie elle-même ce travail de performance (Almarcegui, 2011). Or, il est bien question d'une intervention (tel que nous définissons cette notion) puisque la volonté d'apporter des changements au milieu ou d'avoir des répercussions sur le lieu est présente.

surtout à attirer l'attention sur ce site et à générer une réflexion sur le sujet. Elle s'engage ainsi dans une intervention micro-politique.

Selon Ardenne, l'art micro-politique agit sur le plan local, sur un territoire circonscrit et à échelle humaine (1999, p. 266). Son esthétique est dubitative tout en étant prospective (Ardenne, 1999, p. 278). Les effets de cet art sont indéterminés, non calculés (Ardenne, 1999, p. 266). Ils ont néanmoins une portée immédiate, par leur « impact minimal ». De cette façon, ils atteignent de menus objectifs (Ardenne, 1999, p. 266). Ainsi, l'effet politique des œuvres micro-politiques est limité, comme le résume bien Ardenne : « [l]es interventions de l'artiste "micropolitique" [...] opèrent à la charnière de l'opérationnalité et de l'indifférence sociale : impact sans doute, mais impact minimal. Le local, certes, mais sûrement pas l'universel » (2007, p. 92).

Nous pouvons établir des points communs entre l'art micro-politique et la résistance. Loin de la revendication et de la révolution, la notion de résistance se caractérise par le fait de s'opposer à quelque chose, sans combattre. En incarnant son rôle social comme (simple) citoyen, l'artiste agit sur le politique ou le social de manière nuancée et diffuse en révélant les relations de pouvoir, comme le fait Almarcegui par la restauration du marché public. Pour faire preuve de résistance, l'artiste doit d'abord sortir d'une dynamique du face-à-face propre à la logique de l'affrontement, par l'investissement dans un corps-à-corps (Caillet, 2004, p. 11). Pour résister, il faut agir : « [r]ésister, c'est épouser les postures de l'ennemi pour mieux les renverser, les déséquilibrer » (Caillet, 2004, p. 12). Or, ce n'est pas toute action qui fait preuve de résistance. Il faut alors opérer une distance pour mettre à la vue les liens de pouvoir : « [r]ésister, c'est produire des situations, visions décalées du réel à même d'en restituer la totalité, de lui redonner son intelligibilité et d'ouvrir sur une expérience esthétique critique » (Caillet, 2004, p. 14). Cette expérience esthétique de l'intervention témoigne ainsi d'un rapport critique au monde.

L'intervention d'entretien que réalise Almarcegui relève du micro-politique pour plusieurs raisons que nous allons examiner. D'abord, l'artiste agit à une échelle locale : elle s'intéresse à un édifice en particulier qui représente un centre d'intérêt pour les habitants du quartier. Ensuite, *Restoring the Gros Market some days before*

its demolition (1995) sème la confusion puisqu'à défaut de vouloir changer définitivement la décision de la démolition en entamant un dialogue direct avec les décideurs, l'artiste fait plutôt preuve de résistance. Enfin, son intervention est axée sur le geste d'entretien lui-même ; le résultat reste un objectif secondaire puisque le sort de l'édifice est déjà déterminé. En procédant à la restauration du bâtiment, Almarcegui incarne l'artiste « bricoleu[se] », propre à l'art micro-politique, tel que défini par Ardenne (1999, p. 279). Elle opte pour une action dont l'impact est minimal. Ces menus travaux d'entretien, effectués avec les moyens du bord, ont un effet indéterminé sur la décision finale de démolition ; la *fonction politique* de cette intervention est limitée.

Par son incongruité, cette action provoque également des réactions chez les passants, les rendant au fait de la démolition du bâtiment. L'artiste ne cherche pas à contrôler les discussions ou les échanges que son travail peut susciter sur le terrain (Almarcegui, 2014). Elle vise plutôt à encourager une réappropriation de la question et de ses enjeux par les citoyens. En perturbant ce lieu, l'intervention de l'artiste a pour effet de conscientiser le spectateur à ce qui se produit dans son environnement et l'incite à s'investir. Cet investissement place alors le spectateur « [...] face à ses responsabilités vis-à-vis du sensible [...] [et] face à [...] sa liberté de discernement » (Davila, 2010, p. 221), ce qui est politique, selon nous. Cette conscientisation politique permet de faire naître des réflexions divergentes à celles véhiculées par les instances de pouvoir. Cette réflexion critique proposée par Almarcegui ouvre vers de nouvelles alternatives à la planification urbaine en place.

En somme, le recours à l'entretien représente une façon d'exprimer la résistance face aux changements urbains. Almarcegui agit de façon à préserver et à conserver l'édifice. En effectuant un travail sommaire à la surface du bâtiment (la correction de la façade en béton et l'application de peinture) et avec très peu de moyens, cela permet d'envisager d'autres options qui auraient pu être matérialisées. L'artiste met en place une expérience esthétique qui provoque une distance avec le réel afin de mettre en évidence un rapport critique au monde, pour reprendre le propos de Caillet (2004, p. 14). Ainsi, l'artiste s'oppose à la décision municipale, mais sans combattre.

Par la générosité de son geste d'entretien, sans impact permanent, l'artiste procède de la résistance.

3.2 Les pratiques para-artistiques

La dimension politique de l'entretien se manifeste également dans des pratiques para-artistiques. Nous empruntons le vocable « para-artistique » à Stephen Wright qui l'utilise en référant à des pratiques qui se rattachent au réel en plus d'être régies par les mêmes règles que la vie réelle (2005). Ces pratiques artistiques s'opposent aux œuvres qui bénéficient d'un statut privilégié en se souscrivant aux valeurs du monde réel au profit d'une valeur symbolique. En s'immisçant dans la vie et par la volonté de mener des activités en marge du milieu de l'art, les artistes que nous étudions critiquent leur champ d'appartenance initial en repoussant ses limites et en tentant de s'en distancier. Évidemment, cette « fuite » du champ de l'art ne peut s'accomplir de façon complète, sans quoi, ces interventions ne seraient plus identifiables en tant qu'art. Celles-ci deviendraient alors une (simple) offre de services d'entretien et perdraient leur qualité autoréflexive et critique par rapport au champ de l'art.

L'artiste Bernard Brunon pousse à son paroxysme la possibilité d'identification de ses activités au champ de l'art par la mise en place d'un service d'entretien structuré en entreprise. Nous analyserons en quoi l'aspect para-artistique de l'œuvre *That's Painting* est politique et critique en menant ses activités artistiques sans produire d'objet « œuvre », mais en offrant des services de peinture en bâtiment. Par ailleurs, cette œuvre problématise la question du double statut de l'artiste, celui de créateur et celui de travailleur.

3.2.1 La rénovation : *That's Painting* de Bernard Brunon

Bernard Brunon débute sa carrière artistique au milieu des années 1970 en travaillant principalement le médium de la peinture (Brunon et Kosch, 2008, p. 74). Il cherche alors à sortir la représentation de sa production picturale et à s'affranchir du support du tableau. Cela le mène, après quelques années de recherche, à explorer la peinture

en bâtiment. Il constate que cette forme de peinture correspond à ses aspirations artistiques puisque peindre les murs de bâtiments intérieurs ou extérieurs à la façon de tout entrepreneur en construction élimine la question de la représentation et celle du tableau. Effectivement, ce travail de peinture est concret et ne réfère à aucune représentation : il s'agit de réels murs peints dans leur contexte d'origine et non de leur représentation. Par ailleurs, la question du tableau est évacuée complètement puisque ce travail intègre la vie réelle et réfère plutôt à des préoccupations pragmatiques et fonctionnelles liées à la rénovation et à l'entretien des murs.

Au début, Brunon travaille comme peintre en bâtiment pour gagner sa vie. Puis, peu à peu, il prend conscience que cette activité et sa pratique d'artiste ne sont pas tout à fait opposées. Ainsi, le processus d'intégration de la peinture en bâtiment comme pratique artistique se fait de façon graduelle tout comme la revendication de cette activité comme art auprès de ses clients (Brunon et Kosch, 2008, p. 75). C'est vers 1988 que Brunon prend conscience que le service de peinture en bâtiment s'intègre comme partie constituante de sa démarche artistique (Brunon et Kosch, 2008, p. 75) (Figure 3.2 et 3.3). Il offre ses services à toute personne ou organisation désirant repeindre ses murs, que ce soit des institutions artistiques qui veulent repeindre les murs des salles d'expositions ou toutes autres personnes. Par la qualité de son travail, les contrats de peinture se multiplient et il doit même recourir à de la main-d'œuvre supplémentaire. Il fait d'abord appel à quelques artistes pour l'aider, mais il réalise que le recours à des employés qualifiés et professionnels est essentiel pour assurer la survie de cette activité. En créant sa propre entreprise de peinture en bâtiment, *That's Painting* et en ayant recours à des employés qualifiés, il s'assure « [...] d'un travail bien fait, à des prix compétitifs, et dans des délais respectés », c'est d'ailleurs la devise de l'entreprise (Brunon et Beausse, 2008, p. 99). Durant 27 ans, *That's Painting* offre des services de peinture en bâtiment ; les clients ont recours à l'entreprise pour la peinture de différentes surfaces et l'artiste les facture, comme toute entreprise œuvrant dans ce domaine. À son apogée en 2004-2005, l'entreprise de Brunon emploie jusqu'à une douzaine d'employés.

Si les clients ont recours aux services de l'entreprise, c'est dans l'objectif pragmatique d'entretenir ou de rénover leur espace. Ils sont surtout préoccupés par un

travail de peinture bien exécuté. La majorité des interventions se déroulent en dehors des institutions artistiques, mais lorsque Brunon repeint des salles d'exposition, c'est pour combler un réel besoin et non dans le but exclusif de créer une œuvre. Les musées recourent donc aux services de Brunon en pleine connaissance de leur statut artistique. Ils font ainsi repeindre les cimaises pour la prochaine exposition et soutiennent du même coup la production d'une œuvre. L'objectif de Brunon est de miser sur l'offre d'un service utile répondant à une nécessité réelle (Rubito-Bétancourt et Smith, 2017). Ainsi, l'aspect pragmatique de l'intervention est bien présent, même si l'artiste « signe » les murs en utilisant la même peinture ce qui laisse une trace invisible sur la surface repeinte (Richard, 2009, p. 63) et constitue une façon d'identifier sa pratique au champ de l'art. Dans la documentation que nous avons consultée, l'œuvre de Brunon est surtout abordée en relation avec la notion de peinture et son lien avec l'histoire de l'art. Or, nous nous intéresserons à la peinture comme une forme d'entretien, ce qui est inédit pour traiter de la pratique de Brunon. Ainsi, nous pensons que cette pratique artistique, au-delà de l'activité de peinture en elle-même, est étroitement liée à un aspect pratique. Brunon insiste sur le fait que son activité doit répondre à un besoin réel. C'est pourquoi nous abordons sa pratique sous l'angle de l'entretien et de façon plus précise, sous celui de la rénovation.

Les œuvres de Brunon s'inscrivent dans les pratiques d'intervention même si l'artiste ne les qualifie pas de cette façon. Nous les identifions ainsi car l'ensemble de son travail, la recherche de clients, l'élaboration de devis, la mise en place du service de peinture, ainsi que les résultats de l'entretien, forment un tout cohérent et constituent différentes parties de l'œuvre. L'amélioration du lieu dont résulte l'entretien par *That's Painting* reflète cette modification du milieu que propose l'art d'intervention. De cette façon, l'effet produit, si minime soit-il, est lié au renouvellement de la surface d'un bâtiment par la nouvelle couche de peinture appliquée. L'artiste, en voulant répondre à un besoin, place les répercussions possibles de l'intervention comme point de départ de son intervention. Puis, la nature para-artistique de ces interventions est présente par le caractère tout à fait habituel ou banal des activités et des actions de l'artiste. Nous remarquons dans cette activité une absence de singularité dans la mesure où le rendu et la nature des actions proviennent de la vie quotidienne et sont intégrées dans un contexte de vie réelle. Il n'y a effectivement

aucune différence entre une entreprise de peinture en bâtiment « régulière » et celle de Brunon. Contrairement à l'intervention de Douglas Scholes, *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps* (2010-2011), où de petites sculptures disséminées peuvent constituer des indices quant au champ d'appartenance artistique, cette intervention de Brunon est davantage associée à l'inframince. Ainsi, la désignation de l'entreprise et de ses activités comme œuvre est tout à fait imperceptible. La différenciation entre *That's Painting* et une entreprise régulière est inexistante, si ce n'est que Brunon la revendique en tant qu'art et c'est en ce sens que la singularité en est absente. Or, c'est bien dans le fait de réaliser cette proposition banale, ou qui ne comporte pas de singularité perceptible, qui en fait une proposition ambitieuse.

De plus, lorsque Brunon réalise cette activité d'entretien hors des institutions artistiques et aussi par l'absence de toute signalétique qui référerait au monde de l'art, il réalise son intervention hors du « "cadre" performatif du monde de l'art » (Wright, 2005, p. 123). Cette pratique artistique laisse peu de traces, car peu de documentation visuelle est réalisée lors des interventions. Brunon est réticent à documenter ses interventions par la photographie afin d'éviter que ces dernières ne soient considérées comme des objets d'art (Brunon et Kosch, 2008, p.76). La documentation visuelle qui subsiste, principalement photographique, provient majoritairement des institutions artistiques où une intervention a été réalisée. Cette documentation visuelle qui nous parvient n'est donc pas représentative de l'ensemble de ses interventions, car la majorité des activités de l'entreprise se fait en dehors des institutions artistiques. La documentation textuelle sur la pratique artistique de Brunon se fait également rare. Brunon fait connaître la nature artistique de *That's Painting* qu'après coup, par l'entremise d'expositions présentant des archives et artéfacts de l'entreprise : factures, devis, cartes d'affaires, brochures promotionnelles, etc. La visibilité réduite en tant qu'art permet de faire valoir ses qualités effectives dans le champ social. Effectivement, la création de l'entreprise, la tarification du service et l'embauche de personnel permettent à l'intervention artistique d'intégrer le fonctionnement du monde du travail, sa valeur et sa fonction symbolique. Elle s'éloigne, par conséquent, de « l'économie symbolique » (Wright, 2005, p. 120) du monde de l'art. C'est ainsi que nous qualifions cette pratique de para-artistique.

L'engagement social et politique de Brunon, par *That's Painting*, se manifeste par l'exploration du monde du travail, élément constitutif de la société. Contrairement aux artistes qui se positionnent à l'encontre de la marchandisation de l'art, notamment par la production d'œuvres qui intègrent difficilement le marché de l'art, Brunon s'insère dans un marché qui monnaie le service rendu au même prix que tout service de peinture en bâtiment. Le statut artistique n'apporte aucun bénéfice monétaire supplémentaire à Brunon, ce qui est un choix politique. Aussi, l'exploration du monde du travail, en tant qu'espace social, oblige l'entreprise *That's Painting* à s'engager envers ses employés. Effectivement, plusieurs personnes comptent sur ce travail pour gagner leur vie. La réalisation de ces interventions confère des responsabilités à titre d'employeur que l'artiste doit endosser. De plus, en fonctionnant comme une entreprise de rénovation, dans un contexte para-artistique, Brunon s'engage de façon soutenue et personnelle durant presque l'ensemble de sa vie professionnelle (de 1989 à 2016). Il participe physiquement au travail de peinture (Rubito-Bétancourt et Smith, 2017) et il est l'initiateur et le gestionnaire de l'entreprise. C'est un engagement qui s'établit dans la durée. L'œuvre est le métier qu'il exerce durant une grande partie de sa vie professionnelle. Ainsi, en reprenant la définition de la Tate Modern mentionnant que l'art d'intervention « *interact[s] with an existing structure* » (Art intervention, s. d.), nous pouvons dire que l'ensemble des relations que Brunon établit avec ses employés et ses clients résulte de cette interaction avec la structure existante du monde du travail.

L'aspect para-artistique de *That's Painting* transgresse plusieurs critères artistiques généralement admis. Premièrement, par son incursion dans le monde du travail, il en résulte un dessaisissement des décisions esthétiques de l'artiste. En établissant une sorte de cahier de charges, l'artiste refait sensiblement le même travail d'un lieu à un autre. Ces interventions se présentent donc sur le même modèle : il propose ses services d'entretien à différents clients, puis il prépare et peint les surfaces demandées. Il effectue un travail de métier lié à un savoir-faire technique. D'ailleurs, ses clients ne sont pas systématiquement avisés du statut artistique de l'entretien par crainte de ne pas se faire prendre au sérieux et de perdre le contrat (Brunon et Kosch, 2008, p. 79 et 84). Deuxièmement, ce sont les clients qui prennent l'ensemble des

décisions quant aux choix esthétiques (le choix des couleurs, du finit, etc.) (Rubito-Bétancourt et Smith, 2017). Ainsi, les interventions de Brunon reposent sur un travail répétitif et physique, celui de l'exécution de l'entretien, par la peinture en bâtiment. La réalisation de l'intervention est par ailleurs divisée entre l'artiste, qui est aussi le gestionnaire de l'entreprise, ainsi que ses employés.

En plus du dessaisissement des décisions esthétiques, *That's Painting* offre en quelque sorte une solution aux conditions souvent précaires des artistes et, par conséquent, une critique du monde et du marché de l'art. Les artistes doivent en effet souvent combler leurs activités artistiques par un travail alimentaire. Brunon affirme cet aspect politique en combinant les deux pôles d'activités : l'art et le travail. *That's Painting* amalgame ainsi deux statuts en une même occupation : d'un côté, la création artistique et, de l'autre, le fournisseur de services. Brunon se détache du marché de l'art en produisant son art sans son soutien financier, via une offre de service qui est monnayable en dehors du « "cadroir" performatif du monde de l'art » (Wright, 2005, p. 123). En organisant ses actions sous la forme d'une entreprise, Brunon parasite ainsi le monde du travail.

L'art sort non seulement du lieu physique convenu du monde de l'art, mais il sort également de son cadre ontologique par son inclusion dans une économie de marché propre au service effectué : celui de la peinture en bâtiment. L'inclusion d'une valeur d'usage est également critique et politique, car le service agit réellement afin de combler un besoin réel et en tant qu'œuvre d'art. Brunon procède également à l'inverse de la majorité des artistes qui vendent leurs œuvres. Son travail n'acquiert pas de plus-value artistique (Brunon et Beausse, 2008, p. 99) : l'œuvre ne vaut monétairement rien de plus que le service réel rendu dans un lieu donné. Ainsi, l'artiste facture ses services de la même façon et au même tarif, que ce soit pour un musée ou une résidence. Ce service d'entretien est avant tout « [...] une marchandise, [il] s'inscrit de par sa nature dans un système commercial, puisqu'[il] résulte d'une commande passée par le client de l'entreprise » (Brunon et Beausse, 2008, p. 100). C'est en revendiquant son travail comme marchandise dans un contexte réel qu'il s'affranchit de l'emprise que peut avoir le marché de l'art sur la production artistique, tout en se positionnant de façon critique par rapport à la plus-value artistique. Brunon

n'échappe pas pour autant à toute forme de marchandisation puisqu'il s'inclut dans le marché de la rénovation.

Le statut d'artiste de Brunon est également maintenu anonyme. Comme nous l'avons vu précédemment, ses clients ne sont pas nécessairement mis au courant de sa démarche et n'ont pas non plus recours à ses services parce qu'il est un artiste. Sa faible visibilité dans le monde de l'art et la documentation visuelle presque inexistante de ses projets renforcent sa volonté de discrétion. Comme le mentionne Brogowski, l'anonymat et la discrétion vont à l'encontre de la figure de l'artiste encensé de succès, souvent valorisé :

[ê]tre discret, c'est faire venir l'art tout seul, sans s'efforcer de le cacher ni lui faire de la publicité : *faire sans faire valoir*. Et c'est déjà une façon de sortir du 'système', du 'cahier des charges' institutionnel. [...] Une certaine forme de discrétion serait donc essentielle à l'art, que submergent trop souvent la subjectivité débordante de l'artiste, l'instrumentalisation commerciale des œuvres ou encore la mystification idéologique des symboles (Brogowski, 2011, p. 17).

Finalement, en reprenant les stratégies entrepreneuriales, Brunon repousse les limites d'identification de ses interventions à l'art. Par les qualités para-artistiques, la pratique de Brunon s'éloigne du monde de l'art pour mieux en dégager des réflexions critiques, ce qui exprime sa volonté de « modifier le milieu » (Snyers, 2012, p. 30) propre à l'intervention. Son effet politique en est pour le moins limité. Il s'affranchit du lien de dépendance au marché de l'art par son insertion dans une autre économie de marché, celle du service de peinture en bâtiment. Ses services n'acquiescent pas de plus-value par leur statut d'œuvre d'art. Ainsi, l'engagement de l'artiste s'effectue dans l'expression d'une position critique par rapport au système de l'art et à son financement, sans toutefois avoir l'ambition de renverser cette dynamique, ce qui est propre à l'aspect micro-politique.

3.3 Le don

En art contemporain, la notion du don est souvent analysée en regard des pratiques relationnelles (Gosselin-Turcotte, 2011 et Sansi, 2010). Le don d'un objet peut dès

lors initier une relation et une réflexion. Cette générosité se retrouve également dans les interventions ayant recours à l'entretien. Dans les pages qui suivent, nous analyserons le don non pas en regard de l'objet donné, mais plutôt en lien avec le service rendu. Nous constatons que l'entretien est un service qui témoigne d'une certaine générosité. Cette pratique implique un investissement dans l'espace réel afin d'y contribuer de façon plus ou moins subtile ou soutenue, et selon diverses modalités. De cette façon, nous pouvons considérer que l'entretien réalisé par l'artiste est offert à des destinataires plus ou moins déterminés, tels que les usagers de l'espace où il est réalisé. Le don est ainsi présent dans une grande proportion d'interventions d'entretien. Nous concentrerons ici notre analyse sur les interventions de deux artistes, Didier Courbot et Julien Berthier, qui se greffent au réel par intrusion et générosité.

3.3.1 La réparation : *Needs* de Didier Courbot

Didier Courbot est un artiste français qui se consacre à la réparation dans sa série d'interventions *Needs* (1999-2006). Dans ces œuvres, il intervient dans plusieurs villes de différents pays où il agit en solitaire afin d'entretenir certains éléments de l'espace urbain. Il s'affaire à améliorer les lieux, en réalisant de menus travaux. À Rome, par exemple, l'artiste repeint un passage piéton effacé par l'usure. Il répare un banc public en remplaçant une planche manquante du siège (Figure 3.4). À Osaka (Japon), il suspend un pot de fleurs au poteau d'une intersection qui n'est pas particulièrement verdoyante de la ville. Il plante quelques végétaux dans un espace gazonné. Il installe une maison d'oiseaux sur les abords d'une rue achalandée de la ville de Paris. Muni d'un arrosoir de jardin, il arrose les fleurs d'une grande plate-bande bordant le monument à Victor-Emmanuel II à Rome. À Prague, il répare une clôture de métal avec du ruban adhésif (Figure 3.5). Il répare un vélo brisé se trouvant sur l'espace public (Figure 3.6). Il répare une fissure du trottoir à la sortie d'un commerce de quartier de Paris à l'aide d'un morceau de céramique et de mortier. Il répare l'enseigne d'un arrêt pour le transport public. Il arrose une plante poussant dans une fente du trottoir. Il repeint un damier servant pour le jeu d'échecs sur le bord d'un canal. Il répare la bordure de béton d'une route à Florence (Figure 3.7). Il plante un arbre à Paris. Et il y en a d'autres. Ces interventions prennent forme suite à une

observation très fine de l'espace public et de ses usages, lors du passage de l'artiste dans ces villes. Le fait d'échelonner ce travail sur une durée de sept ans montre que cette pratique est liée aux préoccupations quotidiennes de l'artiste.

Bien que l'artiste documente ces gestes par la photographie, d'autres interventions n'ont fait l'objet d'aucun archivage. Plus d'une vingtaine d'interventions de la série *Needs* sont connues, cependant il est difficile de dénombrer le nombre exact d'interventions de cette série par la documentation photographique fragmentaire. Ces images montrent souvent l'artiste au travail ou encore strictement l'endroit où l'intervention a eu lieu ainsi que les outils utilisés pour l'entretien. Ces photographies sont aussi exposées à l'occasion dans des centres d'art. Nous avons eu accès aux œuvres par l'entremise de cette documentation visuelle et textuelle, mais pour les fins de cette analyse, tout comme pour les interventions abordées précédemment, nous nous pencherons exclusivement sur les actions en tant que telles.

Les interventions de la série *Needs* prennent place dans l'espace urbain en veillant à combler un besoin réel. Nous remarquons que certaines interventions de cette série ne correspondent pas strictement à de l'entretien, notamment l'installation d'un pot de fleurs suspendu, l'ajout de plantes dans un espace gazonné et l'ajout d'une mangeoire à oiseaux. Ces interventions combler un réel besoin, mais sans entretenir quelque chose d'existant ; l'artiste ajoute des éléments sur le site. Ces actions font néanmoins l'objet d'une attention particulière aux lieux, elles prennent soin du lieu sans nécessairement correspondre à de l'entretien. Ainsi, nous nous concentrerons sur les interventions de la série *Needs* qui utilisent l'entretien, ce qui est le cas de la majorité d'entre elles.

La relation intime que développe Courbot avec le lieu où il intervient provoque une attention singulière que le passant est appelé à remarquer. Les légères anomalies provoquées par Courbot dans l'espace public peuvent susciter chez le passant une attention renouvelée à l'égard des lieux qu'ils fréquentent quotidiennement. Ainsi, l'identification de l'intervention au champ artistique n'est pas, tout comme chez Brunon, essentielle à l'appréciation du geste dans son aspect utile et esthétique. Le passant peut apercevoir et apprécier la subtilité de l'intervention dans le paysage

urbain sans nécessairement l'associer à une œuvre d'art ou à un geste artistique : des fleurs qui ne se trouvent habituellement pas à cet endroit, ou un bris présent depuis longtemps qui aurait été réparé. Ainsi, nous pouvons dire que les gens qui décèleront ces « petite[s] anomalie[s] » (Wright, 2007, paragr. 6) sont probablement des habitués du secteur. Ils pourront apprécier l'intervention dans sa fonctionnalité ou dans son aspect esthétique, sans nécessairement l'identifier au champ artistique. Nous associons donc ces interventions à l'inframince. Bien sûr, l'identification du champ artistique peut apporter une interprétation supplémentaire, ce sur quoi nous nous penchons.

Dans ces interventions, l'artiste apporte une aide fonctionnelle afin d'améliorer certains éléments de l'espace public extérieur. Par cet entretien, l'artiste entre dans un processus d'appropriation symbolique. Effectivement, comme nous l'avons vu au premier chapitre²⁰, l'entretien est en étroite relation avec la notion d'appropriation, une appropriation qui doit se faire dans une constante réactualisation. Cela pourrait également expliquer le fait que cette série d'interventions s'étend sur une période de plusieurs années. Ainsi, Courbot expérimente cette appropriation par l'accomplissement de l'entretien qui se fait en grande partie par la réparation. Cela constitue un lien presque intime entre l'artiste et le lieu ; l'artiste prend soin des éléments comme s'il en était le propriétaire ou comme s'il en était le seul usager. Cet entretien est toutefois réalisé de façon ponctuelle; Courbot revient rarement sur les lieux de la réparation, car il procède ainsi dans différents pays. Ce soin visant à réparer toutes sortes de choses instaure néanmoins un rapport de proximité. Comme le mentionne l'artiste : « [l]'idée développée dans les needs [sic] est que la ville m'appartient, t'appartient, nous appartient et nous la fabriquons à partir de la relation intime que nous entretenons avec l'espace public » (Alkema et Courbot, s. d., paragr. 10). Nous décelons donc que l'artiste effectue des gestes privés qu'il transporte dans l'espace public et urbain.

Les objets ou les infrastructures entretenus acquièrent, par cette attention, une grande importance, et l'artiste, en agissant avec des moyens de fortune ou en bricolant,

²⁰ Se référer à la section 1.1.2.

renforce l'idée de prendre soin. L'effort, le temps, les matériaux utilisés et la facture des interventions montrent toute l'importance accordée aux lieux choisis. Ces initiatives démontrent l'engagement de l'artiste envers les espaces entretenus. Cet engagement se fait sans perturber l'espace, il s'agit simplement d'améliorer ce qui existe déjà. De manière rétrospective, l'artiste mentionne au sujet de ce projet :

[...] j'avais l'impression que l'on était déjà suffisamment stimulé. Je ne voulais pas entrer en compétition avec les publicitaires dont le métier est de produire de l'impact visuel. Je voulais transmettre un message d'une autre façon. [...] Plutôt que d'y faire un monument, cela m'intéressait d'adopter une attitude de retrait et des gestes extrêmement simples en considérant qu'ils étaient aussi importants que d'ériger un monument (Alkema et Courbot, s. d., Needs (entretien avec Hanna Alkema), paragr. 14).

Ces gestes d'entretien sont volontairement discrets, ils intègrent le registre du fonctionnel au-delà de l'embellissement de l'espace public, évitant ainsi de surcharger l'aspect visuel.

Cette façon d'intervenir en fonctionnant sur un tout autre registre visuel nous amène à considérer le rôle qu'endosse ici l'artiste. En plus de mener des actions très ciblées au sein de grandes villes métropolitaines déjà visuellement saturées, l'artiste agit de façon anonyme et ne publicise pas l'endroit ni le moment où l'intervention aura lieu. Cette non-spectacularisation du geste renforce l'aspect modeste de l'intervention. De plus, les actions de réparer ou d'entretenir, par leur dimension pragmatique et utile, se confondent à la vie et au réel. Ainsi, Courbot travaille à améliorer l'espace urbain d'une façon gratuite ou généreuse dans une attitude empreinte d'humilité. Ces gestes altruistes peuvent donc être considérés comme une forme de don puisqu'ils agissent sans recevoir quelque chose en retour. Cette œuvre constitue l'humble contribution de l'artiste au monde.

3.3.2 Le ré-ordonnement : *Les Corrections* de Julien Berthier

Julien Berthier est un artiste français qui développe une pratique diversifiée, explorant notamment l'intervention, la sculpture et l'installation dans des espaces non

traditionnellement dédiés à l'art et d'autres plus traditionnels. Ses interventions misent sur les éléments existants de la ville, elles s'infiltrant de façon discrète en créant un décalage qui attire subtilement l'attention. L'œuvre sur laquelle nous nous pencherons, *Les Corrections* (2011-2014), consiste en une série d'interventions dans l'espace public urbain. L'artiste réordonne les panneaux de signalisation de huit intersections et retire les poteaux qu'il juge superflus. Vêtu d'une veste fluorescente et de vêtements de travailleur de voirie, Berthier passe inaperçu en se confondant aux employés de la ville chargés de l'entretien. Il procède de différentes façons, selon les intersections. À certains endroits, il retire un panneau de signalisation d'un poteau pour l'intégrer, à proximité, à un autre poteau soutenant déjà d'autres panneaux. Puis, il retire de l'espace public le support qui n'a plus d'utilité (Figures 3.8 et 3.9). Sur d'autres intersections, il greffe un poteau et son panneau de signalisation au mobilier urbain déjà présent (Figure 3.10). Alors qu'ailleurs, il retire un panneau de signalisation de son poteau, pour l'installer à l'aide d'un petit bras de métal qui le relie à un autre panneau.

La signalisation routière sert à normaliser les déplacements, à les sécuriser et à informer sur l'organisation de l'espace de circulation, de sorte que la cohabitation entre les différentes personnes utilisant des moyens de transport variés soit facilitée. Toutefois, *Les Corrections* créent souvent des doublons : deux panneaux qui transmettent le même message sont alors juxtaposés par l'intervention de Berthier, ce qui peut apparaître comme une aberration aux yeux des passants les plus attentifs. Ainsi, lors de l'une de ses interventions, Berthier joint côte à côte deux panneaux indiquant le nom de la rue (Figure 3.11). En plus de cette aberration par la répétition de la signalisation, c'est le changement subtil dans l'espace public qui peut être aperçu. Néanmoins, *Les Corrections* se confondent dans l'espace public et la plupart d'entre elles restent invisibles aux yeux des passants (Contador et Berthier, 2015). Ainsi, si les passants peuvent apercevoir un changement dans l'espace public, ils ne le verront probablement pas en tant qu'art. Cette grande discrétion est alors compensée par la documentation visuelle constituée de photographies avant et après chacune des interventions. Cette série de corrections du lieu fait également l'objet d'expositions. Pour les fins de ce mémoire, nous n'aborderons pas ces expositions afin de concentrer notre analyse sur les gestes comme tels.

Berthier entretient l'espace public par le « ré-ordonnement » ; il réordonne de façon subtile le lieu dans lequel il s'infiltré. Il ré-agence les panneaux de signalisation en utilisant les supports qui se trouvent déjà à proximité, comme les poteaux ou le mobilier urbain, ou en ayant recours à des matériaux qui sont normalement utilisés dans l'espace urbain. De cette façon, les interventions de Berthier réduisent légèrement l'effet d'encombrement causé par les multiples poteaux superflus et libèrent un peu d'espace. Il rectifie la signalisation tout en la laissant en place. De cette façon, rien n'est ajouté au monde : il fonctionne par retrait et ré-ordonnement d'éléments déjà présents.

Les interventions de la série *Les Corrections* se situent entre la générosité et l'illégalité. Effectivement, le geste de l'artiste se veut généreux dans son objectif d'améliorer l'expérience urbaine. En corrigeant la visibilité des panneaux, en réordonnant la signalisation, en retirant ce qui est superflu et en réduisant ainsi l'encombrement, l'artiste rectifie en quelque sorte le travail des employés de la voirie. L'entretien vise la « simplification du paysage », selon l'expression de l'artiste (Chaoualy, 2015). De cette façon, Berthier facilite l'usage et les déplacements dans le respect de la fonctionnalité et de la sécurité. Ce respect du contexte urbain joue sans doute un grand rôle dans la pérennité de ses interventions. Effectivement, malgré le fait que l'artiste agisse sans permis, ses corrections sont réalisées avec une telle facture qu'aucun employé de la ville n'a travaillé à remettre aux emplacements d'origines les panneaux de signalisation déplacés. Cette action furtive et illégale dans l'espace public représente une infraction calculée et généreuse visant à améliorer les choses. En ce sens, elle présente la volonté de rationaliser et de contrôler les déplacements dans la ville, tout en détournant légèrement cette rationalisation de l'espace afin de proposer une organisation alternative. Berthier remet ainsi en question l'idée voulant qu'une action illégale soit nécessairement malveillante et propose un geste généreux qui puisse être à la fois illégal et convenable.

Par le fait même, les interventions de Berthier sont politiques au sens où elles remettent en question les normes d'affichage de la ville, par leur subtile simplification et leur mise en ordre. *Les Corrections* témoignent d'un engagement

politique en subvertissant le pouvoir de l'intérieur afin de corriger de façon symbolique ce qui lui semble être des « absurdités et des incohérences » dans l'espace public (Bonnet, 2015, p. 17). Ainsi, cette humble contribution au monde se fait sans chercher à convaincre d'une quelconque vision ou à changer le monde. L'artiste offre plutôt une action généreuse comme un don au service de la ville. Ce type d'entretien ne vise pas la mobilisation politique, mais au contraire la sensibilisation de l'aspect social et politique de la ville.

3.3.3 Le don, entre intrusion et générosité

Lorsque la notion du don est abordée en art contemporain, certains auteurs, tels que Sansi (2010) basent leurs propos sur l'*Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* de Marcel Mauss (2002). Ce dernier aborde le don dans les sociétés qu'il nomme « archaïques » en analysant entre autres la notion du *potlatch*. Pratiqué par certains peuples autochtones, le *potlatch* est une forme de don, où la générosité peut parfois frôler la destruction. Dans le partage des objets, un groupe peut chercher à démontrer sa supériorité sur un autre groupe. Ainsi, lors d'un *potlatch* un peuple pourrait donner à un autre tout ce qu'il possède afin de montrer à l'autre groupe qu'il peut se permettre de donner autant parce que sa richesse atteint des sommets :

[...] les protagonistes d'un *potlatch* se doivent de manifester tout le mépris qu'ils éprouvent envers la richesse pour elle-même, et tout le prix qu'ils attachent à leur honneur, à leur prestige, en se montrant chacun le plus généreux et le plus dépensier de tous (Mauss, 2007, cité dans Poulin, 2014, p. 18).

Ce type de don fait preuve d'une certaine forme de domination en plus d'être lié à des obligations : le don doit obligatoirement être fait, reçu, puis rendu. Nous croyons que cette vision ne convient pas tout à fait à notre corpus d'interventions d'entretien, comme il est réalisé dans un contexte contemporain. Puis, nous notons que le principe d'obligation n'est pas fondamental au sein de ces œuvres. Ainsi, sans écarter complètement la notion du *potlatch*, dans cette section, nous appuierons plutôt notre analyse sur la réflexion du sociologue Jacques Godbout (1992, 1993) qui nous semble

plus adéquate pour aborder le don dans les interventions d'entretien contemporaines. Godbout emprunte à Mauss la base de sa réflexion sur le don tout en la développant et en l'analysant en lien avec les sociétés modernes et contemporaines.

Godbout définit le don par « [...] la prestation de bien ou de service effectuée, sans garantie de retour, en vue de créer, de nourrir ou recréer le lien social entre les personnes » (Godbout, 1992, p. 29). Il se détaille la plupart du temps en trois moments distincts : donner, recevoir et rendre (Godbout, 1992, p. 108). Ces trois moments ne sont toutefois pas obligatoires, le don est avant tout volontaire et peut se réaliser sans retour. Cette absence d'obligation liée au retour du don se distingue de l'analyse de Mauss et cadre mieux avec ce que nous avons pu observer dans les interventions de Courbot et de Berthier. Selon Godbout, ces trois moments se confondent souvent, car dans le fait de donner à un étranger, en prenant l'exemple du bénévolat où l'engagement se situe dans l'action volontaire, un plaisir s'en dégage si souvent qu'il correspond à l'une des principales motivations des gens engageant le type d'action (Godbout, 1992, p. 85). Celui qui donne, s'investissant en donnant son temps, comme dans le cas du bénévole, en retire la plupart du temps une grande satisfaction. De cette façon, le don serait au service du lien social ; le donneur, par son don, crée un lien, une relation sociale spéciale avec le destinataire. « En circulant, le don enrichit le lien et transforme les protagonistes. Le don contient toujours un au-delà, un supplément, quelque chose de plus, que la gratuité essaie de nommer. C'est la valeur de lien » (Godbout, 1992, p. 188). En somme, cette valeur de lien créée par le don est une valeur symbolique qui se manifeste entre les personnes concernées par le don.

Cette définition du don pourrait nous permettre d'expliquer toute relation d'un artiste essayant d'entrer en relation avec le public grâce à son œuvre. Or, dans les interventions étudiées, en offrant un service fonctionnel destiné aux usagers, les artistes initient une relation de don qui s'immisce à même l'œuvre. Effectivement, Courbot et Berthier, dans *Needs* et *Les Corrections*, agissent de façon généreuse et réunissent certaines caractéristiques du don, notamment par leurs gestes altruistes. Ces deux artistes prennent des initiatives afin d'améliorer l'espace public, de rendre

fonctionnelles certaines infrastructures et de perfectionner l'expérience que les passants peuvent faire du lieu.

L'analyse de ces interventions relativement aux caractéristiques de Godbout correspond au don à l'étranger. Effectivement, ces actions altruistes sont destinées, entre autres, aux passants et aux usagers de l'espace, qui sont des étrangers, inconnus des artistes. Cela se distingue de *That's Painting* où les premiers destinataires de l'intervention sont connus puisqu'il s'agit des clients de l'entreprise. Les interventions de Courbot et de Berthier offrent, quant à elles, un service généreux qui peut rappeler certains éléments du bénévolat. Contrairement à Brunon, dont les interventions sont issues d'une commande et impliquent une facturation des services, Courbot et Berthier prennent des initiatives et offrent gratuitement leur service²¹. Ainsi, ces deux œuvres, *Needs* et *Les Corrections*, sans être assimilées à des activités de bénévolat, font écho à certaines de ses caractéristiques par leur valeur altruiste.

Or, nous observons que le lien créé par ce que nous qualifions de don dans les interventions de Courbot et de Berthier se fait de manière détournée, car il y a absence de lien direct entre celui qui donne et celui qui reçoit, contrairement au bénévolat. Ce lien indirect est établi par l'intermédiaire de l'espace de l'intervention. Aussi, le don présent dans ces interventions est généralement destiné de façon indéterminée à des destinataires, usagers de l'espace. Effectivement ce n'est qu'une petite partie des passants qui percevront l'intervention, car, dans l'espace urbain, leur visibilité est faible et leurs effets ténus, comme nous l'avons vu. Par ailleurs, lorsque l'intervention d'entretien a, entre autres, un destinataire précis, comme c'est le cas pour la réparation de vélo qu'effectue Courbot dans une des actions de la série *Needs*, il y a absence de contact direct avec le propriétaire du vélo, à qui cette forme de don est destinée. Effectivement, Courbot répare le vélo à l'insu de son propriétaire.

Dans leurs interventions, Courbot et Berthier offrent généreusement un service, un don, sans aucune assurance de recevoir quelque chose en retour, ce qui concorde avec la définition du don chez Godbout (1992, p. 108). Effectivement, cet engagement est

²¹ Courbot et Berthier reçoivent sans doute un cachet pour la réalisation de leurs œuvres, ce qui est différent puisque celui-ci n'est pas directement relié à la valeur du service rendu.

réalisé malgré une absence de garantie de retour qui se trouve augmentée par l'aspect furtif des deux interventions ainsi que par leur aspect anonyme. Si l'intervention passe sous le radar, aucun retour n'est en effet possible. De même, si le passant remarque l'intervention, le retour est également difficile, car l'artiste agit sous le couvert de l'anonymat. Aucune signature ou signalétique ne permet d'identifier l'auteur des interventions. Or, le retour reste envisageable²² et peut se faire par l'entremise de l'espace public. Par leur façon de s'investir sous forme de don destiné à l'étranger de façon indéterminée, Courbot et Berthier permettent d'envisager des possibilités d'investissement et d'engagement. Cela transmet l'idée d'une ville appartenant aux gens qui la constitue et qui peut se développer à partir du lien entretenu avec l'espace public.

Enfin, les interventions *Needs* et *Les Corrections* oscillent entre le don généreux et anonyme ainsi que le don intrusif. Effectivement, Courbot et Berthier agissent sur des objets ou des infrastructures qui ne leur appartiennent pas, à l'insu des propriétaires. C'est une sorte d'infraction généreuse créant un lien ambigu avec le donataire. Dans ces œuvres, aucune place n'est concédée à l'acceptation ou au refus du don ; le service d'entretien est imposé dans l'espace public sous forme de don. De tels gestes altruistes et intrusifs font également preuve d'engagement social et politique. Car ce sont aussi des gestes subtils de résistance qui subvertissent de l'intérieur l'entretien des espaces publics et son organisation sans s'opposer frontalement.

Finalement, l'entretien des espaces ou des infrastructures, qu'il soit de l'ordre de la restauration, de la rénovation, de la réparation ou du ré-ordonnancement, est porteur d'un engagement politique. Par l'entretien de l'espace public, cet « [...] espace de rassemblement, de circulation, de communication, de loisir, de détente, accessible à toute personne (citoyenne ou non) en respect des normes qui balisent l'exercice de la

²² Dans le cas inverse, c'est-à-dire dans le cas d'un don sans retour possible, il serait question d'un don qui est « fait uniquement en fonction de la gloire du donneur et qui fait perdre la face et détruit l'identité de l'autre » (Godbout, 2011, p. 10). Ce type de don est qualifié de don agonistique par Godbout et s'apparente au *potlatch* par le fait que celui qui reçoit le don ne serait incapable de le rendre à son tour. Ce type de don « tend à nier l'autre, au lieu de lui donner les moyens de donner » (Godbout, 2011, p. 10). Nous pensons que le don sans retour possible ne s'applique pas aux interventions d'entretien étudiées car les interventions sont réalisées dans une certaine humilité et sans ambition de bouleverser l'espace public.

liberté » (Jacob, 2011, p. 4), les artistes s'engagent à l'améliorer, à le conserver. Ainsi, les quatre œuvres étudiées dans ce chapitre portent une sensibilité politique et sociale, pour reprendre les termes de Rochlitz. Néanmoins, leur fonction politique est limitée par leur portée restreinte et par leur faible coefficient de visibilité artistique. Nous avons identifié trois façons par lesquelles s'exprime une réflexion critique sur le politique et l'engagement : d'abord par la résistance dans une échelle micro-politique, puis par les pratiques para-artistiques et enfin par le don. Lara Almarcegui avec *Restoring the Gros Market some days before its demolition* (1995) opte pour la résistance dans une approche micro-politique. Par son intervention d'entretien, elle se positionne de façon critique face à la destruction d'un édifice tout en ne cherchant pas à renverser la décision de le démolir. L'artiste manifeste plutôt sa résistance face au processus de changement et de transformation des villes.

Les interventions dans l'espace réel, telles que nous l'avons vu avec la pratique para-artistique de Brunon et son entreprise *That's Painting* (1989-2016), poussent le lien entre art et vie à son extrême. La visibilité réduite de l'œuvre dans le système de l'art permet de faire valoir ses qualités effectives dans le champ social. En intégrant le monde du travail par leur fonctionnement, leur valeur et leur fonction symbolique, les interventions de Brunon sont para-artistiques, au sens de Wright (2005). Elles combinent ainsi deux pôles d'activité en une seule activité lucrative : la création artistique et le travail de fournisseur de service. Ces interventions sortent du cadre ontologique de l'art et s'incluent dans une économie de marché propre au service effectué. Cette inclusion de la valeur d'usage est politique et critique puisque le travail de Brunon n'acquiert pas la plus-value attribuée normalement par la valeur artistique ; ses interventions ne valent monétairement rien de plus que le paiement effectué pour le service rendu. En revendiquant son travail au même titre qu'une marchandise dans un contexte réel, l'artiste s'affranchit ainsi du monde de l'art et de son marché. Son incursion dans le monde du travail offre également une solution financière aux conditions souvent précaires des artistes.

Enfin, nous avons vu que plusieurs interventions d'entretien font preuve de générosité en offrant leur service sous la forme du don. Dans les interventions de Courbot et de Berthier, le lien créé par le don à l'étranger se fait néanmoins de manière détournée

par l'absence de contact direct entre le donneur et le receveur. Ce don généreux et anonyme est néanmoins intrusif. Dans les interventions étudiées, les artistes agissent sur des objets ou des infrastructures qui ne leur appartiennent pas et sans aucun consentement. Cela résulte d'une sorte d'infraction généreuse créant un lien ambigu avec le donataire. Ces interventions d'entretien concrétisent des gestes altruistes et intrusifs.

CONCLUSION

Cette présente étude des interventions d'entretien nous a donné l'occasion de relever les enjeux et les spécificités de ce type d'action dans le champ de l'art contemporain. Nous avons tenté de montrer certaines constances que l'analyse d'œuvres a exemplifiées. De cette façon, deux grands axes ont été définis : la conscience environnementale et la question du politique et de l'engagement. Au cours des trois chapitres, nous avons vu que l'entretien exprime généralement un investissement de l'artiste dans un travail de soin pour « faire œuvre », il transforme l'expérience des lieux par la volonté de mettre en valeur certains espaces ou objets, mais dépasse également ces considérations. L'action d'entretenir, cette façon de « maintenir en bon état (en prenant toutes les mesures appropriées) » (entretenir, *Le Petit Robert de la langue française*, 2018), permet de retrouver un état antérieur ou qui a été perdu, mais il peut aussi contribuer à améliorer quelque chose d'existant. En analysant le recensement d'interventions d'entretien, nous avons constaté que ce mode d'action procède en ajoutant le moins d'éléments possible. Bien que dans plusieurs interventions analysées certains éléments sont ajoutés, ce sont en très grande majorité des éléments qui sont propres à l'état antérieur des objets, des infrastructures ou des espaces.

Lors de notre analyse, nous avons observé une étroite relation entre la notion d'entretien et celle de l'urbanité. Bien que les interventions étudiées ne prennent pas toutes place dans l'espace urbain, nous soulignons l'importance fonctionnelle de l'entretien des villes et la valeur de la propreté généralement admise dans la société. Si les interventions d'entretien en art contemporain sont un peu plus nombreuses à se réaliser dans l'espace urbain, celles qui prennent place dans l'espace rural procèdent de façon plus fréquente à un entretien de l'environnement dans une optique écologique.

L'identification des formes précurseurs des interventions d'entretien nous a permis de faire ressortir le rôle joué par Marcel Duchamp et le ready-made. Comme nous l'avons vu, les ready-made sont tous des objets du quotidien mis à profit dans l'entretien de la maison et du corps (Molesworth, 1998, p. 51). La réflexion de Duchamp sur le ready-made réciproque a aussi ouvert la possibilité de réaliser, par l'application de sa « logique réciproque » (Wright, 2005, p. 120), des actions fonctionnelles dans le réel en tant qu'œuvre d'art. Ensuite, certaines interventions utilisant des gestes d'entretien se rattachant au courant du *earth art* ont été identifiées. Les œuvres, généralement de grande envergure, résultent d'un entretien plutôt que de l'action d'entretenir en tant que telle. Elles montrent le pouvoir que les artistes peuvent avoir sur la nature. Puis, nous avons relevé que la remise en question de l'œuvre incarnée dans l'objet, propre à la dématérialisation, pouvant s'exprimer dans l'art comme action (Lippard et Chandler, 1968, p. 31) tisse des liens étroits avec la notion d'intervention. La dématérialisation implique que l'œuvre ne s'incarne plus dans un objet œuvre, mais plutôt dans un ensemble d'actions (Parvu, 2012, p. 11-12) tout comme pour l'intervention.

Le deuxième chapitre a été l'occasion d'aborder les enjeux et les spécificités des interventions d'entretien sous la perspective de la conscience environnementale. Deux façons d'aborder cette perspective ont été identifiées. L'action sur l'environnement s'exprime de deux façons : d'une part, par des interventions à grandes échelles dont l'impact sur l'environnement est bien réel et, d'autre part, par des interventions dont l'impact est, au contraire, marginal. Malgré cette distinction, elles expriment toutes deux la volonté de ralentir, d'arrêter et même d'inverser les ravages que la société fait subir à l'environnement et aux ressources naturelles, propre à la troisième phase de la conscience environnementale (Harris, 2014, p. 72-73). Les œuvres *Ghost Nets* (1990-2000) de Aviva Rahmani et *AMD & ART* (1994-2005) de T. Allan Comp (fondateur du projet collectif) par la façon d'aborder l'enjeu environnemental dans des interventions à grande échelle visant un impact, changent le cours des choses par la réalisation de solutions concrètes pour contrer la dégradation du site. En ayant tout deux recours à la modalité de la restauration,

l'entretien de Rahmani et de Comp vise à revenir à un état antérieur à la dégradation de leur site.

Cette façon d'agir sur le territoire, dans une logique effective et scientifique et la mise en place de solutions en collaboration avec des scientifiques, bouscule la conception de l'art par la confrontation de l'idée qu'il ne devrait pas avoir d'usage ou d'efficacité. Nous avons répondu à cette question en abordant le pragmatisme de John Dewey²³ qui offre une réponse aux opposants de l'efficacité en art. Les interventions de Rahmani et de Comp explorent des actions pratiques appréhendées comme l'aboutissement d'un processus ; elles ne sont pas une fin en soi, mais servent à signifier. Nous avons également identifié ces deux interventions au paradigme du développement durable, pour leurs perspectives écologiques dans une vision à long terme, mais aussi pour la transformation des lieux tout en étant axé sur la production d'un nouvel aménagement.

L'enjeu environnemental des interventions d'entretien a ensuite été abordé selon la deuxième tendance relevée : l'impact marginal sur l'environnement. Nous avons relevé que la préoccupation pour l'écologie peut également se refléter dans les interventions d'entretien à la fois par une efficacité modeste, mais aussi dans une réticence à un certain fonctionnalisme environnemental. L'analyse des interventions de Douglas Scholes, *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps* (2010-2011), utilisant la maintenance, et celle de Tue Greenfort, *Diffuse Einträge* (2007), ayant recours à la décontamination, nous a permis de constater qu'elles portent des considérations similaires par leurs actions visant à retirer les déchets ou les contaminants, sans transformer les sites, ni modifier les lieux. L'efficacité de l'action d'entretien est également abordée de façon semblable dans ces deux interventions. En ouvrant sur une réflexion liée à l'engagement social, ces interventions agissent dans la sphère publique, mais dérogent en même temps à cet engagement par leur impact marginal. Effectivement, la relation à l'environnement est paradoxale par l'investissement de temps et d'énergie considérables dans ce travail de maintenance

²³ Dans *L'art comme expérience*, Dewey n'emploie pas le terme « pragmatisme », mais les auteurs tel que Shusterman, s'entendent pour dire qu'il s'agit bien de cette notion (Shusterman, 2014, p. 11).

pour Scholes et dans la mise en place du système de décontamination pour Greenfort entraînant des effets modestes et éphémères. Ce paradoxe nous a permis d'établir un rapprochement avec la décroissance. À cet effet, nous remarquons que ces deux interventions incarnent une « ontologie de la décroissance » (Daoust, 2015, p. 51), par l'activation d'un désœuvrement, par le recours à la soustraction et au retrait ainsi que par cette idée de faire moins et de faire mieux qui est propre à la décroissance. De plus, le caractère performant des actions d'entretien, exemplifié par les interventions de Scholes et de Greenfort, est ambigu et mène à une réflexion sur l'idéologie de la productivité, propre à la décroissance. L'efficacité marginale de ces interventions fonctionne de façon similaire à la décroissance n'étant « [...] ni la croissance zéro ni la croissance négative, mais une matrice d'alternatives » (Latouche, 2012, paragr. 1). Effectivement, les interventions sont pensées en dehors d'une dualité pouvant être établie entre efficacité et absence d'efficacité.

Nous avons relevé dans le troisième chapitre trois façons dont s'articule la réflexion critique sur le politique et l'engagement dans les interventions d'entretien : par la résistance dans une échelle micro-politique, par les pratiques para-artistiques et enfin par le don. En abordant d'abord la notion de « sensibilisation politique » proposée par Rochlitz (2002, p. 152), nous pensons qu'au-delà d'un effet politique assuré, les interventions d'entretien attirent plutôt l'attention du spectateur sur une diversité de propos et d'enjeux grâce à l'expérience sensible. De cette façon, les interventions peuvent éveiller le spectateur à divers enjeux politiques ou sociaux. C'est en faisant preuve de sensibilité et en sensibilisant que les interventions d'entretien peuvent générer un effet politique, qui est néanmoins limité par leur portée restreinte et par leur faible coefficient de visibilité artistique. Puis, le choix de fusionner l'art à la vie, propre à l'intervention, « [...] témoigne d'un sentiment d'inscription, d'appartenance au monde et d'un désir d'y contribuer » (Lamoureux, 2007, p. 313). En revanche, en ne visant pas exclusivement à produire un effet politique, les artistes souhaitent avant tout porter à l'attention du public certains éléments et proposent un questionnement critique par rapport aux aspects sociopolitiques (Lamoureux, 2004, p. 121). Nous avons également relevé que l'aspect furtif ou discret des interventions d'entretien exige au spectateur d'être attentif à son environnement. Ainsi, il revient au spectateur de s'investir afin de déceler l'intervention, ce qui rend la réception politique.

Nous avons traité de la résistance dans une échelle micro-politique par l'entremise de l'œuvre *Restoring the Gros Market some days before its demolition* (1995) de Lara Almarcegui. Étant consciente de son impuissance face au sort de l'édifice voué à la démolition, l'artiste a tout de même recouru à la restauration. De cette façon, l'entretien de Almarcegui agit par le biais de la résistance en révélant les relations de pouvoir et en exprimant ses réticences face à ce changement urbain. Elle s'engage dans ce travail tout en agissant sur une échelle micro-politique, par son impact minimal et ses effets indéterminés. Elle crée une expérience esthétique par la générosité de son geste d'entretien qui témoigne de son rapport critique au monde.

Les pratiques para-artistiques ont été abordées par les interventions de Bernard Brunon, *That's Painting* (1989-2016). Nous avons utilisé le terme « para-artistique », emprunté de Wright (2005), qui l'utilise pour désigner des pratiques artistiques qui s'immiscent dans la vie réelle et qui mènent leurs activités en marge du monde de l'art. Les interventions d'entretien sont très étroitement liées à l'aspect para-artistique, par la nature quotidienne de la majorité des actions d'entretien et par son mode opératoire. Les interventions de rénovation de Brunon transgressent plusieurs critères artistiques que ce soit par le dessaisissement des décisions esthétiques, par la répétition du même type de travail dans différents lieux ou par la nature de ce travail de métier lié à un savoir-faire technique. Puis, en offrant un service de peinture en bâtiment et en reprenant les stratégies entrepreneuriales, l'entretien de Brunon problématise la question du double statut de l'artiste, celui de créateur et celui de travailleur. Sa visibilité réduite en tant qu'art favorise la valorisation de ses qualités effectives dans le champ social : la création de l'entreprise, la tarification du service et l'embauche de personnel intègrent le fonctionnement du monde du travail tout en s'éloignant de celui de l'art. En sortant du cadre ontologique du monde de l'art et en s'insérant dans une économie de marché propre au service effectué, l'artiste fait un choix politique. Ainsi, en revendiquant son travail comme marchandise dans un contexte réel, il s'affranchit de l'emprise que peut avoir le système de l'art tout en se positionnant de façon critique par rapport à la plus-value artistique.

Ensuite, nous avons vu que le don représente un aspect important des interventions d'entretien par leur générosité souvent présente. En s'investissant dans l'espace extérieur par diverses modalités d'entretien, les artistes offrent un don sous forme de service. La série d'interventions *Needs* (1999-2006) de Didier Courbot et *Les Corrections* (2011-2014) de Julien Berthier ont été analysées dans le but d'aborder cette notion. En s'appropriant l'espace par son entretien, Courbot comble un besoin réel : il apporte une aide fonctionnelle afin d'améliorer l'espace extérieur. Ces gestes de réparation établissent un rapport de proximité et un lien presque intime avec le lieu où il intervient. Il opte pour des moyens de fortune afin de réparer divers objets ou infrastructures, ce qui nous porte à considérer l'effort et le temps investit par l'artiste associés à l'idée du soin. Ainsi, ces réparations démontrent l'engagement de l'artiste envers les espaces entretenus afin d'améliorer ce qui existe déjà tout en transmettant une certaine humilité par la réalisation de l'intervention de façon anonyme. Quant aux interventions de Berthier, elles ré-ordonnent les éléments déjà en place, tout en réduisant subtilement l'encombrement de l'espace public. Ce ré-ordonnement est à la fois généreux et illégal. Ces interventions visent à améliorer ce qui existe déjà, tout en constituant une infraction calculée. Elles témoignent d'un engagement politique par la remise en question des normes d'affichage de la ville, sans toutefois tenter de convaincre de sa vision, l'artiste offre plutôt une action généreuse afin d'améliorer la ville. Ainsi, le don dans les interventions d'entretien initie un lien avec le destinataire qui est souvent l'utilisateur de l'espace entretenu. Ce lien se réalise de façon détournée par l'absence de contact direct entre l'artiste qui effectue un geste généreux et l'utilisateur de l'espace. Cet engagement des artistes, sans garantie de retour, transmet l'idée que l'espace extérieur d'une ville, d'une banlieue ou d'une campagne appartient aux gens qui la constituent et ouvre à la possibilité d'investissement afin de l'améliorer.

Finalement, ce mémoire a permis de constater que les interventions d'entretien sont plus nombreuses que le peu d'études à leur sujet aurait pu le laisser penser. Les artistes, en posant des gestes d'entretien, traduisent leurs préoccupations qu'elles soient environnementales, politiques ou sociales. Ainsi, il advient que les artistes opèrent une distance critique et mettent en perspective les multiples façons d'améliorer, de corriger ou rectifier ce qui existe, et ce, de façon généreuse, humble

ou clandestine. Les pratiques d'entretien résultent de l'investissement des artistes et correspondent à leur contribution au monde. Puis, en remettant en question la création de nouveaux éléments, l'entretien en art offre une vision singulière de l'art et de la création. À cet effet, reprenons les deux catégories de travail établies par Mierle Laderman Ukeles abordées au premier chapitre : « le développement et l'entretien »²⁴ (Ukeles, 1969, p. 1). Le travail de développement étant défini par Ukeles comme le résultat de la création individuelle laissant place au changement, à la nouveauté et au progrès, tandis que l'entretien est une façon de maintenir, de protéger, de préserver, de soutenir, de prolonger et de répéter ce qui a été créé par le travail de développement (Ukeles, 1969, p. 1-2). En somme, suite à l'analyse des interventions abordées dans ce mémoire, nous considérons que l'entretien permet non seulement de mettre en place les conditions propices au travail de développement, mais il correspond tout autant à un travail de développement entendu comme un travail de conception, d'élaboration et de création en tant que tel.

²⁴ Il s'agit de notre traduction libre des termes : « *development and maintenance* » (Ukeles, 1969, p. 1).

ANNEXE A

RECENSEMENT D'INTERVENTIONS D'ENTRETIEN

En ordre chronologique

1. Hi Red Center, *Cleaning Event (Campaign to Promote Cleanliness and Order in the Metropolitan Area)*, 1964, Tokyo, Japon

Ce collectif japonais réalise une intervention quelques jours après l'ouverture officielle des Jeux olympiques. Vêtus d'un sarrau blanc et d'un masque, les membres du collectif ainsi que quelques participants nettoient les rues de Tokyo.

Références : Tomii, 2009, p. 438-439 ; Merewether *et al.*, 2007, p. 19-20

2. Alan Sonfist, *Time Landscape*, 1965 à aujourd'hui, New York, New York

Cette œuvre vise à modifier la superficie d'un quadrilatère à New York en recréant ce qui se trouvait à cet endroit au 17^e siècle. L'artiste recrée un espace naturel en restaurant le sol contaminé, en plantant à nouveau la flore indigène et en réaménageant la surface du sol pour qu'il présente la hauteur et les variations d'origines.

Référence : Wallis, 2010, p. 33

3. Dennis Oppenheim, *Directed Harvest*, 1966, Hamburg, Pennsylvanie

Cette intervention prend forme dans un champ de blé de la Pennsylvanie où l'artiste dicte à un collaborateur de moissonner le champ de sorte qu'il se forme des motifs linéaires.

Référence : Manchester, 2007

4. Dennis Oppenheim, *Directed Seeding*, 1969, Finsterwolde, Pays-Bas

Oppenheim a calculé la sinuosité du trajet allant du champ de blé jusqu'au silo à grains pour réduire son échelle. Le champ est ensuite semé en suivant le motif de ce trajet.

Référence : Fiz et Hegyi, 2011, p. 54-55

5. Dennis Oppenheim, *Cancelled Crop*, 1969, Finsterwolde, Pays-Bas

Un champ de blé est semé, puis récolté par une moissonneuse-batteuse formant des sillons en forme de « x », traversant le champ d'un coin à l'autre. Les grains sont récoltés et conservés ; ils ne sont pas vendus.

Références : Kastner et Wallis, 2010, p. 50 ; Fiz et Hegyi, 2011, p. 54-55 ; McEvelley, 1992, p. 20

6. Eduardo Costa, titre inconnu, œuvre réalisée lors de l'événement *Street Works I*, 1969, New York, New York

Costa prend part à un événement nommé *Street Works I* se déroulant dans la ville de New York et rassemblant des poètes et des artistes qui s'identifient principalement à l'art conceptuel. « *Costa preferred to undertake "useful work" instead of loafing around, by replacing missing signs and trying to repaint a subway station* » (Dezeuze, 2012, p. 47).

Référence : Dezeuze, 2012, p. 35-64

7. Hans Haacke, *Monument to Beach Pollution*, 1970, Carboneras, Espagne

L'artiste amasse sur 200 mètres d'une plage d'Espagne des débris entraînés par la mer et ceux laissés par les passants (Ramade, 2000, p. 77). Ces déchets sont ensuite disposés en un amoncellement et l'artiste documente cette action par la photographie.

Référence : Ramade, 2000, p. 77

8. Joseph Beuys, *Ausfegen [balayage]*, 1972, Berlin-Ouest, Allemagne

Cette intervention est réalisée à Berlin-Ouest où l'artiste, aidé de deux étudiants, balaie la place Karl Marx juste après le défilé du 1^{er} Mai. Les déchets sont amassés et exposés dans une galerie.

Référence : Davila, 2002, p. 111

9. Le Groupe Mauve, *Sans titre*, 1972, Montréal, Québec

Ce collectif de six artistes vêtues de robes et de voiles de mariée épousète la façade de l'esplanade du Musée des beaux-arts de Montréal. « Elles contest[ent] l'exclusion des femmes du milieu de l'art, mais aussi le statut de subalterne et de ménagère que leur conf[ère] le mariage » (Lamoureux, 2007, p. 306).

Référence : Lamoureux, 2007, p. 306

10. Mierle Laderman Ukeles, *Hartford Wash : Washing Tracks, Maintenance Outside, Wadsworth Atheneum, 1973, Hartford, Connecticut*

Cette performance est l'une des 15 performances regroupées sous le nom de *Maintenance Art Performance Series* (1973-1974). Lors de cette performance, l'artiste s'affaire pendant 4 heures à laver à la main l'entrée et les marches extérieures du musée Wadsworth Atheneum.

Références : Kwon, 2002, p. 19 ; Molesworth, 2000, p. 78

11. Mierle Laderman Ukeles, *Wash, 1973, New York, New York*

L'artiste a réalisé cette œuvre à New York en lavant le trottoir renvoyant les témoins de cette intervention à leur propre conception de la dimension obsessionnelle et autoritaire des tâches d'entretien ménager (Phillips, 1995, p. 177).

Référence : Phillips, 1995, p. 177

12. Alan Sonfist, *Pool of Virgin Earth, 1975, New York, New York*

Cette intervention est située dans une ancienne décharge de l'état de New York. L'artiste tapisse un grand espace en forme de cercle avec de l'argile pour créer une barrière entre la terre et le sol contaminé. Puis, il place de la terre vierge et l'entoure de roches. La terre a ensuite capté les graines transportées par le vent ce qui a fait pousser certaines plantes.

Référence : Sonfist, 2014

13. Helen Harrison et Newton Harrison, *Art Park: Spoils' Pile Reclamation, 1976-1978, New York, New York*

Ce projet prend place dans un dépotoir où des tonnes de compost et de matière organique sont déposées pour recouvrir l'endroit afin de régénérer le site et que la biodiversité s'y réinstalle. Des plantes, arbustes et arbres sont également plantés.

Référence : The Harrison Studio, 2019

14. Jiri Kovanda, *XXX, Action du 19 mai 1977, 1977, Prague, République Tchèque*

L'artiste intervient à Prague où il amasse avec ses mains un petit amas de débris et de poussière dans l'espace public. Il le détruit aussitôt en dispersant ces détritiques et efface toute trace de son intervention. Ainsi, l'artiste rejoint les pratiques des artistes des années 60-70 qui visaient « à ne rien ajouter à l'ordre du monde » (Davila, 2010, p. 196).

Référence : Davila, 2010, p. 196

15. Betty Beaumont, *Ocean Landmark*, 1978, New York, New York

L'artiste, avec la collaboration de scientifiques, réalise ce projet de réhabilitation d'un fond marin à l'extérieur du port de New York. Elle installe des blocs de cendre de charbon, matériau connu des scientifiques pour stabiliser la toxicité de l'eau. Cette intervention de décontamination contribue à transformer ce site en habitat florissant pour la vie sous-marine (Boetzkes, 2006, p. 15-16).

Référence : Boetzkes, 2006, p. 15-16

16. Jo Hanson, *Public disclosure : secrets from the street*, 1980, San Francisco, Californie

Durant dix ans, l'artiste amasse les débris sur le trottoir près de chez elle. Ces déchets font ensuite l'objet d'une exposition.

Référence : Ramade, 2000, p. 78

17. Patricia Johanson, *Fair Park Lagoon*, 1981-1986, Dallas, Texas

Cette œuvre prend place dans un milieu humide pollué. L'artiste purifie l'eau afin de résoudre un problème d'algues. Elle réintroduit ensuite des plantes indigènes, des poissons et des reptiles pour rééquilibrer la biodiversité. Enfin, des passages et des ponts sont installés. La forme de ces structures est inspirée de deux plantes locales (Ramade, 2007, p. 36).

Références : Kastner et Wallis, 2010, p. 158 ; Ramade, 2007, p. 36

18. Joseph Beuys, *7, 000 Oaks*, 1982, Kassel, Allemagne

L'artiste plante 7 000 chênes dans la ville de Kassel pour la documenta 7. En parallèle, un amas de pierres est disposé près d'un musée et pour chaque arbre planté, une pierre est prise de cet amoncellement et disposée tout près du nouvel arbre.

Références : Kastner et Wallis, 2010, p. 164-165 ; White, 2016, p. 20-21

19. Agnes Denes, *Wheatfield - A Confrontation*, 1982, New York, New York

L'artiste plante un petit champ de blé sur l'île de Manhattan sur un terrain de remblai fait de terre et de déchets. Elle retire d'abord environ 200 camions de déchets sur le site (Ramade, 2000, p. 84). Puis, elle ajoute une mince couche de terre pour ensuite creuser des sillons à la main. Elle plante et retire les déchets et les roches de cette parcelle de terre à la main. Le champ est irrigué et désherbé, puis récolté.

Références : Kastner et Wallis, 2010, p. 84 ; Ramade, 2000, p. 84

20. Harriet Feigenbaum, *Erosion and Sedimentation Plan for Red Ash and Coal Silt Area – Willow Rings*, 1985, Scranton, Pennsylvanie

L'artiste plante plusieurs saules sur un ancien site d'extraction de charbon afin de favoriser le rétablissement d'un écosystème et de diminuer son érosion. Les saules sont plantés et alignés de façon circulaire ce qui contribue stratégiquement à stabiliser le sol. Aucun terrassement n'est mis en branle puisque l'artiste ne cherche pas à rétablir un paysage préindustriel, mais simplement à favoriser le rétablissement d'un écosystème (Lausson, 2009, p. 3).

Référence : Lausson, 2009, p. 3

21. Herman de Vries, *The meadow*, 1986 à aujourd'hui, Eschenau, Allemagne

L'artiste investit une parcelle de terre autrefois utilisée pour l'agriculture. Il veut aller à l'encontre de l'agriculture intensive et uniformisée pour y réintroduire une flore indigène diversifiée et ainsi attirer à nouveau les insectes (Kastner et Wallis, 2010, p. 163).

Référence : Kastner et Wallis, 2010, p. 163 ;

22. Allan Kaprow, *Blending into the Environment*, 1987, Kassel, Allemagne

Lors de sa participation à la Documenta 8 à Kassel, Kaprow se livre à deux activités invisibles « [I]une d'elles consist[e] à demander à faire partie, habillé comme eux, de l'équipe des balayeurs qui interv[ient] à 5 heures du matin pour le nettoyage des salles. Ce qu'il a fait et personne ne l'a remarqué » (Donguy, 2007, p. 85).

Références : Donguy, 2007, p. 85 ; Hessen *et al.*, 1987, p. 298

23. Tadashi Tonoshiki, *Gathering Trash*, 1987, Ninohama, Japon

L'artiste, aidé d'une centaine d'habitants de Ninohama au Japon, amasse sur la plage municipale, les déchets rejetés par la mer. Suite à ce nettoyage, les rebuts collectés sont exposés.

Référence : Ramade, 2000, p. 77

24. Dominique Mazeaud, *The Great Cleansing of the Rio Grande*, 1987-1994, Santa Fe, Nouveau-Mexique

Une fois par mois durant sept ans, l'artiste, parfois accompagnée, se promène sur la berge d'une rivière de Santa Fe, affluent du fleuve Rio Grande, et effectue le nettoyage de la rivière en ramassant les débris qui jonchent les rives.

Références : Lacy, 1995, p. 263 ; Purves *et al.*, 2014, p. 135

25. Bernard Brunon, *That's Painting*, 1989-2016, différents lieux dont Houston, Texas ; Paris, France ; New York, New York ; Miami, Floride

L'artiste offre ses services de peinture de bâtiment à toute personne ou organisation désirant repeindre ses murs intérieurs ou extérieurs, que ce soit des institutions artistiques ou tout autre client. Ces derniers ont recours aux services de l'entreprise, dans l'objectif pragmatique d'entretenir ou de rénover leur espace et Brunon les facture comme toute entreprise œuvrant dans ce domaine.

Références : Richard, 2009, p. 63 ; Rubito-Bétancourt et Smith, 2017

26. Mel Chin, *Revival Field*, 1990 à aujourd'hui, Saint-Paul, Minnesota

Sur un dépotoir remblayé au Minnesota où se trouvent de grandes concentrations de métaux lourds, l'artiste installe une clôture en forme de carré à l'intérieur de laquelle se trouve une autre cloison circulaire. Six variétés de plantes reconnues pour absorber ces métaux lourds sont plantées. En collaboration avec un chercheur en agronomie, l'artiste a pu trouver la meilleure variété de plante pour décontaminer le sol des métaux lourds qu'il contient.

Références : Kastner et Wallis, 2010, p. 168 ; Chin, Mel, s. d.

27. Viet Ngo, *Devil's Lake Wastewater Treatment Plant*, 1990, Devils Lake, Dakota du Nord

Cet artiste crée un système de traitement des eaux usées utilisant des moyens naturels. Il met en place une structure où serpentent les eaux usées qui sont filtrées par des plantes connues pour leur potentiel de filtration. L'eau décontaminée est ensuite réacheminée dans le lac et les plantes sont récupérées pour servir de fertilisant pour les sols.

Référence : Kastner et Wallis, 2010, p. 166

28. Aviva Rahmani, *Ghost Nets*, 1990-2000, Vinalhaven, Maine

L'artiste intervient sur l'île Vinalhaven, dans l'état du Maine aux États-Unis, sur un site où la diversité biologique est compromise par ses anciennes fonctions ; une partie de l'île a servi de dépotoir municipal et une autre a été utilisée par une usine de granite qui y a laissé d'importants amoncellements de roches (Rahmani, s. d., paragr. 2). Ce projet est réalisé en collaboration avec des scientifiques et vise le rétablissement concret des écosystèmes du marais salant en décontaminant le sol et en le restaurant par l'implantation d'un jardin.

Références : Boetzkes, 2006, p. 16 ; Zakaria, 2014, p. 20

29. Francis Alÿs, *The Collector (Le collectionneur)*, 1991-1992, Mexico, Mexique

Un petit chien en métal muni de roulettes et équipé d'aimants est tiré à l'aide d'une ficelle par l'artiste et déplacé ainsi dans la ville. Divers débris métalliques s'y collent par la force des aimants. L'artiste nettoie la ville par son passage.

Référence : Davila, 2002, p. 92

30. Francis Alÿs, *Zapatos Magnéticos (Magnetic shoes)*, 1991-1992, La Havane, Cuba

L'artiste, muni de souliers aimantés, marche dans la ville de La Havane à Cuba. Divers débris métalliques s'y collent par la force des aimants. L'artiste nettoie donc la ville par son passage.

Référence : Alÿs, s. d., *Zapatos Magnéticos*

31. Buster Simpson, *The Hudson Headwaters Purge – 'Anti-acid Treatment'*, 1991, Lake Placid, New York

Plusieurs roches calcaires en forme de disque sont déposées au fond de la rivière Hudson (Lake Placid, New York). Les roches calcaires neutralisent l'acidité de l'eau pour une certaine période de temps. L'artiste a voulu ainsi contrer l'effet des pluies acides dans cette partie du cours d'eau.

Référence : Kastner et Wallis, 2010, p. 166

32. Constanza Camelo, *Journées de nettoyage I*, 1994, Bogota, Colombie

Cette œuvre est réalisée par des collaborateurs qui procèdent au nettoyage d'une fontaine publique à Bogota en Colombie pour ensuite laver leur corps.

Référence : Camelo, 1997, p. 24-25

33. Constanza Camelo, *Journées de nettoyage II*, 1994, Bogota, Colombie

Lors de cette deuxième action, les collaborateurs lavent une partie d'une rue de Bogota et Colombie où des prostituées travaillent quotidiennement. Ils procèdent au nettoyage avec des serpillères, des balais, des seaux d'eau et du savon. Ils assistent ensuite les prostituées pour qu'elles se lavent.

Référence : Camelo, 1997, p. 24-25

34. T. Allan Comp (fondateur), Stacy Levy (artiste), Julie Bargmann (paysagiste) et Robert Deason (hydrogéologue), *AMD & ART*, 1994-2005, Vintondale, Pennsylvanie

Prenant place dans une ancienne carrière de charbon et un ancien dépotoir municipal, l'artiste aidé de plusieurs spécialistes : architectes, scientifiques et historiens s'allient avec la communauté pour créer un projet commun (AMD & ART, 2016, *The solution, The Humanities*). Un système de décontamination passif de l'eau est mis en place sur le site situé près de Vintondale en Pennsylvanie. Puis, un arboretum constitué d'espèces indigènes est également planté adjacent au système de filtration de l'eau (AMD & ART, 2016, *The Treatment System, Litmus Garden*).

Référence : AMD & ART, 2016

35. Lara Almarcegui, *Restoring the Gros Market some days before its demolition*, 1995, San Sebastian, Espagne

Invitée à participer à une exposition prenant place dans l'édifice d'un marché de la ville de San Sebastian, en Espagne, juste avant sa démolition. Almarcegui réalise plutôt une intervention directement sur ce bâtiment. Durant les trois dernières semaines précédant la démolition, elle effectue l'entretien de la façade du marché et travaille à sa restauration.

Référence : Almarcegui, 2011

36. Constanza Camelo, *Journées de nettoyage III*, 1996, Québec, Québec

Lors de cette troisième action, les collaborateurs procèdent de la même façon que lors des deux actions précédentes, une partie des rues de Québec sont lavées en collaboration avec des personnes marginalisées de la ville de Québec. Puis, ils lavent leur corps.

Référence : Camelo, 1997, p. 24 -25

37. Robin Collyer, *Monument L. Berson & Fils*, 1997, Montréal, Québec

L'artiste réordonne un terrain de vente de monuments funéraires, sur le boulevard Saint-Laurent à Montréal, en les classant et en aménageant une section de monstration.

Référence : Fraser *et al.*, 1999, p. 49-46

38. Clément de Gaulejac, *Lavaggio Vetrina*, 1998, Milan, Italie

L'artiste impose à divers galeristes de Milan de laver gratuitement leurs vitrines extérieures. Par ce nettoyage, l'artiste inscrit son travail dans le réseau artistique.

Référence : de Gaulejac, s. d., *Lavaggio* 1998

39. Mark Dion, *Raiding Neptune's Vault: A Voyage to the Bottom of the Canals and Lagoon of Venice, 1997-1998, Venice, Italie*

Ce projet de fouille archéologique est effectué en collaboration avec la communauté. Suite au travail de dragage d'un canal de Venise, un conteneur est rempli de cette matière constituée de boue et de détrit. Le contenu est par la suite passé au tamis, puis les déchets et les artefacts sont catalogués devant le public, dans un laboratoire de fortune en plein air. Ces objets trouvés sont nettoyés et font l'objet d'expositions.

Référence : Coles, 1999, p. 26

40. Lara Almarcegui, *Construire mon jardin ouvrier, 1999-2002, Rotterdam, Pays-Bas*

L'artiste investit un jardin ouvrier à Rotterdam où elle procède à des actions d'entretien en défrichant, cultivant, plantant et récoltant un jardin.

Références : Huitorel, 2005, p. 35 ; Girard, 2006, p. 134-136

41. Francis Alÿs, *To RL, 1999, Mexico, Mexique*

L'artiste demande à une responsable de l'entretien des rues de balayer la place publique afin de former une ligne avec les déchets ainsi balayés. Le titre réfère à Richard Long.

Référence : Davila, 2002, p. 110

42. Didier Courbot, *Needs, 1999 à 2006, différents lieux dont Rome et Florence, Italie ; Prague, République Tchèque ; Osaka, Japon ; Paris, France*

L'artiste se consacre à la réparation dans cette série d'interventions. Il intervient dans plusieurs villes de différents pays où il agit en solitaire afin d'entretenir certains éléments de l'espace urbain. Il s'affaire à améliorer les lieux, en réalisant de menus travaux.

Références : Wright, 2007 ; Alkema et Courbot, s. d.

43. Mark Dion, *Tate Thames Dig, 1999, Londres, Angleterre*

L'artiste, à la manière d'un archéologue et avec l'aide d'une équipe de bénévoles ratisse une section de la rive de la Tamise à Londres lors de marées basses afin d'y recueillir les déchets. Les débris issus de cette collecte méticuleuse sont nettoyés et classés par type d'objet sous des tentes installées temporairement sur le terrain de la Tate Gallery. Ces artefacts font aussi l'objet d'une exposition.

Référence : Coles, 1999, p. 26

44. Shai Zakai, *Concrete Creek*, 1999-2002, Tel-Aviv, Israël

Ce projet situé à Tel-Aviv consiste au nettoyage d'un cours d'eau pollué par des déversements de ciment et d'autres matériaux de construction. L'artiste, aidée de la communauté ainsi que de professionnels et scientifiques, décontamine le sol de ces matériaux polluants, mais laisse en place certains débris qui forment des éléments sculpturaux rappelant la pollution dont le site est débarrassé grâce à l'investissement de cette communauté mobilisée.

Référence : Zakai, s. d.

45. Lara Almarcegui, *Abris de jardin à Phalsbourg*, 2000, Phalsbourg, France

Dans la ville de Phalsbourg, en France, l'artiste s'investit à rénover des cabanes de jardins.

Références : Huitorel, 2005, p. 36 ; Girard, 2006, p. 136

46. Mark Dion, *New Bedford Dig*, 2001, New Bedford et Brockton, Massachusetts ; Providence, Rhode Island

L'artiste, avec l'aide de diverses personnes, a entrepris de procéder à des fouilles s'inspirant de l'archéologie, dans trois endroits différents aux États-Unis : à New Bedford et à Brockton, au Massachusetts ainsi qu'à Providence dans le Rhode Island. L'équipe collige et nettoie les artefacts et débris trouvés sur les sites. Des cabinets de curiosités regroupant certains artefacts sont également créés et exposés.

Références : Institute of Contemporary Art / Boston, 2017 ; Winton, 2017

47. Francine Larivée, *Ophélie – Jardin d'eau*, 2001, Montréal, Québec

Des plantes aquatiques connues pour leur potentiel de captation de polluants sont installées sur une structure ressemblant à un radeau flottant sur le canal Lachine à Montréal.

Référence : Daigneault, 2001, p. 33-34

48. Lara Almarcegui, *Abris de jardin à Turin*, 2002, Turin, Italie

Dans la ville de Turin, en Italie, l'artiste s'investit à rénover des cabanes de jardins.

Références : Huitorel, 2005, p. 36 ; Girard, 2006, p. 136

49. Francine Larivée, *Après le passage des trains*, 2002, Montréal, Québec

Près du canal Lachine à Montréal, l'artiste sème un terrain d'environ trois acres de diverses plantes connues pour accumuler les métaux lourds pouvant se retrouver dans le sol et plus particulièrement sur ce site. Elle y plante également des arbres. Pour l'artiste, cette intervention rétablit un pont symbolique entre l'écosystème du site et son passé industriel (Lelarge, 2007, p. 4).

Référence : Lelarge, 2007, p. 4

50. Francis Alÿs, *Barrenderos / Sweepers*, 2004, Mexico, Mexique

L'artiste demande à plusieurs employés assignés à l'entretien de la ville de Mexico de balayer les rues en formant un alignement de personnes qui avance en poussant leurs balais. Ils s'arrêtent de balayer lorsque l'amoncellement de déchets devient trop grand devant eux. L'intervention est documentée par la vidéo.

Référence : Alÿs, s. d., Barrenderos

51. Damien Berthier, *Arrangement*, 2005, lieu inconnu

L'artiste s'affaire à réordonner les poubelles laissées en désordre au coin d'une rue.

Référence : Ramade, 2010, p. 8

52. Olivier Stévenart, technicien de surface et ambassadeur (OSTSA), *Haut et bas*, 2005, Paris, France

Lors de la Biennale de Paris XV, l'artiste procède au nettoyage des vitres extérieures, des châssis et de la plaque signalétique du Centre Wallonie-Bruxelles à Paris.

Références : Stévenart, s. d.

53. Clément de Gaulejac, *La plage*, 2006, lieu inconnu

L'artiste réordonne et range des objets laissés sur la plage par des baigneurs partis nager.

Références : Loubier, 2012b, p. 48 ; De Gaulejac, s. d., La plage

54. Tue Greenfort, *Diffuse Einträge*, 2007, Münster, Allemagne

L'artiste intervient sur un lac artificiel situé dans la ville de Münster en Allemagne. La qualité de l'eau du lac étant en mauvaises conditions puisqu'elle est fréquemment aux prises avec une contamination par des cyanobactéries, l'artiste intervient pour décontaminer en partie l'eau du lac. Il installe près de la rive une remorque servant normalement aux agriculteurs pour l'épandage de fumier et à l'aide d'un long tuyau, l'eau du lac est pompée à l'intérieur de ce réservoir modifié de façon à mélanger l'eau à une solution de chlorure de fer, reconnue pour freiner la propagation des

cyanobactéries. L'eau décontaminée est retournée dans le lac, redirigée en un grand jet à la manière d'une fontaine publique.

Référence : Skrebowski, 2013, p. 125-127

55. Francis Alÿs, *Painting / Retoque*, 2008, Paraiso, Panama

L'artiste s'affaire à repeindre une soixantaine de lignes pointillées d'une route située au Panama.

Référence : Alÿs, s. d., *Painting / Retoque*

56. Donna Conlon, *Really Blue Water*, 2009, Tegucigalpa, Honduras

Un distillateur solaire créé par l'artiste à l'aide des matériaux de démolition de bâtiments résidentiels trouvés sur le terrain purifie l'eau de la rivière Choluceta au Honduras adjacente au distillateur. L'eau purifiée est redirigée dans la rivière.

Référence : Conlon, Donna, s. d.

57. Douglas Scholes, *Acts applied mostly for good practical reasons*, 2009, Lethbridge, Alberta

L'artiste entretient quatre lieux situés à Lethbridge en Alberta. Il procède au nettoyage de ces lieux et crée en parallèle des monuments formés de répliques de déchets en cire d'abeille qu'il assemble de différentes façons.

Référence : Scholes, 2019a, *Acts applied mostly for good practical reasons*

58. Douglas Scholes, *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps*, 2010-2011, Granby, Québec

L'artiste réalise ce projet en quatre grandes étapes selon les saisons. À l'été, il parcourt à pied une rue afin de retirer les déchets. Équipé d'un petit chariot, il amasse les déchets, puis les remplace par des répliques de déchets en cire d'abeille. À l'automne, l'artiste concentre son travail d'entretien sur le terrain d'une station d'essence abandonnée. L'infrastructure de la station d'essence retirée et le sol décontaminé, il procède à la maintenance du site en retirant les mauvaises herbes, en enlevant les débris de toutes sortes et en balayant le gravier ainsi que les feuilles mortes. À l'hiver, l'artiste s'investit à pelleter la neige du site. Puis, au printemps, Scholes reprend la marche effectuée sur la route afin de la nettoyer de ses déchets et d'y laisser au passage des répliques de rebus.

Références : Leblanc, 2001, p. 42-43 ; Scholes, 2011

59. Julien Berthier, *Les Corrections*, 2011-2014, Paris, France

Sur huit intersections distinctes, l'artiste réordonne des panneaux de signalisation et retire ceux qu'il juge superflus de sorte que ces panneaux soient mieux visibles et que leur organisation soit plus claire. Vêtu d'une veste fluorescente et de vêtements de travailleur de voirie, Berthier passe inaperçu en se confondant aux employés de la ville chargés de l'entretien.

Références : Ardenne, 2015, p. 62 ; Portier, 2015

60. Douglas Scholes, *Attribuer à la marche des tâches simples*, 2012, San Romano, Italie

L'artiste marche le long d'une route d'Italie menant à un site d'enfouissement en amassant des déchets et en y déposant des répliques de bouteille d'eau et d'amphore en cire d'abeille. Arrivé à destination, il dépose tous ces rebuts au site d'enfouissement.

Référence : Scholes, 2019a, *Attribuer à la marche des tâches simples*

61. Douglas Scholes, *La condition des choses*, 2012, Londres, Angleterre

Lors d'une résidence de création à Londres en Angleterre, l'artiste réalise une série d'interventions où il procède à la maintenance de plusieurs sites négligés. Il nettoie ces sites en ramassant les débris visibles au sol, puis il dépose une amphore en cire d'abeille, servant autrefois comme contenant à usage unique, afin de marquer son intervention.

Référence : Scholes, 2019b

62. Marie-Claude Bouthillier, *Conversation*, 2013, Carleton-sur-Mer, Québec

L'intervention de l'artiste consiste en l'entretien d'un monument religieux. Elle ajoute quelques plantes fleuries, puis dispose des coquillages fabriqués en porcelaine blanche au pied du monument. Il s'agit de mettre en valeur et de revaloriser cet ancien site.

Référence : Bouthillier, s. d.

63. Nicole Fournier et Douglas Scholes, *De fond en comble*, 2013, Laval, Québec

Ce projet est une collaboration entre deux artistes afin de mettre en valeur un terrain vague à Laval. Des actions de nettoyage et de préparation du terrain ont été réalisées par Scholes. Il a, entre autres, procédé au retrait de déchets parsemant le site. Puis, Fournier a enrichi la biodiversité par l'ajout de diverses plantes indigènes dont elle a pris soin.

Références : Verticale, s. d. ; Scholes, 2019a, *De fond en comble*

64. Kandis Friesen, *Maintenance/d'entretien*, 2013, Montréal, Québec

L'artiste procède au nettoyage des trottoirs en lavant à la main certaines parties de la Place des Arts à Montréal. Elle aborde le nettoyage comme une façon de créer un dessin dans l'espace public par l'effacement des traces du passage des piétons.

Référence : Dare-Dare, s. d.

65. Jean-Philippe Luckhurst-Cartier, *Peindre en gris*, 2013, Montréal, Québec

Dans le cadre du projet *Mile-End Tapis et Tuiles* (2013), l'artiste a entretenu la surface d'un mur extérieur en peignant avec la même couleur qu'à l'origine, effaçant ainsi les imperfections du mur.

Référence : Luckhurst-Cartier, 2013

66. Douglas Scholes, *Passage*, 2013, Sainte-Thérèse, Québec

L'artiste collecte durant trois jours les déchets dans la ville de Sainte-Thérèse au Québec. Puis, l'intervention se poursuit par un parcours de 35 km, au terme duquel il dépose deux sacs de déchets au centre de traitement des déchets.

Référence : Scholes, 2019a, Passage

67. Douglas Scholes, *Vestiges I*, 2013, Îles-de-la-Madeleine, Québec

L'artiste procède au ré-ordonnement de six dépotoirs clandestins des Îles-de-la-Madeleine. Il trie les différents matériaux se trouvant sur ces sites et les laisse sur place.

Référence : Scholes, 2019a, Vestiges I & II

68. Devora Neumark, *Faire bon ménage*, 2014, Amiens, France ; Basel, Suisse ; Berlin, Allemagne

L'artiste accompagnée de quelques volontaires réalisent trois interventions dans trois pays différents (la France, la Suisse et l'Allemagne) où les participants, munis d'un balai à mains et d'un porte-poussière oranges, balaient l'espace public. Accroupis au sol, ils amassent de menus déchets et feuilles mortes sur les trottoirs.

Référence : Paquet, 2015, p. 65-68

69. Zevs, *Tag propre*, date inconnue, plusieurs lieux inconnus

Christophe Aguirre Schwarz, portant le pseudonyme Zevs, procède au graffiti sans peinture, mais en utilisant un jet d'eau à haute pression sur des murs extérieurs maculés. Il crée des graffitis tout en nettoyant. Par ailleurs, pour effacer ces graffitis, les propriétaires n'ont d'autres choix que de nettoyer l'entièreté du mur.

Référence : Loubier, 2012b, p.48

ANNEXE B

LES FIGURES



Figure 1.1 : Dennis Oppenheim, *Directed Seeding*, 1969, photographie, 102,8 x 134 cm (détail de l'installation photographique, *Directed Seeding - Cancelled Crop*, 1969). Récupéré de <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/236.1996.a-e/>



Figure 1.2 : Dennis Oppenheim, *Cancelled Crop*, 1969, photographie, 102,8 x 134 cm (détail de l'installation photographique, *Directed Seeding - Cancelled Crop*, 1969). Récupéré de <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/236.1996.a-e/>



Figure 1.3 : Alan Sonfist, *Time Landscape*, 1965 à aujourd'hui, intervention au coin de la rue Houston W et LaGuardia Pl, New York, New York, États-Unis (documentation photographique 1978). Récupéré de https://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5985_time_landscape



Figure 1.4 : Hans Haacke, *Monument to Beach Pollution*, 1970, photographie couleur.
Récupéré de <https://www.artforum.com/print/previews/200905/radical-nature-art-and-architecture-for-a-changing-planet-1969-2009-22688>



Figure 1.5 : Mierle Laderman Ukeles, *Washing, Tracks, Maintenance : Outside*, 1973, intervention de nettoyage à l'entrée du Wadsworth Atheneum Museum, Hartford, Connecticut, États-Unis. Récupéré de <https://feldmangallery.com/index.php/artist-home/mierle-laderman-ukeles>



Figure 1.6 : Mierle Laderman Ukeles, *Washing, Tracks, Maintenance : Outside*, 1973, intervention de nettoyage à l'entrée du Wadsworth Atheneum Museum, Hartford, Connecticut, États-Unis. Récupéré de <https://feldmangallery.com/index.php/artist-home/mierle-laderman-ukeles>



Figure 1.7 : Robin Collyer, *Monument L. Berson & Fils*, 1997, intervention de ré-ordonnancement sur un espace commercial de la rue Saint-Laurent, Montréal. Récupéré de http://ccca.concordia.ca/artists/work_detail.html?languagePref=fr&mkey=18890&title=L.+Berson+%26+Fils%2C+rue+Saint-Laurent%2C+Montreal&artist=Robin+Collyer&link_id=187



Figure 1.8 : Robin Collyer, *Monument L. Berson & Fils*, 1997, intervention de ré-ordonnancement sur un espace commercial de la rue Saint-Laurent, Montréal. Récupéré de http://ccca.concordia.ca/artists/work_detail.html?languagePref=fr&mkey=18890&title=L.+Berson+%26+Fils%2C+rue+Saint-Laurent%2C+Montreal&artist=Robin+Collyer&link_id=187



Figure 2.1 : Aviva Rahmani, *Ghost Nets*, 1990-2000, intervention de décontamination et de restauration, Île Vinalhaven, Maine, États-Unis (documentation photographique d'une partie du site avant l'intervention). Récupéré de http://www.ghostnets.com/Gallery/gnBefore_1991.html



Figure 2.2 : Aviva Rahmani, *Ghost Nets*, 1990-2000, intervention de décontamination et de restauration, Île Vinalhaven, Maine, États-Unis (documentation photographique de la partie ouest du site restauré, 2012). Récupéré de http://ghostnets.com/projects/ghost_nets/ghost_nets.html#gallery_box



Figure 2.3 : Aviva Rahmani, *Ghost Nets*, 1990-2000, intervention de décontamination et de restauration, l'Île Vinalhaven, Maine, États-Unis (documentation photographique avant et après l'intervention, 1997 et 2007). Récupéré de http://ghostnets.com/projects/ghost_nets/ghost_nets.html#gallery_box



Figure 2.4 : T. Allan Comp (fondateur), *AMD & ART*, 1994-2005, intervention de décontamination et de restauration, Vintondale, Pennsylvanie, États-Unis. Récupéré de <https://www.stacylevy.com/amd-art>



Figure 2.5 : T. Allan Comp (fondateur), *AMD & ART*, 1994-2005, intervention de décontamination et de restauration, Vintondale, Pennsylvanie, États-Unis. Récupéré de <https://www.stacylevy.com/amd-art>



Figure 2.6 : T. Allan Comp (fondateur), *AMD & ART*, 1994-2005, intervention de décontamination et de restauration, Vintondale, Pennsylvanie, États-Unis. Récupéré de <https://www.stacylevy.com/amd-art>



Figure 2.7 : T. Allan Comp (fondateur), *AMD & ART*, 1994-2005, intervention de décontamination et de restauration, Vintondale, Pennsylvanie, États-Unis. Récupéré de <https://www.stacylevy.com/amd-art>



Figure 2.8 : T. Allan Comp (fondateur), *AMD & ART*, 1994-2005, intervention de décontamination et de restauration, Vintondale, Pennsylvanie, États-Unis. Récupéré de <https://www.stacylevy.com/amd-art>



Figure 2.9 : T. Allan Comp (fondateur), *AMD & ART*, 1994-2005, intervention de décontamination et de restauration, Vintondale, Pennsylvanie, États-Unis. Récupéré de https://amdandart.info/tour_solution.html



Figure 2.10 : Douglas Scholes, *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps*, 2010-2011, intervention de maintenance, Granby, Québec (documentation photographique de la marche). Récupéré de <https://esthetiquep.wordpress.com/marche-1/>

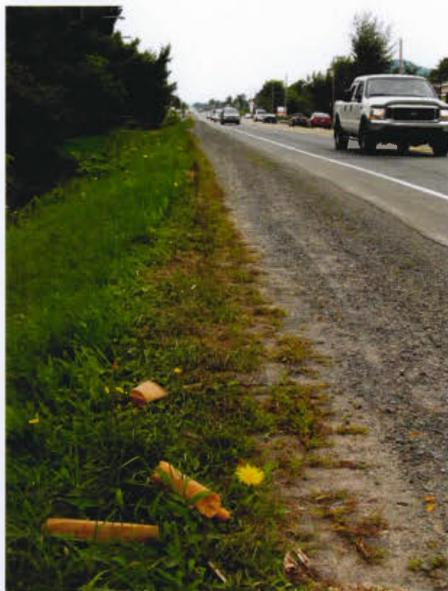


Figure 2.11 : Douglas Scholes, *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps*, 2010-2011, intervention de maintenance, Granby, Québec (documentation photographique des déchets en cire). Récupéré de <https://esthetiquep.wordpress.com/marche-1/>



Figure 2.12 : Douglas Scholes, *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps*, 2010-2011, intervention de maintenance, Granby, Québec (documentation photographique du balayage). Récupéré de <https://esthetiquep.wordpress.com/balayage/>



Figure 2.13 : Douglas Scholes, *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps*, 2010-2011, intervention de maintenance, Granby, Québec (documentation photographique des monuments). Récupéré de <https://esthetiquep.wordpress.com/2010/10/28/balayage-jour3/>



Figure 2.14 : Douglas Scholes, *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps*, 2010-2011, intervention de maintenance, Granby, Québec (documentation photographique du pelletage). Récupéré de <https://esthetiquep.wordpress.com/2010/10/28/balayage-jour3/>



Figure 2.15 : Tue Greenfort, *Diffuse Einträge*, 2007, intervention de décontamination, Lac Aasee, Münster, Allemagne. Récupéré de <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/2007/projects/136/>



Figure 3.1 : Lara Almarcegui, *Restoring the Gros Market some days before its demolition*, 1995, intervention de restauration, San Sebastian, Espagne. Récupéré de <https://www.mor-charpentier.com/artist/lara-almarcegui/>



Figure 3.2 : Bernard Brunon, *That's Painting*, 1989-2016, intervention de rénovation. Récupéré de <http://thatspainting.com/>



Figure 3.3 : Bernard Brunon, *That's Painting*, 1989-2016, intervention de rénovation (documentation photographique de l'intervention, 2006). Récupéré de <https://www.artageneve.com/article/rencontre/alexandre-gurita-pour-un-art-sans-oeuvre>



Figure 3.4 : Didier Courbot, *Needs*, 1999-2006, intervention de réparation, Prague, République tchèque (documentation photographique de l'intervention, 1999). Récupéré de <http://www.didier-courbot.com/public-works/needs>



Figure 3.5 : Didier Courbot, *Needs*, 1999-2006, intervention de réparation, Prague, République tchèque (documentation photographique de l'intervention, 1999). Récupéré de <http://www.didier-courbot.com/public-works/needs>



Figure 3.6 : Didier Courbot, *Needs*, 1999-2006, intervention de réparation, Osaka, Japon (documentation photographique de l'intervention, 1999). Récupéré de <http://www.didier-courbot.com/public-works/needs>



Figure 3.7 : Didier Courbot, *Needs*, 1999-2006, intervention de réparation, Florence, Italie (documentation photographique de l'intervention, 2006). Récupéré de <http://www.didier-courbot.com/public-works/needs>



Figure 3.8: Julien Berthier, *Les Corrections*, 2011-2014, intervention de ré-ordonnancement. Récupéré de <http://www.julienberthier.org/Les-Corrections.html>



Figure 3.9 : Julien Berthier, *Les Corrections*, 2011-2014, intervention de ré-ordonnancement. Récupéré de <http://www.julienberthier.org/Les-Corrections.html>



Figure 3.10 : Julien Berthier, *Les Corrections*, 2011-2014, intervention de ré-ordonnement. Récupéré de <http://www.julienberthier.org/Les-Corrections.html>



Figure 3.11: Julien Berthier, *Les Corrections*, 2011-2014, intervention de ré-ordonnement. Récupéré de <http://www.julienberthier.org/Les-Corrections.html>

LISTE DE RÉFÉRENCES

- Alkema, Hanna et Courbot, Didier. (s. d.). *Needs (entretien avec Hanna Alkema)*. Récupéré de <http://www.didier-courbot.com/texts/needs-entretien-avec-hanna-alkema>
- Almarcegui, Lara. (2011). *Demolitions, Empty Lots, Wastelands*. Dans Akademie der bildenden künste wien, Institut für kunst und Architecktur (prod.). *Lecture series : Big! Bad? Modern* [vidéo en ligne]. Récupéré de http://ika.akbild.ac.at/events/lecture_archive/2010_11/Lara_Almarcegui_lecture
- Almarcegui, Lara. (2014). *Urban Field Speakers Series*. Dans *Visible City Project* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://vimeo.com/104399480>
- Alÿs, Francis. (s. d.). *Barrenderos*. Dans *Francis Alÿs*. Récupéré le 17 avril 2019 de <http://francisalys.com/barrenderos/>
- Alÿs, Francis. (s. d.). *Painting / Retoque*. Dans *Francis Alÿs*. Récupéré le 17 avril 2019 de <http://francisalys.com/painting-retoque/>
- Alÿs, Francis. (s. d.). *Zapatos Magnéticos*. Dans *Francis Alÿs*. Récupéré le 17 avril 2019 de <http://francisalys.com/zapatos-magneticos/>
- AMD & ART. (2016). *AMD & ART Home page, The project : 1994-2005*. Dans *AMD & ART Project in Vintondale, Pennsylvania, Dr. T Allan Comp, acid mine drainage, AMD & ART reclamation site and treatment process*. Récupéré de <https://amdandart.info/>
- AMD & ART. (2016). *AMD&ART Project in Vintondale, Pennsylvania, Dr. T Allan Comp, acid mine drainage, AMD & ART reclamation site and treatment process*. Récupéré de <https://amdandart.info/>
- AMD & ART. (2016). *Founder's Statement*. Dans *AMD & ART Project in Vintondale, Pennsylvania, Dr. T Allan Comp, acid mine drainage, AMD & ART reclamation site and treatment process*. Récupéré de <https://amdandart.info/founder.html>

- AMD & ART. (2016). The solution, The Humanities. Dans *AMD & ART Project in Vintondale, Pennsylvania, Dr. T Allan Comp, acid mine drainage, AMD & ART reclamation site and treatment process*. Récupéré de https://amdandart.info/tour_solution.html
- AMD & ART. (2016). The Treatment System, Litmus Garden. Dans *AMD & ART Project in Vintondale, Pennsylvania, Dr. T Allan Comp, acid mine drainage, AMD & ART reclamation site and treatment process*. Récupéré de https://amdandart.info/tour_treatment6.html
- Ardenne, Paul. (1999). *L'art dans son moment politique : Écrits de circonstance*. Bruxelles : La lettre volée.
- Ardenne, Paul. (2007). L'art « en contexte réel » : constats et perspectives. Dans Essche, Éric Van (dir.), (2007). *Les formes contemporaines de l'art engagé: De l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires* (p. 91-104). Bruxelles : Éditions de La Lettre volée.
- Ardenne, Paul. (2009). *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.
- Ardenne, Paul. (2015). L'art furtif, stade ultime, et vain, de la micro-intervention ? *Inter : art actuel*, 120, 60-64. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/77851ac>
- Art intervention. (s. d.). Dans Tate Modern, *Art Term*. Récupéré de <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-intervention>
- Blanc, Nathalie et Lolive, Jacques. (2009a). La restauration écologique : une nouvelle formation du monde ? *Cybergeog : European Journal of Geography*, 479. Récupéré de <http://cybergeog.revues.org/22806>
- Boetzkes, Amanda. (2006). *Beyond perception: the ethics of contemporary earth art* (Thèse de doctorat). Université McGill. Récupéré de *ProQuest Dissertation & Theses*. (NR32151)
- Bonnet, Frédéric. (2015, 16 au janvier). « L'espace public, un terrain pas si public que cela ». *Le Journal des Arts*. 427, 17
- Bouthillier, Marie-Claude. (s. d.). *Marie-Claude Bouthillier : arts visuels*. Récupéré le 22 avril 2019 de http://www.marieclaudebouthillier.org/2013_conversation/2013_conversation.html

- Bower, Sam. (2007). Greenmuseum, musée d'art environnemental en ligne. Dans Blanc, Nathalie et Lolive, Jacques (dir.), *Esthétique et espace public* (p. 17-28). Paris : Éditions Apogée.
- Brogowski, Leszek. (2011). Éditorial : L'ardeur de l'art même : Pratiques discrètes de l'art et leurs non-lieux. Dans Brogowski, Leszek (dir.), *L'ardeur de l'art même : pratique discrètes de l'art et leur non-lieux* (p. 2-18). Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Brunon, Bernard et Beausse, Pascal. (2008). Interview II, par Pascal Beausse. Dans Brunon, Bernard, Kosch, Michael et Beausse, Pascal. *That's Painting Productions* (p. 93-108). Amsterdam : Roma Publication.
- Brunon, Bernard et Kosch, Michael. (2008). Interview I, par Michael Kosch. Dans Brunon, Bernard, Kosch, Michael et Beausse, Pascal. *That's Painting Productions* (p. 73-92). Amsterdam : Roma Publication.
- Buettner, Stewart. (2014). Postface. Dans Dewey, John, *L'art comme expérience* (p. 561-582). Paris : Gallimard. (Œuvre originale publiée en ©2005).
- Caillet, Aline. (2004). Figures de l'engagement, esthétique de la résistance. *Esse arts + opinions*, 51, 10-15.
- Camelo, Constanza. (1997). Blanc plus pur que le blanc : Les journées de nettoyage. *Inter : art actuel*, 68, 24-25. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/46350ac>
- Chaoualy, Amany (réalis.). (2015). Julien Berthier – Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois. Dans *News art today tv* (prod.) [Vidéo en ligne]. Récupéré de <http://newsarttoday.tv/expo/julien-berthier-galerie-georges-philippe-nathalie-vallois/>
- Chaouki Zine, Mohammed. (2010). La pensée et l'action dans la perspective sociologique de Michel de Certeau. *Laval théologique et philosophique*, 66(2), 407-423. doi : <https://doi.org/10.7202/044848ar>
- Choay, Françoise. (1979). *L'urbanisme : utopies et réalités. Une anthologie*. Paris : Éditions du Seuil. (Œuvre originale publiée en ©1965).
- Chin, Mel. (s. d.). *Revival Field*. Récupéré le 17 avril 2019 de <http://melchin.org/oeuvre/revival-field>

- Clavel, Joanne. (2012). L'art écologique : une forme de médiation des sciences de la conservation ? *Natures Sciences Sociétés*, 20(4), 437-447.
<https://doi.org/10.1051/nss/2012044>
- Coles, Alex. (1999). The Epic Archaeological Digs of Mark Dion. Dans Coles, Alex, Cotton, Jonathan, Dion, Mark, Fontana, Emi et Williams, Robert. *Mark Dion : archeology* (p. 24-33). Londres : Black Dog.
- Conlon, Donna. (s. d.). *Really blue water (2009)*. Récupéré le 22 avril 2019 de <http://www.donnaconlon.com/?p=586>
- Contador, Antonio (anim.) et Berthier, Julien (invité). (2015, 15 avril). Julien Berthier. Dans DUUU (prod.), *Flamme Parpaing #11* [Webradio]. Récupéré de <https://www.duuradio.fr/search/Julien%20Berthier>
- Daigneault, Gilles. (2001). Leçon buissonnières. Dans Beaune, Jean-Claude, Daigneault, Gilles (commissaire), Fisette, Serge, Halary, Charles, Paquet, Suzanne, Poulin, Madeleine et Provencher, Louise, *Artefact 2001 sculptures urbaines : du latin Artis facta, les effets de l'art* (p. 29-37) [Catalogue d'exposition]. Montréal : Centre de diffusion 3D.
- Daoust, Ariane. (2011). *Performer la paresse* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/4141/>
- Daoust, Ariane. (2015). Vers un art de la décroissance. *Inter : art actuel*, 121, 51. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/79347ac>
- Daoust, Ariane. (2016). *Grève de l'art ?* [Publication]. Montréal : Centre des arts actuels Skol. Récupéré le 5 avril 2019 de <http://skol.ca/programmation/ariane-daoust-greve-de-lart/>
- Dare-Dare. (s. d.). *Kandis Friesen*. Récupéré le 22 avril 2019 de <http://www.dare-dare.org/fr/evenements/kandis-friesen>
- Davenport, Katherine. (2015). *Reclaiming aesthetics* (Mémoire de maîtrise). University of Colorado. Récupéré de *ProQuest Dissertation & Theses*. 1598275
- Davila, Thierry. (2002). *Marcher : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris : Regard.

- Davila, Thierry. (2010). *De l'inframince : brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris : Éditions du regard.
- De Certeau, Michel. (2012). *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris : Galimard. (Œuvre originale publiée en ©1990).
- De Gaulejac, Clément. (s. d.). Lavaggio 1998. Dans *Clément De Gaulejac : Exposition : Archive*. Récupéré <http://www.calculmental.org/>
- De Gaulejac, Clément. (s. d.). La plage. Dans *Clément De Gaulejac : Exposition : Archive*. Récupéré <http://www.calculmental.org/>
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. (1980). Micropolitique et segmentarité. [Chapitre de livre]. Dans *Capitalisme et Schizophrénie* (p. 253-283). Paris : Les éditions de minuit.
- Dewey, John. (2014). *L'art comme expérience*. Paris : Gallimard. (Œuvre originale publiée en ©2005).
- Dezeuze, Anna. (2012). In search of the insignificant street work, 'borderline' art and dématérialisation. Dans Parvu, Ileana. *Objets en procès : après la dématérialisation de l'art* (p. 35-64). Genève : MetisPresses.
- Donguy, Jacques. (2007). Allan Kaprow 1927-2006 : créateur du happening. *Inter : art actuel*, 95, 84-85. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/45741ac>
- Duchamp, Marcel. (2008). *Duchamp du signe : suivi de notes*. Paris : Flammarion. (Œuvre originale publiée en ©1975).
- Entretenir. (2018). Dans *Le Petit Robert de la langue française*. Récupéré de <https://pr12-bvdep-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/robert.asp>
- Fiz, Alberto et Hegyi, Lóránd. (2011). *Dennis Oppenheim*. Milan : Silvana Editoriale.
- Fraser, Marie, Gougeon, Diane et Perrault, Marie. (1999). *Sur l'expérience de la ville interventions en milieu urbain*. Montréal : Optica, un centre d'art contemporain.
- Fraser, Marie (1999.) Sur l'expérience de la ville. Dans Fraser, Marie, Gougeon, Diane et Perrault, Marie. *Sur l'expérience de la ville interventions en milieu urbain* (p. 13-41). Montréal : Optica, un centre d'art contemporain.

- Giard, Luce. (2012). Introduction générale : La production des consommateurs. Dans de Certeau, Michel, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire* (p. XXXVI-XLIV). Paris : Galimard. (Œuvre originale publiée en ©1990).
- Girard, Xavier. (2006). Lara Almarcegui. *La pensée de midi*, 17(1), 134-136. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2006-1-page-134.htm>
- Godbout, Jacques T. (1992). *L'esprit du don*. Paris : La découverte. Récupéré de http://classiques.ugac.ca/contemporains/godbout_jacques_t/esprit_du_don/esprit_du_don.html#court&req.language=fre
- Godbout, Jacques T. (1993). *Le langage du don*. Montréal: Les Éditions Fides. Récupéré de http://classiques.ugac.ca/contemporains/godbout_jacques_t/langage_du_don/langage_du_don.html#court&req.language=fre
- Godbout, Jacques T. (2011). Grand résumé de *Ce qui circule entre nous. Donner, recevoir, rendre*, Paris, Éditions du Seuil, 2007. Sociologies, 1-12. Récupéré de <https://journals.openedition.org/sociologies/3492>
- Gosselin-Turcotte, Gabrielle. (2011). *Les pratiques relationnelles au Québec reconsidérées en fonction des réseaux d'échanges : la ville contemporaine et l'économie* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/4047/>
- Graddy, Sarah E. (2005). *Creative and green : intersections of art, ecology and community* (Mémoire de maîtrise). University of Southern California. Récupéré de *ProQuest Dissertation & Theses*. EP58325
- Greenfort, Tue (s. d.). Diffuse Einträge. Dans *Tue Greenfort : Archive*. Récupéré le 9 avril 2019 de https://tumblr.co/ZgKn_taxOw_C
- Harpet, Cyrille. (1999). *Du déchet : philosophie des immondices : corps, ville, industrie*. Paris : L'Harmattan.
- Harris, Jonathan. (2014). Utopian globalists, modernism and the arts of austerity in the 1970s. [Chapitre de livre]. Dans Guasch Ferrer, Anna Maria et Jiménez Del Val, Nasheli (dir.), *Critical cartography of art and visibility in the global age* (p. 69-90). Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing. Récupéré de <http://www.myilibrary.com?ID=652916>

- Heller, Geneviève. (1980). Une stratégie : la propreté comme valeur de la vie quotidienne. *Cahiers de géographie du Québec*, 24(62), 321-326. doi : 10.7202/021475ar
- Hessen, Land, Kassel, Stadt et Museum Fridericianum. (1987). *Documenta 8 : Kassel 1987, 12 Juni-20 Sept* [Catalogue d'exposition]. Kassel : Weber & Weidemeyer.
- Huitorel, Jean-Marc. (2005). Lara Almarcegui : des entropies prometteuses. *Art Press*, 309, 35-37.
- Institute of Contemporary Art / Boston. (2017). *New Bedford Cabinet*. Récupéré le 22 avril de <https://www.icaboston.org/art/mark-dion/new-bedford-cabinet>
- Jacob, Louis. (2011). *Art public et les transformations de l'espace urbain, Perspectives pour l'art public dans le paysage urbain d'aujourd'hui*. Montréal : Les Plumes revue Édredon, 1-14. Récupéré de <http://edredon.uqam.ca/les-plumes-revueedredon/2009/17-art-public-et-les-transformations.html>
- Joncas, Christophe-Hubert. (2014). Les espaces équivoques : notion et perspectives. *Environnement urbain*, 8, 34-47. doi : 10.7202/1027736ar
- Kaprow, Allan. (1996). *L'art et la vie confondus*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- Kastner, Jeffrey et Wallis, Brian. (2010). *Land and environmental art*. Londres : Phaidon.
- Kokoreff, Michel. (1992). L'espace public du métro : propreté, saleté, civilité. Dans Segaud, Marion (dir.), *Le propre de la ville : pratiques et symboles* (p. 21-43). La Garennes-Colombes : France Éditions de l'Espace européen.
- König Galerie. (2008). Tue Greenfort. Dans *König Galerie : Exhibition : Past*. Récupéré de <http://www.koeniggalerie.com/exhibitions/1801/tue-greenfort/>
- Kwon, Miwon. (1997). In appreciation of invisible work : Mierle Laderman Ukeles and maintenance of the white cube. *Document*, 10, 15-18.
- Kwon, Miwon. (2002). *On place after another : site-specific art and locational identity*. Cambridge : MIT press.
- Lacy, Suzanne (dir.). (1995). *Mapping the terrain new genre public art*, Seattle : Seattle Bay Press.

- Lamoureux, Ève. (2004). Arts visuels et pratique d'intervention : retour de l'engagement sociopolitique ? *Jeu : revue de théâtre*, 113(4), 121-124. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/24960ac>
- Lamoureux, Ève. (2007). *Art et politique : l'engagement chez les artistes actuels en arts visuels au Québec* (Thèse de doctorat). Université Laval, Récupéré de la collection des thèses et mémoires électroniques de l'Université Laval <http://hdl.handle.net/20.500.11794/19356>
- Larrère, Catherine. (2012). L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe ? *Tracés, Revue de Sciences humaines*, 22, 105-121. doi: 10.4000/traces.5454
- Latouche, Serge. (2012). Qu'est-ce que la décroissance ? *Constructif*, 31, Récupéré de http://www.constructif.fr/bibliotheque/2012-2/qu-est-ce-que-la-decroissance.html?item_id=3136
- Lausson, Adeline. (2009). L'enjeu écologique dans le travail des Land et Reclamation Artists. *Cybergeo : European Journal of Geography*, 481, 1-11, doi : 10.4000/cybergeo.22832
- Leblanc, Véronique. (2011). Douglas Scholes, *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps*, *Espace Sculpture*, 97, 42-43. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/64854ac>
- Lelarge, Isabelle. (2007). Des gestes équitables. *ETC*, 78, 4-6. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/35013ac>
- Lessard, Denis. (2015). Le temps passe... De l'art d'intervention à l'art infiltrant. Dans Alain, Danyèle (dir.), *L'envers de l'endroit : des œuvres d'art qui infiltrent le réel dans tous les sens : une pensée artistique perpétuellement en mouvement qui, pourtant, ne tourne pas en rond* (p. 102-115). Granby : 3e Impérial, Centre d'essai en art actuel.
- Lippard, Lucy R. et Chandler, John. (1968). The dematerialization of art. *Art international*, 12(2), 31-36.
- Lippard, Lucy R. (1997). *Six years the dematerialization of the art object from 1966 to 1972 : a cross reference book of information on some esthetic boundaries*. Berkeley : University of California Press Berkeley.
- Loe, Hikmet Sidney. (2017). The Spiral Jetty's Innumerable Places. Dans *The spiral jetty encyclo : Exploring robert smithson's earthwork through time and place* (p. 1-10). Salt Lake City : University of Utah Press.

- Loubier, Patrice. (1999-2000). Pour une sculpture qui disparaît, *Espace Sculpture*, 50, 6-11. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/9653ac>
- Loubier, Patrice. (2001). Énigme, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles. *Parachute*, 101, 99-105.
- Loubier, Patrice. (2003). Un art public inostensible. *Espace Sculpture*, 65, 27-30. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/9088ac>
- Loubier, Patrice. (2012a). Se cacher, survenir. Art furtif et intervention. Dans Lalonde, Joanne, Lamoureux, Ève et St-Gelais, Thérèse (dir.). *Pratiques de l'histoire de l'art à l'UQAM automne 2012* (p. 89-96). Montréal : Université du Québec à Montréal, Département d'histoire de l'art.
- Loubier, Patrice. (2012b). « Sorry about your wall » : de la subtile sauvagerie du Street Art. *Inter : art actuel*, 111, 47-49. Récupéré de <https://id.erudit.org/iderudit/66642ac>
- Luckhurst-Cartier, Jean-Philippe. (2013). *Peindre en gris* [vidéo en ligne]. Récupéré le 22 avril 2019 de <https://vimeo.com/65152151>
- Lydon, Mike et Garcia, Anthony. (2015). *Tactical urbanism : short-term action for long-term change*. Washington : Island Press/Center for Ressource Economics.
- Lyotard, Jean-François. (1979). *La condition postmoderne rapport sur le savoir*. Paris : Éditions de minuit.
- Maintenir. (2018). Dans *Le Petit Robert de la langue française*. Récupéré de <https://pr12-bvdep-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/robert.asp>
- Manchester, Elizabeth. (2007). Dennis Oppenheim Directed Harvest 1966. Dans *Tate Gallery : Art & Artists*. Récupéré le 20 mars 2019 de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/oppenheim-directed-harvest-t07590/text-summary>
- Matilsky, Barbara C. (1992). *Fragile ecologies contemporary artists' interpretations and solutions*. New York : Queens Museum of Art.
- Mauss, Marcel. (2002). *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Chicoutimi : Cégep de Chicoutimi. (Œuvre originale publiée en ©1923-1924). Récupéré de <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.mam.ess3>

- McEvelley, Thomas. (1992). The rightness of wrongness : modernism and its alter-ego in the work of Dennis Oppenheim. Dans Heiss, Alanna et McEvelley, Thomas. *Dennis Oppenheim selected works 1967-90* (p. 7-76). New York : New York Institute for Contemporary Art.
- Merewether, Charles, Hiro, Rika Iezumi, Tomii, Reiko. (2007). *Art, anti-art, non-art: experimentations in the public sphere in postwar Japan, 1950-1970*. Los Angeles : Getty Research Institute.
- Minickiello, Maria F. (2011). *Women environmental artists : unearthing connections and context* (Dissertation de doctorat). Franklin Pierce University. Récupéré de *ProQuest Dissertation & Theses*. 3479284
- Molesworth, Helen. (1998). The everyday life of Marcel Duchamp's readymades. *Art Journal*, 57(4), 50-61. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/777927>
- Molesworth, Helen. (1999). Cleaning up in the 1970s : the work of Judy Chicago, Mary Kelly and Mierle Laderman Ukeles. Dans Bird, John et Newman, Michael, *Rewriting conceptual art* (p. 107-122). Londres : Reaktion books.
- Molesworth, Helen. (2000). House work and art work. *October*, 92, 71-97. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/779234>
- Parvu, Ileana. (2012). *Objets en procès : après la dématérialisation de l'art*. Genève : MetisPresses.
- Phillips, Patricia C. (1995). Maintenance activity : creating a climate for change. Dans Felshin, Nina (dir.), *But is it art ? The spirit of art as activism* (p. 165-193). Seattle : Bay Press.
- Poinsot, Jean-Marc. (1986). In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine. Dans Rowell, Margit (dir.). *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?* (p. 322-329). Paris : Centre Georges Pompidou.
- Portier, Julie. (2015). Julien Berthier : Public Sculptures. *Artmap*. Récupéré de <https://artmap.com/vallois/exhibition/julien-berthier-2015>
- Poulin, Alexandre. (2014). *La dépense improductive dans l'art actuel de Michel de Broin, Thomas Hirschhorn et Santiago Sierra : une approche critique* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/6798/>

- Propre. (2018). Dans *Le Petit Robert de la langue française*. Récupéré de <https://pr12-bvdep-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/robert.asp>
- Purves, Ted et Selzer, Shane Aslan (ed.) et Wick, Jacob. (2014). Project Histories. Dans Arning, Bill, Coyote, Peter, Fowle, Kate, Heeswijk, Jeanne van, Jacob, Marie Jane, Kinmont, Ben, Larsen, Lars Bang, ... Wick, Jacob, *What We Want Is Free: Critical Exchanges in Recent Art* (p. 113-186). Albany : State University of New York Press.
- Rahmani, Aviva. (s. d.). *Ghost Nets*. s. p. Récupéré de http://www.academia.edu/247633/Ghost_Nets
- Rahmani, Aviva. (1992). Ghost Nets : the medicine wheel garden. *Leonardo*, 25(1), 96-97. Doi : 10.2307/1575635.
- Rahmani, Aviva. (2007). Practical ecofeminism. Dans Frostig, Karen et Halamka, Kathy A. (dir.). *Blaze: discourse on art, women and feminism* (p. 315-332). Newcastle : Cambridge Scholars Publishing.
- Rahmani, Aviva. (2012). Mapping trigger point theory as aesthetic activism. *Parsons Journal for Information Mapping*, IV(1), 1-9. Récupéré de http://www.academia.edu/1263881/Mapping_Trigger_Point_Theory_as_Aesthetic_Activism
- Rahmani, Aviva. (2014). Fish story Memphis : memphis is the center of the world. *Journal of Environmental Studies and Sciences*, 4(2), 176-179. doi : 10.1007/s13412-013-0150-z
- Ramade, Bénédicte. (2000). Médiation artistique du déchet à travers les œuvres de Mierle Laderman Ukeles. Dans Hamez, Grégory et Tableaud, Martine (dir.), *Les métamorphoses du déchet* (p. 73-88). Paris : Publication de la Sorbonne.
- Ramade, Bénédicte. (2007). Mutation écologique de l'art. Dans Blanc, Nathalie et Lolive, Jacques (dir.), *Esthétique et espace public* (p. 29-40). Paris : Éditions Apogée.
- Ramade, Bénédicte. (2010). *Rehab : l'art de re-faire*. Paris : Gallimard.
- Ramade, Bénédicte. (2011). Après la révolution, qui ramassera les poubelles ? *Vacarme*, 4(57), 82-95. doi : 10.3917/vaca.057.0082
- Richard, Alain-Martin. (1990). Énoncés généraux, matériau : manœuvre. *Inter : art actuel*, 51, III. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/46788ac>

- Richard, Alain-Martin. (2009). L'objet retourné. *Inter : art actuel*, 103, 60-64. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/59344ac>
- Rochlitz, Rainer. (2002). Art contemporain et politique. [Chapitre de livre]. Dans *Feu la critique : Essais sur l'art et la littérature* (p. 143-155), Bruxelles : La lettre volée.
- Rubito-Bétancourt, Anastasia (réal.) et Smith, Taylor (réal.). (2017). *Entreprises-artistes : That's Painting Bernard Brunon* [Vidéo en ligne]. Dans Agence nationale de recherche ABRIR (prod.), *L'art pour repenser les mutations critique des organisations : Art et Mutations Critiques*. Récupéré de <https://youtu.be/dlKgE5dip4w>
- Sansi, Roger. (2010). Marcel Mauss et le don dans l'art contemporain. *Revue du MAUSS*, 36(2), 427-436. doi : 10.3917/rdm.036.0427.
- Schepper-Valiquette, Bertrand. (2014). Le concept de décroissance économique chez Serge Latouche : une résistance au capitalisme. (Mémoire de maîtrise) Université du Québec à Montréal, Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/6658/>
- Scholes, Douglas. (2019a). Acts applied mostly for good practical reasons. Dans *Douglas Scholes : maintenance and the pragmatic aesthetic | l'entretien et l'esthétique pragmatique*. Récupéré de <http://dougsholes.ca/actions-appliquees-surtout-pour-de-bonnes-raisons-pratiques-aasbrp/>
- Scholes, Douglas. (2019a). Attribuer à la marche des tâches simples. Dans *Douglas Scholes : maintenance and the pragmatic aesthetic | l'entretien et l'esthétique pragmatique*. Récupéré de <http://dougsholes.ca/attribution-de-taches-simples-a-une-marche/>
- Scholes, Douglas. (2019a). De fond en comble. Dans *Douglas Scholes : maintenance and the pragmatic aesthetic | l'entretien et l'esthétique pragmatique*. Récupéré de <http://dougsholes.ca/de-fond-en-comble-fr/>
- Scholes, Douglas. (2019a). Passage. Dans *Douglas Scholes : maintenance and the pragmatic aesthetic | l'entretien et l'esthétique pragmatique*. Récupéré de <http://dougsholes.ca/passage-2/>
- Scholes, Douglas. (2019a). Vestiges I & II. Dans *Douglas Scholes : maintenance and the pragmatic aesthetic | l'entretien et l'esthétique pragmatique*. Récupéré de <http://dougsholes.ca/vestiges-i-ii-fr/>
- Scholes, Douglas. (2019b). *The condition of things*. Récupéré de <http://tcot.ca/>

- Scholes, Douglas. (2011). balayage, jour 1. Dans *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps : Un projet divisé en quatre périodes d'une semaine, une période pour chaque saison. Projet de Douglas Scholes coproduit avec le 3e impérial, centre d'essai en art actuel, à Granby (Québec)*. Récupéré de <https://esthetiquep.wordpress.com/balayage/>
- Scholes, Douglas. (2011). *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps : Un projet divisé en quatre périodes d'une semaine, une période pour chaque saison. Projet de Douglas Scholes coproduit avec le 3e impérial, centre d'essai en art actuel, à Granby (Québec)*. Récupéré de <https://esthetiquep.wordpress.com/>
- Scholes, Douglas. (2011). Le projet. Dans *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps : Un projet divisé en quatre périodes d'une semaine, une période pour chaque saison. Projet de Douglas Scholes coproduit avec le 3e impérial, centre d'essai en art actuel, à Granby (Québec)*. Récupéré de <https://esthetiquep.wordpress.com/>
- Segaud, Marion (dir.). (1992). *Le propre de la ville : pratiques et symboles*. La Garennes-Colombes : France Éditions de l'Espace européen.
- Shusterman, Richard. (2014). Présentation de l'édition française. Dans Dewey, John, *L'art comme expérience* (p. 11-24). Paris : Gallimard. (Œuvre originale publiée en ©2005).
- Skrebowski, Luke. (2013). After Hans Haacke : Tue Greenfort and eco-institutional critique. *Third Text*, 27(1), 115-130. doi : 10.1080/09528822.2013.753195
- Snyers, Alain. (2012). Les interventions urbaines, un genre artistique démocratique. Les années soixante-dix, leur décennie de référence. *Inter : art actuel*, 111, 29-32. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/66637ac>
- Sonfist, Alan. (2014). Pool of Virgin Earth. Dans *Alan Sonfist Studio*. Récupéré le 8 mars 2019 de http://www.alansonfist.com/landscapes_pool_of_virgin_earth_description.html
- Stévenart, Olivier. (s. d.). *Haut et bas*. Récupéré le 22 avril 2019 de http://www.ostsa.be/index.php?option=com_phocagallery&view=category&id=6&Itemid=9
- The Harison Studio. (2019). Art Park: Spoils' Pile Reclamation, 1976-1978 : Ongoing. Récupéré de <http://theharrisonstudio.net/art-park-spoils-pile-reclamation-1976-1978-ongoing>

- Tomii, Reiko. (2009). Dissolution de l'exposition : Hi Red Center et Matsuzawa Yutaka. Dans Copeland, Mathieu et Bern, Kunsthalle, *Vides : une rétrospective* (p. 438-439). Paris : Centre Pompidou.
- Ukeles, Mierle Laderman. (1969). *Manifesto for Maintenance Art : Proposal for an exhibition "CARE"*. Récupéré le 25 avril 2016 de http://www.feldmangallery.com/pages/home_frame.html
- Verticale. (s. d.). Nicole Fournier et Douglas Scholes - De fond en comble. Récupéré le 22 avril 2019 de <http://verticale.ca/programmes/nicole-fournier-et-douglas-scholes-de-fond-en-comble/>
- Wallis, Brian. (2010). Survey. Dans Kastner, Jeffrey et Wallis, Brian. *Land and environmental art* (p. 18-43). Londres : Phaidon.
- White, Amanda. (2016). Engaging with vegetable others / Entrer en relation avec l'autre végétal. *Esse arts + opinions*, 87, 14-23. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/81635ac>
- Winton, David. (2017). *Mark Dion : New England Digs*. Récupéré le 22 avril de <https://bellgallery.wordpress.com/2017/11/01/mark-dion-new-england-digs/>
- Wright, Stephen. (2001). Le dés-oeuvrement de l'art. *Mouvements*, 2001, 4(17), 9-13. doi : 10.3917/mouv.017.0009
- Wright, Stephen. (2005). The future of the reciprocal readymade : an essay on use value and art-related practice / L'avenir du ready-made réciproque : valeur d'usage et pratique para-artistiques. *Parachute*, 117, 118-138.
- Wright, Stephen. (2007). Vivre à l'ère des partitions. Dans Toumazis, Yiannis et Michaël, Androula (dir.). *Crossings, une vue contemporaine*. [Catalogue d'exposition]. Amiens : Espace Camille Claudel. Récupéré de <http://www.didier-courbot.com/texts/vivre-a-l-ere-des-partitions>
- Zakai, Shai. (s. d.). *Artist Statement and hands on list of actions*. Récupéré le 22 avril 2019 de <http://www.shaizakai.com/text.php?NID=256>
- Zakaria, Rym. (2014). *Finalité de l'art écologique. Étude de ses lieux, de ses acteurs, de ses usages* (Mémoire de maîtrise), Université de Montréal. Récupéré de <http://hdl.handle.net/1866/11585>

BIBLIOGRAPHIE

- Andrew, Max. (2006). *Land, Art : a cultural ecology handbook*. Londres : The Royal Society for the encouragement of Arts.
- Ardenne, Paul. (1999). *L'art dans son moment politique : Écrits de circonstance*. Bruxelles : La lettre volée.
- Ardenne, Paul. (2006). Entre micro et macropolitique. *Inter : art actuel*, 93, 7-25. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/45762ac>
- Ardenne, Paul. (2015). L'art furtif, stade ultime, et vain, de la micro-intervention ? *Inter : art actuel*, 120, 60-64. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/77851ac>
- Ardenne, Paul. (2009). *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.
- Ardenne, Paul et Babin, Sylvette. (2005). *Lieux et non-lieux de l'art actuel = Places and non-places of contemporary art*. Montréal : Éditions Esse.
- Augoyard, Jean-François. (2000). L'action artistique dans l'espace urbain. Dans Métral, Jean (dir.), *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen* (p. 17-31). La Tour D'Aigues : Éditions de l'Aube.
- Babin, Sylvette. (2014). Architectures temporaires pour chantiers de construction éphémères / Temporary Architectures for Ephemeral Construction Sites. *Esse arts + opinions*, 80, 2-3.
- Barber, Bruce. (2008-2009). Sur la mort (du social) dans la pratique de l'art relationnel. *Inter : art actuel*, 101, 40-47. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/45493ac>
- Bartolomé, Ferrando. (2006). Joan Brossa : sur le seuil du happening... *Inter : art actuel*, 93, 45-48. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/45768ac>

- Béguin, Marine. (2015). L'environnement dans le travail et dans les esprits des agents de propreté urbaine : entre contrainte et motivation. *SociologieS*. Récupéré de <http://sociologies.revues.org/5108>
- Blanc, Nathalie et Lolive, Jacques (dir.). (2007). *Esthétique et espace public*. Paris : Éditions Apogée.
- Blanc, Nathalie et Lolive, Jacques. (2009a). La restauration écologique : une nouvelle formation du monde ? *Cybergeo : European Journal of Geography*, 479. Récupéré de <http://cybergeo.revues.org/22806>
- Blanc, Nathalie et Lolive, Jacques. (2009b). Vers une esthétique environnementale : le tournant pragmatiste. *Natures Sciences Sociétés*, 17(3), 285-292. <https://doi.org/10.1051/nss/2009045>
- Boetzkes, Amanda. (2006). *Beyond perception : the ethics of contemporary earth art* (Thèse de doctorat). Université McGill. Récupéré de *ProQuest Dissertation & Theses*. (NR32151)
- Boivin, Julie. (2004). Esthétiques urbaines émergentes / Emerging urban aesthetics. *Espace Sculpture*, 69, 22-25. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/8965ac>
- Boulianne, Alexandre, Rivard, Érick et Vachon, Geneviève. (2015). La micro-intervention pour comprendre, révéler et faire l'espace public. *Inter : art actuel*, 120, 8-13. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/77837ac>
- Borasi, Giovanna et Zardini, Mirko (dir.). (2008). *Actions : comment s'appropriier la ville*. Montréal : Centre Canadien d'architecture.
- Brogowski, Leszek. (2011). Éditorial : L'ardeur de l'art même : Pratiques discrètes de l'art et leurs non-lieux. Dans Brogowski, Leszek (dir.), *L'ardeur de l'art même : pratique discrètes de l'art et leur non-lieux* (p. 2-18). Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Brunette, Édith. (2012). Les murs ne sont pas tous faits de pierres. Les nouveaux espaces de l'interdisciplinarité. *Inter : art actuel*, 111, 40-43. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/66640ac>
- Caillet, Aline. (2004). Figures de l'engagement, esthétique de la résistance. *Esse arts + opinions*, 51, 10-15.
- Caillet, Aline. (2008). *Quelle critique artiste : pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*. Paris : Harmattan.

- Caillet, Aline. (2009). De l'art d'(de pas) intervenir dans l'espace public / On the art of (not) intervening in public space. *Espace Sculpture*, 89, 25-29. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/8821ac>
- Camelo, Constanza. (1997). Blanc plus pur que le blanc : Les journées de nettoyage. *Inter : art actuel*, 68, 24-25. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/46350ac>
- Caro, Céline. (2009). *Le développement de la conscience environnementale et l'émergence de l'écologie politique dans l'espace public en France et en Allemagne, 1960-1990* (Thèse de doctorat). Université Sorbonne Nouvelle - Paris III. Récupéré de Qucosa, l'archive de publications des bibliothèques scientifiques en Saxe http://www.qucosa.de/recherche/frontdoor/cache.off?tx_slubopus4frontend%5Bid%5D=6439
- Chaouki Zine, Mohammed. (2010). La pensée et l'action dans la perspective sociologique de Michel de Certeau. *Laval théologique et philosophique*, 66(2), 407-423. doi : <https://doi.org/10.7202/044848ar>
- Chatel, Philippe. (2009). La dépense, mode d'emploi. Pratiques d'artistes et autres fictions. *Nouvelle revue d'esthétique*, 2(4), 111-118. doi : <https://doi.org/10.3917/nre.004.0111>
- Choay, Françoise. (1979). *L'urbanisme : utopies et réalités. Une anthologie*. Paris : Éditions du Seuil. (Œuvre originale publiée en ©1965).
- Clavel, Joanne. (2012). L'art écologique : une forme de médiation des sciences de la conservation ? *Natures Sciences Sociétés*, 20(4), 437-447. <https://doi.org/10.1051/nss/2012044>
- Daoust, Ariane. (2011). *Performer la paresse* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/4141/>
- Daoust, Ariane. (2015). Vers un art de la décroissance. *Inter : art actuel*, 121, 51. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/79347ac>
- Daoust, Ariane. (2016). *Grève de l'art ?* [Publication]. Montréal : Centre des arts actuels Skol. Récupéré le 5 avril 2019 de <http://skol.ca/programmation/ariane-daoust-greve-de-lart/>
- Davila, Thierry. (2010). *De l'inframince : brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris : Éditions du regard.

- Davila, Thierry. (2002). *Marcher : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris : Regard.
- De Certeau, Michel. (2012). *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris : Galimard. (Œuvre originale publiée en ©1990).
- Defer, Johann. (2008). Stéphane Bérard, rites de passage au marché privé. *Marges*, 08, 8-20. doi : 10.4000/marges.567
- Delleaux, Océane. (2008). Économie du tertiaire / Économie de l'art. La place du multiple. *Marges*, 08, 21-32. doi : 10.4000/marges.569
- Desmet, Nathalie. (2008). De l'invisible comme un service artistique. *Marges*, 08, 86-99. doi : 10.4000/marges.576
- Dewey, John. (2014). *L'art comme expérience*. Paris : Gallimard. (Œuvre originale publiée en ©2005).
- Donguy, Jacques. (2007). Allan Kaprow 1927-2006 : créateur du happening. *Inter : art actuel*, 95, 84-85. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/45741ac>
- Doré, Joan. (2006). Penser, planter, panser — l'art et la phytorestauration. *ETC*, 75, 28-31. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/34939ac>
- Duchamp, Marcel. (2008). *Duchamp du signe : suivi de notes*. Paris : Flammarion. (Œuvre originale publiée en ©1975).
- Essche, Éric Van (dir.). (2007). *Les formes contemporaines de l'art engagé: De l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*. Bruxelles : Éditions de La Lettre volée.
- Eudes, Emeline. (2012). Trajectoire d'une écologie artistique : de l'inscription sur le paysage à l'effacement de la trace. *Marges*, 14, 108-122. doi : 10.4000/marges.297
- Fiz, Alberto et Hegyi, Lóránd. (2011). *Dennis Oppenheim*. Milan : Silvana Editoriale.
- Fraser, Marie, Gougeon, Diane et Perrault, Marie. (1999). *Sur l'expérience de la ville interventions en milieu urbain*. Montréal : Optica, un centre d'art contemporain.

- Gingras, Catherine. (2014). Les arts : révéler, critiquer et transformer les rapports entre individus, environnement et ville / The arts : reveal, critique and transform the relations between individuals, the environment and the city. *Environnement Urbain / Urban Environment*, 8, III-VI. doi : 10.7202/1027733ar
- Godbout, Jacques T. (1992). *L'esprit du don*. Paris : La découverte. Récupéré de http://classiques.uqac.ca/contemporains/godbout_jacques_t/esprit_du_don/esprit_du_don.html#court&req.language=fre
- Godbout, Jacques T. (1993). *Le langage du don*. Montréal: Les Éditions Fides. Récupéré de http://classiques.uqac.ca/contemporains/godbout_jacques_t/langage_du_don/langage_du_don.html#court&req.language=fre
- Godbout, Jacques T. (2011). Grand résumé de *Ce qui circule entre nous. Donner, recevoir, rendre*, Paris, Éditions du Seuil, 2007. SociologieS, 1-12. Récupéré de <https://journals.openedition.org/sociologies/3492>
- Gosselin-Turcotte, Gabrielle. (2011). *Les pratiques relationnelles au Québec reconsidérées en fonction des réseaux d'échanges : la ville contemporaine et l'économie* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/4047/>
- Heartney, Eleanor. (1995). Ecopolitics / Ecopoetry : Hellen and Newton Harrison' environmental talking cure. Dans Felshin, Nina (dir.), *But is it art ? The spirit of art as activism* (p. 141-154). Seattle : Bay Press.
- Hamez, Grégory et Tableaud, Martine (dir.). (2000). *Les métamorphoses du déchet*. Paris : Publication de la Sorbonne.
- Harpet, Cyrille. (1999). *Du déchet : philosophie des immondices : corps, ville, industrie*. Paris : L'Harmattan.
- Harris, Jonathan. (2014). Utopian globalists, modernism and the arts of austerity in the 1970s. [Chapitre de livre]. Dans Guasch Ferrer, Anna Maria et Jiménez Del Val, Nasheli (dir.), *Critical cartography of art and visuality in the global age* (p. 69-90). Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing. Récupéré de <http://www.myilibrary.com?ID=652916>
- Heiss, Alanna et Mcevilley, Thomas. (1992). *Dennis Oppenheim selected works 1967-90*. New York : New York Institute for Contemporary Art.

- Heller, Geneviève. (1980). Une stratégie : la propreté comme valeur de la vie quotidienne. *Cahiers de géographie du Québec*, 24(62), 321-326. doi : 10.7202/021475ar
- Hudon Laroche, Annie. (2008). *L'art actuel québécois et la vie quotidienne, trois études de cas : BGL, Jean-François Prost et Devora Neumark* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/962/>
- Jacob, Louis. (2005). Spectacle spécifiques : critique, assomption et régression du spectacle dans le système de l'art contemporain. *Sociologie et sociétés*, 37(1), 125-150.
- Jacob, Louis. (2011). Art public et les transformations de l'espace urbain, Perspectives pour l'art public dans le paysage urbain d'aujourd'hui. Montréal : Les Plumes revue Édredon, 1-14. Récupéré de <http://edredon.uqam.ca/les-plumes-revueedredon/2009/17-art-public-et-les-transformations.html>
- Joncas, Christophe-Hubert. (2014). Les espaces équivoques : notion et perspectives. *Environnement urbain*, 8, 34-47. doi : 10.7202/1027736ar
- Jouannais, Jean-Yves. (2009). *Artistes sans œuvres I would prefer not to*. Paris : Verticales. (Œuvre originale publiée en ©1997).
- Kaprow, Allan. (1996). *L'art et la vie confondus*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- Kastner, Jeffrey et Wallis, Brian. (2010). *Land and environmental art*. Londres : Phaidon.
- Kwon, Miwon. (2002). *On place after another : site-specific art and locational identity*. Cambridge : MIT press.
- Lacy, Suzanne (dir.). (1995). *Mapping the terrain new genre public art*, Seattle : Seattle Bay Press.
- Lamoureux, Ève. (2004). Arts visuels et pratique d'intervention : retour de l'engagement sociopolitique ? *Jeu : revue de théâtre*, 113(4), 121-124. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/24960ac>

- Lamoureux, Ève. (2007). *Art et politique : l'engagement chez les artistes actuels en arts visuels au Québec* (Thèse de doctorat). Université Laval, Récupéré de la collection des thèses et mémoires électroniques de l'Université Laval <http://hdl.handle.net/20.500.11794/19356>
- Larrère, Catherine. (2012). L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe ? *Tracés, Revue de Sciences humaines*, 22, 105-121. doi: 10.4000/traces.5454
- Latouche, Serge. (2012). Qu'est-ce que la décroissance ? *Constructif*, 31, Récupéré de http://www.constructif.fr/bibliotheque/2012-2/qu-est-ce-que-la-decroissance.html?item_id=3136
- Lausson, Adeline. (2009). L'enjeu écologique dans le travail des Land et Reclamation Artists. *Cybergeo : European Journal of Geography*, 481, 1-11, doi : 10.4000/cybergeo.22832
- Lelarge, Isabelle. (2006). La conscience environnementale. *ETC*, 75, 4-5. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/34935ac>
- Lelarge, Isabelle. (2007). Des gestes équitables. *ETC*, 78, 4-6. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/35013ac>
- Lévesque, Luc. (1999). Le terrain vague comme monument. *Inter : art actuel*, 72, 27-30. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/46248ac>
- Lévesque, Luc et Loubier, Patrice. (2015). Micro-interventions. *Inter : art actuel*, 120, 2-3. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/77834ac>
- Light, Andrew. (2009). Faking art and faking nature : the art analogy and restoration ecology. *Cybergeo : European Journal of Geography*, 480. doi : 10.4000/cybergeo.22275
- Lippard, Lucy R. (1997). *Six years the dematerialization of the art object from 1966 to 1972 : a cross reference book of information on some esthetic boundaries*. Berkeley : University of California Press Berkeley.
- Lippard, Lucy R. et Chandler, John. (1968). The dematerialization of art. *Art international*, 12(2), 31-36.
- Lipton, Amy et Watts, Patricia. (2004). Ecoart : ecological art. Dans David, Vera, Prigann, Herman et Strelow, Heike, *Ecological aesthetics : art in environmental design : theory and practice* (p. 90-95). Basel : Birkhäuser.

- Loiselle, Geneviève. (2010). Le dos large / Raphaëlle de Groot, Le poids des objets, Le Lieu, centre en art actuel, Québec. 20 novembre - 13 décembre 2009. *ETC*, 90, 62-63.
- Loubier, Patrice. (1994). Du signe sauvage : notes sur l'intervention urbaine. *Inter : art actuel*, 59, 32-33. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/46654ac>
- Loubier, Patrice. (1999-2000). Pour une sculpture qui disparaît, *Espace Sculpture*, 50, 6-11. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/9653ac>
- Loubier, Patrice. (2001). Énigme, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles. *Parachute*, 101, 99-105.
- Loubier, Patrice. (2002). Un art à fleur de réel : considérations sur l'action furtive. *Inter : art actuel*, 81, 12-17. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/46036ac>
- Loubier, Patrice. (2003). Un art public inostensible. *Espace Sculpture*, 65, 27-30. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/9088ac>
- Loubier, Patrice. (2005). Par hasard et en passant. Sur quelques œuvres rencontrées en marchant. *Esse arts + opinions*, 55, 26-31.
- Loubier, Patrice. (2006). Travailler le réel : quelques énoncés généraux sur art et contexte. *Inter : art actuel*, 93, 32-33. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/45764ac>
- Loubier, Patrice. (2009). Faire jouir, faire faire : de l'incertain pouvoir de l'art, *Espace Sculpture*, 89, 19-24. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/8820ac>
- Loubier, Patrice, (2011). S'aventurer : art d'intervention et pratiques processuelles. Dans Fraser, Marie (dir.), Lesley, Johnstone, Lanctôt, Mark, Leblanc, Véronique, LeTourneux, François, Loubier, Patrice, ... Sloan, Johanne. *La triennale québécoise 2011 : Le travail qui nous attend* (p. 00.03.37-00.03.47). Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.
- Loubier, Patrice. (2012a). Se cacher, survenir. Art furtif et intervention. Dans Lalonde, Joanne, Lamoureux, Ève et St-Gelais, Thérèse (dir.). *Pratiques de l'histoire de l'art à l'UQAM automne 2012* (p. 89-96). Montréal : Université du Québec à Montréal, Département d'histoire de l'art.
- Loubier, Patrice. (2012b). « Sorry about your wall » : de la subtile sauvagerie du Street Art. *Inter : art actuel*, 111, 47-49. Récupéré de <https://id.erudit.org/iderudit/66642ac>

- Loubier, Patrice et Ninacs, Anne-Marie (dir.). (2001). *Les commensaux : quand l'art se fait circonstances / When art becomes circumstance*, Montréal : Centre des arts actuels Skol.
- Lydon, Mike et Garcia, Anthony. (2015). *Tactical urbanism : short-term action for long-term change*. Washington : Island Press/Center for Ressource Economics.
- MacQueen, Kathleen. (2010). Face to face : Hans Haacke's *state of the union*. [Chapitre de thèse]. Dans MacQueen, Kathleen. *Tactical response : art in an age of terror* (p. 34-79). (Thèse de doctorat). Stony Brook University. Récupéré de *ProQuest Dissertation & Theses*. (3408231)
- Matilsky, Barbara C. (1992). *Fragile ecologies contemporary artists' interpretations and solutions*. New York : Queens Museum of Art.
- Mauss, Marcel. (2002). *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Chicoutimi : Cégep de Chicoutimi. (Œuvre originale publiée en ©1923-1924). Récupéré de <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.mam.ess3>
- Molesworth, Helen. (1998). The everyday life of Marcel Duchamp's readymades. *Art Journal*, 57(4), 50-61. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/777927>
- Molesworth, Helen. (1999). Cleaning up in the 1970s : the work of Judy Chicago, Mary Kelly and Mierle Laderman Ukeles. Dans Bird, John et Newman, Michael, *Rewriting conceptual art* (p. 107-122). Londres : Reaktion books.
- Molesworth, Helen. (2000). House work and art work. *October*, 92, 71-97. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/779234>
- Nicolas-Le Strat, Pascal. (2015). Arts de faire micropolitiques. *Inter : art actuel*, 120, 4-5. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/77835ac>
- Ordoñez Diaz, Leonardo. (2012-2013). Environnements pollués : paysages non-intentionnels de la modernité. *Eurostudia*, 8(1-2), 63-80. doi : 10.7202/1026632ar
- Orenstein, Gloria. (2003). The greening of Gaia : ecofeminist artists revisit the garden. *Ethics and the environment*, 8(1), 103-111. doi : 10.1353/een.2003.0009

- Ouellet, Hubert. (2011). Pense ta ville : quelques idées soulevées par l'installation *L'agence/Agency*. *Inter : art actuel*, 108, 34-38. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/63948ac>
- Paquet, Suzanne. (2015). À l'angle de la rue et du Web, la question des publics. *Inter : art actuel*, 120, 65-68. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/77852ac>
- Parvu, Ileana. (2012). *Objets en procès : après la dématérialisation de l'art*. Genève : MetisPresses.
- Phillips, Patricia C. (1995). Maintenance activity : creating a climate for change. Dans Felshin, Nina (dir.), *But is it art ? The spirit of art as activism* (p. 165-193). Seattle : Bay Press.
- Pires, Marques Tiago. (2010). Introduction : Michel de Certeau et l'anthropologie historique de la modernité. *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2(23), 3-18. doi : 10.3917/rhsh.023.0003
- Pontbriand, Chantale. (2004). Résistance/Resistance. *Parachute*, 115, 6-9.
- Poulin, Alexandre. (2014). *La dépense improductive dans l'art actuel de Michel de Broin, Thomas Hirschhorn et Santiago Sierra : une approche critique* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/6798/>
- Pruesse, Kym (dir.) Becker, Carol, Lacy, Suzanne, Mark, Lisa Gabrielle, Offsite Collective. (1999). *Accidental audience : urban interventions by artists*. Toronto : OffSite Collective.
- Radiszcz, Esteban. (2010). Destin des images et déréalisation de l'objet. À propos de la dématérialisation dans l'art contemporain. *Savoir et clinique*, 1(12), 167-178. doi : 10.3917/sc.012.0167
- Ramade, Bénédicte. (2010). *Rehab : l'art de re-faire*. Paris : Gallimard.
- Ramade, Bénédicte. (2011). Après la révolution, qui ramassera les poubelles ? *Vacarme*, 4(57), 82-95. doi : 10.3917/vaca.057.0082
- Ramade, Bénédicte. (2015). L'art de l'écologie aux limites de l'exposition / Ecological art: pushing the limits of the exhibition. *Espace : Art actuel*, 110, 12-21. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/77967ac>

- Rancière, Jacques. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La fabrique éditions.
- Richard, Alain-Martin. (1990). Énoncés généraux, matériau : manœuvre. *Inter : art actuel*, 51, III. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/46788ac>
- Richard, Alain-Martin. (2009). L'objet retourné. *Inter : art actuel*, 103, 60-64. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/59344ac>
- Rochlitz, Rainer. (2002). Art contemporain et politique. [Chapitre de livre]. Dans *Feu la critique : Essais sur l'art et la littérature* (p. 143-155), Bruxelles : La lettre volée.
- Sansi, Roger. (2010). Marcel Mauss et le don dans l'art contemporain. *Revue du MAUSS*, 36(2), 427-436. doi : 10.3917/rdm.036.0427.
- Schepper-Valiquette, Bertrand. (2014). Le concept de décroissance économique chez Serge Latouche : une résistance au capitalisme. (Mémoire de maîtrise) Université du Québec à Montréal, Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/6658/>
- Segaud, Marion (dir.). (1992). *Le propre de la ville : pratiques et symboles*. La Garennes-Colombes : France Éditions de l'Espace européen.
- Simon, Jane, Schwendener, Marthat et Barak, Ami. (2009). *Return to function*, New York : Madison Museum of Contemporary Art.
- Skrebowski, Luke. (2013). After Hans Haacke : Tue Greenfort and eco-institutional critique. *Third Text*, 27(1), 115-130. doi : 10.1080/09528822.2013.753195
- Snyers, Alain. (2012). Les interventions urbaines, un genre artistique démocratique. Les années soixante-dix, leur décennie de référence. *Inter : art actuel*, 111, 29-32. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/66637ac>
- Thély, Nicolas. (2011). Avis de passage. Dans Brogowski, Leszek (dir.), *L'ardeur de l'art même : pratique discrètes de l'art et leur non-lieux* (p. 60-65). Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Thibodeau-Monahan, Pierre-Charles. (2013). *Économies parallèles et société de consommation capitaliste : le jeu en art comme outils d'émancipation* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/5734/>

- Tomii, Reiko. (2009). Dissolution de l'exposition : Hi Red Center et Matsuzawa Yutaka. Dans Copeland, Mathieu et Bern, Kunsthalle, *Vides : une rétrospective* (p. 438-439). Paris : Centre Pompidou.
- Uzel, Jean-Philippe. (2003). L'art "micropolitique" est-il politique? *Esse arts + opinions*, 48, 12-15.
- Viau, Guy. (2002). Changer de nom, simplement. Dans *Tout-fait*, Récupéré le 8 avril 2019 de <http://toutfait.com/changer-de-nom-simplement/>
- White, Amanda. (2016). Engaging with vegetable others / Entrer en relation avec l'autre végétal. *Esse arts + opinions*, 87, 14-23. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/81635ac>
- Williamson, Andrea. (2014). Pre-demolition Art as a Staging of Power-free Relations / L'art avant démolition comme mise en scène de relations fondées sur la non-puissance. *Esse arts + opinions*, 80, 10-19.
- Wright, Stephen. (2001). Le dés-oeuvrement de l'art. *Mouvements*, 2001, 4(17), 9-13. doi : 10.3917/mouv.017.0009
- Wright, Stephen. (2004/2005). Quatre scénarios perceptifs : (pour un art post-autonome) / Four perceptive scenarios : (for a post-autonomous art). *Espace Sculpture*, 70, 25-28. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/10206ac>
- Wright, Stephen. (2005). The future of the reciprocal readymade : an essay on use value and art-related practice / L'avenir du ready-made réciproque : valeur d'usage et pratique para-artistiques. *Parachute*, 117, 118-138.
- Wright, Stephen. (2008). Vers un art sans spectateur. Dans Cousin, Sakia et Cécil Bando. *Le sens de l'usine* (p. 222-225). Paris : Créaphis.
- Zakaria, Rym. (2014). *Finalité de l'art écologique. Étude de ses lieux, de ses acteurs, de ses usages* (Mémoire de maîtrise), Université de Montréal. Récupéré de <http://hdl.handle.net/1866/11585>
- Zhong, Estelle. (2016). De l'art critique à l'art de la réconciliation : cohabiter avec les animaux non humains / From critical art to an art of reconciliation : cohabitation with non-human animals. *Esse arts + opinions*, 87, 24-29. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/81636ac>

BIBLIOGRAPHIE PAR ARTISTES

ALMARCEGUI, LARA

- Almarcegui, Lara. (2011). Demolitions, Empty Lots, Wastelands. Dans Akademie der bildenden künste wien, Institut für kunst und Architecktur (prod.). *Lecture series : Big! Bad? Modern* [vidéo en ligne]. Récupéré de http://ika.akbild.ac.at/events/lecture_archive/2010_11/Lara_Almarcegui_lecture
- Almarcegui, Lara. (2014). Urban Field Speakers Series. Dans *Visible City Project* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://vimeo.com/104399480>
- Almarcegui, Lara et Marion, Anaël. (2014). Entretien avec Lara Almarcegui, septembre 2013. *Marges*, 18, 100-103. doi : 10.4000/marges.888
- Andrews, Max et Cánepa Luna, Mariana. (2010). Under construction. *Mousse Magazine*, 23. Récupéré le 1^{er} septembre 2015 de <http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=546>
- Beausse, Pascal et Gonzalez-Sancho, Eva. (2001). *Sub Rosa : Ateliers Internationaux d'Alsace et de Lorraine, 2000 : [Lara Almarcegui, Olivier Dollinger, Serge Lhermitte, Michael Van den Abeele]*. Bruxelles : La Lettre volée.
- Benoit, Guillaume. (2015). Tout le monde - Crédac, Ivry. *Slash*. Récupéré de <https://slash-paris.com/articles/tout-le-monde-credac-ivry>
- Girard, Xavier. (2006). Lara Almarcegui. *La pensée de midi*, 17(1), 134-136. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2006-1-page-134.htm>
- Huitorel, Jean-Marc. (2005). Lara Almarcegui : des entropies prometteuses. *Art Press*, 309, 35-37.
- Launay, Aude, (s.d.). Entretien avec Lara Almarcegui. *Zéro deux*, 66, Récupéré de www.zerodeux.fr/interviews/entretien-avec-lara-almarcegui/

Le Restif, Claire et Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac. (s. d.). *Dossier de réflexion sur l'exposition de Lara Almarcegui – Ivry souterrain, Exposition du 19 avril au 23 juin 2013* [Document d'accompagnement d'exposition]. Ivry-sur-Seine : Centre d'art contemporain d'Ivry - le Cédac. Récupéré le 1^{er} sept. 2015 de www.ivry94.fr/fileadmin/ivry-sur-seine/MEDIA/services_publics/.../Reflex21.pdf

Wetterwald, Elisabeth. (2003). Histoires de géographies. *Art Press*, 288, 92.

BERTHIER, JULIEN

Ardenne, Paul. (2015). L'art furtif, stade ultime, et vain, de la micro-intervention ? *Inter : art actuel*, 120, 60-64. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/77851ac>

Berthier, Julien. (2006). Silent sentinels. *Vacarme*, 3(36), 56-63. Doi: 10.3917/vaca.036.0056

Bonnet, Frédéric. (2015, 16 au janvier). « L'espace public, un terrain pas si public que cela ». *Le Journal des Arts*. 427, 17

Chaoualy, Amany (réalis.). (2015). Julien Berthier – Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois. Dans *News art today tv* (prod.) [Vidéo en ligne]. Récupéré de <http://newsarttoday.tv/expo/julien-berthier-galerie-georges-philippe-nathalie-vallois/>

Contador, Antonio (anim.) et Berthier, Julien (invité). (2015, 15 avril). Julien Berthier. Dans DUUU (prod.), *Flamme Parpaing #11* [Webradio]. Récupéré de <https://www.duuradio.fr/search/Julien%20Berthier>

Le Portique centre régional d'art contemporain du Havre (prod.). (2017). Julien Berthier et son exposition 5 secondes plus tard. Dans *Un été au Havre* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=jYveIw4f2LU>

Mercier, Clémentine. (2015, 11 février). Les ateliers urbains de Julien Berthier. *Libération*. Récupéré de https://next.liberation.fr/culture/2015/02/11/les-ateliers-urbains-de-julien-berthier_1200412

Orange Rouge. (2010). Julien Berthier, *Le radeau Pré-vert*. Dans Orange Rouge. Récupéré de www.orangerouge.org/projet/julien-berthier

Pavillon Blanc Centre d'art de Colomiers (prod.). (2014). *L'art prend l'air - Julien Berthier - Pavillon Blanc* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://vimeo.com/100991902>

Portier, Julie. (2015). Julien Berthier : Public Sculptures. *Artmap*. Récupéré de <https://artmap.com/vallois/exhibition/julien-berthier-2015>

BRUNON, BERNARD

Ateliers de Rennes et Jeune, Raphaële. (2008). *Valeurs croisées*. [Catalogue d'exposition]. Dijon : Les Presses du réel.

Brunon, Bernard. (s.d.). *Bernard Brunon*. Récupéré de <http://thatspainting.com/>

Brunon, Bernard, Kosch, Michael et Beausse, Pascal. (2008). *That's Painting Productions*. Amsterdam : Roma Publication.

Brunon, Bernard. (2013, 20 mars). *Workshop That's Painting - Interview Bernard Brunon*. [Vidéo en ligne]. Dans Haute École d'Art de Perpignan (prod.). Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=NcwR73Pvp4c>

Delleaux, Océane. (2008). Économie du tertiaire / Économie de l'art. La place du multiple. *Marges*, 08, 21-32. doi : 10.4000/marges.569

Desmet, Nathalie. (2008). De l'invisible comme un service artistique. *Marges*, 08, 86-99. doi : 10.4000/marges.576

Riout, Denys. (1998). La peinture, aux confins de l'art: Bernard Brunon, Claude Rutault et Daniel Walravens. *Parachute*, 91, 38-40.

Rubito-Bétancourt, Anastasia (réal.) et Smith, Taylor (réal.). (2017). *Entreprises-artistes : That's Painting Bernard Brunon* [Vidéo en ligne]. Dans Agence nationale de recherche ABRIR (prod.), *L'art pour repenser les mutations critique des organisations : Art et Mutations Critiques*. Récupéré de <https://youtu.be/dlKgE5dip4w>

Sorbonne Artgallery. (2017). Intervention de That's Painting Productions à la Sorbonne Artgallery. Dans *Sorbonne Artgallery*. Récupéré de <https://www.sorbonneartgallery.com/that-s-painting>

Wright, Stephen. (2006). That's Painting Productions. Dans *Biennale de Paris 2006-2008*. Récupéré de <http://archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008/dem/tpp.html>

COMP, T. ALLAN

AMD & ART. (2016). *AMD & ART Project in Vintondale, Pennsylvania, Dr. T Allan Comp, acid mine drainage, AMD & ART reclamation site and treatment process*. Récupéré de <https://amdandart.info/>

Davenport, Katherine. (2015). *Reclaiming aesthetics* (Mémoire de maîtrise). University of Colorado. Récupéré de *ProQuest Dissertation & Theses*. 1598275

Graddy, Sarah E. (2005). *Creative and green : intersections of art, ecology and community* (Mémoire de maîtrise). University of Southern California. Récupéré de *ProQuest Dissertation & Theses*. EP58325

Levy, Stacy. (s.d.). AMD & ART | Stacy Levy | Environmental Artist. Dans Remediation. Récupéré de <https://www.stacylevy.com/amd-art>

COURBOT, DIDIER

Alcalde, Maxence. (2008, 12, janvier). Didier Courbot. Dans *Paris Art*. Récupéré de <http://www.paris-art.com/didier-courbot-2/>

Centre d'art contemporain la Synagogue de Delme. (2005). Résidence – Didier Courbot. Dans *Centre d'art contemporain la Synagogue de Delme*. Récupéré de <http://cac-synagoguedelme.org/fr/residencies/30-didier-courbot>

Courbot, Didier. (s.d.). *Didier Courbot*. Récupéré de www.didier-courbot.com

Écoles des arts visuels et médiatiques (prod.). (2013, 4 décembre). Didier Courbot. Dans UQAM, *Les Conférences ICI*. Récupéré de <http://vimeo.com/81454186>

Wright, Stephen. (2007). Vivre à l'ère des partitions. Dans Toumazis, Yiannis et Michaël, Androula (dir.). *Crossings, une vue contemporaine*. [Catalogue d'exposition]. Amiens : Espace Camille Claudel. Récupéré de <http://www.didier-courbot.com/texts/vivre-a-l-ere-des-partitions>

GREENFORT, TUE

Greenfort, Tue (s. d.). Diffuse Einträge. Dans *Tue Greenfort : Archive*. Récupéré le 9 avril 2019 de https://tumblr.co/ZgKn_taxOw_C

Greenfort, Tue et Lookofsky, Sarah. (2019). State of nature : uncertainty in environmental emergency. Dans *Dis Magazine*. Récupéré de <http://dismagazine.com/discussion/68076/state-of-nature-raging-with-uncertainty-in-an-environmental-emergency/>

Himmelsbach, Sabine. (2009). Sustainable change : recycling strategies in contemporary art practice. *ETC*, 88, 18-19.

Skulptur projekte. (s.d.). Tue Greenfort. Dans *Skulptur projekte munster 07*. Récupéré de www.skulptur-projekte.de/skulptur-projekte-download/muenster/07/www.skulptur-projekte.de/kuenstler/greenfort/index_html.html#projekt

König Galerie. (2008). Tue Greenfort. Dans *König Galerie : Exhibition : Past*. Récupéré de <http://www.koeniggalerie.com/exhibitions/1801/tue-greenfort/>

RAHMANI, AVIVA

Minickiello, Maria F. (2011). *Women environmental artists : unearthing connections and context* (Dissertation de doctorat). Franklin Pierce University. Récupéré de *ProQuest Dissertation & Theses*. 3479284

Rahmani, Aviva. (s. d.). *Ghost Nets*. s. p. Récupéré de http://www.academia.edu/247633/Ghost_Nets

Rahmani, Aviva. (1992). Ghost Nets : the medicine wheel garden. *Leonardo*, 25(1), 96-97. Doi : 10.2307/1575635.

Rahmani, Aviva. (2007). Practical ecofeminism. Dans Frostig, Karen et Halamka, Kathy A. (dir.). *Blaze: discourse on art, women and feminism* (p. 315-332). Newcastle : Cambridge Scholars Publishing.

Rahmani, Aviva. (2012). Mapping trigger point theory as aesthetic activism. *Parsons Journal for Information Mapping*, IV(1), 1-9. Récupéré de http://www.academia.edu/1263881/Mapping_Trigger_Point_Theory_as_Aesthetic_Activism

Rahmani, Aviva. (2014). Fish story Memphis : memphis is the center of the world. *Journal of Environmental Studies and Sciences*, 4(2), 176-179. doi : 10.1007/s13412-013-0150-z

Rahmani, Aviva. (2016). *Aviva Rahmani : ecological artist*. Récupéré de <http://www.ghostnets.com>

SCHOLES, DOUGLAS

Alain, Danyèle (dir.) (2015). *L'envers de l'endroit : des œuvres d'art qui infiltrent le réel dans tous les sens : une pensée artistique perpétuellement en mouvement qui, pourtant, ne tourne pas en rond*. Granby : 3e Impérial, Centre d'essai en art actuel.

Canty, Daniel et Scholes, Douglas. (2012). *The Condition of Things*. Londres : Space.

Centre Sagamie. (2011). *Douglas Scholes : Artiste en résidence*. Récupéré de <https://www.sagamie.com/2011/11/douglas-scholes.html>

Leblanc, Véronique. (2011). Douglas Scholes, *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps*, Espace Sculpture, 97, 42-43. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/64854ac>

Scholes, Douglas. (2019a). *Douglas Scholes : maintenance and the pragmatic aesthetic | l'entretien et l'esthétique pragmatique*. Récupéré de <http://dougsholes.ca/fr/>

Scholes, Douglas. (2019b). *The condition of things*. Récupéré de <http://tcot.ca/>

Scholes, Douglas. (2011). *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps : Un projet divisé en quatre périodes d'une semaine, une période pour chaque saison. Projet de Douglas Scholes coproduit avec le 3e impérial, centre d'essai en art actuel, à Granby (Québec)*. Récupéré de <https://esthetiquep.wordpress.com/>

Scholes, Douglas. (2001). *Instabilité, actions routinières, transformation et entretien dans le quotidien à travers la sculpture et l'installation (Mémoire de maîtrise non publié)*. Université du Québec à Montréal.

UKELES, MIERLE LADERMAN

- Kwon, Miwon. (1997). In appreciation of invisible work : Mierle Laderman Ukeles and maintenance of the white cube. *Document*, 10, 15-18.
- McShane, Megan C. (2001). The manifest disharmony of ephemeral culture : art, ecology, and waste management in american culture. *Critical Studies*, 15(1), 341-359.
- Molesworth, Helen. (1999). Cleaning up in the 1970s : the work of Judy Chicago, Mary Kelly and Mierle Laderman Ukeles. Dans Bird, John et Newman, Michael, *Rewriting conceptual art* (p. 107-122). Londres : Reaktion books.
- Molesworth, Helen. (2000). House work and art work. *October*, 92, 71-97. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/779234>
- Phillips, Patricia C. (1995). Maintenance activity : creating a climate for change. Dans Felshin, Nina (dir.), *But is it art ? The spirit of art as activism* (p. 165-193). Seattle : Bay Press.
- Shannon, Jackson. (2011). High Maintenance : The Sanitation Aesthetics of Mierle Laderman Ukeles [Chapitre de livre]. Dans *Social works : the infrastructural politics of performance* (p. 75-103). New York et Londres : Routledge.
- Ukeles, Mierle Laderman. (1969). *Manifesto for Maintenance Art : Proposal for an exhibition "CARE"*. Récupéré le 25 avril 2016 de http://www.feldmangallery.com/pages/home_frame.html