

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ŒUVRE D'ART COMME DISPOSITIF :
HÉTÉROGÉNÉITÉ ET RÉÉVALUATION
DE LA NOTION DE PUBLIC

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
CHARLOTTE PANACCIO-LETENDRE

MARS 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier Marie Fraser sans qui ce travail aurait été impossible. Sa confiance tranquille, sa disponibilité ainsi que sa rigueur intellectuelle ont été essentielles à la concrétisation de ce projet. Cette rencontre a été déterminante puisqu'elle m'a amenée à considérer l'histoire de l'art comme un terrain de liberté et de possibles.

Mes remerciements vont aussi aux professeurs qui m'ont enseigné durant ma scolarité. Chacun d'entre eux a contribué à l'avancement de ma réflexion. Je voudrais aussi exprimer ma gratitude à Louise Déry et à toute l'équipe de la galerie de l'UQAM, en particulier à Audrey Genois et Julie Bélisle. Leur professionnalisme est contagieux et stimulant. Je suis aussi reconnaissante envers Massimo Guerrera pour sa générosité et sa convivialité.

Je remercie sincèrement mes collègues en histoire de l'art, Dominique Sirois, Mélina Watters et Samuel Gaudreau-Lalande pour nos échanges et leur contribution à ma réflexion, mes amis pour leur curiosité et leur support. Un remerciement particulier à Julien Del Busso pour ses conseils aguerris en matière de mise en page.

Un merci chaleureux à mes parents, Monique Panaccio et Robert Letendre, pour leur soutien indéfectible et leurs encouragements. Merci à Mikaël Baillairgé-Lafontaine pour son appui constant et sa complicité.

Merci à la Fondation de l'UQAM ainsi qu'au Département d'histoire de l'art pour l'octroi de la bourse Couture-Latour.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
L'ŒUVRE D'ART ACTUEL COMME DISPOSITIF	8
1.1 Le dispositif : définitions et enjeux philosophiques chez Michel Foucault et Giorgio Agamben	9
1.1.1 Le dispositif et le processus de subjectivation	13
1.1.2 La relation et la médiation	14
1.2 L'œuvre d'art comme dispositif	14
1.2.1 L'hétérogénéité	16
1.2.2 La relation	19
1.2.3 Le dispositif et l'art actuel	20
CHAPITRE 2	
LE DISPOSITIF : HÉTÉROGÉNÉITÉ ET MODALITÉS D'EXPOSITION	23
2.1 <i>La cantine</i> de Massimo Guerrera	26
2.1.1 La posture du conteur	26
2.1.2 Les modalités d'exposition	30
2.2 <i>Les produits remboursés</i> de Matthieu Laurette	42
2.2.1 La posture de l' <i>exempla</i> ludique	42
2.2.2 Les modalités d'expositions	46
2.3 <i>Keep it Slick. Infiltrating Capitalism With the Yes Men</i>	48
2.3.1 La posture du <i>trickster</i>	51

CHAPITRE 3	
FORMES D'HÉTÉROGÉNÉITÉ :	56
PUBLIC, RÉCEPTION ET COMMUNAUTÉ DE L'ART	
3.1 L'hétérogénéité du public et l'apport de la sociologie de l'art	58
3.2 La réception et la polysensorialité	67
3.3 Les singularités et les communautés hétérogènes	70
CONCLUSION	75
APPENDICES	79
Appendice 1	80
Appendice 2	81
Appendice 3	83
Appendice 4	84
BIBLIOGRAPHIE	85

LISTE DES FIGURES

2.1	Massimo GUERRERA, <i>La Cantine (redistribution et transformation de nourritures terrestres)</i> , 1995-1997, intervention en milieu urbain.	26
2.2	Massimo GUERRERA, <i>La Cantine (redistribution et transformation de nourritures terrestres)</i> , 1995-1997, intervention en milieu urbain.	32
2.3	Massimo GUERRERA, <i>La Cantine (redistribution et transformation de nourritures terrestres)</i> , 1995-1997, intervention en milieu urbain.	32
2.4	Massimo GUERRERA, <i>La Cantine (siège social temporaire). Redistribution et transformation de nourritures terrestres</i> , 1997, exposition, Dare-Dare, programmation régulière.	37
2.5	Massimo GUERRERA, <i>La Cantine (siège social temporaire). Redistribution et transformation de nourritures terrestres</i> , 1997, exposition, Dare-Dare, programmation régulière.	37
2.6	Massimo GUERRERA, <i>La Cantine (siège social temporaire). Redistribution et transformation de nourritures terrestres</i> , 1997, exposition, Dare-Dare, programmation régulière.	37
2.7	Massimo GUERRERA, <i>La Cantine (faire confiance au corps-avenir)</i> , 2003, exposition, Orange, L'événement d'art actuel de Ste-Hyacinte.	41
2.8	Massimo GUERRERA, <i>La Cantine (faire confiance au corps-avenir)</i> , 2003, exposition, Orange, L'événement d'art actuel de Ste-Hyacinte.	41
2.9	Matthieu LAURETTE, <i>Apparitions: Produits remboursés</i> , 2004, exposition, Manif d'art 3.	42
2.10	Matthieu LAURETTE, <i>Vivons remboursés. Le Camion-vitrine des produits remboursés</i> , 1997, intervention en milieu urbain, n.d.	46
2.11	Matthieu LAURETTE, <i>Vivons remboursés. Le Camion-vitrine des produits remboursés</i> , 1997, intervention en milieu urbain, n.d.	46
2.12	Matthieu LAURETTE, <i>Vivons remboursés. Le Camion-vitrine des produits remboursés</i> , 1997, intervention en milieu urbain, n.d.	46
2.13	The Yes Men, <i>Keep It Slick. Infiltrating Capitalism with The Yes Men</i> , 2008, exposition, Miller Gallery at Carnegie Mellon University.	48
2.14	The Yes Men, <i>Keep It Slick. Infiltrating Capitalism with The Yes Men</i> , 2008, exposition, Miller Gallery at Carnegie Mellon University.	49
A.1	Massimo GUERRERA, <i>La Cantine (redistribution et transformation de nourritures terrestres)</i> , 1995-1997, intervention en milieu urbain.	80
A.2	The Yes Men, « Activity Item : Make Your Own Press Passes », 2010, cahier d'activité, <i>Keep It Slick. Infiltrating Capitalism with The Yes Men</i> , Miller Gallery at Carnegie Mellon University.	83
A.3	Jocelyne LUPIEN, <i>Classement des données sensibles</i> , 1997, Espaces sensori-perceptifs et arts visuels, Revue Visio, vol. 1 n° 3.	84

RÉSUMÉ

Cette recherche porte sur l'œuvre d'art comme *dispositif*, sur le décloisonnement des pratiques artistiques actuelles en tant que facteur déterminant de la réception de l'art. L'hypothèse qui sera explorée dans ce mémoire est que le décloisonnement des pratiques artistiques entraîne une diversification importante des contextes de l'art, ce qui favorise l'élargissement de la notion de public et une réévaluation de son rôle. Si les pratiques artistiques contemporaines nous semblent complexes à définir, ce serait lié à leur hétérogénéité ainsi qu'à la dissémination des contextes de diffusion : les œuvres s'insèrent dans des communautés, elles vont vers des lieux publics, des espaces sociaux et médiatiques rejoignant potentiellement un public plus large et engageant une participation plus directe du public. Nous étudions ici des pratiques artistiques qui soulèvent des questionnements sur la société dans laquelle nous vivons et qui mettent l'accent sur les relations intersubjectives et sur la réception de l'œuvre. Nous croyons que le contexte social de présentation de l'œuvre a un impact déterminant et qu'il peut transformer le rôle du public. Ce que nous voulons démontrer, c'est que l'œuvre d'art ne se conçoit pas comme un simple objet, mais comme un dispositif et que, ce faisant, l'œuvre d'art se dote d'un nouveau potentiel, celui d'élargir le public de l'art, tout en l'obligeant à une forme d'engagement plus complexe. Nous analyserons de façon comparative *La Cantine* de Massimo Guerrera, l'exposition *Keep it slick, Infiltrating capitalism with The Yes Men*, de The Yes Men ainsi que *Money-back Products (Produits remboursés)* de Matthieu Laurette. Il est essentiel de noter que les œuvres de notre corpus ont des caractéristiques communes qui ne se situent pas dans leurs *objets* : elles se déploient dans d'autres espaces — c'est-à-dire l'espace public, social et médiatique ; elles proposent des modes de relations nouveaux ; et finalement, plus fondamentalement, elles regroupent des hétérogènes. Cette caractéristique est centrale et constitue le fondement de toute la réflexion qui sous-tend notre projet.

Le principal problème qui se posait à nous était de trouver comment faire une étude qui porte en partie sur le public — les publics — sans sombrer dans les débats qu'animent les milieux de l'art et de la sociologie de l'art contemporain. Nous avons voulu partir des œuvres elles-mêmes pour comprendre leur potentiel à rejoindre le public. C'est là que la question de l'hétérogénéité s'est posée avec le plus d'acuité.

MOTS-CLÉS : dispositif, art actuel, Massimo Guerrera, Matthieu Laurette, The Yes Men, public, hétérogénéité, esthétique relationnelle, intervention en milieu urbain, infiltration médiatique.

INTRODUCTION

La relation entre spectateur et œuvre s'est transformée au cours du xx^e siècle. Des grandes expositions de peinture où les toiles sont installées juxtaposées les unes autres jusqu'au plafond à l'espace blanc et vide des expositions minimalistes, la façon dont le public est amené à interagir avec l'art se modifie profondément. Dans la foulée de Dada émergent un ensemble de pratiques centrées autour d'une relation sans intermédiaire entre l'artiste et le spectateur, pratiques qui amènent les théoriciens de l'art à étudier l'évolution des manières de percevoir les œuvres. L'investissement par les artistes d'espaces non institutionnels pour présenter leur travail constitue un pas de plus dans la modification du rapport perceptuel. L'importance de l'influence du contexte de diffusion sur l'œuvre amène Johanne Lamoureux à parler de la *réhabilitation du regardeur* :

La prise en compte du contexte a d'abord favorisé le développement de considérations phénoménologiques, puis l'extension consentie à la notion de site (l'édifice, l'institution, la ville, les grands espaces, etc.) a généré des enquêtes à teneur plus sociologique sur les relations de l'objet et de son milieu, qu'on entende par là ces conditions de possibilités institutionnelles ou son insertion dans des configurations urbaines ou des réseaux communautaires. La réhabilitation du regardeur, et surtout la promotion à un statut de destinataire pleinement incarné, au-delà des considérations phénoménologiques qu'elle a inspirées, a aussi mis en relief le fait que l'art ne s'adresse pas qu'au seul regard, et qu'il connaît des fonctions et des usages, qu'il suscite des conduites spectatorielles, parfois extrêmes, lesquelles furent longtemps négligées avant d'être dorénavant considérées par des approches plus anthropologiques.¹

Cette réhabilitation observée par Johanne Lamoureux est induite par un bon nombre de pratiques d'art actuel qui accordent une importance centrale au public. Il s'agit souvent de pratiques dites relationnelles mais aussi de pratiques critiques, voire politiques, qui ont l'optimisme d'avoir un impact à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'art. Cette conception du

1. Lamoureux, 2008. p. 60

potentiel de l'art amène les artistes à intégrer des façons de faire qui sont extérieures à l'art, provenant de disciplines multiples, générant ainsi des pratiques hybrides qui favoriseraient la réception de l'art. Les œuvres que nous avons choisi d'étudier ont en commun certaines caractéristiques qui ont été attribuées aux œuvres d'art conceptuel : l'utilisation du *ready-made*, l'intervention qui place l'œuvre d'art dans un contexte atypique

D'une manière générale [l'œuvre d'art conceptuel] se présente sous quatre formes : un *ready-made*, terme inventé par Marcel Duchamp pour désigner un objet quotidien présenté ou déclaré comme de l'art, qui nie par conséquent le caractère unique de l'objet d'art et la nécessité de l'intervention de la main de l'artiste ; une *intervention*, qui place une image, un texte ou un objet dans un contexte inattendu, et attire par conséquent l'attention sur ce contexte (le musée par exemple) ; une *documentation*, dans laquelle une œuvre, un concept ou une action requièrent la clarté de notes, de cartes, de graphiques, ou de photographies ; enfin, des *mots*, où le concept, la proposition prennent la forme du langage.²

Cette typologie nous permet d'établir la filiation des œuvres de notre corpus avec l'art conceptuel puisque les formes proposées par Godfrey sont toutes présentes dans les œuvres que nous avons choisies. Ce qui différencie l'art actuel de l'art conceptuel c'est justement cette cohabitation des *formes* de l'œuvre dans un même projet. Comme le remarque Tony Godfrey, « le désir d'amalgamer les supports, l'analyse de la relation, ou de l'absence de relation, entre le mot et l'image et l'exploration de l'exposition comme spectacle »³ sont des stratégies conceptuelles qui vont bien au-delà du *ready-made* et qui sont prises en compte par la critique d'art. Le rapprochement entre l'art conceptuel et les pratiques d'art actuel que nous étudions se situe aussi du côté de la participation. Ainsi des artistes Max Ernst et Johannes Baargeld, qui en 1920 louèrent leur propre espace d'exposition — la cour d'une taverne accessible seulement par la toilette des hommes — et invitèrent le public à s'appropriier l'espace en détruisant tout ce qu'il voulait. « Ici on réclamait la participation active du spectateur, non une méditation passive », écrit Godfrey.⁴ La participation du public a une incidence directe sur la forme de l'œuvre. Godfrey ajoute que « [l']art conceptuel fut une réaction violente contre ces notions modernistes du progrès en art, et contre le statut de l'objet d'art réduit au rang de produit »⁵. Les œuvres d'art que nous analyserons ici s'inscrivent en continuité avec l'art conceptuel. Elle partagent certains enjeux, notamment la critique des aspects économique et marchand de l'art. Elles diffèrent toutefois par leurs formes disséminées et par leur polymorphisme. La

2. Godfrey, 2003, p.7.

3. Godfrey, 2003, p.37.

4. Godfrey, 2003, p. 44, 48.

5. Godfrey, 2003, p. 14.

transformation de l'objet d'art enclenché par l'art conceptuel confère une importance croissante à l'artéfact, au document et à l'archive qui viennent quelques fois se substituer à l'œuvre en contexte d'exposition. Ces traces et ces empreintes sont souvent notre seul point de contact avec l'œuvre disparue. Cette dématérialisation de l'œuvre d'art vise à échapper à la logique marchande. L'immédiateté est quelques fois privilégiée au détriment de la survivance de l'œuvre.

Notre recherche vise à démontrer la pluralité du public de l'art contemporain et à sortir d'une conception selon laquelle il y aurait un public privilégié dont le seul jugement serait légitime. Les œuvres que nous analysons appellent une participation à l'image de leur public, c'est-à-dire polymorphe. La singularité du sujet est prise en considération dans les œuvres où la relation et la participation deviennent de nouveaux paradigmes.

L'art des années 1990 a abondamment été traité en fonction de l'« esthétique relationnelle »⁶, conception mise de l'avant par Nicolas Bourriaud. Ce concept, pour le moins séduisant, pose toutefois certains problèmes puisqu'il tend à supprimer l'objet matériel au profit de la relation comme principale finalité de l'œuvre d'art. Nous avons observé que plusieurs artistes au lieu de faire disparaître l'objet de leur pratique ont plutôt tendance à le multiplier et à le diversifier. Ainsi, les œuvres comprendraient à la fois une dimension relationnelle, supportée par la présence de l'artiste, et une dimension hétérogène et polysensorielle, induite par des objets appartenant à différents registres matériels et à différentes modalités d'exposition.

Cette recherche porte sur l'œuvre d'art comme *dispositif*, sur le décroissement des pratiques artistiques actuelles en tant que facteur déterminant de la réception de l'art. L'hypothèse explorée est que le décroissement des pratiques artistiques entraîne une diversification importante des contextes de l'art, favorisant l'élargissement de la notion de public et une réévaluation de son rôle. Si les pratiques artistiques contemporaines nous semblent complexes à définir, ce serait lié à leur hétérogénéité ainsi qu'à la dissémination des contextes de diffusion : les œuvres s'insèrent dans des communautés, elles vont vers des lieux publics, des espaces sociaux et médiatiques rejoignant potentiellement un public plus large et engageant une participation plus directe du public. Nous étudions ici des pratiques artistiques qui soulèvent des questionnements sur la société dans laquelle nous vivons et qui mettent l'accent sur les relations intersubjectives et sur la réception de l'œuvre. Nous croyons que le contexte social de présentation de l'œuvre a un impact déterminant et qu'il peut transformer le rôle du public. Ce que nous voulons démontrer, c'est que l'œuvre d'art ne se conçoit pas comme

6. Bourriaud, 1998.

un simple objet, mais comme un dispositif et que, ce faisant, elle se dote d'un nouveau potentiel, celui d'élargir le public de l'art, tout en l'obligeant à une forme d'engagement plus complexe.

Les œuvres d'art actuel qui nous intéressent ne possèdent pas un ensemble de propriétés matérielles fini. Elles sont disséminées, elles sont transmises par la parole et l'échange, elles sont mouvantes. C'est de là que la notion de dispositif tire sa pertinence puisque sa qualité inclusive, comme nous le verrons, permet de regrouper en tant qu'œuvre d'art des éléments qui peuvent être aux antipodes les uns des autres. Nous analyserons de façon comparative *La Cantine* de Massimo Guerrera, l'exposition *Keep it slick, Infiltrating capitalism with The Yes Men*, de The Yes Men⁷ ainsi que *Money-back Products (Produits remboursés)* de Matthieu Laurette. Il est essentiel de noter que les œuvres de notre corpus ont des caractéristiques communes qui ne se situent pas dans leurs *objets* : elles se déploient dans des « espaces autres »⁸ — c'est-à-dire l'espace public, social et médiatique ; elles proposent des modes de relations nouveaux ; et finalement, plus fondamentalement, elles regroupent des hétérogènes. Cette caractéristique est centrale et constitue le fondement de toute la réflexion qui sous-tend notre projet.

Ce mémoire se décline en trois chapitres. Le premier chapitre est consacré à l'élaboration du cadre théorique principalement constitué par la présentation de la notion de *dispositif* telle que théorisée par Michel Foucault et par Giorgio Agamben. On verra que pour Michel Foucault, les dispositifs sont mis en place par des instances de pouvoir et visent à régir la population, leurs actions et leurs manières de fonctionner. Il s'agit de rendre la population fonctionnelle en société, tout en tenant compte de son éclectisme et de la diversité de sa composition. Selon cette conception, les dispositifs sont imposés par le Pouvoir puis intériorisés par

7. Nous ne souhaitons pas discuter à savoir si oui ou non le travail de The Yes Men est de l'art. Leur pratique a été abordée dans les revues spécialisée en art, notamment par Stephen Wright (2005). Ce qui nous permet d'en aborder ce travail comme de l'art est qu'il a donné lieu récemment à l'exposition qui fait partie de notre corpus d'œuvres – *Keep it slick, Infiltrating capitalism with The Yes Men*. Cependant il est intéressant de noter que The Yes Men se définissent comme des activistes. Nous tiendrons compte de cette ambivalence, notamment pour traiter de la posture adoptée par ces « artistes ».

8. L'expression est empruntée à Michel Foucault (1984) 1994, p. 1571-1581. Dans cet ouvrage les « espaces autres » ce sont, les utopies — espaces idéalisés et imaginaires, « sans lieu réel » — et les hétérotopies. Alors que les utopies sont des espaces idéels, les hétérotopies, sont des espaces de renversement dont les localisations sont repérables dans le réel. Selon Foucault, ce sont « des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institutions même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tout autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contesté et inversé, des sortes de lieux qui sont hors les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. » (p. 1574-1575).

la population. Le dispositif a trois caractéristiques essentielles : il « inclut virtuellement chaque chose »⁹ et il est un réseau entre ces différentes composantes ; il s'inscrit dans une relation de pouvoir et il a une fonction stratégique ; enfin, il découle du mélange des relations de pouvoir et de savoir. C'est principalement la première caractéristique que nous retiendrons pour traiter de la forme de l'œuvre d'art avec le souci de prendre en considération les différents objets qui la compose, de même que la pluralité de ses contextes de diffusion. C'est aussi elle qui s'avère être la plus féconde pour aborder l'œuvre d'art actuel. Les deux autres caractéristiques bien que pertinentes pour une définition philosophique se prêtent moins à notre propos. L'hétérogénéité telle qu'énoncée par Foucault devient la notion qui traverse l'ensemble de cette recherche. Dans la continuité de cette réflexion, Giorgio Agamben élargit la définition du dispositif en lui attribuant une qualité subjectivante qui se révèle être essentielle. De plus, les dispositifs sont pour lui des médiations. Le philosophe italien propose aussi une généalogie du terme lui permettant de l'actualiser tout en insistant sur son caractère pragmatique. Nous reprendrons cette caractéristique pour redéfinir le dispositif dont les caractéristiques principales sont de regrouper des hétérogènes, d'engendrer de nouvelles formes de relations et de favoriser la transmission de récits. Nous introduirons la notion de dispositif comme *forme* de certaines œuvres d'art actuel pour la rendre opératoire dans un nouveau contexte, celui de l'histoire de l'art. L'objectif est de démontrer que l'œuvre d'art comme dispositif peut induire des effets en dehors du champ de l'art, qu'elle est à la fois art et non-art.

Le deuxième chapitre est axé sur l'analyse du corpus et vise à faire ressortir que l'hétérogénéité de l'œuvre d'art se traduit également par une diversification des contextes et des modalités d'exposition. Par trois analyses de cas, nous lierons le concept de dispositif aux œuvres d'art en l'ancrant dans la pratique de l'histoire de l'art. Les œuvres d'interventions que nous analyserons sont complexes et permettent une réflexion approfondie sur les modalités opératoires de l'art actuel. Nous proposerons trois postures d'artistes pour insister sur la présence de l'artiste en tant que partie importante du processus d'identification de l'art. À travers la posture du *conteur* pour Massimo Guerrera, de l'*exempla ludique* pour Matthieu Laurette et celle du *trickster* pour The Yes Men, les artistes organisent de nouveaux modes relationnels qui nous permettent de repenser l'engagement du public et les modes sous lesquelles la participation prend forme.

La Cantine, de l'artiste montréalais Massimo Guerrera, est le premier cas que nous étudierons. Cette œuvre est le moteur de notre recherche. C'est à partir d'elle que l'hétérogénéité a surgi

9. Agamben (2006) 2007, p. 10

comme étant l'une des caractéristiques déterminantes pour rendre compte de la structure complexe de certaines pratiques actuelles. Cette observation a aussi entraîné une réflexion quant à l'impossibilité d'appréhender l'œuvre dans son entièreté. L'analyse que nous proposons privilégie le rôle de l'artiste et pose la relation comme vecteur de la survivance de l'œuvre par la transmission orale et écrite. La proximité géographique facilite la connaissance de cette œuvre dont l'analyse se base principalement sur l'étude de textes critiques, de catalogues d'exposition et de rencontres avec l'artiste. *La Cantine* qui recoupe des interventions en milieu urbain, des expositions, des écrits, des conférences performatives a donné lieu à un certain foisonnement dans la littérature locale. Nous étudions chacun de ces aspects de l'œuvre pour les comprendre comme des composantes du dispositif.

Le deuxième cas que nous avons retenu est *Produits remboursés* de l'artiste français Matthieu Laurette. L'œuvre présentée tant en Europe qu'au Québec est composée d'expositions, d'interventions et d'infiltrations médiatiques, de coupures de journaux, d'une sculpture à l'effigie de l'artiste et se structure en une multitude d'éléments discursifs et plastiques. L'analyse de *Keep it slick. Infiltrating Capitalism with The Yes Men* est différente, puisqu'il s'agit d'une exposition monographique autour du travail de Mike Bonano et Andy Bichelbaum. L'exposition commissariée par Astria Supasrak regroupe plusieurs artefacts des projets du duo d'artistes.

Le troisième chapitre aborde la notion de public et celle de participation. On verra que l'hétérogénéité ici n'est plus liée à la forme et aux modalités d'exposition mais bien aux différents publics qui sont en contact avec l'œuvre. Nous constaterons l'apport de la sociologie de l'art qui reconnaît la pluralité du public de l'art, principalement à travers l'étude de Pierre Bourdieu et Alain Darbel.¹⁰ Alors que cette étude porte sur le public des musées européens, celle de Nathalie Heinich propose de s'intéresser au « grand » public, celui des œuvres. Nous verrons que les œuvres de notre corpus suscitent la participation. L'exposition *Flagrant délit. La performance du spectateur*, présentée au Musée des beaux-arts du Canada en 2008, est un exemple qui illustre cette tendance répandue en art actuel. L'accent est mis sur l'hétérogénéité du public de l'art. À travers des textes provenant de la sociologie de l'art et de l'histoire de l'art, comme ceux de Louis Jacob sur les degrés de participation du public en art actuel, nous aborderons les enjeux qui sous-tendent les œuvres. Le vivre-ensemble, la communauté ainsi que la relation sont au nombre de ces enjeux. Dans ce chapitre, nous traiterons aussi du caractère polysensoriel des œuvres et de l'impact du style perceptif — c'est-à-dire les styles

10. Bourdieu et Darbel, (1969) 1992.

visuels, tactiles, kinesthésiques, sonores, posturaux, olfactifs, qui constituent la matérialité de l'œuvre — sur le processus de réception. Le but n'est pas d'accréditer la thèse de la sensation pure,¹¹ mais d'attirer l'attention, encore une fois, sur l'hétérogénéité de l'œuvre d'art comme dispositif, cette fois-ci du point de vue de la réception. Pour ce faire, nous nous basons sur deux textes de Jocelyne Lupien. Pour terminer, nous traiterons de la place du sujet et de ses singularités dans la communauté induite par l'œuvre d'art. Les écrits du philosophe Jean-Ernest Joos appuient notre propos puisqu'ils redéfinissent la relation en art tout en proposant une réflexion autour de l'idée de communauté.

L'exacerbation de l'hétérogénéité à la fois comme caractéristique des œuvres d'art et de leur processus de réception se situe dans la forme du dispositif. Il ne s'agit pas de faire une typologie des publics de l'art ni de faire du dispositif le seul modèle pour réfléchir la dissémination des pratiques artistiques. Nous verrons comment la forme de l'œuvre, la posture de l'artiste et les publics sont liés dans cette hétérogénéité.

11. Cette thèse est actuellement discréditée en psychologie: «Au XVIII^e siècle, les sensualistes (Condillac) soutenaient que toute connaissance provient des sens: d'abord, il y a la sensation pure, phénomène psychique élémentaire dû à la stimulation d'un organe récepteur, puis la perception, prise de conscience accompagnant l'excitation cérébrale, à partir de laquelle s'élabore la connaissance. Actuellement, cette thèse n'est plus admise par les psychologues, qui nient la possibilité d'une sensation détachée de toute représentation, de toute interprétation; ils considèrent que la sensation pure correspond à une abstraction et qu'il n'y a que des perceptions et un champ perceptif.» Sillamy, (1991), 2003, p. 243.

CHAPITRE 1

L'ŒUVRE D'ART ACTUEL COMME DISPOSITIF

Ce premier chapitre a un double objectif : d'une part, il s'agit de définir le dispositif en reprenant ce concept de Michel Foucault et de Giorgio Agamben et, d'autre part, d'actualiser cette notion pour la rendre opératoire pour l'analyse d'un corpus d'œuvres d'art actuel. Cela implique deux choses : redéfinir le dispositif et souligner ce qui, dans l'art actuel, lui correspondrait. L'importation de la notion de dispositif comme *gestalt* de l'œuvre vise à résoudre certains questionnements sur la forme disséminée de l'œuvre contemporaine. L'analyse des œuvres de notre corpus mettra en lumière la complexité structurelle de certaines œuvres contemporaines, dites « relationnelles »¹². Une grande part de l'analyse qui soutient ces pratiques pose l'œuvre d'art comme étant strictement le *moment de la relation*. En mettant l'accent uniquement sur la dimension relationnelle de ce type de pratiques, on oublie à tort de considérer leur dimension hétérogène et polymorphe. Nous verrons que l'hétérogénéité est la caractéristique la plus importante du dispositif et celle qui nous permettra de traiter de différents aspects des pratiques artistiques (de l'œuvre, de ses modalités d'exposition et de ses modalités de réception). La relation est aussi un aspect incontournable du dispositif. Comme nous le verrons avec Foucault, le dispositif est un lien, un réseau qui se tisse entre des hétérogènes. Cette conception du dispositif place la relation comme élément omniprésent et la participation comme lui étant inhérente. Ces deux dimensions articuleront notre définition du dispositif, qui se veut adaptée aux œuvres d'art actuel. En abordant le dispositif comme une notion à part entière nous serons en mesure d'expliquer qu'un glissement sémantique se produit dans l'art actuel : du dispositif de l'œuvre à *l'œuvre d'art actuel comme dispositif*. Pour notre mémoire, nous ne retenons que certains aspects de cette notion complexe, le but

12. Bourriaud, 1998

étant de la rendre opératoire dans un autre contexte que celui de son émergence, soit dans le monde de l'art. Nous insisterons sur le double potentiel — esthétique et pragmatique — de l'œuvre d'art actuel.

1.1 LE DISPOSITIF : DÉFINITIONS ET ENJEUX PHILOSOPHIQUES CHEZ MICHEL FOUCAULT ET GIORGIO AGAMBEN

Le *dispositif* chez Michel Foucault c'est, comme le remarque Mathieu Potte-Bonneville, un terme qui recoupe « les principaux postulats de la théorie foucauldienne du pouvoir ». ¹³ Nous constatons donc que le pouvoir et les *relations* de pouvoir sont des aspects fort importants du dispositif foucauldien. Pour Giorgio Agamben, ce terme, chez Foucault, se substitue à la catégorie des « universaux » que sont l'État, la Souveraineté, la Loi, le Pouvoir. ¹⁴

L'idée du dispositif est explicitée et synthétisée dans un entretien de 1977, « Le jeu de Michel Foucault » ¹⁵ Voici les trois caractéristiques du dispositif foucauldien :

- 1) Il s'agit d'un ensemble hétérogène qui inclut virtuellement chaque chose, qu'elle soit discursive ou non : discours, institutions, édifices, lois, mesures de police, propositions philosophiques. Le dispositif pris en lui-même est le réseau qui s'établit entre ces éléments.

13. Potte-Bonnevilles, 2002. Sans approfondir cette idée, puisque ce n'est pas notre principal propos, notons simplement que ces fondements sont au nombre de quatre : « a) le pouvoir est relation plutôt que substance, et réseau plus que puissance souveraine ; b) le pouvoir produit plus qu'il ne réprime ; c) cette production est réelle et non idéologique ; d) l'universel procède d'une distribution de singularités qui ne lui ressemblent pas » (Potte-Bonnevilles, 2002)

14. Agamben (2006) 2007, p. 17-18. Il est abondamment question de *pouvoir*, vu son lien étroit avec la notion de dispositif, particulièrement présent chez Michel Foucault. De même, nous avons identifié la présence d'un aspect *stratégique* dans les pratiques artistiques que nous étudions — toujours en lien avec la pensée foucauldienne. Or, nous ne voudrions pas compromettre les œuvres étudiées, en leur prêtant quelques intentions qui mettraient en doute le « désintéressement » (Kant, [1790] 1993) des artistes, en les associant à des relations de pouvoir. Le pouvoir et la stratégie tels qu'ils sont présentés dans cette recherche ne sont pas en lien avec une forme de contrôle ou de normativité qui seraient imposées au public. Nous parlons de pouvoir et de stratégies artistiques, poétiques, qui pourraient avoir des répercussions à l'extérieur du monde de l'art. L'expression de cette relation de pouvoir avec les structures dominantes se traduit par le choix de la pratique d'intervention artistique en milieu urbain ou par celle de l'infiltration médiatique. Ces pratiques sont d'abord politiques dans la mesure où leur public *potentiel* est la *masse* et ensuite, comme nous le verrons dans le troisième chapitre, parce qu'elles offrent une possibilité de subjectivation. Il semblera évident au lecteur que le terme *politique* n'est pas utilisé ici dans le sens de *propagande*, par exemple, comme le faisait remarquer Annie Gérin dans un colloque sur l'art public tenu à l'UQAM en septembre 2009. Nous n'entrons pas dans le débat qui distingue l'art politique de l'art critique ou de l'art engagé. Le terme *politique* est donc à prendre ici avec nuance.

15. Foucault (1977) 1994, p. 298-329. L'article est d'abord publié dans le magazine *Ornicar? Bulletin périodique du champ freudien*, n° 10, juillet 1977, p. 62-93. Il s'agit d'un entretien avec D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gauffrey, J. Livi, G. Miller, J. Miller, J.-A. Miller, C. Millot, G. Wajeman.

- 2) Le dispositif a toujours une fonction stratégique concrète et s'inscrit toujours dans une relation de pouvoir.
- 3) Comme tel, il résulte du croisement des relations de pouvoir et de savoir.¹⁶

Ajoutons que certains passages dans lesquels Foucault utilise le terme *dispositif* rendent compte d'un changement de perception, ayant eu lieu au XVIII^e, quant à la composition, à la structure et aux fonctions de la population.¹⁷ Dès lors, on entrevoit la complexité de la population et son hétérogénéité. L'on comprend aussi que l'organisation et le contrôle de cette population se traduisent par des dispositifs qui ont des fins principalement économiques ; dans un extrait portant sur le XVIII^e siècle, la normalisation n'est qu'économique, comme l'écrit Foucault,

[l]a grande poussée démographique de l'Occident européen au cours du XVIII^e siècle, la nécessité de la coordonner et de l'intégrer au développement de l'appareil de production, l'urgence de la contrôler par des mécanismes de pouvoir plus adéquats et plus serrés font apparaître la « population » — avec ses variables de nombre, de répartition spatiale ou chronologique, de longévité et de santé — non seulement comme problème théorique, mais comme objet de surveillance, d'analyse, d'intervention, d'opérations modificatrices, etc. S'esquisse le projet d'une technologie de la population : estimations démographiques, calcul de la pyramide des âges, des différentes espérances de vie, des taux de morbidité, étude du rôle que jouent l'une par rapport à l'autre la croissance des richesses et celle de la population, diverses incitations au mariage et à la natalité, développement de l'éducation et de la formation professionnelle. Dans cet ensemble de problèmes, le « corps » — corps des individus et corps des populations — apparaît porteur de nouvelles variables : non plus simplement rares ou nombreux, soumis ou rétifs, riches ou pauvres, valides ou invalides, vigoureux ou faibles, mais plus ou moins utilisables, plus ou moins susceptible d'investissements rentables, ayant plus ou moins de chance de survie, de mort ou de maladie, plus ou moins capables d'apprentissage efficace. Les traits biologiques d'une population deviennent des éléments pertinents pour une gestion économique, et il est nécessaire d'organiser autour d'eux un dispositif qui n'assure pas seulement leur assujettissement, mais la majoration constante de leur utilité.¹⁸

Cela démontre clairement l'esprit d'effectivité et de pragmatisme dans lequel les dispositifs sont mis en place. C'est indéniablement un aspect important de cette notion puisqu'il est repris par Giorgio Agamben, comme nous le verrons plus loin. De Michel Foucault, nous retenons principalement l'idée qu'un dispositif est un réseau liant des hétérogènes. Nous retenons aussi cette conception de l'hétérogénéité que nous développerons en fin de chapitre. Ce sont deux aspects fertiles pour aborder l'œuvre d'art actuel. Comme le souligne Giorgio

16. Agamben (2006) 2007, p. 10-11. Il nous semble plus effectif d'utiliser la définition du dispositif de Giorgio Agamben que l'explication de Michel Foucault, qui bien que plus nuancée est moins synthétique.

17. Agamben, (2006) 2007, p. 10-11.

18. Foucault, (1994) 2001, p. 18.

Agamben dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'un dispositif?*¹⁹, « le mot *dispositif* est un terme décisif dans la stratégie de pensée de Foucault. »²⁰ La définition de Foucault devient ainsi le point de départ d'une réflexion plus complexe et plus actuelle que Giorgio Agamben divise en trois temps. Dans la première section, il propose une généalogie du *dispositif* et, dans la deuxième, il soumet son interprétation, ouvrant ainsi sur de nouvelles possibilités opératoires. Agamben repousse les limites de l'utilisation du terme dans une perspective théologique²¹ pour traiter de contre-dispositifs. Finalement, il se penche sur le concept de profanation.

L'intérêt de reprendre la définition Giorgio Agamben réside dans le fait qu'il ancre le concept de *dispositif* dans la contemporanéité et qu'il actualise ce terme. Il s'éloigne de la conception politique de Foucault qui l'utilisait, notamment, pour traiter du « gouvernement des hommes »²² et de « l'emprisonnement »²³. Nous ne retenons pas pour autant l'ensemble du travail de Giorgio Agamben. La généalogie du terme qui permet de faire ressortir l'aspect pragmatique des dispositifs de même que la médiation et les possibilités de subjectivation sont les points essentiels qui peuvent servir à lier et à analyser les pratiques artistiques étudiées dans cette recherche.

Agamben présente l'utilisation du terme et observe qu'au départ Michel Foucault « n'utilise pas le terme *dispositif*, mais un terme dont l'étymologie est proche : « positivité ». ²⁴ Chez Hegel, *religion positive* et *religion naturelle* s'opposeraient et le terme *positivité* trouverait son sens au centre de cette dichotomie.²⁵ Comme l'explique Agamben : « Alors que la religion naturelle concerne la relation immédiate et générale de la raison humaine avec le divin, la religion « positive » ou historique comprend l'ensemble des croyances, des règles et des rites qui se trouvent imposés de l'extérieur aux individus dans une société donnée à un moment donné de son histoire ». ²⁶

19. Agamben, (2006) 2007, p. 26.

20. Agamben, (2006) 2007.

21. La généalogie du terme dispositif faite par Giorgio Agamben est intimement liée à la théologie : « Le terme latin *dispositio*, dont dérive notre terme "dispositif", finit [...] par se charger de toutes les complications sémantiques de l'*oikonomia* théologique. Les « dispositifs » dont parle Foucault sont, d'une certaine manière, articulés à cet héritage théologique. » Nous souhaiterions, si cela est possible, nous distancer de cette signification théologique. Sans nier les racines de ce terme, nous aimerions axer notre redéfinition du terme en lien avec l'économie ainsi qu'avec la pratique de cette économie.

22. Agamben, (2006) 2007, p. 8.

23. Foucault, (1977) 1994, p. 299.

24. Agamben, (2006) 2007, p. 11-12. Foucault aurait emprunté le terme à Jean Hyppolite qui l'emploie dans le texte *La positivité de la religion chrétienne (Die Positivität der christliche Religion)*. (Hyppolite (1948) 1983).

25. C'est cette même idée que reprennent Hyppolite puis Foucault.

26. Agamben, (2006) 2007, p. 12-13.

Dès lors, la *positivité* est le lieu des règles de gouvernance que le *Pouvoir* impose aux individus afin de régir leurs pratiques, tant religieuses que sexuelles, pour ne nommer que celles-là. Cela a pour effet que les individus intériorisent les rites dans leurs systèmes de croyances.²⁷ Agamben poursuit en observant que :

[l]’objet final chez Foucault n’est pas comme chez Hegel, de réconcilier ces deux éléments [religion positive et religion naturelle]. Il n’est pas davantage d’accuser le conflit qui les oppose. Foucault se propose plutôt d’enquêter sur les *modos concretos* par lesquels les positivités (ou les dispositifs) agissent à l’intérieur des relations, dans les mécanismes et les jeux de pouvoir.²⁸

Pour reprendre les mots d’Agamben, le terme *dispositif* aurait pour Foucault la même ampleur que celui de *positivité* pour Hegel. Agamben reprend les définitions du dictionnaire pour constater la fragmentation du terme en catégories utilitaires historiques, qui limitent le sens selon le contexte, qu’il soit juridique, technologique ou militaire. La définition de Foucault synthétise ces différents aspects. Nous retenons aussi que les dispositifs doivent répondre à une urgence. Une certaine importance des effets et des répercussions transparait dans l’utilisation du terme dispositif dans le texte d’Agamben, comme dans celui de Foucault. Cette compréhension de la notion de dispositif, comme foncièrement pragmatique, vient de sa racine latine — *dispositio* — qui est choisi pour traduire le terme grec *oikonomia*, qui veut dire administration de la maison ou du ménage.²⁹ C’est l’action de gérer la pratique et non la théorie de la gestion. Cette proximité qui lie le terme *dispositif* à l’*oikonomia* ne fait qu’accentuer l’ancrage des pratiques artistiques contemporaines à la vie domestique et quotidienne, comme nous le verrons ultérieurement. Cela est flagrant particulièrement pour les pratiques d’infiltration qui s’immiscent dans la sphère privée par les voies médiatiques. L’idée de penser les œuvres d’art actuel comme dispositif et de les envisager comme moyen de gestion pouvant « répondre à une urgence »³⁰ pourrait être explorée ; il faudrait aller à rebours et identifier les problèmes ou les situations d’urgence que l’œuvre tente de résoudre. Or, situer les problèmes traités par l’art en dehors de ce champ même, c’est passer outre de nombreuses pistes d’interprétation et éclipser une finalité de l’œuvre dans le monde même de l’art. Poser l’œuvre d’art actuel comme dispositif, c’est rendre l’œuvre opératoire dans la société, sans négliger l’aspect qui lie l’œuvre au monde de l’art. Nous ne sommes pas en mesure de dire si l’œuvre répond d’abord à une urgence sociale ou artistique ; ce n’est pas le but de notre

27. Agamben, (2006) 2007, p. 16.

28. Agamben, (2006) 2007, p. 16-17. Nous soulignons.

29. Agamben, (2006) 2007, p. 21-22.

30. Foucault, (1977) 1994, p. 299.

recherche. Nous pouvons toutefois annoncer que l'œuvre comme dispositif opère dans ces deux champs, qu'elle a des effets tant d'ordre esthétique que pragmatique, le pragmatisme étant une caractéristique essentielle du dispositif tant pour Agamben que pour Foucault. Nous avons choisi d'analyser les œuvres en fonction de la figure d'artiste, des modes relationnels et des effets sur l'engagement du public.

1.1.1 Le dispositif et le processus de subjectivation

Outre le pragmatisme, nous retenons d'Agamben l'importance du processus de subjectivation dont bénéficie le sujet³¹ à travers le dispositif : « Le terme dispositif nomme ce en quoi et ce par quoi se réalise une pure activité de gouvernement sans le moindre fondement dans l'être. C'est pourquoi les dispositifs doivent toujours impliquer un processus de subjectivation. Ils doivent produire leur sujet. »³² En effet, comme nous l'avons vu chez Michel Foucault, les dispositifs sont généralement instaurés pour fonctionnariser des individus ou, du moins, pour les rendre fonctionnels et actifs en société.³³ Le processus de subjectivation est essentiel dans la mesure où il permet une autonomisation, voire une émancipation de l'individu. Pour Giorgio Agamben, « tout dispositif implique un processus de subjectivation sans lequel le dispositif ne saurait fonctionner comme dispositif de gouvernement, mais se réduit à un pur exercice de violence. »³⁴ Toutefois, si nous pouvions formuler une critique quant au texte d'Agamben, ce serait la suivante : à aucun moment il ne définit ce qu'il nomme le processus de subjectivation.³⁵ Pour notre part, ce sont le libre arbitre, de même que la possibilité de choisir le degré d'implication dans l'œuvre qui forment les critères nous permettant de réévaluer le rôle du public. Dans les chapitres suivants, nous verrons en quoi le processus de subjectivation, inhérent au dispositif, participe au caractère distinctif de l'œuvre d'art actuel. Il serait aussi intéressant de penser cette subjectivation de l'individu à travers l'œuvre comme dispositif en lien avec la notion de public, mais tel n'est pas l'objet principal de notre recher-

31. Le sujet est ici l'individu qui fait partie du public, et non l'artiste.

32. Agamben, (2006) 2007, p. 26-27.

33. Foucault, (1976) 1994, p. 13-27.

34. Agamben, (2006) 2007, p. 41-42.

Notre proposition d'une œuvre d'art comme dispositif ne se veut pas normative. C'est en cette normativité que résiderait l'acte de violence dont parle Agamben. Nous ne souhaitons pas imposer la notion de dispositif comme étant la seule possible ou valable pour juger de la qualité ou de la forme d'une œuvre d'art actuel. Simplement, ces œuvres d'interventions complexes permettent une réflexion approfondie sur les modalités opératoires de l'art actuel.

35. Il aurait pu, par exemple, s'inspirer d'une littérature abondante dans le domaine de la psychologie ou de la psychanalyse.

che. Nous comprenons plutôt la qualité subjectivante du dispositif comme l'une des constituantes du politique en art actuel.

1.1.2 La relation et la médiation

Pour Michel Foucault, les dispositifs sont érigés par le Pouvoir, véhiculés par les institutions et intériorisés par les individus qui y circulent et y fonctionnent, cela dans la perspective pragmatique d'instaurer des mesures de contrôle et de fonctionnariser des hétérogènes. Pour Agamben la subjectivité est l'amorce des dispositifs et c'est dans une conception philosophique qu'il établit qu'un dispositif est principalement une médiation : « j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. »³⁶ Il y aurait construction du monde par le biais de dispositifs dont l'un des plus anciens serait le langage. Penser l'œuvre d'art actuel comme dispositif, c'est l'autoriser à agir comme une médiation avec le monde, mais aussi, la comprendre comme générant des représentations, des savoirs, de l'intelligibilité.

1.2 L'ŒUVRE D'ART COMME DISPOSITIF

L'objectif de cette section est, d'abord, d'expliquer le glissement sémantique que nous avons observé dans l'art actuel — du dispositif de l'œuvre à l'œuvre d'art *comme* dispositif —, de redéfinir la notion de dispositif en privilégiant les concepts de relation et d'hétérogénéité, pour ensuite identifier ce qui y correspond. Cela nous servira à rendre ce concept opératoire lors des analyses d'œuvres d'art contemporain dans le chapitre suivant.

Dans la littérature sur l'art actuel, nous observons une recrudescence de l'utilisation du *terme* dispositif mais sans qu'il soit pour autant théorisé.³⁷ Dans l'usage courant, on évoque fré-

36. Agamben, (2006) 2007, p. 31.

37. L'ouvrage de Giorgio Agamben remet ce concept au cœur du débat. Par ailleurs, il semble que la notion soit abondamment documentée en sociologie. C'est ce que relèvent Jean-Samuel Beuscart et Ashveen Peerbaye dans leurs *Histoires de dispositifs* : « Au cours des quinze dernières années, le « dispositif » s'est progressivement installé dans le lexique commun des sciences sociales. La présence du terme et son intégration grandissante dans les récents travaux se donnent par exemple à voir à travers le nombre croissant de thèses de sociologie qui comportent le terme « dispositif » dans leur intitulé. Une interrogation du Fichier central des thèses (<http://www.fct.u-paris10.fr>) indique ainsi que 30 sujets de thèses en préparation contenant ce terme ont été déposés depuis le 1er janvier 2000, contre 14 au cours de la décennie 1990, et un seul répertorié avant 1989. » En fait, tous les articles de ce numéro de la revue *Terrains et travaux*, sont regroupés autour de la notion de dispositif.

quemment l'expression « dispositif de l'œuvre », pour discuter soit du système d'accrochage, soit des technologies utilisées pour que l'œuvre existe. L'œuvre est le centre autour duquel le dispositif gravite et le public en est exclu. Nous souhaitons repenser cette notion pour que le public y soit partie prenante. C'est d'ailleurs une idée que souligne Anne-Marie Ninacs dans le texte « Just do it : sur quelques modèles éthiques proposés par la pratique artistique »³⁸, en liant de manière originale, le terme dispositif à celui de participation et d'utilisation :

[...] il semble que ce soit fondamentalement le même *modèle* appelant l'*imitation* qu'on retrouve sous ces œuvres se présentant le plus souvent comme des *dispositifs* impliquant la *participation*, la différence, ou plutôt l'intensification logeant principalement dans le fait qu'y soit rendue effective l'utilisation.³⁹

Cette idée de l'œuvre comme « dispositif impliquant la participation » est centrale à notre recherche. Depuis, Anne-Marie Ninacs a retravaillé l'aspect participatif des œuvres sans toutefois le considérer en lien avec la notion de *dispositif*.⁴⁰ C'est ce que nous proposons de faire ici. Nous verrons d'ailleurs que, comprendre l'œuvre d'art actuel comme dispositif, c'est considérer la participation comme lui étant inhérente.

Nous ne pouvons passer outre un bref extrait de l'ouvrage *Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud, ayant trait lui aussi au dispositif : « Une œuvre peut fonctionner comme un dispositif relationnel comportant un certain degré d'aléatoire, une machine à provoquer et gérer des rencontres individuelles ou collectives »⁴¹. Encore ici, relation et dispositif sont liés sans que toutes les possibilités soient explorées. Notamment, l'hétérogénéité présente dans la définition de Foucault est absente à la fois des propos de Nicolas Bourriaud et de ceux d'Anne-Marie Ninacs, au profit d'un lien étroit avec la relation.

38. Ninacs, 2001, p. 187-199. Texte publié dans *Les commensaux. Quand l'art se fait circonstances*. Cette publication, réalisée sous la direction de Patrice Loubier et d'Anne-Marie Ninacs met en relation les textes d'artistes, historiens et théoriciens de l'art, avec des pratiques artistiques dites « relationnelles » (Bourriaud, 1998). Retrçant une année de programmation du Centre des arts actuels Skol, il s'agit d'un ouvrage incontournable lorsqu'on s'intéresse au versant québécois de « l'esthétique relationnelle ». La lecture de cette publication permet de constater l'appropriation de la théorie de Bourriaud, tant par les artistes que par les théoriciens et historiens de l'art québécois, de même que sa transformation inévitable.

39. Ninacs, 2001, p. 188. C'est Anne-Marie Ninacs qui souligne.

40. En 2008-2009, la participation était au cœur de l'exposition *Flagrant délit. La performance du spectateur*, présentée au Musée des beaux-arts du Canada. L'exposition présentait les œuvres de Mowry Baden, Rebecca Belmore, BGL, Max Dean & Raffaello D'Andrea, Geoffrey Farmer, Massimo Guerrera, Glen Johnson, Rodney LaTourelle, Jennifer Marman et Daniel Borins, Kent Monkman et Jana Sterbak et a donné lieu à un catalogue contenant les textes de Josée Drouin-Brisebois, Greg Hill, Anne-Marie Ninacs et Stephen Horne.

41. Bourriaud, 1998, p. 30.

Dans cette recherche, le dispositif est la *structure*⁴² de l'œuvre d'art, mise en place, non pas dans l'optique d'une normalisation, mais bien d'organisation des hétérogènes qui constituent l'œuvre d'art. C'est une notion inclusive qui permet d'englober à la fois le moment de la fabrication ainsi que divers registres de présentation ou d'exposition de l'œuvre, de même que sa réception — comme nous le verrons dans les chapitres suivants. En posant l'œuvre d'art actuel comme dispositif, nous évitons les dichotomies suivantes : production et diffusion, artistes et publics, qui sont au cœur des questionnements sur l'art actuel.⁴³ La notion de dispositif permet de traiter de la *forme*, de « l'être »⁴⁴ de l'œuvre en lien avec sa *signification*, en plus de rendre compte d'une quasi-simultanéité entre les processus de production, de diffusion ainsi que de réception. Elle permet aussi de voir les temps de l'œuvre se déployer par la voie de ses différents acteurs et participants, de ses composantes éclectiques, de ses lieux divers, finalement, à travers la spécificité des hétérogènes qui la constituent.

D'ores et déjà, nous pouvons établir que comprendre l'œuvre d'art actuel comme dispositif, c'est l'envisager comme fondamentalement polysensorielle, puisqu'hétérogène. Le glissement sémantique que nous proposons permet d'emblée d'entrevoir les utilisations possibles de la notion de dispositif pour l'analyse d'œuvres d'art actuel.

1.2.1 L'hétérogénéité

L'aspect décisif du dispositif est sa qualité hétérogène. Cette hétérogénéité peut s'appliquer tant aux œuvres qu'aux modalités d'exposition et aux modalités de réception. Elle constitue la principale caractéristique des pratiques actuelles que nous étudions et qui nous permettent de réévaluer le rôle du public et, plus fondamentalement, de la notion de public.

Les hétérogènes doivent être comprises comme une catégorie très large, incluant tant les individus qui font l'œuvre avec l'artiste que les objets qui sont donnés à voir et à manipuler, les discours et les propos tenus, la critique et l'institution qui soutiennent ou non la pratique

42. Pote-Bonnevilles, 2002. Nous nous dissociions ici de l'interprétation que fait Mathieu Pote-Bonneville de la notion de dispositif chez Foucault. Pour lui, « le « dispositif » n'est pas une structure ».

43. Pour Arthur Danto, « [l]a dichotomie entre l'être et la signification a pu apparaître comme une idée profonde à une époque où l'on croyait que les œuvres d'art possédaient un ensemble fini de propriétés matérielles [...]. Ces conditions admises se sont révélées être tout à fait conventionnelles, et dans le monde de l'art contemporain elles ont perdu toutes pertinences. » (Danto, 2003, p. 11). Les œuvres d'art actuel qui nous intéressent ne possèdent pas un ensemble de propriétés matérielles fini. Elles sont disséminées, elles sont transmises par la parole et l'échange, elles sont mouvantes. C'est de là que la notion de dispositif tire sa pertinence puisque son inclusivité permet de regrouper comme œuvre d'art, des éléments qui peuvent être aux antipodes l'un de l'autre.

44. Danto, 2003, p. 11.

artistique. Ici, l'œuvre est la structure qui lie ces hétérogènes, le fils qui tisse cet éclectisme. Comprendre l'œuvre comme dispositif permet de prendre en considération les liens entre ses différents acteurs et participants. Elle a à la fois une fonction pragmatique et une autre liée celle-là à l'expérience esthétique.

Nous associons d'emblée la notion d'hétérogénéité à Foucault. Lorsqu'il élabore sa définition du dispositif, Foucault précise quels éléments — quels hétérogènes — y sont compris : « des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non dit, voilà les éléments du dispositif. »⁴⁵ Cette définition est ancrée dans les champs de pratique disciplinaires de Michel Foucault — histoire sociale, philosophie — et cela se traduit par les exemples de composantes qu'il donne. Si nous voulons appliquer la notion de dispositif pour traiter d'œuvres d'art actuel, il nous faut reconsidérer les composantes qui seront constitutives dans ce nouveau contexte. L'hétérogénéité n'est donc pas seulement comprise au sens où l'entend Michel Foucault. Ce concept est aussi présent dans les écrits sur l'art du philosophe Jacques Rancière, notamment dans son ouvrage *Malaise dans l'esthétique*.⁴⁶ Nous retenons principalement de ce texte de Jacques Rancière qu'il remet l'hétérogénéité au cœur du débat esthétique. Pour lui, le « mélange des hétérogènes »⁴⁷ est justement cette perméabilité entre art et non-art qui génère l'indécidabilité de l'objet, cette ambivalence entre l'objet d'art et la marchandise.⁴⁸ Rancière observe une transformation dans les registres de présentation de l'hétérogénéité, qu'il fait ressortir en analysant certaines pratiques artistiques et œuvres d'art actuel :

La politique du mélange des hétérogènes a connu, du dadaïsme jusqu'aux diverses formes de l'art contestataire des années 1960, une forme dominante : la forme polémique. Le jeu d'échange entre art et non-art servait à y construire des heurts entre éléments hétérogènes, des oppositions dialectiques entre forme et contenu, qui dénonçaient elles-mêmes les rapports sociaux et la place qui y était dévolue à l'art.⁴⁹

Ces œuvres d'art contestataire ayant une forme polémique procèdent, comme le souligne Jean-Philippe Uzel⁵⁰, par le choc et la confrontation. Certaines pratiques d'art actuel, depuis les années

45. Foucault (1977) 1994, p. 299.

46. Rancière, 2004.

47. Rancière, 2004, p. 72.

48. Rancière, 2004, p. 72.

49. Rancière, 2004, p. 72.

50. Cette idée de Jacques Rancière est reprise par Jean-Philippe Uzel (2008, p. 41).

1990, quant à elles tendent plutôt vers un « mélange des hétérogènes » qui fonctionne selon le principe du jeu et de l'humour.⁵¹ Si nous considérons l'œuvre d'art actuel comme un dispositif, cela permet qu'une certaine forme de diversité cohabite dans l'œuvre. Ainsi, l'hétérogénéité donne lieu à différentes modalités d'exposition, à des fonctionnements différents d'une modalité d'exposition à l'autre. Par exemple, comme nous le verrons dans le prochain chapitre avec l'analyse de *La Cantine* de Massimo Guerrera, le discursif côtoie le gustatif offrant ainsi diverses expériences sensorielles et cognitives aux participants.

L'hétérogénéité c'est la diversité que l'on observe dans le monde de l'art, dans la société comme dans la nature. Elle s'étend ici au-delà de l'art pour inclure ce qui soutient et légitime l'œuvre d'art, soit les institutions et les discours, mais aussi ce qui lui est étranger, qui ne fait pas partie de ce que l'on considère d'emblée comme de *l'artistique*. L'hétérogène en art, c'est la possibilité de *faire art* avec ce qui au départ n'en est pas⁵², c'est détourner des objets de leurs fonctions premières, inclure des gens qui ne sont pas habituellement confrontés à l'art, c'est tenir compte de la diversité qui constitue le monde. L'hétérogène pour l'art, c'est aussi de concevoir la possibilité de l'art comme médiation.⁵³

Les œuvres comme *dispositifs* incluent les discours produits par le monde de l'art, mais aussi les effets subversifs produits dans les champs extérieurs à l'art. Là réside l'intérêt de cette notion : elle permet un ancrage ferme dans différentes disciplines, ce qui participe à sa qualité hétérogène. Ce que nous considérerons comme œuvre d'art comprendra dès lors les liens qui unissent le monde de l'art aux autres disciplines, aux autres réseaux professionnels ou sociaux. La notion de dispositif enracine l'art dans une réalité autre qu'artistique. Or, ceci n'est pas sans rappeler les propos de Jacques Rancière, pour qui : « la politique de l'art, ou plutôt sa métapolitique, est déterminée par ce paradoxe fondateur : dans ce régime, l'art est de l'art pour autant qu'il est aussi du non-art, autre chose que de l'art. »⁵⁴ L'œuvre d'art comme dispositif est une médiation, un lien entre différentes composantes. Et c'est dans cette mesure qu'elle instaure des nouveaux genres de relations.

51. Rancière, 2004, p. 72-76

52. Nous croyons pouvoir considérer cela comme un héritage duchampien.

53. Pour Giorgio Agamben, l'idée des dispositifs comme médiation est centrale.

54. Rancière, 2004, p. 53.

1.2.2 La relation

La relation en art contemporain peut signifier plusieurs choses. Dans le cadre de cette recherche, nous retenons la relation au sens foucauldien, comme étant le « réseau entre les hétérogènes »⁵⁵, qui constitue l'essence même du dispositif. Nous entendons aussi par relation, l'action d'aller vers *l'extérieur de l'art*. Cela se traduit par exemple, par des lieux de diffusion atypiques, par ce lien privilégié, cette indécidabilité volontaire entre l'art et le non-art, dont parle Rancière.

Toutes les œuvres de notre corpus évoluent d'abord dans l'espace public et non dans l'espace proprement artistique, qui se trouve investi par la suite. L'espace public, lui, est compris dans une acception très large : la ville, la rue, le supermarché, le lieu d'une conférence, la télévision, les journaux et Internet. Ce sont ces espaces où l'on se rencontre pour discuter, échanger, débattre, mais aussi depuis de nombreuses décennies pour consommer, qui sont hors de l'espace domestique. Dans ces lieux, la rencontre est presque inévitable et c'est cela aussi la relation ; être confronté à l'autre et échanger des idées, des objets, des biens, des récits.

La relation est aussi le rapport à l'art, tant pour le public que pour l'artiste ; nous comparerons différentes manières d'être en relation dans nos analyses de cas. Les œuvres de notre corpus mettent toutes de l'avant une forte figure d'artiste ; Massimo Guerrera, Matthieu Laurette et le duo The Yes Men ne correspondent pas à cette image romantique de l'artiste qui travaille isolé dans son atelier. Ils travaillent dans l'espace public où ils nous incitent à participer à l'œuvre. Échanger, c'est être en relation. Ici, c'est l'artiste qui déclenche le dispositif, c'est lui qui nous propose d'en être partie prenante. Chacune des œuvres de ce corpus opère différemment, propose différents modes relationnels nouveaux — nous ne sommes pas dans l'utopique microcommunauté consensuelle⁵⁶, c'est à nous de choisir notre implication. Nous proposons trois postures d'artistes distinctes, en tenant compte des différences entre ces interventions, et nous l'espérons, plus près de leurs préoccupations respectives. Ce sont ces postures que nous analyserons dans le deuxième chapitre.

La relation, dans notre recherche, c'est aussi la cohabitation, dans une même œuvre, d'objets appartenant à différents registres, dont ceux du matériel et de l'immatériel⁵⁷, du discursif et du sensoriel. Dans les trois œuvres de notre corpus, il s'agit de pratiques regroupant diverses composantes : des objets et des personnes, des récits et des discours, des actions, des

55. Foucault, (1977) 1994, p. 299.

56. Bourriaud, 1998.

57. de Mèredieu, (1994) 2004.

contextes particuliers de diffusion ou des technologies. Cette appréhension de l'œuvre d'art, comme constituée de fragments disparates, permet de mettre en relief sa complexité et sa dissémination. C'est de cette particularité que découlent l'utilité et l'opérabilité de la notion de dispositif. Chacune des parties de l'intervention ou de l'infiltration ne peut être comprise comme constituant l'œuvre d'art en elle-même ; elle n'en est qu'une infime partie. L'œuvre est la relation entre les objets, elle consiste en ces liens tissés entre différents éléments et donc, rencontre la première caractéristique du dispositif foucauldien — « Il s'agit d'un ensemble hétérogène qui inclut virtuellement chaque chose, qu'elle soit discursive ou non »⁵⁸. L'aspect relationnel du dispositif comprend aussi notre rapport sensoriel à ces différents objets, ces différents registres de l'œuvre. Nous en discuterons au troisième chapitre.

1.2.3 Le dispositif et l'art actuel

Les caractéristiques du dispositif, précédemment énoncées, semblent trouver écho dans les pratiques d'art actuel que sont l'intervention en milieu urbain et l'infiltration médiatique. Avant de poursuivre, ajoutons que nous ne souhaitons pas transposer littéralement le dispositif foucauldien ou agambien mais bien adapter cette notion à l'analyse d'œuvres d'art actuel.

Quelles sont les composantes hétérogènes qui constituent l'œuvre d'art comme dispositif ? Les contextes de diffusion diversifiés participeraient de l'hétérogénéité des œuvres, se déployant dans des espaces *hors de l'art*. C'est ce que nous appelons les *modalités d'exposition*, dont nous discuterons au chapitre suivant. Nous l'avons mentionné précédemment, mais le fait que l'œuvre soit composée d'objets divers allant du texte à la nourriture en passant par les récits et la relation, cela est de l'hétérogène. Le fait que les pratiques soient à la fois art et non-art, quelles aient cette identité oscillant entre le pragmatisme et l'esthétisme, cette qualité de l'« indécidable »⁵⁹, cela aussi correspond à la notion de dispositif. Patrice Loubier énonce l'ambivalence de l'œuvre d'art actuel :

Telle serait la logique dissensuelle de cet art qui a lieu à la fois *et* pour le monde de l'art *et* dans une réalité sociale élargie. L'idée exposée sert à transmettre le moyen d'agir, mais elle ne s'épuise pas dans cette fonction ancillaire de véhicule : elle fait jouir en tant que telle, sans avoir à nous faire faire. Perspective pratique et perspective esthétique s'appuient mutuellement, sans que l'une l'emporte jamais sur l'autre. [...] Mais au-delà de l'indéci-

58. Foucault, (1977) 1994, p. 298-329.

59. Rancière, 2004. L'indécidabilité est un concept fondamental pour Jacques Rancière. Un colloque a été organisé autour de ce thème par Thérèse St-Gelais et le département d'histoire de l'art de l'UQAM. Les actes du colloque ont été publiés en 2008 aux Éditions Esse.

dabilité du sens ou de l'effet, persiste l'être lui-même indécidable de cette œuvre, qui existe à la fois comme signe pratique, comme récit et tactique.⁶⁰

Nous percevons clairement ici l'acceptation de différentes modalités, non seulement d'exposition, mais d'existence des œuvres. Par le truchement de ses hétérogènes, l'œuvre d'art actuel permet au public de s'engager de différentes manières. Alors que pour certains, il s'agira d'une expérience purement esthétique, d'autres verront l'occasion de s'engager socialement.⁶¹ Cette ambivalence de l'œuvre comme constituée strictement d'objet artistique ou génératrice de tissu social doit être soulignée, car elle demeure irrésolue et ne le sera qu'au contact du public, voire de chacune des singularités qui tiennent lieu de public.

La notion de dispositif et celle d'hétérogénéité qui lui est inhérente permettent de lier les pratiques artistiques aux contextes sociaux dans lesquels elles sont produites et exposées pour la première fois au public.⁶² Anne-Marie Ninacs relève que c'est la fragmentation de l'œuvre qui la lie au politique, bien que ce soit de manière détournée :

Agissant comme une mise en situation, la fragmentation met aussi en relief ce trait caractéristique du rapport que l'art entretient actuellement avec le politique : les artistes semblent moins intéressés à s'attaquer de front à un problème bien cerné qui devient matière à revendication qu'à problématiser la vie en société pour mettre ses divers aspects en question. Dans leurs travaux, un seul message est clair et récurrent : il en revient à chacun de nous — en tant qu'individu conscient de la collectivité qu'il participe à former, en tant que fragment — de s'engager à façonner le sens de l'œuvre dispersée, comme la société. En répondant à l'effilochement du tissu social par un travail de fragmentation qui lui fait écho, en donnant forme à l'atomisation grandissante du monde, les artistes créent autant d'images ou de modèles pour nous permettre, sinon de résoudre, du moins de vivre positivement avec cet état de fait qui nous apparaît le plus souvent comme une perte. Ce faisant, ils soulèvent précisément l'articulation problématique mais caractéristique de la société actuelle, à savoir la possibilité de continuer à penser des aventures

60. Loubier, 2009, p. 23.

61. Nous l'avons évoqué précédemment, le dispositif est un parent sémantique de *oikonomia*. Le lien entre ces deux termes réside dans les répercussions tangibles que les dispositifs, tout comme *oikonomia*, produisent et induisent. Nous voulons insister sur le double potentiel — esthétique et pragmatique — de l'œuvre d'art actuel, sur ses effets dans le monde de l'art comme dans le monde en général.

62. L'utilisation de la notion de dispositif ne doit pas être comprise comme la *politisation* des œuvres de ce corpus. Je pense notamment à Massimo Guerrera qui dit que son œuvre est poétique et qui évite d'aborder l'aspect politique de *La Cantine*, tout comme d'autres artistes dont le travail, s'il n'est pas politique, est certainement critique. C'est le cas de l'artiste colombien Oscar Muñoz qui dit dans un entretien : « And although I'm not interested in putting forth any sort of political discours with my work, I am responding to a process that has to do with my environment. I think it's very clear ; it's my way of trying ti understand this malaise. » (Herzog, 2004, p. 232-252).

L'idée est plutôt d'inclure un propos sur le contexte de production dans l'œuvre en élargissant notre conception de l'œuvre au-delà de son objet tangible et matériel.

collectives, voire le besoin irréprensible d'entrevoir un avenir meilleur pour tous malgré une conscience aigüe du fractionnement du monde, des différences individuelles et de la relativité des points de vue. Ainsi, la présence récurrente de la fragmentation — et ses corollaires, l'accumulation, le réseau et la circulation — n'est pas sans lien avec une volonté de réconcilier le fait de chercher à révolutionner le monde — à tout le moins une manière d'imaginer autrement « l'être ensemble » — sans pour autant nous leurrer sur notre difficulté à nous rallier.⁶³

Anne-Marie Ninacs aborde l'art dans l'esprit de notre conception de l'œuvre comme dispositif. Elle relève la fragmentation du sens de l'œuvre — qui dans l'œuvre comme dispositif se situe dans la dissémination de ses objets et dans l'hétérogénéité de ses modalités d'exposition — ainsi que l'insistance des artistes à engager la participation afin de poursuivre une réflexion sur l'être ensemble. L'œuvre d'art actuel est d'emblée liée à la vie, à la réalité sociale. Elle n'est pas qu'une *simple* représentation⁶⁴. Il ne s'agit pas de représenter la vie, mais bien d'y prendre part activement, d'y participer. Nous ne sommes pas dans la stricte contemplation, mais de plain-pied dans l'action. Cela n'empêche pas qu'il y ait des représentations. D'ailleurs, une des caractéristiques communes aux œuvres de notre corpus, c'est qu'elles font cohabiter des « logiques » différentes, des objets qui, au premier coup d'œil, semblent antinomiques. Pourtant, cette pluralité d'objets appartenant à des registres différents ne fait que corroborer le récit de l'œuvre et offre la possibilité d'une multitude de réceptions. L'œuvre comme dispositif peut se faire et se refaire, au gré de différentes modalités d'exposition. Nous insistons sur ce trait caractéristique : les points communs des œuvres que nous étudions ne se situent pas dans *l'objet*, mais bien dans les modalités d'exposition et dans la propension à se déployer au-delà de l'événement, dans leur transcendance et leur dissémination. L'œuvre se dissémine, tant dans le temps que dans l'espace ; ses supports de présentation sont disparates, ses contenus sont variés. Elle est mouvante, flexible et s'adapte à différents contextes de présentation. Autrement dit, elle existe sous plusieurs formes. C'est ce que nous verrons dans le prochain chapitre.

63. Ninacs, 2002 A, p. 39-40.

64. Nous comprenons que la représentation n'a rien de *simple*. Il s'agit simplement de mettre l'accent sur les différents modes d'existence des œuvres, de la relation à la représentation picturale par exemple.

CHAPITRE II

LE DISPOSITIF : HÉTÉROGÉNÉITÉ ET MODALITÉS D'EXPOSITION

En plaçant la notion de dispositif au centre de notre analyse, il devient possible de repenser la structure et la forme de l'œuvre pour tenir compte de ses différentes modalités et de la recentrer autour des enjeux fondamentaux que sont l'hétérogénéité et la relation. Nous avons vu que l'œuvre est elle aussi foncièrement relationnelle⁶⁵ puisqu'elle induit des situations de transmission impliquant des artistes et des interlocuteurs. En tant que lieu de subjectivation⁶⁶, l'œuvre comme dispositif se doit d'être initiée par un artiste. Son rôle est primordial, nous irions même jusqu'à la qualifier de « propriétés constitutives ».⁶⁷ Le but est ici de mettre de

65. Nous espérons avoir été suffisamment claire au chapitre précédent quant à la distinction qui doit être faite entre « l'esthétique relationnelle » de Nicolas Bourriaud (1998) et ce que nous proposons ici comme étant *relationnel*, pour ne pas avoir à y revenir dans ce chapitre.

66. Rappelons que comme l'écrit Giorgio Agamben : « tout dispositif implique un processus de subjectivation sans lequel le dispositif ne saurait fonctionner comme dispositif de gouvernement, mais se réduit à un pur exercice de violence. » (Agamben, (2006) 2007, p. 41-42) L'artiste, bien qu'ayant un rôle incontournable dans le déclenchement du dispositif, n'impose pas au spectateur de participer, puisque le spectateur conserve son libre arbitre et choisit ou non de s'investir dans l'œuvre.

67 Genette, 1994, p. 89-92. Les « propriétés constitutives » sont, chez Genette, celle qui sont propres à l'immanence de l'œuvre. Leur présence assure l'existence de l'œuvre, ce qui n'est pas le cas des « propriétés contingentes » qui donnent plutôt leur spécificité à la manifestation de l'œuvre, à sa modalité d'exposition. La différence entre les deux genres de propriétés passe par la notation qui : « codifie *plutôt* qu'elle ne crée un tel état de fait, encore une fois définitoire du régime allographique, dont elle est à la fois un effet et un instrument : lorsque telles circonstances (comme le caractère éphémère des performances ou le caractère collectif de certaines créations) poussent un art à évoluer vers le régime allographique, l'invention et la mise au point progressive d'un système tel que la notation musicale classique ne peut que favoriser et entretenir ce mode d'existence. Mais le régime allographique peut advenir et perdurer sans lui. »

l'avant l'idée selon laquelle la relation en art actuel, introduit de nouvelles modalités d'exposition où le rôle et le statut de l'œuvre en tant qu'objet, image et artéfact sont partie intégrante du dispositif. Le dispositif, c'est les relations qui se tissent entre les hétérogènes — par hétérogènes nous entendons entre autres, le public diversifié du lieu public, les objets artistiques, les actions et gestes artistiques. Chacune opère différemment et propose différents modes relationnels. Nous avons ciblé trois postures d'artistes distinctes pour montrer que l'œuvre doit être activée de manière à s'adapter à son propos et à sa spécificité discursive et sensorielle. L'objectif est ici de faire ressortir la qualité hétérogène du corpus. Nous aborderons l'aspect relationnel des œuvres sur lequel nous reviendrons de manière plus approfondie dans le chapitre suivant pour questionner la notion de public en lien avec celle de dispositif. C'est ainsi que nous avons dégagé de notre corpus trois *figures d'artistes*. Massimo Guerrera, Matthieu Laurette et The Yes Men prennent la parole dans l'espace public et médiatique. Ils ont un discours et des interlocuteurs potentiels. Cette possibilité d'échange fait partie intégrante de l'œuvre. Nous proposons ici l'analyse de ces différentes postures d'artiste : celle du conteur pour Massimo Guerrera et l'œuvre *La Cantine* ; l'*exempla* ludique pour Matthieu Laurette et les *Produits remboursés* ; et celle du *trickster* pour The Yes Men. C'est à partir de ces figures fortes que nous avons articulé notre analyse. De façon concomitante, le rôle de l'artiste tend à se modifier puisqu'il tend à adopter des postures autres.

Le glissement que nous avons identifié au premier chapitre — du dispositif de l'œuvre à l'œuvre *comme* dispositif — nous permettra ici de dégager la dimension polymorphe et polysensorielle des œuvres et de voir comment agissent formellement ses différentes modalités d'exposition. Nous voulons illustrer qu'à l'hétérogénéité du dispositif, constituant la forme même des œuvres qui nous intéressent, correspondent différentes modalités d'exposition qui diversifient les manières dont les œuvres se donnent à voir. L'hétérogénéité se retrouve dans la forme de l'œuvre et correspond à son déploiement, son expansion et au potentiel renouvellement de son contenu. Les œuvres de notre corpus actualisent l'idée de l'exposition en se présentant autrement et dans d'autres espaces, induisant ainsi de nouvelles modalités de réception de la part du public. Nous analyserons dans ce chapitre ce que nous avons précédemment évoqué comme étant les éléments hétérogènes du dispositif. Nous verrons que les œuvres regroupent différents moments d'exposition, différents lieux ainsi que divers objets et supports. Souvent relégués au plan de traces, de documents ou de vestiges, les photographies, les textes et les objets ayant été produits pendant et pour l'intervention posent un problème de taille, car seul le moment de *l'acte public* ou de *l'acte relationnel* est considéré comme constituant l'œuvre d'art. Tout ce qui soutient cet instant ou qui en découle est éva-

cué et considéré comme étant extrinsèque. Les effets de l'intervention sont compris comme *hors de l'œuvre*, comme ne la constituant pas ; ils sont des résidus, des documents, des traces. Il nous apparaît insuffisant d'aborder les objets et les textes produits pour ces interventions comme de simples instruments de médiation entre l'artiste et le public. Aussi, les discussions portant sur le statut des documents ou des archives qui entourent les œuvres relationnelles⁶⁸ n'aboutissent pas à des conclusions satisfaisantes et seront ici remises en question. Nous verrons que plusieurs objets, actions et discours de registres différents, provenant à la fois du monde l'art, mais aussi d'une réalité sociale élargie, sont liés pour *faire œuvre*. La notion de dispositif nous permet d'inclure ces différentes formes de présentation (et de représentation) sous la bannière de l'œuvre. Ces questionnements sont d'actualité dans le milieu de l'art et nous attribuons cela aux formes que prennent les œuvres contemporaines et aux postures qu'adoptent certains artistes⁶⁹.

68. Bourriaud, 1998.

69. Les exemples de pratiques artistiques qui soulèvent ce genre de réflexions sont nombreux : ici, au Québec, on n'a qu'à penser à la pratique de Raphaëlle de Groot, à celle de Martin Dufrasne, de Karen Spencer, de Devora Neumark et Deborah Margo ou à celle de l'Action Terroriste Socialement Acceptable. Ces pratiques opèrent différemment, mais ont certains traits communs qui nous permettent de penser un art complexe, ne se limitant ni à l'objet, ni à la relation. C'est aussi le cas des deux autres pratiques retenues pour ce mémoire : celle de Matthieu Laurette et celle du duo The Yes Men, qui ne sont pas d'emblée considérées comme relationnelles, mais qui génèrent des modes nouveaux de relations et ne visent pas l'utopique consensus (Bourriaud, 1998).

2.1 LA CANTINE DE MASSIMO GUERRERA

FIGURE 2.1



Massimo GUERRERA, *La Cantine* (redistribution et transformation de nourritures terrestres), 1995-1997, intervention en milieu urbain.

2.1.1 La posture du conteur⁷⁰

Le lien théorique que nous établissons entre *La Cantine* de Guerrera et le texte de Walter Benjamin sur le conteur⁷¹ se base sur deux enjeux fondamentaux communs soulevés par le texte et la pratique artistique : le partage du récit et la communauté. Cette brève analyse nous permettra d'introduire l'idée que l'œuvre d'art puisse être à l'origine d'une communauté, « intempestive »⁷², pour reprendre l'expression que Marie Fraser emploie pour traiter du travail de Devora Neumark ou, poétique comme le propose l'artiste Massimo Guerrera⁷³.

70. Pour lier la posture du conteur à *La Cantine*, nous nous basons principalement sur la modalité d'exposition spécifique qu'est l'intervention en milieu urbain — les *sorties* de *La Cantine*. C'est l'un des temps privilégiés de l'œuvre, un moment où le rôle de l'artiste est déterminant puisqu'il accompagne son œuvre lors d'une exposition temporaire dans l'espace public.

71. Benjamin, (1936) 2000, p. 114-151. La compréhension du texte se fait strictement en lien avec l'intervention en milieu urbain *La Cantine* de Massimo Guerrera, et ne prétend pas à un compte-rendu exhaustif.

72. Fraser, 2001. Marie Fraser reprend cette expression d'Étienne Tassin (1994) qui la formule à propos de Hannah Arendt.

73. Entretien avec l'artiste, 2008. Inédit.

L'artiste qui active l'œuvre comme dispositif revêt pour nous — pour l'artiste aussi dans ce cas-ci — une importance capitale : « *La Cantine* s'active principalement par la mise en place d'une situation esthétique au milieu d'un espace public : celle d'une convergence d'individus qui constituent un corps-commun temporaire. »⁷⁴ Guerrera énonce, dans cette citation, son intention de constituer une communauté⁷⁵ — qu'il appelle « corps-commun »⁷⁶, même si elle doit être temporaire. Une œuvre comme *La Cantine* est d'abord et avant tout l'initiative de l'artiste suivi par une microcommunauté. L'intervention est soutenue dans toutes ses étapes — de la fabrication à la diffusion — par ces gens. Cette cellule est la première communauté induite par l'œuvre comme dispositif. Le rôle de l'artiste sera comparé et non transposé littéralement à celui du *Conteur* de Walter Benjamin, justement parce qu'il est initiateur de cette communauté, mais aussi parce que cette communauté se forme autour d'une expérience partagée. Souvenons-nous que *La Cantine* est une série d'interventions en milieu urbain qui comprend du mobilier, de la distribution de nourriture ainsi que des actions posées par les artistes. Autour de ces événements atypiques se regroupe une petite communauté temporaire — que l'on peut voir sur différentes photographies — d'où notre proposition d'attribuer à Massimo Guerrera la posture du conteur.

L'affinité que nous observons entre le conteur benjaminien et la posture adoptée par Massimo Guerrera dans *La Cantine* se fonde principalement sur la transmission de récits. Pour Benjamin, c'est le conteur qui assume traditionnellement cette responsabilité⁷⁷, alors que dans les interventions en milieu urbain, ce serait le rôle de l'artiste d'activer l'œuvre. Selon Benjamin, le contenu du récit transmis propose des façons d'aborder l'Histoire en cours et il ne répond pas à une interrogation précise.⁷⁸ Walter Benjamin présente la figure du conteur comme si elle était en voie de disparition ; il écrit que « la faculté d'échanger des expériences »⁷⁹ serait en péril. Les transformations du monde — la Première Guerre mondiale, citée en exemple par Benjamin de même que les changements dans la perception du monde extérieur

74. Guerrera, in Boucher, 2005, p.145.

75. Nous voulons souligner ici que la communauté proposée par Massimo Guerrera est loin d'être uniformisante. Nous y reviendrons de manière plus approfondie au troisième chapitre.

76. Guerrera, in Boucher, 2005, p.145.

77. Walter Benjamin identifie deux types de conteurs qui tiennent lieux de figures archétypales : le *laboureur sédentaire* et le *navigateur commerçant*. Le premier est resté au pays pour travailler et il connaît les traditions ; le deuxième a voyagé, il a vu du pays. Ces deux prototypes de conteurs sont appelés à s'amalgamer dans un processus d'osmose, alliant ainsi « la connaissance des contrées lointaine [...] à la connaissance du passé [...] » (Benjamin, (1936) 2000, p.117).

78. Peut-on alors penser que le conteur benjaminien soit critique de son temps, de la société dans laquelle il évolue, comme le sont certains des artistes qui pratiquent l'art d'intervention ?

79. Benjamin, (1936) 2000, p.114.

ou moral — affecteraient la capacité de communiquer les expériences de bouche à oreille, de raconter des histoires. Dans le travail de Guerrero, la transmission de l'expérience partagée constitue l'assise de la communauté. Pour Benjamin, certains changements se seraient produits trop rapidement et, par ce fait même, nous aurions perdu nos points de repère, constaté la précarité du corps humain et la grandeur de forces destructrices liées à une industrialisation effrénée. Ce dernier aspect, sur lequel insiste Walter Benjamin, s'avère pertinent en regard de la compréhension de l'intervention en milieu urbain, souvent comprise comme étant une pratique engagée.⁸⁰ Ainsi, lier le conteur de Benjamin à un artiste qui s'interroge sur les enjeux liés à l'industrialisation et qui fait de la ville, le lieu d'existence et d'exposition de l'œuvre, mais aussi son sujet et sa matière première, cela en plus de favoriser l'expérience partagée pour tisser les liens avec le public, nous apparaît comme étant une proposition ayant un fort potentiel analytique pour aborder l'œuvre comme dispositif. Cela permet aussi d'actualiser le texte de Walter Benjamin en l'inscrivant dans le contexte contemporain. *Le Conteur* présente un Benjamin nostalgique et inquiet des répercussions d'une industrialisation trop rapide mettant en péril la forme traditionnelle du récit transmis oralement, le rendant conforme aux modèles du roman, de l'information ou du *short story*. Le récit ainsi uniformisé n'a plus la même valeur. Aussi, l'importance que le conteur benjaminien accorde aux répercussions de l'industrialisation fait de lui un être foncièrement pragmatique, ce qui renforce notre proposition qu'une œuvre comme dispositif se doit d'être activée par un protagoniste qui saura la déployer et assurer sa survivance à travers l'échange de récits et le partage d'expériences esthétiques. Pour Benjamin, le rôle du conteur est de rapporter l'histoire sans y fournir une explication, laissant ce soin au récepteur : « Celui-ci est laissé libre de s'expliquer la chose comme il l'entend, et le récit acquiert de la sorte une amplitude

80. Le mémoire de maîtrise d'Amélie Giguère (2004) offre plusieurs références à ce sujet. Notons plus précisément l'importance qu'elle accorde à la pensée de Suzanne Lacy (1995) et particulièrement à son concept de « new genre public art ». Selon Amélie Giguère : « *L'art public nouveau genre*, comme le désigne les auteurs francophones, n'appartient pas à la tradition du monument et ne présente pas d'emblée une fonction de commémoration ou d'embellissement des espaces publics. Il ne repose pas non plus sur une typologie des matériaux ou des disciplines artistiques, mais plutôt sur des concepts d'audience, de relation, de communication, d'intention politique et d'engagement. Lacy écrit : "[...] Dealing with some of the most profound issues of our time - toxic waste, race relations, homelessness, aging, gang warfare and cultural identity - a group of visual artists as developed distinct models for an art whose public strategies of engagement are important part of aesthetic language. [...] We might describe this as new genre of public art, to distinguish it in both form and intention from what has been called public art - a term used for the past twenty-five years to describe sculpture and installations sited in public places. Unlike much of what has here tofore been called public art, new genre public art - visual that uses both traditional and nontraditional media to communicate, interact with a broad and diversified audience about issues directly relevant to their lives - is based on engagement." ». Cette distinction entre l'art public et l'art public *nouveau genre*, réside dans l'engagement profond de ce dernier.

que n'a pas l'information.»⁸¹ L'œuvre comme dispositif se voit elle aussi, investie d'une multiplicité d'interprétation, ce qui régénère son contenu et ajoute à sa qualité hétérogène. Dans l'intervention polydisciplinaire et polysensorielle qu'est *La Cantine*, l'artiste Massimo Guertera et ses pairs — Patrick Bourque, Isabelle Chabot et Hubert Marsolais — sont sur place pour échanger avec le public.

Dans *La Cantine*, la parole est centrale dans la mesure où ma volonté au départ a été d'établir un parallèle entre les nourritures organiques et spirituelles des enseignements oraux et littéraires. Dialoguer, ainsi, avec les mangeurs de livres, les porteurs et les porteuses de sens qui nous composent et nous alimentent. Prêter l'oreille aux paroles consistantes, aux glucides humanistes et philosophiques, aux lipides spirituels et aux protides poétiques.⁸²

Massimo Guertera insiste : l'échange, la parole et le dialogue sont des composantes essentielles à son œuvre. Mais là ne se termine pas la participation puisqu'éventuellement, les participants raconteront leur rencontre avec l'œuvre et ainsi la feront perdurer. L'œuvre propose aux spectateurs de devenir *acteurs*⁸³ en les faisant participer directement à l'œuvre. Les artistes, bien qu'ayant un rôle important dans le déclenchement du dispositif, n'imposent pas au spectateur de participer ; ce dernier conserve son libre arbitre et choisit ou non de s'investir dans l'œuvre. L'artiste à qui l'on attribue la posture du *conteur* tient compte de la présence des individus qui veulent partager leurs récits et s'approprier l'œuvre. Cette posture admet l'échange et le partage d'expérience comme composantes intrinsèques de l'œuvre, deux aspects fondamentaux pour la constitution d'une communauté, aussi éphémère soit-elle.

Tant *La Cantine* que le « Conteur » mettent en doute une industrialisation qui aurait éloigné les individus les uns des autres et construisent un discours, une œuvre, autour de cet enjeu. Tous deux estiment que les individus peuvent se rassembler en une communauté temporaire autour d'un récit et d'une expérience partagée dans l'espace public. Pour Marie Fraser, certaines

81. Benjamin, (1936) 2000, p.123.

82. Boucher, 2005, p.145.

83. Nous utilisons ici le terme acteur avec quelque réserve suscitée par la lecture de ce passage de l'ouvrage *Le spectateur émancipé* de Jacques Rancière : « Mais ce qui nous demeure proche, c'est le modèle de l'art qui doit se supprimer lui-même, du théâtre qui doit renverser sa logique en transformant le spectateur en acteur, de la performance artistique qui fait sortir l'art du musée pour en faire un geste dans la rue, ou annule à l'intérieur même du musée la séparation de l'art et de la vie. Ce qui s'oppose alors à la pédagogie incertaine de la médiation représentative, c'est une autre pédagogie, celle de l'immédiateté éthique. Cette polarité entre deux pédagogies définit le cercle dans lequel se trouve souvent encore aujourd'hui enfermée une bonne part de la réflexion sur la politique de l'art. » (Rancière, 2008, p.62) Ce que nous entendons par le terme *acteur* pour traité du public de l'art contemporain, c'est une participation accrue à la *poiesis*, à ce processus de production qui se voit doublé simultanément de celui d'*aesthesis*, dans un mouvement d'échange que permet le dispositif.

qualités de l'espace public — mises en relief par les performances de Devora Neumark — « donne[nt] plutôt à la place publique sa réalité de pluralité, où l'échange de paroles et d'expériences quotidiennes devient la manifestation et la reconnaissance de l'altérité. »⁸⁴ L'échange, l'altérité et la communauté sont des préoccupations qui sous-tendent *La Cantine* mais aussi un grand nombre de pratiques artistiques actuelles.⁸⁵ Nous reviendrons sur les enjeux soulevés par l'œuvre d'art actuel qui porte sur la notion de public et sur l'aspect relationnel induit par la forme de l'œuvre, soit celle du dispositif. Retenons simplement que l'artiste à qui nous attribuons la posture du conteur participe à la spécificité hétérogène de l'œuvre comme dispositif, en permettant que divers récits la traversent et en rassemblant une communauté composée de plusieurs singularités. Cette communauté temporaire est construite autour de différentes modalités d'exposition que nous analysons maintenant.

2.1.2 Les modalités d'exposition

À la lecture d'entrevues avec l'artiste Massimo Guerrera ou à celle des textes publiés sur son travail, nous observons la récurrence de quelques thèmes : le rapport au corps est omniprésent⁸⁶ et passe souvent par une association avec la nourriture⁸⁷. L'idée de la rencontre avec l'autre est aussi un moteur pour l'artiste dont les gestes expriment ce désir de se décentrer pour pouvoir échanger, au profit d'une identité singulière toujours en mouvance ; il s'agit pour l'artiste de se laisser affecter et transformer par l'autre. Ce travail a souvent été analysé en vertu de ses caractéristiques strictement relationnelles,⁸⁸ mais l'omniprésence d'objets tant dans les interventions en milieu urbain que dans les expositions, nous laisse entrevoir que la structure de l'œuvre est plus complexe. Elle ne se limite pas à la relation. Elle comprend des objets, photographies, sculptures, dessins, performances, costumes, nourritures, comme nous l'avons mentionné précédemment et le participant se voit appelé à manipuler, toucher, goûter en plus de regarder.⁸⁹ Nous ne pouvons ignorer l'aspect fondamentalement relation-

84. Fraser, 2001, p. 52.

85. Rappelons-nous que la revue *Parachute* avait publiée deux numéros (100 & 101) sur le thème spécifique de « l'idée de communauté » (Joos, 2000, p. 46.). Cet enjeu est toujours actuel. Nous en conviendrons en observant la foisonnante activité produite en 2008 et 2009, traduite notamment par la production de l'exposition « If We can't Get It Together: Artists rethinking the (mal) function of communities », commissariée par Nina Möntmann et présentée à la Power Plant Contemporary Art Gallery. Suite à cette exposition, le symposium « We, Orselves ans Us » a été organisé donnant lieux à une publication (Möntmann, 2009).

86. Cron, 1997 ; Fraser et Lafortune, 2003 ; Guerrera, 1997 ; Ninacs 2002 B.

87. Sans, 2004

88. Au sens où l'entend Nicolas Bourriaud (1998).

89. Les objets contenus dans les tiroirs du meuble roulant ont des degrés plus ou moins élevés d'icônicité. Bien que l'on puisse reconnaître un dessin à l'encre, ce qu'il représente est polysémique. Cela est dû à son énon-

nel de l'œuvre, toutefois, nous l'analyserons en vertu de ses qualités polysensorielles, pour mettre en évidence son caractère polymorphe. Nous avons arrêté notre choix sur quelques occurrences de *La Cantine* que nous décrivons maintenant.

La première sortie⁹⁰ de *La Cantine* a lieu en 1995. À ce moment-là, *La Cantine* est d'abord et avant tout un meuble mobile, contenant divers objets. C'est le centre de l'intervention en milieu urbain. Anne-Marie Ninacs en donne une description :

Service de distribution de Polyco. Meuble roulant muni de vingt tiroirs contenant des sculptures et des dessins à manipuler, ainsi que de la nourriture sous différentes formes. Lors de ses « sorties » de 4 à 5 heures dans les rues de Montréal, l'équipe de Polyco (Massimo Guerrera assisté de Patrick Bourque, Isabelle Chabot et Hubert Marsolais) offre gratuitement aux passants des « sandwiches haute densité »⁹¹ et des menus plastifiés. Elle utilise aussi le meuble et son contenu pour exécuter différentes actions performatives.

Meuble sur roulettes ; dessins plastifiés : encre et huile sur papier ; sculptures : polyuréthane, céramique, plâtre et bois ; textes, tuyaux et contenants de plastique, aliments divers, vêtements et bavette en cuvette synthétique, tapis en caoutchouc.⁹²

ciation, à sa facture, à ses différents signes indiciels. De plus, les sculptures contenues dans *La Cantine*, rappellent des objets connus sans en être. Leur véritable fonction — en dehors de leur fonction esthétique — est toutefois difficilement identifiable. Les participants pouvaient les manipuler et des démonstrations ou des manœuvres permettaient aux artistes d'en orienter la compréhension. Sur l'une des photographies, la description de la « manœuvre 3 » est lisible à la loupe (voir appendice 1, p. 80). De plus, il y avait des immixtions de l'équipe de *Polyco*. En effet, des sandwiches étaient distribués et mangés par les spectateurs, prolongeant l'œuvre à même l'espace intéroceptif, faisant d'eux des participants, repoussant ainsi les limites de l'œuvre d'art.

90. Nous nous tenons ici au vocabulaire proposé par l'artiste qui nomme les interventions en milieu urbain faite avec le meuble de *La Cantine* des *sorties*. Cela met en valeur la qualité événementiel de ce projet.

91. Guerrera, 1997.

92. Ninacs, 2002 B, p.72. Soulignons toutefois que cet ouvrage est principalement dédié au projet *Darbora* de Massimo Guerrera.

*La Cantine (redistribution et transformation de nourritures terrestres),
Sorties n° 1, n° 2, n° 3 (1995); n° 4, n° 5 (1996); et n° 6 (1997)*



FIGURE 2.2

Massimo GUERERA, *La Cantine (redistribution et transformation de nourritures terrestres)*, 1995-1997, intervention en milieu urbain.



FIGURE 2.3

Massimo GUERERA, *La Cantine (redistribution et transformation de nourritures terrestres)*, 1995-1997, intervention en milieu urbain.

Cette description d'Anne-Marie Ninacs reprend d'importants éléments formels de la première *Cantine*, sans s'attarder à l'aspect relationnel de l'œuvre. Nous reviendrons sur cet aspect de manière plus détaillée un peu plus loin. Pour sa part, Jean-Ernest Joos qui a lui aussi écrit sur cette intervention et pour cette intervention — nous abordons le document de la compagnie *Polyco* comme l'une des occurrences de *La Cantine* dans une section subséquente —, traite l'œuvre sous l'angle de la « communauté a-centrée »⁹³. Nous souhaitons combiner ces deux perspectives dans notre analyse de l'œuvre afin de faire ressortir sa qualité hétérogène. L'artiste lui-même identifie trois activités essentielles à l'œuvre :

Le projet repose sur trois types d'activités : un service alimentaire basique (du domaine du don⁹⁴), des actions d'entretien (les travaux publics) et une série de déambulations intimistes (la présence). Trois meubles roulants sont utilisés pour ces activités : un premier avec des tiroirs (*Cantine*), un deuxième formé d'un contenant de plastique à couvercle offrant une plus grande mobilité (*Petite Cantine*) et, enfin, un troisième avec une chaise (Bureau Siège Social). Ces meubles permettent de distribuer et de conserver un ensemble de sculptures portatives, de hors-d'œuvres et de documents. Des nourritures sont disposées en relation avec des objets qui possèdent des fonctions multiples. Ainsi, des sculptures faites de nourritures côtoient un ensemble de filtres et d'entonnoirs pour les liquides et une série de dessins-menus que les gens peuvent consulter.⁹⁵

Par ces propos, Guerrera révèle l'existence de différentes occurrences de l'œuvre qui peuvent être plastiquement différentes tout en étant simultanées. C'est là que réside la spécificité formelle et surtout temporelle du dispositif. L'œuvre comme dispositif propose des temps hétérogènes : pendant que Guerrera se consacre aux déambulations urbaines ou aux « travaux publics », le « Bureau Siège Social » est en place dans l'espace de la galerie et est disponible pour le public, comme le sont aussi les photographies qui documentent les interventions précédentes. Concevoir l'œuvre comme un dispositif permet qu'il y ait simultanément différents publics. De même, le document *Polyco* est disponible pour la consultation à tous moments, lors d'expositions, mais aussi le reste du temps. C'est une des formes pérennes de l'œuvre privilégiée par Massimo Guerrera.⁹⁶

93 Joos, 2000, p.44-55.

94. La lecture de textes portant sur ce que Jacinto Lageira nomme *l'esthétique du don*, serait une piste de recherche intéressante pour une recherche future en lien avec le travail de Massimo Guerrera. (Lageira, 2009).

95. Guerrera, in Boucher, 2005, p.145.

96. « Je sens de plus en plus clairement qu'un texte, comme un plat, est aussi un petit organisme, un sac d'énergie et de potentialité latente » (Guerrera, 2000, p. 29).

*Polyco (polymorphisme corporatif)*⁹⁷

Auteurs : Massimo Guerrera, Jean-Ernest Joos

Nous l'avons évoqué précédemment, *La Cantine* est le service de distribution de *Polyco Inc.*, une compagnie — qui n'est pas incorporée au sens légal du terme — dont Massimo Guerrera est le directeur des relations publiques. Un document explique le plan d'action de la compagnie, présente les produits et la mission de l'entreprise, le tout oscillant entre une langue de bois corporative et une poésie organique. Le texte de *Polyco Inc.* permet de positionner l'entreprise par rapport à un « marché », identifie ses objectifs et sa mission d'entreprise en plus de présenter les produits offerts au public. La participation de Jean-Ernest Joos est sollicitée pour la rédaction de ce document. Son titre de directeur de recherche à l'*Institut de recherche et de gestion sur l'hygiène corporelle et publique* corrobore la vraisemblance de l'entreprise. L'appropriation d'un langage, qui est omniprésent dans la société de consommation dans laquelle nous vivons est une stratégie d'infiltration. Pour nous, ce détournement d'un vocabulaire spécifique offre la possibilité de rejoindre un public déjà familier avec le langage du capitalisme, ainsi qu'un public qui n'est pas loin d'être son contraire, au point de vue idéologique. Ainsi, le dispositif fait son œuvre en ayant le potentiel d'agir à la fois dans le monde économique et dans celui de l'art ; il réitère sa double identité en étant à la fois art et non-art. La poésie qui est utilisée dans le texte nous fait croire à une stratégie de détournement. Jean-Ernest Joos explique son point de vue sur ce projet en lien avec l'idée de communauté :

Le projet Polyco s'attaque à déconstruire tout à la fois le centre et la hiérarchie sous-jacents aux modes institués de distribution et de contrôle du plaisir. Il s'agit dans un premier temps de radicaliser le principe même d'une compagnie pourvoyeuse de biens de consommation, en formant une sorte d'instance maternelle qui prendrait en charge toutes les formes de demande et dépendance liées à la satisfaction (nourriture, plaisir, inquiétude). Mais il s'avère rapidement que la compagnie Polyco, dans la diffusion même de ses produits et de ses intentions, est appelée à se déstructurer, que sa faillite fait partie de son fonctionnement. Les articles Polyco se présentent en effet assez explicitement et formellement comme des articulations d'un corps commun servant à lier ensemble les participants, mais, au lieu de former un organisme collectif, centralisé et homogène, qui viendrait combler les insuffisances des membres singuliers, ils génèrent un corps fluide et incomplet qui à l'inverse déconstruit le corps singulier dont ils multiplient les ouvertures, les zones de dépendance et de vulnérabilité. Il suffit pour s'en convaincre de constater dans les dessins de Massimo Guerrera, comment les hybridités résultent en fait dans des soustractions d'identité.⁹⁸

97. Appendice 2, p. 81, pour un extrait du texte.

98. Joos in Guerrera, 1997.

Nous pouvons facilement concevoir que ce projet de compagnie, qui est en amont de *La Cantine*, agit comme forme critique de l'art par rapport au système économique. L'artiste détourne le langage corporatif permettant ainsi que l'œuvre chevauche la sphère de l'art et celle de l'économie — être à la fois art et non-art serait une qualité propre au dispositif. Ce discours étant polysémique, il a des effets cognitifs diversifiés. Nous reviendrons sur cette question mais annonçons d'emblée que le public pourra se positionner de différentes manières, suivant la lecture de ce document qui porte sans conteste à interprétation. *La Cantine* est une œuvre multidisciplinaire et le texte écrit n'est qu'une parcelle d'un ensemble complexe qui induit des représentations élaborées.

Conférences performatives: *Pour tout ce qui nous traverse*

Pour tout ce qui nous traverse (démonstration), présenté dans le cadre du colloque Art et psychanalyse II, organisé par Parachute, Centre Canadien d'Architecture, 9 et 10 avril 1999.

Massimo Guerrera a plusieurs fois été invité à présenter son travail et sa démarche artistique, et ce, dans différents contextes. Nous retenons entre autres certaines présentations dans le cadre universitaire.⁹⁹ Ce qui nous intéresse davantage, c'est ce que l'artiste nomme les « conférences-performances »¹⁰⁰ faites à la jonction de deux disciplines. L'exemple que nous retenons est celui de la présentation faite dans le cadre d'un colloque intitulé *Art et Psychanalyse II*. Massimo Guerrera raconte que, lors de cet événement, sa présentation est polarisée : d'un côté, un discours rationnel sur sa pratique, ses intentions et ses préoccupations ; de l'autre, des gestes et des manœuvres, les démonstrations des objets de la compagnie *Polyco Inc.* Ce sont les mêmes objets que dans les *Sorties de La Cantine*, mais les démonstrations sont faites à une plus petite échelle. Bien que cette « conférence-performance » ne porte pas le titre de *La Cantine* ou de *Polyco Inc.*, la fin du texte de l'artiste publié dans les actes du colloque¹⁰¹ consolide l'hypothèse qu'elle en fasse partie intégrante :

99. L'artiste affirme avoir pris la parole devant des étudiants, à Montréal à quelques reprises. Les dates de ces conférences ne nous sont pas connues.

100. Nous utilisons le vocabulaire de l'artiste qui souligne l'ambiguïté de l'expression : le mot « performance » peut à la fois être compris comme étant lié à la performance artistique comme genre, mais aussi dans au sens plutôt entrepreneurial ou commercial.

101. Guerrera, in Bouchereau, 2002.

CHEZ POLYCO NOUS AVONS
 ASSEZ PEU À VENDRE
 TOUT À PARTAGER
 TOUT À ÉCHANGER
 NOUS TREMPONS Désormais dans une LIQUIDATION
 PERMANENTE.¹⁰²

C'est ce lien avec le projet *Polyco Inc.* que nous voulons souligner, mais aussi le contexte particulier où l'occurrence de l'œuvre se donne à voir. En effet, bien que ce colloque lie art et psychanalyse, on ne peut prétendre qu'il s'agisse d'un contexte de diffusion traditionnel pour une œuvre d'art. Procédant ainsi, Massimo Guerrera permet à un autre public — initié ou non-initié — d'avoir un accès privilégié à son œuvre. Cette capacité de ralliement des hétérogènes corrobore l'idée qu'une œuvre peut se concevoir comme un dispositif. Bien entendu, l'exposition est une modalité d'existence de l'œuvre que nous ne pouvons ignorer et qui fait partie intégrante du projet.

La Cantine a donné lieu à deux expositions, respectivement à DARE-DARE en 1997, et au Centre Expression, en 2003. À six ans d'intervalle, les expositions diffèrent l'une de l'autre, le projet s'étant transformé avec les années. Le premier changement que nous observons est la dissolution de la *première* communauté — constituée de Patrick Bourque, Isabelle Chabot et Hubert Marsolais lors des premières interventions et de l'exposition de 1997 — pour laisser toute la place à Massimo Guerrera, initiateur du projet. Pour nous, ce changement ne fait qu'appuyer l'idée que la posture du conteur puisse être attribuée à cet artiste, simplement, les communautés qu'il rassemble sont temporaires, mouvantes et variables.¹⁰³

102. Guerrera, in Bouchereau, 2002, p.173.

103. Massimo Guerrera serait plus près du type archétypal du *navigateur commerçant* proposé par Benjamin. Ses interventions en milieux urbains lient l'artiste à la mobilité et au déplacement.



FIGURE 2.4

Massimo GUERRERA, *La Cantine (siège social temporaire)*. Redistribution et transformation de nourritures terrestres, 1997, exposition, Dare-Dare, programmation régulière.



FIGURE 2.5



FIGURE 2.6

Massimo GUERRERA, *La Cantine (siège social temporaire)*. Redistribution et transformation de nourritures terrestres, 1997, exposition, Dare-Dare, programmation régulière.

*La Cantine (siège social temporaire)**Redistribution et transformation de nourritures terrestres, 1997*

Du 11 janvier au 16 février 1997

Ouverture des bureaux le 11 janvier 1997 12 h

Rencontres d'affaires 5 h à 7 h

Les jeudis 16 et 30 janvier et 13 février

Avec les trois premières *Sorties* de *La Cantine*, Massimo Guerrera proposait un espace alternatif pour la pratique et l'exposition de l'art actuel où le contact avec un public éclectique était recherché. L'exposition ayant lieu à DARE-DARE permet à l'artiste d'actualiser les objets qu'il a produits tout en maintenant un lien privilégié avec le public. Comme l'énonce Marie-Michèle Cron : « la galerie est simultanément un laboratoire d'analyse et une salle de montre où se déroulent, en cours d'exposition et à heures fixes, des démonstrations (manœuvres.) »¹⁰⁴ Tout comme dans les *Sorties*, les manœuvres servent à démontrer de possibles utilités pour ces objets qui sont les produits de *Polyco Inc.* Le même vocabulaire poético-économique que celui du document *Polyco* est utilisé lors de ces démonstrations qui sont faites dans une ambiance de musique techno¹⁰⁵, avec la collaboration de Patrick Bourque. Le costume est un aspect incontournable de *La Cantine*, particulièrement dans le premier cycle d'interventions ainsi que dans la première exposition. Bien souvent, le costume impose une promiscuité corporelle entre les artistes, les liant par des bavettes ou par des combinaisons de caoutchouc. Si la parole et la transmission de récits imprègnent les *Sorties*, lors de l'exposition à DARE-DARE, l'oralité est, selon Marie-Michèle Cron « dénaturée »¹⁰⁶, laissant place à des propos sur « l'organisation du chaos qui prophétise le dérèglement du corps et du sens ».¹⁰⁷ Marie-Michèle Cron souligne la présence d'objets et de matières hétérogènes, et considère que le dessin est le liant de cette œuvre « impure de Massimo Guerrera [qui] efface l'unicité individuelle au profit d'une collectivité dérangement, aux prises avec une hybridité et une polysémie conta-

104. Marie-Michèle Cron offre une description de la mise en espace de l'œuvre dans la galerie, qui nous permet de nous représenter l'exposition : « La galerie est scindée en deux zones où prennent place divers éléments du mobilier utilitaire, qui occupent habituellement l'espace domestique. Chariot de transport des aliments dans lequel se glissent les cadres métalliques des photographies de performances de rue illustrées de faux slogans publicitaires ; plaque vitrées enduites de matière gélatineuse et huileuse ; siège de polyuréthane rouge grenat sur lequel est posé un bassin aux contours ergonomiques et dans lequel l'artiste prendra place pour effectuer des actes de mastication ; fragments biomorphiques emballés sous vide... Le tout est abondamment illustré et accompagné de notes de travail, de graphiques, de croquis et d'esquisses classés et empilés sur un bureau ou bien épinglés au mur près d'une photo de l'employé du mois. » Cron, 1997, p. 34-35.

105. Cron, 1997, p. 34.

106. Cron, 1997, p. 34.

107. Cron, 1997, p. 34.

gieuse.»¹⁰⁸ L'analyse de cette première exposition de *La Cantine* nous permet de dégager la polyvalence et l'hétérogénéité de l'œuvre et de ses modalités d'exposition, voire d'existence. La sollicitation pluridimensionnelle et polysensorielle induite par l'œuvre et l'artiste permettra aux spectateurs, aux publics, de nouer quelques liens entre ces objets, ces notes, ces performances et ces matières, reconstituant ou réinterprétant ainsi le dispositif proposé par l'artiste. La seconde exposition de *La Cantine*, que nous analysons dans la section suivante, offrira aux publics la possibilité de renouveler et de reconsidérer ces liens entre les hétérogènes, actualisant ainsi l'exposition initiale et ses composantes qui appartiennent à différents registres.

La Cantine (faire confiance au corps-avenir)

Orange, L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe,
au Centre Expression, première édition
du 29 août au 12 octobre 2003.¹⁰⁹

Lors de cette manifestation de *La Cantine*, Massimo Guerrera a fait dix sorties, dans la ville de Saint-Hyacinthe, d'une durée de six heures chacune.¹¹⁰ La différence entre cette deuxième occurrence de *La Cantine* lors de l'événement Orange et celle ayant eu lieu dans les rues de Montréal entre 1995 et 1997 est soulignée dans un texte de Patrice Loubier.¹¹¹ Y sont principalement relevés, les différences de conceptions entre les deux meubles de *La Cantine* et les effets produits sur le processus de réception engendré par cette distinction. Mentionnons simplement que la *Petite Cantine* est, selon Loubier, plus propice à se fondre dans l'environnement urbain, étant donné sa grande maniabilité de même que sa construction relativement épurée où des éléments divers se côtoient sans distinction; elle serait aussi plus informelle que la première version.¹¹² D'après nous, ce meuble roulant serait peut-être plus susceptible de s'assimiler au lieu public à la faveur de sa facture commerciale. Cette *Petite Cantine* est en effet très près du ready-made: il s'agit d'un grand contenant de plastique sur roulettes, comme

108. Cron, 1997, p. 36.

109. Cette première édition de *Orange, L'événement d'art actuel de Ste-Hyacinthe*, a été commissariée par Marcel Blouin, Mélanie Boucher et Patrice Loubier. Il s'agissait d'un occasion inédite pour aborder le lien qu'entretient l'art contemporain avec l'agroalimentaire, tant dans ses représentations que dans certaines expériences esthétiques vécues. Ce projet constitué en triennale a donné lieu à deux éditions subséquentes: l'une en 2006 autour du thème *Como Como*, et l'autre en 2009, regroupant œuvres et artistes sous le thème *Il nostro gusto*.

110. Guerrera, in Boucher, 2005, p.146.

111. Loubier, in Boucher, 2005, p.122.

112. Loubier, in Boucher, 2005, p.122.

nous l'avons mentionné précédemment. *La Cantine* des sorties précédentes (1995-1997) est quant à elle présente dans l'espace d'exposition d'*Orange*, et possède les qualités d'un meuble domestique.¹¹³ Cette fois-ci, l'artiste n'est pas accompagné par des pairs avec qui il fait les démonstrations. Il s'offre à la rencontre plus simplement que dans les sorties précédentes, invitant les habitants de Saint-Hyacinthe à dessiner, manger ou parler avec lui. Cette « troisième phase »¹¹⁴ de *La Cantine*, a vu apparaître de nouveaux éléments par rapport à ses manifestations précédentes. Nous retenons notamment le fait qu'il y ait eu des « sorties-internes »,¹¹⁵ en plus des sorties habituelles dans l'espace public. Pour l'artiste, elles ont évidemment été l'occasion de rencontre et d'échange, lors de la soirée du vernissage, mais aussi à différents moments durant la période de l'événement. D'ailleurs, quelques rencontres faites lors des sorties externes ont abouti à des sorties internes, les gens rencontrés par Guerrero, ne se faisant pas prier pour revenir à plusieurs reprises.¹¹⁶ De même, certains objets ont été ajoutés à l'exposition en cours — des dessins réalisés par des enfants ayant échangé avec Massimo Guerrero, ainsi qu'un portrait réalisé par l'artiste lors d'une rencontre. Cette facilité qu'a Massimo Guerrero à soustraire, ajouter, échanger certains éléments de son exposition nous amène à la repenser en considérant sa mouvance et son polymorphisme, ce que nous permet de faire l'idée d'œuvre d'art comme dispositif. La grande diversité des objets composant *La Cantine* est singulièrement frappante. L'hétérogénéité détermine l'œuvre d'art actuel comme dispositif et est présente ainsi que constitutive des toutes les œuvres du corpus.

113. Nous l'observons sur différentes photographies, mais cette distinction est mentionnée dans le texte de Patrice Loubier (Loubier, in Boucher, 2005, p.122).

114. Pour reprendre le terme de Guerrero (Guerrero, in Boucher, 2005, p.145).

115. Guerrero, in Boucher, 2005, p.146. La première sortie-interne rapportée par l'artiste est la sortie n° 16.

116. L'artiste rapporte dans son texte quelques expériences qu'il a eu avec des habitants de Saint-Hyacinthe ainsi qu'avec différents membres de l'équipe d'*Orange* (Guerrero, in Boucher, 2005, p.146-147).



FIGURE 2.7

Massimo GUERRERA, *La Cantine (faire confiance au corps-avenir)*, 2003, exposition, Orange, L'événement d'art actuel de Ste-Hyacinte.



FIGURE 2.8

Massimo GUERRERA, *La Cantine (faire confiance au corps-avenir)*, 2003, exposition, Orange, L'événement d'art actuel de Ste-Hyacinte.

2.2 LES PRODUITS REMBOURSÉS DE MATTHIEU LAURETTE



FIGURE 2.9

Matthieu LAURETTE, *Apparitions: Produits remboursés*, 2004, exposition, Manif d'art 3.

2.2.1 La posture de l'exempla ludique

L'œuvre *Produits remboursés* de Matthieu Laurette n'échappe pas à cette logique de la diversité ou de l'hétérogène, bien que ses modalités d'exposition diffèrent de celles de *La Cantine*, notamment parce que Laurette se constitue lui-même en tant qu'artiste par l'entremise des réseaux médiatiques — télévisuel et journalistique. Là ne s'arrête pas la différence. Alors que Massimo Guerrera a une approche plutôt poétique, Matthieu Laurette, qui est peut-être plus pragmatique, oriente sa pratique vers ce que nous pourrions qualifier d'*exempla ludique*. *Exempla* dans la mesure où ses gestes, sa manière de consommer et surtout de se faire rembourser pourraient être imitées par tout un chacun; *ludique*, parce que l'artiste ne se fait pas moralisateur ou revendicateur et que sa pratique reste de l'ordre de la stratégie et du jeu. En effet, si certaines formes de l'art actuel *semblent* en perte de matérialité — on en discute

abondamment dans le champ de l'art¹¹⁷ —, il s'agit peut-être d'une *stratégie caractéristique du dispositif*. Pour nous, l'immatérialité, la furtivité¹¹⁸ et l'éphémérité font en sorte que l'œuvre d'art échappe, en quelque sorte, au contrôle d'instances artistiques, politiques et, surtout économiques. Ce peu de visibilité dans les sphères institutionnelles exclue d'emblée l'œuvre d'une quelconque logique marchande et en fait une des composantes du dispositif économique. La dissémination de l'œuvre d'art actuel l'inscrit dans une relation de pouvoir avec ces institutions. Être dans une relation de pouvoir ne veut pas dire qu'il y ait nécessairement opposition entre les parties mais bien qu'il n'y ait pas de relation d'égalité et d'altérité. Nous pourrions donc dire que l'œuvre de Laurette est constituée comme un dispositif économique auquel peuvent adhérer des participants. En effet, *Produits remboursés* informe et soutient les citoyens qui le souhaitent. Matthieu Laurette se donne en exemple, mais surtout offre de partager sa méthode, c'est pourquoi nous lui attribuons la posture de l'*exempla* ludique. L'artiste définit son travail non pas en fonction d'un médium ou d'une discipline artistique spécifique, mais plutôt en lien avec une problématique qui se voit renouvelée par des interventions et des expositions.¹¹⁹ L'artiste questionne notre manière de consommer dans le système économique en place, en détournant ou en utilisant à son avantage les politiques de remboursement des grandes compagnies alimentaires. L'hétérogénéité imprègne cette pratique artistique, qui se déploie sous de formes multiples : visites de supermarché, camion-kiosque d'information sur les manières de se faire rembourser, conférences, articles de journaux, expositions et autoreprésentation sculpturale. Nous analyserons l'œuvre de Laurette en fonction de la posture de l'*exempla* ludique.

L'œuvre de Matthieu Laurette est fondée sur deux constituants essentiels : son édification en tant qu'artiste par la voie d'infiltrations médiatiques¹²⁰ et sa pratique ancrée pleinement dans la réalité, où les actions quotidiennes vécues donnent lieux à des expositions d'où la représentation n'est pas exclue. C'est ce deuxième aspect — ce double aspect qui implique à la fois œuvre vécue et représentation mimétique — que nous abordons ici, chapeauté par la posture

117. Voir notamment l'article sur les œuvres à « faible coefficient de visibilité artistique » de Stephen Wright (2005).

118. Loubier, 2001.

119. Entretien réalisé dans le cadre de l'exposition *Notre histoire...*, commissariée par Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans. L'exposition, qui a eu lieu du 21 janvier au 25 mai 2006 présentait quelques figures de la relève artistique française dont Matthieu Laurette. L'entretien est disponible en ligne (Laurette, 1998).

120. Il s'agit d'un fait assez connu désormais, Matthieu Laurette s'est en quelque sorte institué lui-même comme artiste par des *Apparitions* répétées sur les plateaux d'émissions de télévisions populaires française comme *Tourner manège*, ce qu'il explique lors de l'entretien précédemment identifiée. *Tourner manège* est une émission matrimoniale où un nouveau couple est formé quotidiennement. Diffusée sur TF1 de 1985 à 1993, une nouvelle version a été mise à l'antenne en septembre 2009.

artistique de l'*exempla ludique*. L'*exemplum* est un concept présent chez les présocratiques dont traite le critique et théoricien Nicolas Bourriaud :

Parce qu'il était susceptible de résumer une philosophie ou d'en indiquer les grandes lignes, l'*exemplum* avait pour les anciens valeur de *texte*. Si les cyniques et les stoïciens nous ont laissé maints ouvrages concernant les principes de leur doctrine, l'écrit n'en demeurerait pas moins pour eux inférieur à sa vérification par la vie quotidienne — dont la conduite formait le terrain même de la philosophie.¹²¹

Serait-ce cette philosophie que mettent en œuvre The Yes Men ? Il semblerait que par leurs actes, leurs gestes, leur manière de vivre ils pratiquent l'*exemplum*. Nous proposons d'aborder *Money-back Products (Produits remboursés)* de Matthieu Laurette comme une œuvre vécue dont l'une des composantes essentielle serait l'économique. Cette œuvre acquiert valeur d'exemple pour tous — sinon pour les individus vivant dans ce même système marchand — puisqu'applicable et adaptable à la vie quotidienne. Cet ancrage dans le quotidien est pré-supposé par la notion de dispositif qui est, souvenons-nous, la réponse à une urgence. L'urgence dans ce cas-ci tourne indéniablement autour de la consommation, ou plus généralement de l'économique. Dans *Money-back Products (Produits remboursés)* l'artiste propose aux participants de réfléchir sur leur rôle de consommateur et leur donne certains outils pour changer leurs habitudes de consommation. L'artiste donne l'exemple et formule des recommandations que le spectateur peut suivre ou non. De plus, comme l'écrit Patrice Loubier : « la méthode de Laurette, même présentée à titre de "recette", demeure bel et bien saisie et appréciée dans une relation esthétique »¹²², lors d'expositions principalement. L'expérience esthétique est donc tout aussi importante que la *possibilité* pragmatique de l'œuvre.¹²³ En pointant le choix qu'a désormais le spectateur qui prend connaissance des possibilités alternatives lors d'une confrontation avec l'œuvre, Loubier nous rappelle que le politique est intrinsèquement lié à cette œuvre. L'artiste se soumet au public comme *exempla*, tout en mettant de l'avant un jeu de pouvoir avec les grandes entreprises. Cette situation de résistance dans laquelle se place Matthieu Laurette par rapport à l'industrie alimentaire ne se fait pas sous la bannière de la revendication, mais sous celle de l'infiltration. Ainsi, une certaine forme de ludisme se

121. Bourriaud, 1999, p.106.

122. Loubier, 2009, p.23.

123. Patrice Loubier poursuit : « Toutes ces qualités par lesquelles nous apprécions la justesse de l'initiative sont à n'en pas douter des traits esthétiques : nul besoin de passer à l'acte pour priser l'idée, qu'on peut apprécier pour elle-même, sans la juger à l'aune de son efficacité concrète. Pourtant, le plaisir ressenti vient aussi de ce que cette idée a été testée avec succès par l'artiste, que son caractère applicable a été démontré, au point où je pourrais la reprendre à mon compte, pour ainsi dire. Ainsi recoupe-t-elle le politique en procurant au spectateur un moyen lui permettant à lui aussi d'économiser aux dépens de ces grandes entreprises dont il est trop souvent le jouet. » Loubier, 2009, p.23.

dégage de l'œuvre: jeu de pouvoir avec les grandes entreprises et « recette »¹²⁴ donnée aux spectateurs pour qu'ils entrent à leur tour dans le jeu. Si nous avons choisi la notion d'*exempla*, c'est aussi parce que la pratique artistique de Laurette nous permet d'entrevoir que certains changements peuvent s'opérer si l'on s'engage dans une pratique. Matthieu Laurette utilise un moyen esthétique pour contrecarrer partiellement une situation économique. C'est aussi en cela que nous considérons sa pratique comme étant ludique. En effet, Marie Fraser, dans le catalogue de l'exposition *Le ludique*,¹²⁵ dont elle était la commissaire écrit que :

Les artistes cherchent à faire ressortir ici cette dimension de risque, de retournement et de résistance, parce que le jeu, dans sa définition même et son efficacité, inclut la possibilité de déjouer les règles, le sens de la loi, de renverser les barrières sociales.¹²⁶

Il semble que ce que Marie Fraser écrit à propos d'une situation ludique s'applique à l'œuvre de Matthieu Laurette qui profite de la visibilité offerte par les réseaux médiatiques pour établir son statut d'artiste et pour vivre aux crochets d'entreprises alimentaires. Il retourne la situation à son avantage, il détourne les règles tacites de remboursement de produits. Il nous montre qu'il est possible de résister à ces entreprises colossales, tout en mettant en lumière que ces politiques de remboursement sont loin d'encourir la ruine des compagnies et, qu'au contraire, elles peuvent fidéliser la clientèle en affichant une image de marque positive. En cela, la pratique de Laurette est ludique puisqu'elle induit à la fois « cet enchantement et ce désenchantement vis-à-vis du monde »¹²⁷, et plus particulièrement vis-à-vis d'un système économique.

124. Loubier, 2009, p.23.

125. Ce n'est pas un hasard si nous retenons l'aspect ludique du travail de Laurette. Son œuvre *Apparitions* était présentée dans le cadre de l'exposition *Le ludique* — 27 septembre au 25 novembre 2001. Commissarié par Marie Fraser, cette exposition du Musée du Québec présentait les œuvres d'Adeel Abdessemed, Boris Achour, Gisele Amantea, BGL, Anne Brégeaut, Malachi Farrell, Claudie Gagnon, Jean-Pierre Gauthier, Marie-Ange Guillemot, Fabrice Hybert, Sylvie Laliberté, Pamela Landry, Loriot & Méliá, Serge Murphy, Guillaume Paris, Nicolas Renaud, Claire Savoie et Pierrick Sorin. Dans le catalogue, Marie Fraser propose six « attitudes ludiques en art contemporain : la réinvention du quotidien par le jeu ; culture populaire et divertissement ; chute et vertige : l'aspect tragique du jeu ; le jeu amoureux ; l'enfance et l'univers de la fiction ; jouer pour déjouer ». Le travail de Laurette est présenté dans la deuxième catégorie. *Produits remboursés* n'a pas été montrée à Québec en 2001. Toutefois, la mise en circulation de l'exposition lui a permis d'être présentée au musée d'art moderne de Villeneuve d'Arq en 2003.

126. Fraser, 2001, p.13.

127. Fraser, 2001, p.14.

2.2.2 Les modalités d'exposition



FIGURE 2.10



FIGURE 2.11



FIGURE 2.12

Matthieu LAURETTE, *Vivons remboursés. Le Camion-vitrine des produits remboursés*, 1997, intervention en milieu urbain, n.d.

Produits remboursés se décline sous une multitude de formes que nous venons d'énoncer. Nous l'analysons comme un seul et même projet, comme un dispositif dont les composantes hétérogènes sont rassemblées par la problématique économique ainsi que par l'artiste comme *exempla ludique*. Ainsi, Laurette débute en 1993 à se procurer uniquement des produits remboursables par les compagnies alimentaires¹²⁸ :

En France, cette stratégie a été emblématisée par l'action d'un artiste, Matthieu Laurette, qui a décidé de prendre au mot les promesses des producteurs de produits alimentaires : « Satisfaits ou remboursé ». Il s'est donc mis à acheter systématiquement ces produits dans les supermarchés et à exprimer son insatisfaction afin d'être remboursé. Et il a utilisé les sollicitations de la télévision pour inciter tous les consommateurs à suivre son exemple. En conséquence, l'exposition intitulée « Notre Histoire » à l'espace d'art contemporain de Paris en 2006 nous présentait son travail sous la forme d'une installation comprenant trois éléments : une sculpture en cire qui le montrait poussant un caddy débordant de marchandise ; un mur de postes de télévision qui reproduisaient tous son intervention télévisée ; et des agrandissements photographiques de coupures de presse relatant son entreprise.¹²⁹

Cette pratique, d'abord liée la vie quotidienne et privé de l'artiste, deviendra un projet artistique protéiforme élaboré sur plus de cinq ans. Invité par Entre-Deux¹³⁰, à Nantes, Matthieu

128. Entre-Deux, 2006.

129. Rancière, 2008, p.80-81.

130. Entre-Deux est un organisme de diffusion dont le mandat est d'être « une forme relais entre des artistes et des territoires. Elle a pour objet la mise en public d'œuvres qui invitent le spectateur à en être conjointement le coproducteur et le destinataire. Dans le cadre de cet objet Entre-Deux milite pour une plus forte mise en public de l'art contemporain : elle invite des artistes et produit leurs œuvres dans les lieux publics non destinés à l'art, réalise des expositions qui documentent le sujet, édite des publications d'art contemporain et produit des multiples d'artistes. Entre-Deux donne également accès à sa documentation. Entre-deux donne des confé-

Laurette propose une intervention en milieu urbain dont le titre est *Vivons remboursés, Le Camion-vitrine des produits remboursés*. L'artiste installe aussi des kiosques d'information dans les lieux publics et propose des visites guidées d'épiceries afin de sensibiliser la population à une forme alternative de consommation.¹³¹ L'art peut donc avoir des usages et des usagers¹³², et aussi des fonctions, si ce n'est des répercussions en dehors du champ artistique. Les œuvres ont aussi des effets d'ordre purement esthétique. Ces deux formes d'effets s'appuient l'une l'autre, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre avec une citation de Patrice Loubier à propos de *Money-back Products (Produits remboursés)*.¹³³ Dans ce cas de figure, l'hétérogénéité du dispositif transparaît comme qualité formelle de l'œuvre — à travers différentes interventions en milieu urbain, visites guidées, conférences et expositions — se situant du côté de la *poiesis*, mais aussi, comme nous l'avons évoqué précédemment, comme qualité liée à la réception de l'œuvre. Cette hétérogénéité liée aux sens possibles de l'œuvre sera abordée au chapitre suivant qui traite de la notion de public.

rences sur l'art public contemporain et/ou pense des documentations (contenus et formes) dans le cadre d'expositions ayant un lien avec ses préoccupations.» (<http://artpublic.entredeux.free.fr/>) L'intervention à lieu du 13 au 18 octobre 1997, durant la deuxième année d'existence de l'organisme.

131. Nous avons trouvé bon nombre d'interventions de Matthieu Laurette regroupées sous le thème des *produits remboursés*: *Comment faire ses achats remboursés?* invité par Artconnexion, Espace croisé, Lille, France, 1997; *Mangez remboursé, showroom et visites guidées de supermarché*, Réserve de Jean Chatelus, 28 rue Rousselet, Paris, France (commissaire Laurence Hazout), 1997; *Free Sample*, Galerie Jousse Seguin, Paris, France, 1998; *Free Sample 3, Slides Demix, Live Remix featuring Bosco, Mr Learn, S.Comte, Tetrapak, I Love U*, Festival Nouvelles Scènes, Dijon, France, 1999; *The Secret of Free Shopping*, in collaboration with the Proto Academy, ECA research, Edinburgh College of Art, as part of *Vivre sa vie*, Edinburgh, Scotland (curated by Tanya Leighton & Andrew Patrizio in collaboration with The Proto Academy), 2000; *Apparitions: Produits remboursés*, Manif d'art 3, Québec, Canada, 2004. Malheureusement, la documentation ne nous est pas accessible autrement que par le site de l'artiste. Toutes ces manifestations pourraient être regroupées comme une seule œuvre, comme un dispositif, dont les occurrences et modalités d'exposition seraient diversifiées.

132. Wright, 2008.

133. Loubier, 2009, p.23.

L'œuvre est aussi donnée en exemple par Jacques Rancière, dans son ouvrage *Le spectateur émancipé* (2008). C'est d'ailleurs une critique de ce texte que propose Patrice Loubier (Loubier, 2009).

2.3 **KEEP IT SLICK. INFILTRATING CAPITALISM WITH THE YES MEN**



FIGURE 2.13

The Yes Men, *Keep It Slick. Infiltrating Capitalism with The Yes Men*, 2008, exposition, Miller Gallery at Carnegie Mellon University.



FIGURE 2.14

The Yes Men, *Keep It Slick. Infiltrating Capitalism with The Yes Men*, 2008, exposition, Miller Gallery at Carnegie Mellon University.

L'œuvre de The Yes Men impose une approche différente de celles de Guerra et de Laurette. En effet, les projets du collectif sont nombreux de même que les médiums et médias avec lesquels ils travaillent. Ils ont à leur actif plus d'une vingtaine de projets de détournement, allant de *Captain Euro* (1998)¹³⁴ à *Canada turns over a new leaf* (2009)¹³⁵, en passant par la

134. Pour plus d'informations sur ce projet : <http://theyesmen.org/hijinks/euro>

135. Pour plus d'informations sur ce projet : The Yes Men, 2010; Woods 2009; Rancière, 2008, p. 80-81.

très discutée *Dow Does the Right Thing* (2004).¹³⁶ Ils ont aussi deux films : *The Yes Men* (2004) et *The Yes Men Fix The World* (2009).

Notre but étant de faire ressortir la qualité hétérogène de ce corpus, nous prendrons ici comme point de départ une exposition pour comprendre comment se déclinent les hétérogènes dans le travail de The Yes Men. *Keep It Slick. Infiltrating Capitalism with The Yes Men*¹³⁷ est la première exposition du duo composé d'Andy Bichelbaum et de Mike Bonano. Présentée à la Miller Gallery, l'exposition commissariée par Astria Suparak, regroupe des éléments éclectiques démontrant la polyvalence de la pratique de ces deux artistes activistes. En effet, plusieurs bribes de travaux retraçant les frasques du duo et leurs interventions médiatiques ont été exposées lors de cet événement. La présence d'objets liés au travail quotidien de The Yes Men témoigne de la continuité de l'effort déployé par ces artistes activistes pour contre-carrer les plans de grandes entreprises et de gouvernements. À la place du traditionnel catalogue monographique, c'est un cahier d'activité qui a suivi cette première exposition de The Yes Men. Ce cahier contient — outre des textes de théoriciens et une entrevue avec les artistes¹³⁸ — une série d'activités à réaliser soi-même et qui permet au lecteur d'adopter certaines stratégies d'infiltrations.¹³⁹ Nous proposons d'attribuer à ce collectif la posture du *trickster*,¹⁴⁰ proposition que nous défendrons dans les pages suivantes en nous basant sur la prémisse qu'Andy Bichlbaum et de Mike Bonanno, sont notamment reconnus pour mettre en ligne de faux sites, similaires à ceux des entreprises et organismes dont ils dénoncent les activités. Souvenons-nous du site qu'ils ont mis sur pied en 1999, lors de la campagne électorale américaine qui ressemblait à s'y méprendre à celui de George W. Bush,¹⁴¹ ou à celui, toujours actif, imitant le site de l'organisation mondiale du commerce¹⁴².

Les artistes induisent le grand public et les spécialistes en erreur, en les faisant naviguer à travers une multitude d'informations disponibles sur des sites *trickster*. Les sites simulacres possèdent des contenus diversifiés qui susciteront, chez le lecteur attentif, des réflexions de toutes sortes portant notamment sur les enjeux liés à la mondialisation, l'économie capitaliste et les valeurs

136. The Yes Men, 2010 ; Woods 2009 ; Rancière, 2008, p. 80-81.

137. Suparak, 2010

138. La publication contient notamment des textes de Laura Sillars — Directrice des programmes de FACT (Foundation for Art and Creative Technology) — et de John Byrne — co-directeur de la Static Gallery et responsable du programme de beaux-arts à l'École d'art et design de Liverpool.

139. Par exemple, The Yes Men nous proposent de fabriquer nous-même de fausses cartes de presse pour « infiltrer des conférences ou des événements huppés. » (Sauparak, p.14, traduction libre,) Voir Appendice 3, p.83.

140. Uzel, 2008.

141. www.gwbush.com

142. <http://www.gatt.org/>

dominantes de la société. Par ce leurre, les artistes activistes de The Yes Men essaient de changer le monde,¹⁴³ comme nous le rappelle le texte de la commissaire Astria Suparak :

In the tradition of the Situationists, through lurid satire reminiscent of Jonathan Swift and Mark Twain, strategies of tactical media like those of the Critical Art Ensemble, institutional critique à la Guerilla Girls, Hans Haacke, and Ant Farm, or public performances akin to those of Abbie Hoffman, Adrian Piper, and the Reverend Billy, The Yes Men seek to incite change. Above all, they urge us to do something better.¹⁴⁴

La commissaire identifie plusieurs courants de l'art auxquels nous pouvons associer le travail de The Yes Men. Par des leurre et des canulars, les artistes activistes de The Yes Men essaient de changer le monde.¹⁴⁵

2.3.1 La posture du *trickster*

Le jeu est une qualité première du travail de The Yes Men. Pour nous, Andy Bichelbaum et Mike Bonano sont définitivement des *tricksters*. Pour traiter de cette figure nous retenons les propos de Jean-Philippe Uzel, qui fait l'importation de cette notion dans le monde de l'art, non pas pour parler d'une posture d'artiste, comme nous le faisons ici, mais pour aborder certains objets d'art.¹⁴⁶ Pour lui, le *trickster* : « C'est précisément le roi du double jeu, le roi de l'embrouille. [...] Voilà le propre du *trickster* : faire coexister des contraires dans une même réalité, en faisant grand usage de l'humour et de l'ironie. »¹⁴⁷ Une autre particularité de l'esprit du *trickster* est « de ne jamais être là où l'on croit et de décevoir systématiquement les attentes que l'on peut avoir à son égard. »¹⁴⁸ C'est de cette manière dont procèdent les membres de The Yes Men, en s'infiltrant dans un contexte où l'on ne les attend pas. Ils orchestrent des quiproquos et se font inviter à des conférences sous de fausses identités se faisant passer pour des travailleurs de

143. Référence au titre du film « The Yes Men Fix The World » (2009), deuxième film du duo, réalisé par Andy Bichelbaum, Mike Bonano et Kurt Engfehr — qui a travaillé notamment avec Michael Moore. Le documentaire relate la préparation des artistes activistes pour plusieurs de leurs interventions.

144. Suparak, 2010, p. 5.

145. Référence au titre du film « The Yes Men Fix The World » (2009), deuxième film du duo, réalisé par Andy Bichelbaum, Mike Bonano et Kurt Engfehr — qui a travaillé notamment avec Michael Moore. Le documentaire relate la préparation des artistes activistes pour plusieurs de leurs interventions.

146. Dans son texte « Les objets *trickster* de l'art actuel », Jean-Philippe Uzel analyse notamment les œuvres de Brian Jungen, Michel de Brouin et de Pierre Joseph. Rappelons que le concept de *trickster* a quelque fois été utilisé pour traiter de l'art autochtone (Ryan, 1999), de l'art d'Andy Warhol (Cresap, 2004) et qu'au départ, il s'agit d'une figure anthropologique (Radin, [1956] 1969).

147. Uzel, 2008, p. 43.

148. Uzel, 2008, p. 43.

l'Organisation Mondiale du Commerce.¹⁴⁹ C'est ce que les artistes nomment le processus de l'« Identity Correction ».¹⁵⁰ Ils présentent alors à l'auditoire un plan d'action, visant, d'une part, à augmenter les profits des industriels présents et, d'autre part, à tourner en dérision cette soif de profit qui se fait au détriment de droits humains fondamentaux. Il y a cohabitation de positions antinomiques au cœur même de l'œuvre au moment de sa production. Lors d'une conférence portant sur l'avenir de l'industrie du textile, les artistes proposent d'instaurer l'esclavagisme. Leur intervention, que certains qualifieront de loufoque, comprend un costume doré, doté d'un phallus géant au bout duquel se trouve un écran permettant à l'employeur de surveiller ses employés en tout temps. Ces éléments — qualifiés d'in vraisemblables par Jacques Rancière¹⁵¹ — sont présentés lors de l'exposition *Keep it Slick*. Le duo se fait aussi porte-parole de la compagnie américaine Dow Chemical, tenue responsable d'un drame survenu en 1984 à Bhopal, en Inde. Vingt ans après les événements, Andy Bichlbaum, se faisant passer pour Jude Finesterra de Dow Chemical, obtient du temps d'antenne à la British Broadcasting Corporation et annonce que la compagnie accepte la responsabilité des événements¹⁵² :

Je suis très, très heureux d'annoncer que, pour la première fois, Dow Chemical accepte l'entière responsabilité de la catastrophe de Bhopal [...] Nous avons dégagé 12 milliards de dollars pour indemniser enfin les victimes [...] Nous avons décidé de liquider Union Carbide, ce cauchemar pour le monde et cette épine dans le pied de Dow, et d'utiliser les 12 milliards de dollars pour donner plus que les 500 dollars que chaque victime a reçus jusqu'à maintenant.¹⁵³

La réception de ce travail, comme nous verrons au chapitre suivant, se fait à plusieurs niveaux et en plusieurs temps, dont certains peuvent être simultanés. Dans le cas de *Dow does the right thing*, le public est pris en otage et ses réactions sont tributaires du système de l'information qui est aussi une modalité spécifique d'exposition. Le fait que l'acte artistique soit diffusé en direct sur les ondes de la BBC à un impact énorme, comme l'écrit Jacques Rancière :

149. L'acronyme de l'organisation est, en langue anglaise, WTO (World Trade Organization), d'où le titre de l'une de leurs interventions : *WTO proposes slavery to Africa*.

150. « Identity Correction is the art of impersonating a powerful criminal to publicly humiliate them for conspiring against the public good » (Sauparak, 2010).

151. « Je pense ici aux performances des Yes Men, s'insérant sous de fausses identités dans les places fortes de la domination : congrès d'hommes d'affaires où l'un d'entre eux mystifia l'assistance en présentant un invraisemblable équipement de surveillance, comité de campagne pour Georges Bush ou émission de télévision. » (Rancière, 2008, p. 82).

152. L'organisme *Greenpeace* a publié un essai incriminant le géant américain : « Cela fait 20 ans qu'une fuite de gaz à l'usine Union Carbide de Bhopal a provoqué la pire de toutes les catastrophes chimiques jamais connues. Depuis, plus de 20 000 personnes sont mortes de maladies induites par l'exposition à des substances toxiques, un chiffre qui s'alourdit encore tous les mois. » (*Greenpeace*, 2004).

153. Losson, 2004.

Leur performance la plus spectaculaire se rapporte à la catastrophe de Bhopal en Inde. L'un d'entre eux réussit à se faire passer auprès de la BBC pour un responsable de la compagnie Dow Chemical qui avait racheté entre temps la société responsable, Union Carbide. À ce titre, il annonça, à une heure de grande écoute, que la compagnie reconnaissait sa responsabilité et s'engageait à indemniser les victimes. Deux heures après, bien sûr, la compagnie réagissait et déclarait qu'elle n'avait de responsabilité qu'envers ses actionnaires.¹⁵⁴

Le public est manipulé et les réactions sont très fortes lors de la découverte du canular. Ce mode de relation avec le public qu'instaurent The Yes Men par le biais des médias de masse, est inusité quand on l'analyse du point de vue de l'histoire de l'art et surtout, il prend une ampleur inégalée à ce jour de par la rapidité avec laquelle l'information se transmet.¹⁵⁵ Ce qu'il est important de souligner, c'est que les différentes modalités d'exposition par laquelle se traduit l'hétérogénéité du dispositif induisent l'hétérogénéité au cœur même du processus de réception. Ainsi, nous ne pouvons envisager qu'une intervention qui a lieu en direct ou en temps réel, comme une conférence ou une infiltration médiatique puisse avoir les mêmes effets, au niveau sensoriel et cognitif, qu'un communiqué de presse par exemple. La spécificité de l'exposition, dans ce cas-ci, est de regrouper ces composantes et modalités de l'œuvre en un lieu géographique et temporel. Cela n'empêche pas aux sites tricksters de continuer d'exister et aux films d'être visionnés. La forme hétérogène de l'œuvre provoque ici une très grande accessibilité au travail de The Yes Men et augmente son potentiel de visibilité dans différents médiums qui pourront être interprétés lors du processus de réception. L'œuvre d'art acquière ici la qualité subjectivante du dispositif.

Un double effet caractériserait le processus de subjectivation induit par dispositif : d'une part, « le témoignage de l'autre dote l'artiste d'une identité sociale »¹⁵⁶. D'autre part, l'œuvre permet aux spectateurs, aux participants de se constituer comme sujets, ou minimalement de contribuer à ce processus de subjectivation. Dans *La Cantine*, un des aspects importants est que Massimo Guerrera donne la parole à certains individus — il ne le fait pas de manière autoritaire, mais bien de façon informelle — et échange avec les gens, et qu'en transmettant leurs récits, ils soient partiellement « réhabilités » comme *personne* en devenant insubstituables,

154. Rancière, 2008, p. 82.

155. En effet, ce n'est pas le canular en lui-même qui est novateur, puisque c'est déjà ce que proposait Orson Welles en 1938. Le soir de l'Halloween, lors de la diffusion de l'émission de radio *Mercury Theater on the Air*, Welles terrifie environ 1 million d'individus — les chiffres diffèrent d'une étude à l'autre — avec l'épisode *War of the Worlds*. Sous la forme d'un bulletin de nouvelles, l'invasion de la Terre par les martiens est annoncée. La presse écrite fait chou gras de cette histoire de canular et dénonce ce nouveau média qu'est la radio. Cela a donné lieu à quelques études, dont celle de l'Américain Hadley Cantril ([1940] 1966).

156. Dulguerova, 2001-2002, p. 52.

qualité intrinsèque de la *personne* selon Nathalie Heinich. En effet, le rythme effréné de la ville est brisé et l'individu peu sortir d'une forme de torpeur et ralentir, prendre la parole, prendre position. Il peut entrer en relation avec l'autre, celui qu'il côtoie tous les jours sans le voir. En effet, la sociologue pose les notions d'*individu* et de *personne* en opposition. L'individu est la partie d'un tout. Un « spécimen prélevé dans une catégorie, interchangeable avec d'autres », dit-elle. Au contraire, elle associe à la personne un caractère d'insubstituabilité.¹⁵⁷ La personne en ce sens, se détache de la masse, elle prend la parole, expérimente l'œuvre qui a un fort pouvoir de subjectivation. Nous préférons utiliser le terme de *personne* pour traiter de l'artiste qui active le dispositif, pour souligner sa singularité, son insubstituabilité. Quoi qu'il en soit, cette possibilité de la prise de parole existe à travers l'œuvre de Guerrera et donne une forme de pouvoir à ses utilisateurs. Il faut certainement nuancer l'utilisation du terme *pouvoir*.¹⁵⁸ Nous attribuons à *La Cantine* un aspect politique qui n'est pas revendiqué par l'artiste et qui, au contraire, est plutôt nié. Dans *La Cantine*, il est lié à la prise de parole et au processus de subjectivation qui découle de cette liberté. Dans *Money-back Products (Produits remboursés)*, cette subjectivation passe plutôt par la possibilité d'imiter le processus de consommation qu'instaure Laurette et d'appliquer le mode d'emploi qu'il propose¹⁵⁹. Dans les actions de The Yes Men, savoir et pouvoir semblent être à l'unisson dans une démarche activiste qui permettrait de sensibiliser les citoyens. La prise de parole et l'appropriation discursive de l'œuvre par certains participants nous permettent d'insister sur la multiplicité des processus de réception d'une œuvre comme dispositif. Cette appropriation discursive semble être partie intégrante d'un processus de subjectivation, mais aussi du processus de production de l'œuvre sur le plan formel et signifiant.

L'hétérogénéité de l'œuvre s'est traduite par des modalités d'exposition et des occurrences multiples. Les réseaux a priori non artistiques ont été infiltrés et les œuvres ont surgies du quotidien. Cela nous fait croire que les artistes tentent de répondre à une diversité manifeste du public de l'art, d'élargir leur emprise et de transmettre leurs idéologies : Matthieu Laurette, en mettant l'accent sur la surconsommation et en déjouant les compagnies alimentaires ; The Yes Men en se faisant passer pour des membres de l'Organisation Mondiale du Commerce,

157. Heinich 1993.

158. Soulignons que les liens qui unissent l'art au pouvoir ne sont pas particulièrement nouveaux bien qu'ils demeurent actuels, comme en témoigne notamment un numéro récent de la revue *Espace sculpture* (Automne 2009).

159. Rappelons que Matthieu Laurette a vécu à partir de 1991 et pour quelques années en utilisant que des produits remboursés pour subvenir à ses besoins vitaux (alimentation et hygiène) tout en se procurant à l'occasion des biens superflus que lui procuraient la méthode des « produits remboursés » (Centre Pompidou, 2004).

critiquent l'effectivité et tournent en dérision leurs programmes d'action. Les artistes de ce corpus ont fait des propositions artistiques dans l'espace public et sollicitent notre participation comme membres d'une communauté. Le libre arbitre, de même que la possibilité de choisir notre degré d'implication dans l'œuvre d'art actuel est un critère qui nous permet de réévaluer le rôle du public.

CHAPITRE III

FORMES D'HÉTÉROGÉNÉITÉ: PUBLIC, RÉCEPTION ET COMMUNAUTÉ DE L'ART

Une citation de Josée Drouin-Brisebois tirée du catalogue de l'exposition *Flagrant délit. La performance du spectateur* — une exposition incontournable si l'on traite de participation en art actuel et qui a récemment été présentée par le Musée des beaux-arts du Canada — semble la prémisse adéquate pour entamer une réflexion sur des œuvres participatives :

Les artistes cherchent des façons de travailler qui soient plus participatives et de nouvelles approches pour intégrer leurs œuvres au contexte social et historique de l'ici et maintenant. Ils commencent à se distancier du modernisme et à mettre en cause la nature de l'art et son rôle dans la société. L'un des objectifs clés de ces divers mouvements est de *communiquer avec le regardeur*. C'est encore plus problématique dans le cas de performances, alors que de nombreux théoriciens croient fortement le fait que de documenter ces événements ne pourrait leur rendre justice et que seuls les membres de l'auditoire seraient les vrais témoins.¹⁶⁰

Josée Drouin-Brisebois énonce clairement la distance que prennent ces artistes contemporains avec le projet moderniste, tout en pointant avec justesse la filiation qui les y unit. Les artistes contemporains utilisent des stratégies d'infiltrations et de détournement, mais ne se situent pas du côté de la revendication. Nous l'avons abordé précédemment, les artistes qui

160. Drouin-Brisebois, 2008, p.35. Nous soulignons. C'est justement cette position des théoriciens qui croient que les documents ne pourraient rendre justice aux performances dont traite Josée Drouin-Brisebois que nous voudrions nuancer avec la notion de dispositif. L'œuvre comme dispositif comprend plusieurs modalités d'existence qui ne sont pas hiérarchisées, qui sont plutôt de l'ordre de la constellation, sans que celle-ci ne puisse être circonscrite de manière spatiale ou temporelle. L'œuvre comme dispositif a des frontières mobiles. Ainsi, les individus ont accès à l'œuvre de différentes manières et le processus de réception s'en voit diversifié.

constituent notre corpus d'études usent de détournement et d'infiltration ; ces stratégies donnent une forme particulière à l'œuvre et à sa production, mais induisent aussi des effets du côté de la réception. De plus, les œuvres se sont diversifiées et leur classification ou adhésion à un mouvement déterminé n'est pas essentielle à l'attribution d'une signification. L'œuvre appelle à l'interprétation et à la participation. Nous n'avons pas choisi pour ce chapitre d'analyser les œuvres en fonction des différentes théories de la réception, mais plutôt directement en lien avec la notion de dispositif, c'est-à-dire en lien avec ce que nous avons précédemment identifié comme lui étant intrinsèque, soit l'hétérogénéité et la relation. Si nous avons démontré dans les chapitres précédents que l'œuvre est hétérogène en raison de sa forme et de la multitude de postures que peuvent prendre les artistes pour activer l'œuvre comme dispositif, ici, nous aborderons l'hétérogénéité du public, du contexte de la réception et de la communauté de l'art. Nous voulons mettre de l'avant que le dispositif étant la forme de l'œuvre d'art, il est constitué d'éléments hétérogènes et qu'il en est de même du processus de réception qui sera lui aussi diversifié. Le processus de réception est déterminé par la multiplicité des contextes de diffusion, par l'éclectisme des modalités d'exposition et de registres d'objets. L'œuvre d'art comme dispositif est ainsi confrontée à un processus de réception induit par sa forme hétérogène. La diversification des modalités d'exposition entraînerait une hétérogénéisation des publics de l'art. Les œuvres comme dispositifs proposent une multitude de possibilités de réception simplement parce que leurs objets et leurs lieux de diffusion sont diversifiés. L'œuvre comme dispositif est aussi polysensorielle, elle a le potentiel de rejoindre la masse dans toute sa diversité. C'est ce que nous démontrerons dans ce chapitre qui a aussi pour objectif d'expliquer en quoi le public est diversifié — en raison de certaines caractéristiques socio-économiques, de son savoir quant à l'art actuel et d'un processus de réception de l'œuvre sensoriel ou discursif. L'œuvre étant formée de composantes dont certaines appartiennent au registre discursif et d'autre pas, la manière de l'appréhender sera non pas polarisée, mais diversifiée, ou du moins représentative de cet éclatement de la forme.

Nous avons vu dans le premier chapitre que le dispositif offre des possibilités de subjectivation qui se manifestent en art actuel par une participation accrue du spectateur. Cet investissement se traduit par un choix que fait le public quant à son implication dans l'œuvre, à divers « degrés de participation »¹⁶¹. Les relations, qui sont au fondement même l'œuvre, s'élaborent entre les individus, entre des objets qui appartiennent à différents registres et, plus fondamentalement, entre l'art et la société.

161. Jacob, 2006, p. 142.

De plus, malgré un oscillement entre art et non-art, certains objets de l'œuvre sont faits pour l'art.¹⁶² En diversifiant ses modes d'existence, en se « polycontextualisant » et en se « polysensorialisant », l'œuvre et l'artiste ont la possibilité de rejoindre non seulement un public, mais un public qui a déjà choisi le lieu où il lui convient d'être en contact avec l'art, bref un public ciblé, même s'il reste aléatoire et hors du contrôle de l'artiste. C'est aussi l'inscription de l'œuvre dans un contexte particulier de diffusion qui détermine la composition du public. L'art, en utilisant d'autres réseaux — télévision, Internet, lieux publics divers — s'adresse à d'autres publics. L'objectif de ce troisième et dernier chapitre est de démontrer que l'œuvre d'art comme dispositif a le potentiel de rejoindre la masse, qu'elle propose de nouvelles manières d'être ensemble en tant que société et qu'elle permet de repenser et de redéfinir la participation en art actuel et qu'ainsi elle remet en question la notion de public. L'œuvre d'art comme dispositif par sa forme hétérogène est plus à même de rejoindre un public nombreux ou au moins de mieux rejoindre son public en s'insérant dans des contextes de diffusions variés. La relation et le processus de subjectivation sont centraux dans les pratiques d'art actuel et nous devons repenser la notion de public en fonction de celle de participation.

3.1 L'HÉTÉROGÉNÉITÉ DU PUBLIC ET L'APPORT DE LA SOCIOLOGIE DE L'ART

L'observation de l'hétérogénéité des publics de l'art n'est pas récente et a fait l'objet de nombreux écrits, et cela, dès le XVIII^e siècle.¹⁶³ Observer la polysémie du terme public n'a rien de novateur. Dès son entrée dans la sphère sociale, au XVIII^e siècle, le public de l'art après avoir été une abstraction, une invention ou une construction prend finalement corps dans les salons de l'Académie française sous la plume de L'Abbé Dubos¹⁶⁴ pour ne nommer que celle-là. Un glissement se produit : alors que le pouvoir de légitimation de l'art était auparavant entre les

162. Ces objets *fait pour l'art* ne sont pas sans rappeler les « cunning objects » de Philip Fisher (1991, p. 6), qui sont en fait des objets créés pour le musée. Pour notre recherche, nous ouvrons un peu la définition de Fisher puisque que nous traitons d'une intervention en milieu urbain. Alors qu'auparavant les objets du musée étaient choisis suite à leur utilisation ou leur efficacité sociale, il faut noter que pour Fisher, les « cunning objects » ont perdus une certaine forme de naïveté puisqu'ils sont produits dans l'espoir d'intégrer l'histoire par l'entremise des musées.

163. Le texte « Entre l'esthétique et le politique ; *Le sensus communis* » de Jean-Philippe Uzel (2002) recense une bonne partie des écrits européens concernant l'apparition du public, à un moment historique — le XVIII^e siècle — qui non seulement voit apparaître l'espace public, mais le définit. Uzel cite entre autres Thomas Crow, Jürgen Habermas, Emmanuel Kant, Denis Diderot, Louis-Sébastien Mercier, La Font de Saint-Yenne, pour remettre en perspective l'émergence à la fois du concept d'espace public et celle qui lui est intrinsèquement liée, la notion de public. Nous ne reprenons toutefois pas l'ensemble de ce corpus de textes.

164. Dubos, (1719) 1993.

maines des spécialistes, il se retrouve désormais du côté du public, du peuple.¹⁶⁵ Pour reprendre l'exergue du livre *L'amour de l'art: les musées d'art européen et leur public* de Pierre Bourdieu et Alain Darbel, « ce qui était essentiellement un bastion aristocratique est devenu de nos jours un lieu de rencontre pour les gens de la rue. »¹⁶⁶ Cette époque de bouleversements sociaux et culturels ouvre une brèche vers un relativisme croissant. On constate la diversité et l'hétérogénéité des publics de l'art. À partir de ce moment, et encore aujourd'hui, nous pouvons parler des publics de l'art. La sociologie de l'art le confirmera. Un des aspects que nous aimerions souligner d'entrée de jeu est la mouvance de la notion de public. La notion de public est une construction, elle prend corps et s'entrelace avec celle de peuple dans une sorte d'indifférenciation¹⁶⁷. Pour discuter de la notion de public, nous nous basons sur la littérature provenant de la sociologie de l'art qui porte premièrement sur le public des musées. Dès 1969, Pierre Bourdieu et Alain Darbel publient l'une des premières études sociologiques sur la fréquentation des musées européens.¹⁶⁸ Ils constatent que le public des musées est plutôt homogène : il s'agit soit d'un public touristique, soit d'un public hautement scolarisé. Ce qui a intéressé Bourdieu et Darbel, c'est l'accessibilité à la culture selon des données socio-économiques, en lien, principalement avec l'éducation des sujets. Bourdieu et Darbel identifient certaines caractéristiques qui nous permettent de réfléchir à la fréquentation des institutions muséales, aux causes qui déterminent que certains individus vont au musée alors que d'autres s'en abstiennent.¹⁶⁹ Ces publics sont définis par des caractéristiques socio-économiques qui disent peu de la subjectivité des visiteurs du musée, de leurs rapports aux œuvres ou du processus de réception comme phénomène sensoriel, discursif ou signifiant. Elle dit peu de l'œuvre d'art comme production d'intelligibilité. L'art dont il est question dans l'ouvrage de Bourdieu et Darbel est celui des grands musées, un art déjà légitimé.¹⁷⁰ Cette recherche ne correspond pas à notre corpus dont les œuvres sont appelées à se déployer dans différents contextes de diffusion. Néanmoins, elle met de l'avant l'idée que le public puisse être hétérogène même si ce n'est qu'à

165. Notre but n'est pas de mener une démonstration sur le processus de légitimation de l'œuvre d'art, mais bien de questionner la participation du public quant à son incidence formelle sur l'œuvre et d'établir une causalité entre la forme hétérogène de l'œuvre, la diversité de ses modalités d'exposition sur la diversification du public.

166. Bourdieu, 1969, p. 10.

167. Ruby 2007, p. 227-291.

168. Bourdieu, 1969.

169. Institut de la statistique du Québec, 2010. Les données statistiques de l'observatoire de la culture soutiennent que 348 347 personnes fréquenteraient les 19 musées d'art du Québec. Cela représente 20 % de la fréquentation des musées et des lieux d'interprétation et 4 % de l'ensemble de la population du Québec, estimée à 7 870 026 d'habitants au 1^{er} janvier 2010. 96 % des Québécois ne visitent pas les musées d'art.

170. Par opposition à des « candidats à l'appréciation » tel que le conçoit George Dickie ou Rainer Rochlitz (Rochlitz, 1994).

travers des caractéristiques socio-économique, ce qui est essentiel pour notre propos. Elle met aussi en évidence que l'objectif de rejoindre le « grand public » n'est pas souvent réalisé ; l'accessibilité au musée n'est pas donnée à tous. L'œuvre d'art comme dispositif va vers le public palliant ainsi une lacune de l'institution artistique. L'œuvre d'art comme dispositif renverse partiellement le principe d'accessibilité en s'offrant au public dans des contextes diversifiés, qui sont entre autres en dehors des institutions.

La sociologie de l'art, comme toute discipline, s'est actualisée pour correspondre davantage aux formes de l'art actuel, c'est-à-dire aux œuvres qui sont exposées en dehors des musées. Nous l'observons notamment chez la sociologue française Nathalie Heinich, qui a tenté, dans une série d'articles regroupés en l'ouvrage *L'art contemporain exposé aux rejets*¹⁷¹, de recueillir les commentaires du public, au sujet de diverses interventions et expositions artistiques, dans un contexte où l'on remettait en cause la valeur de l'art contemporain — la « crise de l'art contemporain »¹⁷². La recherche de Nathalie Heinich met de l'avant l'hétérogénéité des réactions du « grand public », en lien avec des registres de valeurs. L'auteure insiste sur le clivage qui sépare les profanes des experts, pour reprendre les termes de la sociologue. Aux fins de cette recherche, nous ne souhaitons pas polariser la notion de public, mais plutôt constater sa diversité en lien avec ses modalités d'exposition. Nous voulons analyser les implications que peut avoir la forme du dispositif sur cette notion abondamment discutée.

Récemment, lors du colloque *œuvres à la rue : Pratiques et discours émergents en art public*¹⁷³, nous avons pu constater que plusieurs enjeux étaient liés à l'art public, mais aussi à la notion de public. Dans sa présentation portant le titre de « Quel est le public de l'art public ? », Jean-Philippe Uzel a rappelé l'ambiguïté de l'expression « grand public » dans les débats concernant l'art contemporain. Il critique aussi la position de Nathalie Heinich qui, selon lui, ne remet pas en question une conception de l'expression « grand public ».¹⁷⁴ Pour Uzel, ce « grand public » est un public idéal et consensuel, instrumentalisé et politique qui a deux caractéristiques principales : il s'agit d'un public élargi, regroupant l'ensemble des citoyens et il a une

171. Il s'agit d'une publication regroupant une série d'articles parus entre 1985 et le début des années 1990. (Heinich, 1997).

172. Michaud, 1997.

173. Gérin, 2010. Le colloque a eu lieu à l'UQAM, le 13 septembre 2009. Il était organisé par Annie Gérin et regroupait les présentations d'Annie Gérin, Patrice Loubier, Vincent Lavoie, Robert Derome, Dominic Hardy, Gilles Lapointe, Louise Letocha, Francine Couture, Marie Fraser, Thérèse St-Gelais, Yves Bergeron et Jean-Philippe Uzel. La publication des actes est prévue pour 2010.

174. « [...] à aucun moment, la sociologie ne propose une typologie des publics interrogés ou observés et se contente des catégories très larges d'« opinion », de « sens commun » et de « grand public ». » (Uzel, 2010, p. 92).

connotation politique immédiate — il y a fusion de la sphère esthétique avec la sphère politique, à travers des œuvres et des événements publics.¹⁷⁵ Selon Uzel, le public se rapporte souvent à un groupe spécifique que l'on peut identifier comme étant l'un des partis du débat ou du conflit. Aujourd'hui dans les débats l'on persiste à parler de grand public, alors que cette expression éculée trahit souvent quelques intérêts: « la notion de "grand public" devient alors un concept malléable qui sert de caution aux options esthétiques et politiques des uns et des autres. »¹⁷⁶ C'est pourquoi il nous importe d'affirmer la diversification des publics de l'art, pour mettre en évidence que tous n'y trouvent pas la même chose, que les motivations du contact avec l'art sont extrêmement diversifiées.¹⁷⁷

La résurgence de l'intérêt porté au public de l'art contemporain s'observe aussi à la lecture de textes du sociologue Louis Jacob, dont l'un porte, non seulement sur les politiques culturelles de la ville de Montréal, mais aussi sur la « régression du spectaculaire dans l'art contemporain », pour reprendre les termes du titre. Cet article s'avère être un pivot pour notre réflexion puisqu'il nous permet de constater qu'un engagement tangible du public est possible à travers certaines formes d'art actuel. Ce texte de Jacob nous fait passer d'un public situé du côté de la contemplation à un public qui est plutôt du côté de l'action et de la participation. C'est aussi ce que propose de faire Josée Drouin-Brisebois avec l'exposition *Flagrant délit. La performance du spectateur*: « explorer la façon dont le rôle du spectateur s'est modifié, passant de sujet s'adonnant à la contemplation objective à interprète engagé. »¹⁷⁸ En effet, l'article comme l'exposition portent sur des pratiques artistiques qui sollicitent le spectateur. L'interpellation du spectateur est parfois si prégnante que nous pourrions désormais l'appeler *participant*. Si Louis Jacob s'intéresse à l'intervention artistique en milieu urbain, nous pourrions étendre ses critères à l'infiltration médiatique.¹⁷⁹ Louis Jacob distingue trois « degrés de participation » dont le premier est le suivant :

175. Uzel, 2010, p. 92-93.

176. Mieke Bal tient des propos similaires: « La pluralité des visiteurs qui apportent chacun leurs bagages intellectuels, esthétique, leurs humeurs, connaissances et attentes empêche la possibilité de s'adresser « au public » — si la chose était désirable. Ce n'est pas pour dire que l'individu et son -isme règne suprême, qu'au lieu du public, il faudrait parler des innombrables individus qui le constituent, car ce serait le moyen le plus sûr de réinstaller le singulier générique qui applatit la réflexion. » (Bal, 2007, p. 10).

177. Cette présentation de Jean-Philippe Uzel fait ressortir le fait qu'il n'y ait pas de typologie des publics de l'art contemporain. Ce n'est pas l'objet de cette recherche que d'élaborer cette typologie néanmoins, ce projet en serait un intéressant à mener.

178. Drouin-Brisebois, 2008, p. 27.

179. Bien que ces pratiques utilisent les réseaux du spectaculaire, nous croyons qu'elles sont fondamentalement antispectaculaires puisqu'elles détournent les réseaux médiatiques de leurs fonctions premières. Les spectateurs ne se complaisent pas dans le simple divertissement, ils sont confrontés à une œuvre d'art.

À un premier degré, que je qualifierai d'infrapolitique, l'individu n'intervient qu'en tant que consommateur. Il s'agit d'une forme plutôt passive de participation, celle qui est sollicitée par exemple par les produits standard de l'industrie culturelle. Comme le disait Hegel à propos de la société civile, il s'agit d'un champ de l'action consciente qui demeure « bornée » : le processus en effet ne concerne que l'expérience d'un individu atomisé aux prises avec ses besoins et ses intérêts égoïstes.¹⁸⁰

Cette manière d'aborder l'œuvre — s'il y a œuvre, ce qui n'est pas évident étant donné que Jacob traite d'« industrie culturelle », ce qui s'oppose substantiellement à la pratique artistique — est assez conventionnelle et surtout, elle s'applique à toutes les formes de productions culturelles¹⁸¹ de manière indifférenciée. Ce degré « infrapolitique » ne permet pas que la participation du spectateur ait un impact réel ou tangible sur la forme de l'œuvre ou de l'intervention. De même, le spectateur ajoute peu à la signification de l'œuvre. L'échange bilatéral n'est pas fondamental pour l'existence de l'œuvre : ni lors de la production, ni lors du processus de réception. Le spectateur reçoit l'œuvre d'une manière quasi passive, comme s'il était devant un spectacle. Cela peut arriver en art actuel, dans certains contextes de présentation qui seraient aseptisés ou du moins « artificiels », mais il faut tenir compte du fait que certaines œuvres d'art actuel ne sollicitent pas la participation, simplement, et quelques soit leur contexte de diffusion. Le deuxième degré de participation implique davantage celui qui se prête au jeu :

À un deuxième degré, quasi-politique celui-là, l'individu intervient en tant qu'utilisateur ou bénéficiaire. Il n'est en fait qu'un agent dans une chaîne d'opération, le détenteur de certains droits instrumentalisés au sein d'un appareil dispensateur de services [...]. La marge d'action est réduite à une procédure convenue, une série de décisions et de gestes prévisibles. [...] Dans une grande part de l'art public traditionnel, qui obéit d'abord à des fonctions commémoratives, décoratives ou didactiques, on tiendra compte de l'individu comme destinataire, plus ou moins réceptif, capable de partager un certain nombre de valeurs, de normes, de conventions qui définissent l'espace public.¹⁸²

Ici, les valeurs des individus sont légèrement engagées dans le processus de réception. Néanmoins, comme la participation est conventionnelle, elle est moins compromettante pour le participant qui sait d'emblée ce que l'on attend de lui ou du moins qui peut le déterminer sans trop de difficulté, en lisant les indications à proximité de l'œuvre. L'expérience d'une œuvre du collectif BGL est relatée par Josée Drouin-Brisebois : « Sortant de ce lieu obscur, je reviens dans le couloir où je trouve, sur le mur opposé, un panneau qui indique " Poussez

180. Jacob, 2005, p.142-143.

181. Le terme *culture* est employé avec beaucoup de précautions étant donnée sa polysémie. Ici, il réfère tant à son acception anthropologique qu'économique, nous l'utilisons dans sa définition la plus générale.

182. Jacob, 2005, p.143.

ici ». À ma surprise, quand je pousse, le mur pivote pour révéler un autre espace caché. J'y entre, et du moment que le mur commence à se refermer, un kaléidoscope de lumière éclaire la salle.»¹⁸³ Cette citation de la conservatrice de l'art contemporain du Musée des beaux-arts du Canada corrobore les propos de Louis Jacob dans la mesure où elle présente la participation du spectateur comme étant convenue d'emblée, encadrée par l'institution muséale dans ce cas particulier. Ce genre d'œuvres d'art doit être activées par le spectateur pour que ce dernier bénéficie d'une quelconque expérience esthétique. Pourtant, bien que ce degré de participation soit décisif pour le processus de réception — puisqu'il permet d'accéder à l'œuvre — il n'influence nullement le contenu de l'œuvre. Il s'agit d'une action rationnelle et conventionnelle dont la finalité est d'expérimenter l'œuvre. La différence fondamentale que nous observons est l'absence déterminante de l'artiste. Il semble que dans l'œuvre comme dispositif cette présence permette une implication accrue du spectateur. Le récit de la personne de même que l'échange avec l'artiste génèrent un apport significatif, modulant ainsi la forme de l'œuvre. Le troisième degré de participation identifié par Louis Jacob, quant à lui, exhorte un engagement accru de la part du public :

Le troisième degré désigne l'intervention de l'individu en tant que citoyen actif; c'est ici que le passage au politique devient possible. L'individu n'entre dans le processus de création non plus seulement en tant que consommateur ou usager, mais comme une personne qui se conçoit des appartenances, *qui se raconte et qui dialogue*, qui ainsi peut apparaître et agir en commun. [...] Sur ce plan, la participation de l'individu déborde de la définition technique ou opératoire du processus et confine à une dynamique proprement politique. L'art se place en terrain instable parce qu'il s'ouvre à la différence des convictions et des perspectives, à la représentation du conflit, à la délibération.¹⁸⁴

Ce que Jacob souligne, c'est que l'œuvre d'art — l'intervention en milieu urbain, dans ce cas-ci — rejoint le politique en générant une participation active, mais aussi une ouverture à la pluralité des points de vues. Lorsqu'il est engagé dans ce type de participation, l'individu passe à l'action et acquiert de la sorte une forme d'autonomie par rapport à l'œuvre. Ainsi, une pratique artistique peut être l'amorce d'une réflexion ou d'une action pour le public. Nous l'avons déjà mentionné, l'œuvre d'art comme dispositif peut induire des effets en dehors du monde de l'art — c'est aussi par cette qualité d'être à la fois art et non-art, comme le remarque Jacques Rancière, qu'elle serait politique.¹⁸⁵ À cet effet, Louis Jacob ajoute que :

183. Drouin-Brisebois, 2008, p. 53. À propos de l'œuvre *Le discours des éléments* de BGL, présentée lors de l'exposition *Flagrant délit. La performance du spectateur*.

184. Jacob, 2006, p.143. Nous soulignons.

185. Rancière, 2004, p.53.

Ce qui se passe en fait c'est que l'art s'ouvre toujours davantage à ce qui n'est pas lui. C'est donc dire que les artistes ne se contentent pas de revêtir les habits de l'intellectuel ou du philosophe pour s'investir d'une nouvelle mission sacrée. Les artistes sont véritablement engagés dans quelque chose, avec d'abord tous ces gens qui se joignent au processus de l'œuvre, mais éventuellement aussi tous les autres qui en deviennent les médiateurs, les historiens, les critiques. Ils sont donc tout autant dans l'espace politique que dans le monde de l'art, et ils ne peuvent échapper aux aléas du politique : malentendu, détournement, mensonge et autres distorsions du langage, problèmes de légitimité, conflit d'intérêts, expressions contradictoires du bien commun et de la vie bonne, etc. Finalement, la participation du citoyen au processus de l'œuvre implique une réflexion sur les fondements même du politique comme l'appartenance, la promesse, la sollicitude, l'échange, ce que signifie être et vivre ensemble.¹⁸⁶

Être et vivre ensemble est un enjeu fondamental des pratiques artistiques de notre recherche. Ainsi, selon Louis Jacob, la participation du public au processus de l'œuvre lui conférerait une fonction politique puisqu'elle tiendrait compte à la fois de la diversité, des oppositions présentes en son fonctionnement. La pratique artistique de l'intervention qui prend ancrage dans le contexte urbain tant par son processus de création que par sa réception, qui a des répercussions tant à l'intérieur du milieu de l'art qu'à l'extérieur, aurait ainsi le potentiel d'élargir les publics de l'art actuel et de les diversifier, grâce à cette ouverture dont parle Louis Jacob. Il en est de même pour les pratiques dites d'infiltrations médiatiques que sont les œuvres de Laurette et de The Yes Men. Elles utilisent les réseaux des médias télévisuels et journalistiques de la presse imprimée pour atteindre une foule déjà captive, voire sous l'emprise de ses médias, élargissant le bassin du public potentiel. L'action des artistes vient déstabiliser un instant cet auditoire déjà constitué en détournant les médias de leurs fonctions principales : informer et divertir.¹⁸⁷ L'œuvre d'art s'infiltré dans l'espace privé par l'intermédiaire de la télévision, par exemple, laissant le récepteur se forger sa propre idée, libéré de conventions institutionnelles de lecture de l'œuvre. L'infiltration peut être appréciée comme œuvre d'art, mais aussi comme événement médiatique. Ses effets sont différents d'un réseau à l'autre. Du problème esthétique concernant la forme de l'œu-

186. Jacob, 2006, p.143.

187. Il est peut-être un peu rapide de désigner qu'informer et divertir sont les fonctions principales des médias. Les médias peuvent effectivement être porteurs de propagande, véhicules puissants d'idéologies : « au cours des années trente, le cinéma parlant se développe ; la radio, la presse quotidienne et les magazines adoptent de nouvelles formules, fondées d'abord sur la recherche d'un contact aussi direct que possible avec la masse du public ; en même temps, on travaille à la mise au point de la télévision. D'où un très vif intérêt pour les mass media, et surtout pour leur éventuelle efficacité dans des domaines tels que la propagande politique, la publicité, ou même l'éducation. D'où également, en particulier dans les milieux intellectuels, une vive crainte de l'emprise qu'ils pourraient avoir sur la population et de ses conséquences sociales et culturelles. » (Encyclopædia Universalis, 2008).

vre, nous pourrions décider d'analyser certaines considérations politiques qui sont aussi les effets de l'œuvre.¹⁸⁸

Dans l'intervention en milieu urbain et dans l'infiltration médiatique, le public est surpris par l'œuvre qui vient *vers eux*, qui prend corps dans *leurs lieux* — soit des lieux publics soit des lieux plus spécifiques : des lieux professionnels ou communautaires, par exemple —, sur leur rue, dans leur journal ou dans leur télévision. L'œuvre, comme décontextualisée, puisque hors d'un cadre institutionnel de diffusion déterminé, non seulement surprend¹⁸⁹, mais interpelle par sa proximité et son immédiateté. De plus, dans le travail de Laurette et de The Yes Men, il y a emprunt, voire confusion stratégique avec l'imagerie des médias de masse. Tant *La Cantine* que *Money-back Products (Produits remboursés)* et le travail de The Yes Men, brouillent les limites des espaces privé et public. Les uns génèrent des expériences liées à la sphère du privé dans l'espace public et les autres, inversement, explorent la possibilité de faire changer certains comportements individuels en tenant compte du bien commun et suscitent des discussions d'intérêt public.

Nous pouvons imaginer qu'un individu puisse transposer la réflexion initiée par l'œuvre d'art dans son propre domaine de compétence ou à d'autres domaines de la vie sociale. Ainsi, l'œuvre perdure par une transformation formelle, en dehors du strict domaine artistique.¹⁹⁰ Soulignons que si les pratiques que nous étudions ne sont pas nécessairement subversives dans le monde de l'art — ce monde qui depuis le xx^e s'est nourri de « tout et n'importe quoi »¹⁹¹, pour utiliser une expression familière découlant de la « crise de l'art contemporain »¹⁹² —, elles peuvent l'être pour d'autres sphères sociales. Les œuvres d'intervention ou

188. Rappelons-nous que lors du sommet de Coppenhague en décembre 2009, le travail de The Yes Men a des effets politiques forts médiatisés. Le porte-parole du premier ministre du Canada, Dimitri Soudas, a accusé Steven Guilbeault d'être à l'origine du communiqué soi-disant émis par le Canada — c'était le travail des artistes-activistes. Après avoir été associé à Greenpeace pendant une dizaine d'années, Steven Guilbeault a co-fondé l'organisation non-gouvernementale Équiterre. L'accusation de M. Soudas a pris plusieurs formes : un courriel envoyé aux médias (Séguin, 2009) ainsi que des prises de bec publiques : « Réagissant comme un cowboy à un canular critiquant la position canadienne sur l'environnement, M. Soudas a publiquement accusé Steven Guilbeault d'Équiterre d'être derrière l'opération (c'était faux). On l'a aussi vu s'engager dans une bataille (verbale) de ruelle avec un manifestant. C'est un comportement indigne, venant d'un proche collaborateur d'un premier ministre, d'autant plus que M. Soudas n'en est pas à sa première gaffe. » (Gagnon, 2009).

189. Loubier, 2008, p. 54.

190. La rencontre avec le travail de l'artiste canadienne Pam Hall qui intervient artistiquement dans un milieu professionnel extérieur à l'art, a été déterminante pour l'élaboration de cette recherche. Nous l'aborderons plus en profondeur dans les pages suivantes.

191. Michaud, 1997.

192. Michaud, 1997.

d'infiltration, outre de produire des effets esthétiques, en créent d'ordre discursif dans notre milieu. C'est aussi là que se situe le double statut d'art et de non-art de l'œuvre comme dispositif et c'est ce degré d'engagement — un engagement oscillant entre l'art et le non-art, entre un processus de réception sensorielle et discursive — qui transformerait la notion de public de l'art contemporain. Ce troisième degré de participation ne doit pas être compris comme un idéal à atteindre, mais comme l'une des manières possibles d'investir l'œuvre d'art actuel et qui la rapprocherait du politique puisqu'elle implique l'action citoyenne. En effet, Jacob parle du citoyen comme d'un individu appartenant à une communauté ; les effets d'un tel engagement seraient donc de l'ordre de l'action citoyenne, politique ou sociale. La réflexion de Jacob nous intéresse dans la mesure où elle permet, premièrement, d'hierarchiser l'investissement de différents participants dans l'œuvre et, deuxièmement, de constater que la formation d'une communauté peut se faire par l'intermédiaire d'une œuvre d'art. Nous avons abordé cela lors de l'analyse de *La Cantine*. Il pourrait être fertile d'explorer la possibilité que les gestes produits par les individus à la suite de leur contact avec l'œuvre puissent être de l'ordre tant artistique que social ou narratif, mais tel n'est pas l'objet principal de cette recherche et nous laissons à d'autres le soin de chercher dans cette direction.

Notre objectif est plutôt d'identifier différentes possibilités de réception en lien avec l'hétérogénéité de l'œuvre. Le travail de *The Yes Men*, par exemple, est propice à une réception multiple : certains spectateurs seront confrontés à l'œuvre comme à une nouvelle lors des informations au téléjournal ; certains feront réception de l'œuvre au moment où le canular aura déjà été révélé par le biais du site internet ou de la documentation ; d'autres, finalement, visiteront l'exposition qui a l'avantage de regrouper plusieurs documents, traces et moments de l'œuvre. Toutes ces modalités de réception induites par les différents contextes de diffusion ont des effets sensoriels et discursifs distincts qui nous permettent de repenser l'engagement du public. En effet, nous observons que l'hétérogénéisation du public de l'art s'effectue aussi à travers le processus de réception, qui est notamment polysensoriel. Cette caractéristique de l'œuvre comme dispositif nous permettra de constater un paradoxe fondamental qui appuie notre hypothèse concernant l'hétérogénéité des processus de réception : l'art est reçu à la fois de manière discursive et sensorielle. Examinons d'abord ce second aspect de l'œuvre d'art comme dispositif, sa polysensorialité.

3.2 LA RÉCEPTION ET LA POLYSENSORIALITÉ

Le concept de polysensorialité en lien avec le processus de réception permet de constater une fois de plus l'hétérogénéité du public de l'art. Nous l'avons évoqué précédemment, l'œuvre d'art est polysensorielle puisqu'elle se déploie à travers différents registres d'objets auxquels nous attribuons des caractéristiques principalement discursives et sensorielles. Ainsi des objets graphiques, picturaux, alimentaires, costumiers, performatifs, photographiques, médiatiques, filmiques ou virtuels peuvent cohabiter dans l'œuvre. Des modalités d'exposition appropriées à la spécificité de ces objets éclectiques sont mises en place par les artistes. Le choix de la notion de polysensorialité telle qu'entendue par Jocelyne Lupien¹⁹³, comme faisant partie du cadre théorique de cette recherche, s'est imposé pour deux raisons. Premièrement, elle nous permet de redéfinir la relation entre l'œuvre et le public de l'art actuel par l'application à des types de pratiques artistiques qui sont peu abordées par l'auteur.¹⁹⁴ Deuxièmement, cette notion suggère que l'hétérogénéité du public de l'art actuel se situe dans des processus de réception diversifiés.

Notre objet d'étude est l'œuvre d'art présentée hors des lieux de diffusion conventionnels bien que, dans tous les cas qui nous intéressent, les œuvres aient aussi été diffusées par des institutions artistiques. Nous avons vu dans le chapitre précédent que la diversité formelle de l'œuvre se transposait en plusieurs modalités d'exposition. Nous souhaitons aborder la polysensorialité dans le contexte de l'intervention et dans celui de l'exposition institutionnelle comme attestation de la diversité présente en art actuel. Nous comprenons le contexte comme déterminant pour la structure de l'œuvre d'art¹⁹⁵ et donc pour la diversification du public de l'art. Tant les objets artistiques que les contextes de diffusion des œuvres étudiées sont polysensoriels. Notre hypothèse est que la polysensorialité peut s'appliquer aux contextes de diffusion de l'art actuel puisqu'ils existent simultanément en tant que contextes de production des œuvres. Cette prolifération des modalités d'existence de l'œuvre permet potentiellement d'élargir le public de l'art puisqu'elles offrent plusieurs expériences sensorielles et induisent ainsi diverses significations.

193. Lupien, 2004.

194. Ces types de pratiques artistiques sont peu abordées par Jocelyne Lupien. Elle propose plutôt de discuter de l'expérience spatiale, traite des anamorphoses peintes par Hans Holbein(1533), des installations de James Turrell et des miroirs d'Anish Kapoor. Pour aborder la mouvance identitaire et l'altérité de l'œuvre d'art, Lupien s'attarde aux travaux d'Arnulf Rainer, Cindy Sherman ou Sophie Calle. L'auteur cite de nombreux exemples d'artistes qui ont sollicité les sensorialités des spectateurs, de Marcel Duchamps à Massimo Guerrera, en passant par Monic et Yvon Cozic, pour ne nommer que ceux-là. (Lupien, 2004).

195. Ardenne, (2002) 2004.

Pour Jocelyne Lupien, chaque œuvre sollicite le spectateur, en interpellant différentes sensorialités. Le *style perceptif*¹⁹⁶ de l'œuvre est la somme des sensorialités convoquées et éprouvées qui modalisent l'expérience, l'information et les connaissances qui en découlent. La polysensorialité est une qualité de l'œuvre qui se décline selon des styles perceptifs : visuels, tactiles, kinesthésiques, sonores, posturaux, olfactifs. Cette qualité polysensorielle va au-delà des discours symboliques de l'œuvre. La polysensorialité est convoquée par la réalité matérielle de l'œuvre (l'énonciation) ou par ce qui est représenté (l'énoncé). D'entrée de jeu, Jocelyne Lupien écrit que « l'architecture perceptive est formée de trois niveaux : la sensation, la perception et la cognition. »¹⁹⁷ Son projet vise à « décrire la nature et les caractéristiques des espaces sensori-perceptifs, et la manière dont ces espaces contribuent à doter de signification l'image perçue. »¹⁹⁸ Elle démontre que les arts visuels ne s'adressent pas seulement à l'œil, ce que nous avons observé en décrivant les œuvres de notre corpus qui se sont toutes avérées être polymorphes — allant de l'objet graphique à l'objet discursif, en passant par l'objet alimentaire.¹⁹⁹ De plus, Jocelyne Lupien réfère au théoricien de l'art Nicolas Bourriaud et à son concept d'esthétique relationnelle²⁰⁰ pour introduire la notion de « déverrouillage »²⁰¹. Jocelyne Lupien souligne les effets possibles de la polysensorialité sur ce concept contemporain : les diverses sensations ne sont plus qu'une (simple) dimension biologique, elles ont désormais une dimension qualitative qui les rattache à la fonction représentative.²⁰² Les recherches de Jocelyne Lupien nous permettent de repenser notre relation à l'œuvre d'art sur les plans matériel et cognitif. Étant donné que les œuvres de notre corpus de recherche sont dissémi-

196. Lupien, 2004, p. 16.

197. Comme nous l'avons dit dès l'introduction, cette conception de la sensation pure est dépassée en psychologie, néanmoins, elle sert ici les propos de Jocelyne Lupien. Actuellement, la tendance est plutôt de considérer ces trois niveaux comme simultanés. Sillamy, [1991] 2003, p. 243.

198. Lupien, 1997, p. 127.

199. La forme de certaines œuvres d'art actuel nous oblige à repenser les concepts qui nous permettent de l'analyser. La question sensorielle semble être une piste féconde pour des auteurs tel que Jennifer Fisher (1997) : « alors que le sens visuel autorise une certaine transcendance, un écart et même une part d'incohérence, le sens haptique propose la contiguïté, le contact, la vibration. Le sens haptique rend toutes les surfaces poreuses puisqu'il intègre simultanément les informations provenant de l'intérieur, de la couche superficielle de la peau et du monde extérieur. »

200. Lupien, 2004, p. 17, note 4; Bourriaud, 1998.

201. « Nous proposons ce concept dérivé de celui de *verrouillage* (des sens du corps) qu'on trouve chez David LeBreton (*Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 1990). L'idée de l'art comme moyen de *déverrouiller* le corps et ses sensorialités constitue une piste intéressante pour définir la spécificité de l'effet des arts plastiques sur les spectateurs. » Lupien, 2004, p. 17, note 5

202. Lupien retient, sans y adhérer totalement, un modèle de « corrélation fonctionnelle entre sensibilité sensorielle et sensibilité affective » du psychologue Charles Henri Piéron : on y trouve un coefficient perceptif auquel correspond un coefficient affectif. Lupien distingue l'application de ce modèle dans un cadre général proposé par Piéron, de celle faite lors de l'expérience esthétique.

nées et plurielles, il en est nécessairement de même pour le processus de réception qui est aussi déterminé par le style perceptif des œuvres.²⁰³ Il faut toutefois introduire dès maintenant l'idée que pour Jocelyne Lupien « les styles perceptifs de l'énonciation non linguistique — c'est-à-dire les styles visuels, tactiles, kinesthésiques, sonores, posturaux, olfactifs, qui constituent la matérialité même des arts plastiques — fournissent aux individus, des contenus sémantiques et symboliques autonomes et puissants qui ne demandent aucune traduction verbale pour produire un *punctum* et un *studium*, c'est-à-dire, pour produire des effets thymiques et cognitifs. »²⁰⁴ Les effets cognitifs sont ici entraînés par le style perceptif de l'œuvre et ses déclinaisons sensorielles. Jocelyne Lupien énonce clairement que l'apport sensoriel suffit pour injecter l'œuvre de signification.

Nous avons évoqué précédemment le fait que *La Cantine* soit accessible de manière immédiate lors des interventions en milieu urbain : les participants se voient appelés à manipuler, toucher, goûter, manger en plus de regarder. Ils choisissent leur degré d'implication dans l'œuvre — comme nous l'avons vu avec le texte de Louis Jacob. Les différentes modalités selon lesquelles se décline l'œuvre d'art proposent autant de manières de les appréhender. Ainsi, chaque spectateur peut être rejoint par une caractéristique sensorielle différente. Les objets de l'œuvre sont mis à la disposition du public à différents moments, selon des temporalités diverses. Le spectateur appréhende l'œuvre non seulement en contexte d'exposition, mais dans la ville ou chez lui, et ce, par les différentes voies sensorielles qui la constituent.

L'œuvre comme dispositif se déploie dans le temps, l'espace et selon plusieurs formes matérielles. Elle a le potentiel d'élargir le public de l'art parce qu'elle répond à différents désirs qui sont traduits par différents registres et par différents styles perceptifs. Tous ne peuvent envisager avoir la même expérience de l'œuvre. C'est ce qui rend le public de l'art fondamentalement diversifié, nonobstant les caractéristiques socio-économiques proposées par la sociologie de l'art. En effet, les œuvres de notre corpus induisent différents comportements de la part des participants. Les artistes nous proposent de manipuler, toucher, goûter, manger en plus de regarder, lire, imiter, écouter, agir ou réfléchir. La notion de dispositif met l'accent sur une œuvre qui produit du signifiant et de l'intelligibilité : « Par voie sensorielle, cognitive et affective, les tableaux, les sculptures, les installations nous décrivent l'univers *autrement*

203. Nous ne souhaitons pas faire une analyse d'œuvre complète pour démontrer l'opérabilité du concept de « style perceptif ». Le lecteur trouvera le tableau que Jocelyne Lupien joint avec son texte, à l'appendice 4, p.84. Les effets associés aux différentes sensorialités y sont clairement énoncés et pourraient s'appliquer à chacune des œuvres de notre corpus. Notre objectif est de rendre compte de la diversité des modalités de réception dont l'une serait induite par la polysensorialité de l'œuvre d'art actuel.

204. Lupien, 2004, p. 16.

que ne le fait la pensée logique, les sciences exactes et, souvent, l'art nous fait mieux comprendre le chaos et la complexité de nos vies.»²⁰⁵ L'œuvre d'art comme dispositif a la caractéristique d'être en mouvance constante quant à sa forme et à sa signification.

Selon la perspective de la polysensorialité, le processus de réception et l'appréciation esthétique ne passent pas par la parole ou le discours — que nous identifions plus loin comme l'un des procédés subjectivant de l'œuvre d'art. Il y aurait donc un paradoxe lié à l'hétérogénéité de ces œuvres qui, d'une part, offrent un processus de réception principalement sensoriel produisant de l'intelligibilité et, d'autre part, un processus de réception axé sur le discursif, par l'omniprésence de la parole, de l'échange et de la discussion. Ces deux conceptions du processus de réception qui pourraient sembler antinomiques ne font que renforcer notre hypothèse de la pluralité des publics de l'art.

3.3 LES SINGULARITÉS ET LES COMMUNAUTÉS HÉTÉROGÈNES

Nous avons traité de la participation dans les chapitres précédents pour mettre de l'avant l'idée qu'elle est à la fois une composante formelle et significative de l'œuvre comme dispositif. Cela n'est pas anodin. En effet, l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud est un pivot pour réfléchir sur une partie importante de la production artistique des années 1990 ; il n'en demeure pas moins que désormais, la relation peut être abordée différemment en art contemporain. Jean-Ernest Joos a contribué à actualiser cette notion en faisant ressortir une double signification du concept d'esthétique relationnelle :

J'ai compris que la notion d'esthétique relationnelle comprenait deux sens différents et faisait même référence à deux domaines distincts. Le concept fonctionne, en premier lieu, comme outil des critiques d'art, servant à identifier et à classer un mouvement artistique des années 1990. En outre, [Bourriaud], donne une définition théorique du concept de relation. Ce concept confine l'esthétique relationnelle aux relations créées dans les espaces publics conçus pour réunir des personnes. Il me semble, toutefois, qu'une telle restriction condamne l'art à la redondance dès que toutes les relations possibles sont explorées. J'aimerais démontrer comment l'idée de la relation a changé l'art, non seulement dans un sens limité, mais pendant le processus de création, de la production à la réception, voire sur le plan formel. La détermination des relations peut être non seulement une fin, mais aussi un moyen à n'importe quel moment du processus artistique : comme matériau sur lequel travailler, comme outil dans la réalisation de l'œuvre, comme moyen d'intégration de la réception de l'œuvre, comme moyen de compréhension directe. [...] Nous découvrons que le public n'est pas un sujet ou une entité

205. Lupien, 2004, p. 15.

globale, mais un ensemble de singularités à atteindre et à unir, où que se trouvent ces singularités et qui qu'elles soient. L'œuvre d'art (objet ou activité) est maintenant chose imprévue — du point de vue matériel, politique et social — dans un ensemble triangulaire de relations²⁰⁶

Cette citation du philosophe Jean-Ernest Joos est à propos pour traiter des œuvres de notre corpus et des modes relationnels qu'elles génèrent. En effet, l'acuité avec laquelle Joos souligne deux fonctions de la notion d'esthétique relationnelle — à la fois un outil d'identification pour les critiques d'art et un concept de relation au sens littéral —, de même que la distanciation prise par rapport à la théorie de Nicolas Bourriaud en font une référence pour penser les concepts de relation et la communauté en art actuel. Un autre aspect du texte de Jean-Ernest Joos que nous retenons est celui qui pose la relation comme un paradigme central pour penser l'art actuel. Partie intégrante de l'œuvre d'art en divers moments, la notion de relation doit être pensée comme contribuant à l'hétérogénéisation de l'art et de son public. En effet, l'hétérogénéité du public n'est pas une nouvelle donne, mais elle contribue à une nouvelle conception de la communauté fondée sur des sujets.

Ainsi, les communautés induites par les pratiques artistiques seraient composées de singularités et ne prétendraient en rien à une homogénéisation. L'être ensemble est au premier plan des œuvres de notre corpus ainsi que dans certaines autres pratiques d'art actuel. Par contre, la manière d'aborder cette idée ou de définir le rôle de l'art dans le cadre d'un projet social est loin d'être consensuel: « La question de la communauté, et tout particulièrement de la communauté esthétique, serait trop connotée et nous ferait glisser inéluctablement du côté de la communion, de la fusion qui anéantit la singularité des êtres. », écrit Jean-Philippe Uzel.²⁰⁷ Or, le dispositif est un lieu de subjectivation et la communauté induite par le dispositif ne peut que tenir compte de la diversité. Jean-Ernest Joos souligne que :

C'est ainsi qu'un artiste contemporain comme Massimo Guerrera [avec *La Cantine*] peut réintroduire une réflexion sur le corps collectif, qu'il appelle plutôt le corps commun, à l'abri de tout soupçon de vouloir reconstituer une communauté totalitaire. Le travail de Massimo Guerrera est tout particulièrement intéressant dans un débat sur les formes actuelles et futures de la communauté puisqu'il s'agit d'un travail exploratoire, *in progress*, où le questionnement sur la relation communautaire a déjà fait l'objet chez lui de plusieurs formes d'expérimentation.²⁰⁸

206. Joos, 2002, p. 44.

207. Uzel, 2002, p. 168. Jean-Philippe Uzel reprend les propos de Jean-Luc Nancy (Nancy et Ponbriand, 2000, p.15)

208. Joos, 2000, p. 29.

Jean-Ernest Joos met de l'avant d'une part, une compréhension de la communauté « a-centré »²⁰⁹ et d'autre part, des pratiques artistiques qui questionnent la notion d'autorité, l'incarnation du pouvoir et les liens communautaires, par le biais du *corps* et de la *relation*.²¹⁰

L'idée d'une communauté fondée sur des singularités hétérogènes est centrale pour notre propos puisque c'est à travers elle que la diversité du public prend forme. L'œuvre d'art comme dispositif induit une communauté qui peut être temporaire ou qui peut perdurer. Cette communauté qui se mobilise à partir de l'expérience esthétique, autour d'un artiste charismatique prenant la posture du conteur, de l'*exempla* ludique ou du trickster, créant ainsi des liens inusités entre les individus.

L'œuvre comme dispositif induit des relations entre des objets de différents registres (graphique, alimentaire, sculptural, pictural, discursif); entre des gens différents: elle est aussi un point de jonction entre différentes disciplines (l'art, la politique, le travail communautaire, la littérature, la médecine). Elle peut, par exemple, briser un certain hermétisme disciplinaire, comme l'a démontré l'artiste canadienne Pam Hall.²¹¹ Première artiste en résidence à la faculté de médecine de l'Université Memorial à St-Jean de Terre-Neuve, elle s'est employée à établir des ponts entre la science et l'art, amorçant conversations et débats entre médecins et étudiants. La photographie et la vidéo ont été privilégiées pour ce projet qui a donné lieu à une coproduction vidéographique et « [c]'est à ce moment qu'elle pu identifier son désir le plus profond: être membre à part entière d'une communauté, pas une prisonnière du ghetto artistique. »²¹². Cette citation démontre clairement la double identité ou l'indécidabilité de

209. « Et dès le début de ce siècle, trois figures prophétiques se sont données pour tâche de penser contre le fascisme: Walter Benjamin (Pour une critique de la violence, 1921), Sigmund Freud (Massen psychologie, 1929) et Georges Bataille (L'Anus solaire, 1927). Chacun, à leur façon, ont voulu montrer que l'on pouvait décentrer le politique, penser une communauté « a-centrée », en questionnant soit la notion d'autorité, soit celle d'origine, ou encore celle de l'incarnation du pouvoir. » (Joos, 2000, p.46).

210. Joos, 2000, p. 46.

Jean-Ernest Joos établit un lien entre les qualités formelles de l'œuvre et son sujet: il insiste plus particulièrement sur la figure des corps collectifs et celle du corps individuel.

211. Bien que le choix d'introduire une nouvelle œuvre à la fin du troisième chapitre soit discutable en ce qui concerne la méthodologie, nous tenons à inclure quelques mots sur la pratique de Pam Hall. Ce n'est pas une étude de cas complète mais bien un aperçu de ce travail déterminant pour notre réflexion. Cet exemple démontre comment les relations entre une artiste et une petite communauté, peuvent se tisser et donner forme à des projets bénéfiques de part et d'autre. Il nous semble que la participation de ces étudiants et médecins forge l'œuvre, mais aussi la manière de pratiquer la médecine qu'aura ce groupe.

212. Hall, in Laramée, 2002, p. 88.

Pour plus d'informations sur le projet: Hall, Pam, 2006.

certaines œuvres d'art actuel dont les effets peuvent se faire sentir dans plus d'un domaine professionnel. La vidéo qui vise à éduquer les médecins sur le traitement des victimes d'inceste est l'une des formes de l'œuvre de Pam Hall, l'une de ses composantes hétérogènes. Bien que le public visé par le projet de Pam Hall soit très ciblé — médecins et étudiants en médecine —, il n'en demeure pas moins, qu'il atteint les objectifs de l'artiste dans la mesure où il rejoint un public qui n'est pas a priori celui de l'art actuel. De plus, ce public est amené à poser des actions concrètes. Pam Hall sort à dessein des contextes de diffusion traditionnelle pour que sa pratique artistique ait une portée plus grande que si elle était confinée au monde de l'art. Ainsi, le public de l'art actuel se voit diversifié par l'entremise d'une pratique dont les modalités de production et de diffusion permettent non seulement une participation accrue, mais un engagement réel dans la communauté. Dans le cadre de ce projet spécifique, les médecins et étudiants en médecine « prennent le temps »²¹³ de réfléchir aux moyens de discuter d'un sujet délicat. C'est cela aussi que le politique en art actuel.

L'aspect politique de l'art rejoint cette possibilité de l'œuvre de rassembler une communauté. Cette notion de communauté, abondamment traitée pour aborder l'art actuel est souvent joutée à celle de relation et aux artistes dits relationnels. Jean-Philippe Uzel rend compte de l'écart avec le projet moderniste, de l'omniprésence de l'idée de communauté et de la frilosité à aborder la question du politique :

Depuis quelques années, les artistes plasticiens placent l'échange, la communauté, la relation au cœur de leurs œuvres. Contrairement à leurs prédécesseurs des années 1960 et 1970, ils ne cherchent pas à critiquer la définition de l'œuvre d'art. L'accent n'est plus mis sur l'objet et les pouvoirs subversifs dont il est censé être investi, mais sur la relation qui se tisse autour de cet objet à l'occasion de son exposition dans le monde de l'art. Paradoxalement, ce nouvel intérêt pour l'esthétique s'accompagne d'une certaine réticence à parler de sa dimension politique.²¹⁴

Nous avons observé cette réserve à parler franchement de l'aspect politique de l'art actuel, notamment lors d'une rencontre avec Massimo Guerrera, qui comme nous l'avons mentionné précédemment, qualifie son travail de poétique et entretient une certaine ambiguïté quant à l'interprétation de son travail. Nous pouvons, par exemple, comprendre la pratique de Guerrera comme nostalgique d'une époque où la « Cité était lieu de flânerie ou de promenade

213. « La politique advient lorsque ceux qui "n'ont pas" le temps prennent ce temps nécessaire pour se poser en habitant d'un espace commun et pour démontrer que leur bouche émet bien une parole qui énonce du commun et non seulement une voix qui signale la douleur. Cette distribution et cette redistribution des places et des identités, ce découpage et ce redécoupage des espaces et des temps, du visible et de l'invisible, du bruit et de la parole constituent ce que j'appelle le partage du sensible. » Rancière, 2004, p. 38.

214. Uzel, 2002, p. 167.

pendant lesquelles l'échange d'idées était privilégié, époque à laquelle le lieu public, l'espace social, n'était pas (pré)occupé seulement de commerce.»²¹⁵ Toutefois, l'artiste n'énonce jamais une quelconque implication politique. Ce n'est pas le cas de The Yes Men qui eux s'autoproclament activistes mais dont le travail circule dans la sphère artistique.

Ces différentes approches artistiques laissent entrevoir de multiples façons pour le public de s'engager. À travers l'œuvre d'art, un participant peut espérer que son geste ait un impact sur le plan social ou politique. Minimale, l'œuvre lui aura permis une réflexion sur la place à prendre en société. L'œuvre comme dispositif a le potentiel de transformer le public comme le public la transforme. Cette interrelation entre la forme de l'œuvre et le sujet pensant doit être prise en considération pour réfléchir non seulement la notion de public en art mais aussi à toutes les ramifications ayant trait à la coproduction et à la création en groupe. Si pour nous le rôle de l'artiste est déterminant, celui du public l'est aussi et ne cesse de se transformer.

215. Nous nous basons sur une entrevue inédite, réalisée avec Massimo Guerrera à son atelier à l'hiver 2008.

CONCLUSION

Le principal problème qui se posait à nous était de trouver comment faire une étude qui porte en partie sur le public — les publics — sans sombrer dans les débats qui animent les milieux de l'art et de la sociologie de l'art contemporain. Nous avons voulu partir des œuvres elles-mêmes pour comprendre leur potentiel à rejoindre le public. C'est là que la question du dispositif et de l'hétérogénéité qui le caractérise s'est posée avec le plus d'acuité.

Le premier chapitre nous a permis de concevoir l'œuvre d'art actuel comme un dispositif. En visitant les définitions philosophiques de Michel Foucault et de Giorgio Agamben, nous avons pu proposer une redéfinition de ce concept qui au final est adapté à la forme de l'œuvre, mais qui correspond aussi à une méthodologie de l'histoire de l'art. En prenant en considération l'étymologie du terme, nous avons constaté son fort potentiel pragmatique. Le dispositif, tel que l'énonce Agamben, est une médiation entre l'Homme et le monde. Agamben lie aussi le dispositif à un processus de subjectivation qui s'est avéré une idée fertile pour discuter des œuvres. Ce double aspect du dispositif nous a permis d'amorcer une réflexion sur un enjeu fondamental qui sous-tend les œuvres de notre corpus : la relation. Par le truchement d'un glissement sémantique — du dispositif de l'œuvre à *l'œuvre comme dispositif* — nous avons pu intégrer comme appartenant à l'œuvre, des éléments diversifiés qui soulignent le caractère hétérogène de l'art actuel.

Dans le deuxième chapitre, l'approche utilisée pour analyser le corpus nous a permis de l'envisager sous un angle global et jusqu'ici inédit dans le discours critique. Le corpus nous a permis de comparer des œuvres de diverses provenances, donnant ainsi à la notion de dispositif une ampleur qui la rend opératoire pour l'analyse de l'art contemporain d'ici et d'ailleurs. En important cette notion philosophique et en l'adaptant au contexte actuel de l'histoire de l'art, nous avons voulu décrire la forme disséminée de certaines œuvres : par exemple, la diversification des modalités d'exposition de *La Cantine* de Massimo Guerrera

que nous avons étudiée. L'infiltration et l'intervention dans les réseaux publics sont également des modes de fonctionnement dominants de cette œuvre qui contribuent à leur hétérogénéité. Certaines qualités sont ressorties de cette analyse comme étant intrinsèques à l'œuvre : l'hétérogénéité, l'oscillation entre art et non-art, la subjectivation, la logique relationnelle et communautaire. Ces caractéristiques nous ont fait réfléchir à la forme de l'œuvre, mais aussi à son impact sur la notion de public. Nous avons vu qu'il y a possibilité pour le participant de transformer l'œuvre et d'avoir une influence tangible sur ce qui est exposé. L'œuvre a le potentiel d'opérer des changements dans la vie quotidienne du participant. Dans ces pratiques, le rôle des artistes est exacerbé puisqu'il s'agit d'une forme de « propriété constitutive »²¹⁶ — comme nous l'avon vu précédemment — qui autorise que la participation du public renouvelle l'œuvre. Nous voulions souligner la transformation du rôle du public, de même que celle de l'œuvre d'art. Cette double analyse de la posture d'artiste et des modalités d'exposition aboutit à une réévaluation du rôle de l'artiste et à la prise en considération de la mouvance de l'œuvre.

Dans le troisième chapitre, nous avons arrimé à la dissémination de l'œuvre une autre forme d'hétérogénéité, celle du public. La sociologie de l'art avait constaté la diversité du public par le biais d'études sur des caractéristiques socio-économiques. Nous souhaitons faire coïncider cette pluralité à la forme de l'œuvre pour démontrer plus particulièrement le potentiel de l'art actuel à rejoindre le public. La réflexion de Louis Jacob portant sur des degrés de participation a contribué à évaluer l'engagement du public de l'art et surtout sa capacité à agir dans le politique. Cela nous a amené à réfléchir à des considérations d'ordre plus générales, à savoir la communauté induite par l'expérience esthétique, l'être ensemble.

Ce mémoire propose donc une réflexion sur des œuvres d'art contemporain présentant de nouvelles problématiques ; si nous avons longuement traité de la mise en exposition, nous n'avons pu, en revanche, aborder la question de la conservation, qui déborde du cadre de notre analyse.

Nous souhaitons cependant souligner que la forme disséminée des œuvres que nous avons étudiées, la diversité des registres de leurs composantes et leur qualité relationnelle font qu'elles ne peuvent être conservées dans leur intégralité. Toute présentation et préservation de ces œuvres sera nécessairement fragmentaire, en accord avec leur nature. Avec le temps, cependant, les caractéristiques relationnelles et l'efficacité politique des œuvres tendent à s'estomper au profit de leur matérialité et le discours dominant à leur égard devient celui de

216. Genette, 1994, p. 89-92.

l'histoire de l'art, qui prend le pas sur l'analyse sociologique. Ces œuvres, qui avaient opéré dans un autre champ que celui de l'art (dans la perspective d'une efficacité politique ou sociale, par exemple), finissent par y revenir. Les réseaux humains et les différentes formes d'engagement qui caractérisaient les œuvres finissent par s'estomper au profit de leur matérialité, qui est désormais analysée selon la perspective de l'histoire de l'art.

L'éclectisme des modalités d'exposition du corpus soulève un questionnement sur le rôle des instances de diffusion. Nous observons une opposition flagrante entre les modalités d'exposition de l'art dont il a ici été question — interventions en milieu urbain, infiltrations médiatiques et expositions polymorphes, dans le cadre desquelles l'artiste prend en charge sa propre diffusion — et le nombre croissant d'expositions indirectement liées aux arts visuels dans certains musées d'art. Une plus grande place est accordée à différentes facettes de la culture populaire — la musique, la mode ou le cinéma. Est-ce dans le but de faire valoir l'effervescence de ces pratiques culturelles associées aux arts ? Peut-on penser que l'on veuille en faire ressortir toute la richesse ? De nombreux exemples peuvent être cités. Ici à Montréal, le Musée des beaux-arts présente l'exposition « *We want Miles* » *Miles Davis: Le Jazz face à sa légende*²¹⁷, après avoir présenté *La ballade pour la paix de John & Yoko*, en 2009 ; Yves Saint Laurent, en 2008 et *Il était une fois Walt Disney. Aux sources de l'art des studios Disney*, en 2007. Évidemment, ce musée a produit et diffusé une variété d'expositions liées aux arts visuels. De mémoire, elles ont simplement été moins médiatisées. De même, si certaines initiatives comme la *Journée des musées montréalais*²¹⁸, *Les journées de la culture*²¹⁹ ou la *Nuit Blanche*²²⁰ à Montréal favorisent la fréquentation des institutions de diffusions, elles ont aussi

217. Du 30 avril au 29 août 2010, le Musée des beaux-arts de Montréal présente une rétrospective multimédia consacrée à Miles Davis (1926-1991). Nous aimerions souligner que l'événement est commandité par le Festival International de Jazz de Montréal, ce qui est tout à fait cohérent mais sûrement pas désintéressé.

218. « Seule manifestation du genre au Canada, la Journée des musées montréalais s'inscrit dans la foulée de la Journée internationale des musées, soulignée universellement autour du 18 mai et instituée en 1977 par l'International Council of Museums (ICOM), organisme associé à l'UNESCO. » Source : <http://www.musees-montreal.org>.

219. « Au menu, plus de 2 200 activités permettent une incursion au cœur des processus de création et des savoir-faire culturels. Qu'on veuille mettre la main à la pâte, se laisser enchanter par les œuvres ou s'émerveiller de la maîtrise des métiers de la culture, pendant ces Journées, tout est permis. C'est culture à volonté. Pas question de se priver. C'est excellent pour la tête, le cœur et le corps. » Source : <http://www.journeesdelaculture.qc.ca>.

220. « Chaque année plus dodue, la Nuit blanche a compté pour cette édition 181 activités, 122 lieux, 6 circuits de navettes gratuites grâce à la STM, sans oublier une nouvelle zone (le Mile-End qu'on a joint au circuit du Plateau) et l'arrivée de 40 nouveaux partenaires ! Et quel résultat ! Avec le beau temps et la pleine lune qui se sont mis de la partie, on n'aura probablement jamais vu autant de monde dehors en une nuit de février ! Par exemple, sur la rue Sainte-Catherine, on se serait cru au plus fort du calendrier festivalier montréalais... estival ! Si la profusion des activités rend le compte rendu impossible, pas moyen de passer sous silence la forte concentration d'activités dans le Quartier des spectacles, la danse collective et les jeux visuels sur la Place des Festivals,

pour conséquence d'instaurer une forme de consommation culturelle rapide et débalancée par rapport à celle du reste de l'année. Ces systèmes de navettes et de gratuité fortement médiatisés apportent une affluence certaine — 134 834 entrées gratuites le dimanche 30 mai 2010, selon le site de la Société des directeurs des musées montréalais qui organise la *Journée des musées montréalais*; plus de 2 200 activités en trois jours pour la 13^e édition de *Les journées de la culture* —, à laquelle les grandes institutions peuvent répondre mais qui est plus difficile à gérer pour de petits organismes qui ont peu de financement et d'infrastructures pour encadrer ces projets. Ces événements festifs font connaître la ville et l'effervescence qui lui est propre, mais leurs critères de succès pourraient être affinés.

En effet, selon Serge Guilbaut « la taille des audiences est devenue le seul critère retenu pour évaluer le succès ou l'échec d'une exposition. D'énormes sommes d'argent sont de préférence allouées à la publicité plutôt qu'à la recherche nécessaire pour produire des expositions à thèses. C'est en tout cas la tendance en Amérique du Nord. »²²¹ Nous avons brièvement énoncé les liens qui unissent les œuvres de notre corpus à l'économique et serions intéressés à poursuivre des recherches qui étudieraient l'influence du financement des arts sur la forme des œuvres et leur diffusion. Toujours selon Guilbaut, il y a spectacularisation de la culture et l'art dans une logique commerciale et « nous assistons à la réorganisation du monde en spectacle culturel pour voyageur fatigué et pressé, stressé mais désireux de ne pas mourir idiot, selon l'expression française aujourd'hui consacrée. »²²² Dans un tel contexte, les œuvres analysées dans ce mémoire ont la qualité de proposer un temps d'arrêt et de réflexion. Elles nous permettent de questionner aussi bien nos manières d'être ensemble que les cadres de diffusions des pratiques artistiques. Elles proposent des points de vue critiques et des modalités d'exposition inusitée agissant comme autant d'alternatives.

Selon nous, il est essentiel d'interroger et de maintenir le rôle de ces espaces alternatifs en vue de reconnaître leur apport à la réflexion sur la place de l'art dans la société. C'est par la diversification des modalités d'exposition et des lieux de diffusion que l'art actuel pourra rejoindre des publics hétérogènes.

les activités du Musée des beaux-arts (dont celles sur le thème du verre), le Musée d'art contemporain qui a accueilli pas moins de 17 000 personnes, les différentes présentations du Belgo (près de 9 000 visiteurs), les 104 projets d'Art souterrain repartis sur 4 km de corridors souterrains, de même que la folie qui a régné aux spectacles gratuits du Club Soda (*Karnival V.2* avec Poirier) et au Métropolis (un Bal masqué de Bande à part présenté par SIRIUS qui a reçu 12 000 personnes).» Source : http://www.montrealenlumiere.com/volets/nuit_blanche/en_bref_fr.aspx

221. Guilbaut, 2000, p.372.

222. Guilbaut, 2000, p.371.

APPENDICES

APPENDICE 1



FIGURE A.1

Massimo GUERRERA, *La Cantine (redistribution et transformation de nourritures terrestres)*, 1995-1997, intervention en milieu urbain.

MANŒUVRE 3

- Bavette C-19
- Tiroir n° 16
- Substance C (lait de soja, sucre)
- ingestion et vaporisation de la substance C, fécondée par un organisme à porosité variable
- Lors du versement, des spasmes et des modulations pourraient survenir
- La bavette de versement permet dans ce cas une ingurgitation plus adéquate tout en diminuant les pertes de façon significative
- Soutien mobilier stable de la Cantine

APPENDICE 2

Extrait du document de la compagnie Polyco

SERVICE LA CANTINE C-200

Polymorphisme corporatif

Il faut comprendre que, dans cette entreprise, les actes et inscriptions sur la nature « corporative » et « incorporative » gravite autour de la représentation d'un corps commun polymorphe, aux limites variables: la représentation à la fois à un ensemble d'individus et intégrée dans un même élan et un même projet, et à la fois d'un ensemble intracorporatif, celui d'une multiplicité identitaire à l'intérieur d'un même corps, d'un même individu. Un va et-viens pulsionnel entre une invagination des membres verra l'intérieur du corps actif et un redéploiement protéique de ceux-ci vers l'extérieur. Nous en sommes arrivés à penser que devant les multiples intrusions et infiltrations internes plus ou moins endiguées ce « moi » authentique est probablement un amalgame singulier des « nous » incorporés.

Cette zone, ce lieu, cette entité nommée « minou », que l'on tente désespérément d'élucider, de dénouer et d'affirmer à travers des recherches laborieuses n'est pas une zone unidimensionnelle d'où l'on peut extraire une identification systématique et finale. Les articles générés par la compagnie Polyco sont des outils d'échange et de navigation disponibles, jamais des prescriptions miraculeuses d'authenticité.

La compagnie Polyco ne nous vendra pas de fausse promesse, car les seuls actes qu'elle peut vraiment garantir sont ses intentions libératrices et généreuses introduites dans l'ensemble de ses produits qui nourrissent les fluides féconds d'un ensemble artériel de résistance beaucoup plus vaste.

Les articles proposés par la compagnie permettent donc d'activer un système de circulation plus fluide et exploratoire pour ces substances partageables et migratoires que porte chaque protagoniste interpellé (client-absorbant et redistributeur). Ces articles générateurs stimulent la lubrification de ses modes d'échange et de ses points de jonction reliés par la clientèle active.

Service La Cantine C-200

Notre service de cantine [...] nous a permis d'expérimenter et de tester plusieurs de nos produits pilotes tout en offrant à notre clientèle piétonne un service alimentaire de qualité. Cette incorporation publique aléatoire est générée par le partage d'une substance commune

(sandwiches haute densité) et par l'infrastructure même de son dispositif de distribution, questionnant à rebours la place publique qui s'est faite avaler par la place marchande. Ce service de cantine implique le client potentiel lorsque celui-ci décide d'assumer sa curiosité ou simplement sa faim. Les nourritures distribuées passent ainsi à travers lui, l'incluant de façon concrète et symbolique comme entité reliée au déploiement organique en place. Cette mécanique naturelle de survie assume sa continuité par les comblements continus de son incomplétude et de ses manques.

Ce service de cantine gratuit déambulant sur les trottoirs et les places publiques implique le client potentiel par la constitution même du meuble distributeur qui l'oblige à composer avec une promiscuité corporelle. On se doit de transgresser sa curiosité, en allant fouiller, en ouvrant les tiroirs, sans quoi on accède qu'à un plan de surface. Les passants-regardeurs qui acceptent l'intégration et entrent dans cet espace restreint et amovible peuvent décider de la profondeur de leur incorporation.

Les produits Polyco articulent les corps selon des entrées et des déplacements toujours renouvelés. Permettez-moi ici de vous faire partager l'expérience de ma propre famille dont Polyco a réussi si génialement à médiatiser la jouissance. J'avais choisi, à mes risques et périls, de ramener un soir à la maison toute une série de prototypes. Imaginez un instant la scène dans toute sa beauté. Moi, stimulant mon anus sur le siège d'absorption C-21 aux balancements souples et silencieux, mon adolescent tétant son diluant d'inquiétude G-3000 au distributeur mural, ma femme relaxant sa musculature faciale grâce à l'article P-332 qui a été spécialement conçu pour la fortification de la mastication en agissant sur les muscles digastriques, les masséters temporaux et les ptérygoïdiens latéraux, et enfin mon petit dernier, dans ses couches, vivant une bonne phase anale, encore libre de toutes ces prothèses qui font notre condition d'adulte. Bref, nous étions une Sainte Famille réunie et heureuse ! Il faut reconnaître à Polyco la valeur de son pragmatisme. On n'emboîte les corps qu'en constituant les joints qui, d'un orifice à l'autre, d'un corps à l'autre, ouvrent les voies de passages de notre jouissance. Et nous, les chercheurs de l'Institut, remercions Polyco de nous fournir de tels joints, nous permettant ainsi d'expérimenter les multiples modes d'emboîtements.

APPENDICE 3



FIGURE A.2

The Yes Men, « Activity Item : Make Your Own Press Passes », 2010, cahier d'activité, *Keep It Slick. Infiltrating Capitalism with The Yes Men*, Miller Gallery at Carnegie Mellon University.

APPENDICE 4

Espaces sensori-perceptifs •

Sens	Organe(s) récepteur(s)	Données sensorielles perçues			
LA VUE	appareil visuel: rétine (fovéa, macula et vision périphérique)	<ul style="list-style-type: none"> • les fins détails des choses • les couleurs • le mouvement • les volumes • la profondeur • la perception rapide des contrastes • la distance (courte et grande) • la localisation spatiale des objets • les relations spatiales • les perspectives à grande distance (linéaires, centrales) 	LE TOUCHER (actif)	Extrémités du corps humain: main, nez	<ul style="list-style-type: none"> • les formes en relief, les volumes, les textures, la profondeur, la spatialité proche • la perception des contrastes de formes et de textures, mais de manière successive • la qualité haptique de l'objet d'art (la microtopographie du support ou de la surface de l'objet)
L'OUÏE	l'oreille interne, moyenne et l'auricule	<ul style="list-style-type: none"> • 1500 tonalités environ • le timbre, la vocalité • la localisation spatiale de l'objet (proximité, profondeur, etc.) • la perception des contrastes sonores même au sein d'un complexe sonore 	LE TOUCHER (passif)	Tout l'épiderme lors du toucher passif	<ul style="list-style-type: none"> • la pression cutanée • les sensations d'écrasement (poids) • les valeurs thermiques de chaud/froid • la localisation spatiale en fonction de l'endroit du corps qui est touché: haut/bas; devant/derrrière; gauche/droite; dessus/dessous; etc.
L'ODORAT	l'appareil olfactif (cavité nasale)	<ul style="list-style-type: none"> • nombre indéterminé d'odeurs • localisation, latéralisation (gauche / droite, bas/haut), • perception spatiale (mais qui demeure toutefois imparfaite) • les contrastes d'odeurs: (une faculté qui se "fatigue" rapidement) 	LE SENS THERMIQUE	peau, muqueuses	<ul style="list-style-type: none"> • la chaleur et le froid (et autres valeurs intermédiaires) • impressions diffuses et lentes • perception spatiale, mais imprécise (les perceptions de distance et de profondeur sont imprécises, mais possibles, selon l'intensité du stimulus thermique)
LE GOÛT	muqueuses de la bouche	<ul style="list-style-type: none"> • les diverses textures (lisse/rugueuse; granuleuse/compacte) • les formes, les aspérités • les saveurs sucrées, salées, amères, métalliques, etc. • le chaud/froid • la perception successive des contrastes entre les saveurs 	LE KINESTHÉSIQUE (ET LE POSTURAL)	muscles, appareil tactilo/visuel	<ul style="list-style-type: none"> • les mouvements, les rythmes • la spatialité (proche/loin, sens labyrinthique devant/derrrière, haut/bas, etc.) • les valeurs gravitationnelles • la vectorialité

FIGURE 1. CLASSEMENT DES DONNÉES SENSIBLES

FIGURE A.3

Jocelyne LUPIEN, Classement des données sensibles, 1997, «Espaces sensori-perceptifs et arts visuels», Revue Visio, vol. 1 n° 3.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN (2006) 2007 — AGAMBEN, Giorgio, (2006) 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 50 p.
- ARDENNE (2002) 2004 — ARDENNE, Paul, (2002) 2004. *Un art contextuel: création en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris, Éditions Flammarion, 255 p.
- BAL 2007 — BAL, Mieke, 2007. « Le public n'existe pas », dans Caillet, Elisabeth et Catherine Perret (s.l.d.), *L'art contemporain et son exposition (2)*, Paris, Éditions L'Harmattan, p.9-35
- BENJAMIN (1936) 2000) — BENJAMIN, Walter, (1936) 2000. « Le conteur: Réflexion sur l'œuvre de Nicolas Leskov » dans *Œuvres III*, Paris, Éditions Gallimard, p. 114-151.
- BEUSCART 2006 — BEUSCART, Jean-Samuel, Ashveen PEERBAYE. 2006. « Histoires de dispositifs (Introduction) », dans *Terrain et travaux*, n° 11, p. 3-15
- Article disponible en ligne (29/09/09) : <http://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2006-2.htm>
- BOUCHER 2005 — BOUCHER, Mélanie, 2005. *Orange: l'évènement d'art actuel de St-Hyacinte*, St-Hyacinte, Expression, 252 p.
- BOURDIEU, et DARBEL (1969) 1992 — BOURDIEU, Pierre et Alain DARBEL, (1969) 1992. *L'amour de l'art*, Éditions de Minuit, 251 p.
- BOURRIAUD 1998 — BOURRIAUD, Nicolas, 1998. *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 123 p.
- BOURRIAUD 1999 — BOURRIAUD, Nicolas, 1999. *Formes de vies. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 169 p.

- CANTRIL 1966 — CANTRIL, Hadley, 1966. *The Invasion of Mars*, New York, Harper & Row Publishers, 224 p.
- CRESAP 2004 — CRESAP, Kelly M, 2004. *Pop Trickster Fool. Warhol Performs Naivete*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 234 p.
- CRON 1997 — CRON, Marie-Michèle, 1997. « Massimo Guerrera. *La Cantine*, redistribution et transformation de nourritures terrestres », dans Meilleur, Martine et Nathalie Parent (s.l.d.), *Orbitae*, Montréal, Dare-Dare, p. 33-36.
- DANTO 2003 — DANTO, Arthur Coleman, 2003. *La Madone du futur*, Paris, Éditions Seuil, 593 p.
- Dare-Dare 1997 — Dare-Dare, 1997. *Communiqué de presse: Massimo Guerrera, La Cantine, Siège social temporaire*. En ligne. <http://archives.dare-dare.org/1996_1997/mguerrera.html>. Consulté le 26 août 2010.
- DROUIN-BRISEBOIS 2008 — DROUIN-BRISEBOIS, Josée, 2008. *Flagrant délit. La performance du spectateur*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 256 p.
- Du Bos (1719) 1993 — Du Bos, L'Abbé, (1719) 1993. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, ENSBA, p. 275-299.
- DULGUEROVA 2001-2002 — DULGUEROVA, Elitza, 2001-2002. « La galerie: lieu communautaire ? » dans *Inter art actuel*, n° 80, hiver p. 52-53.
- Encyclopaedia Universalis 2008 — Encyclopaedia Universalis. BURGELIN, Olivier, Communication. Communication de masse, 2008. En ligne. <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/communication-communication-de-masse/>>. Consulté le 26 août 2010.
- Entre-Deux 1997 — Entre-Deux, 1997. *Communiqué de presse*. En ligne <http://artpublic.entredeux.free.fr/recherche.php?misc=search&subaction=showfull&id=1168680390&archive=&cnshow=news&ucat=5&start_from=&misc=search>. Consulté le 8 mars 2010.
- FISHER 1997 — FISHER, Jennifer, 1997. « Relational Sense: Toward a Haptique Aesthetic », dans *Parachute*, n° 87 (Juillet-septembre), p. 6.
- FISHER 1991 — FISHER, Philip, 1991. « The Painting as Its Own Collection » dans *Making and Effacing Art. Modern American Art in a Culture of Museums*, New York/Oxford, Oxford University Press, p. 62-69.

- FOUCAULT (1976) 1994 — FOUCAULT, Michel, (1976) 1994. « La politique de la santé au XVIII^e siècle », dans *Dits et écrits*, T. II., Paris, Gallimard, p.13-27.
- FOUCAULT (1977) 1994 — FOUCAULT, Michel, (1977) 1994. « Le jeu de Michel Foucault » dans *Dits et écrits*, T. II., Paris, Gallimard, p. 298-329.
- FOUCAULT (1984) 1994 — FOUCAULT, Michel, (1984) 1994. « Des espaces autres », dans *Dits et écrits*, T. II., Paris, Gallimard, p. 1571-1581.
- FRASER 2001 A — FRASER, Marie, 2001. « Une communauté d'étrangers : l'espace public de la parole chez Devora Neumark » dans *Parachute*, n° 101, p. 49-63.
- FRASER 2001 B — FRASER, Marie, 2001. *Le ludique*, Québec, Musée du Québec, 159 p.
- GAGNON 2009 — GAGNON, Lysiane, 2009. *Dimitri qui?*, 17 décembre. En ligne. < <http://www.cyberpresse.ca/chroniqueurs/lysiane-gagnon/200912/17/01-931793-dimitri-qui.php> >. Consulté le 26 août 2010.
- GENETTE 1994 — GENETTE, Gérard, 1994. « I. Les régimes d'immanence », *L'œuvre de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, p. 7-181.
- GÉRIN 2010 — GÉRIN, Annie, (s.d.l) *et al.*, 2010. *Œuvres à la rue : pratiques et discours émergents en art public*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 127 p.
- GODFREY 2003 — GODFREY, Tony, 2003. « L'art conceptuel », Phaidon, Paris, 447 p.
- GUERRERA 1997 — GUERRERA, Massimo, 1997. « Polycos Inc » dans *INTER*, n° 68, p. 16-19.
- GUERRERA 2000 — GUERRERA, Massimo, 2000. « Dialogue intime avec 12 oranges, 19 kiwis et 3 livres constitutifs » dans *Espace*, n° 52, p. 27-29.
- GUERRERA 2002 — GUERRERA, Massimo, 2002. « Pour tout ce qui nous traverse » dans BOUCHEREAU, Hervé et PONTBRIAND, Chantal (s.l.d.), Montréal, Éditions Parachute, p.161-173.
- GUERRERA 2005 — GUERRERA, Massimo, 2005. « Pour tout ce qui nous traverse (quatrième état) » dans BOUCHER, Mélanie, *Orange : l'événement d'art actuel de St-Hyacinte*, St-Hyacinte, Expression, p. 142-147.

- GUILBAUT 2000 — GUILBAUT, Serge, 2000. « Muséification du monde ou californication de l'Occident ? », dans Yves MICHAUD (s.l.d.), *Qu'est-ce que la culture ?*, Paris, Éditions Odile Jacob, p. 369-382.
- HALL 1971 — HALL, Edouard T., 1971. *La dimension cachée*, Paris, Éditions du seuil, 253 p.
- Hall 2006 — HALL, Pam, 2006. *Artist in Residence: Faculty of Medecine-Memorial University: 1997-1999*. En Ligne. <http://www.pamhall.ca/work_with_others/Artist_in_Residence/index.php>. Consulté le 26 août 2010.
- HALL 2001 — HALL, Pam, 2001. « No discipline. Encounter between boundaries of art and science » dans LARAMÉE, Guy (s.l.d.), *L'espace traversé: Réflexion sur les pratiques interdisciplinaires en art*, Trois-Rivières, Éditions d'art le Sabord, p.78-89.
- HEINICH 1993 — HEINICH, Nathalie, 1993. « Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvre d'art », dans *Sociologie de l'art*, n° 6, dossier « Œuvre ou objet », p. 22-55.
- HEINICH 1998 — HEINICH, Nathalie, 1998. *L'art contemporain exposé au rejet. Études de cas*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, collection Rayonart, 215 p.
- HERZOG 2004 — HERZOG, Hans-Michael, 2004. « Conversation with Oscar Mu-oz », dans *Cantos cuentos colombianos: arte colombiano contemporáneo = Contemporary Colombian art*, Zürich, Daros-Latinamerica AG, p. 232-252.
- HYPPOLITE 1983 — HYPPOLITE, Jean, 1983. *Introduction a la philosophie de l'histoire de Hegel*, Paris Éditions du Seuil, Collection Points 153 Philosophie, 124 p.
- INSTITUT DE LA STATISTIQUE DU QUÉBEC 2010 – INSTITUT DE LA STATISTIQUE DU QUÉBEC. Observatoire de la culture et des communications, Visiteurs dans les institutions muséales répondantes selon le type d'institution et la discipline, Québec, 30 juin 2010. En ligne. <http://www.bdso.gouv.qc.ca/pls/ken/Ken263_Liste_Total.p_tratr_reslt?p_iden_tran=REPER7X24L756-88777822149I8-11&p_modi_url=0831105003&p_id_rapp=2118>. Consulté le 26 août 2010.
- INSTITUT DE LA STATISTIQUE DU QUÉBEC 2010 – INSTITUT DE LA STATISTIQUE DU QUÉBEC. Observatoire de la culture et des communications, Mouvement de la population(population totale, naissance, décès, migration nette), Québec, 1971-2010, 1er janvier 2010. En ligne. <http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/demographie/struc_poplt/1p1.htm>. Consulté le 26 août 2010.

- JACOB 2006 — JACOB, Louis, 2006. « Spectacles spécifiques : critique et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain » dans *Sociologie et société*, vol. XXXVII, n° 1, Les presses de l'Université de Montréal, p.125-150.
- JOOS 2000 — JOOS, Jean-Ernest, 2000. « Communauté et relations plurielles. Dialogue entre les philosophes et les artistes », dans *Parachute*, n° 100, Montréal, p.44-55.
- JOOS 2002 — JOOS, Jean-Ernest, 2002. « Formes de participations » dans *Mix*, vol., 27, p.44-45
- KANT (1790) 1993 — KANT, Emmanuel, (1790) 1993. *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, p. 39-41, 63-73, 117-123.
- LAFORTUNE et FRASER 2003 — LAFORTUNE, Marie-Josée et Marie FRASER, 2003. *Gestes d'artistes*, Montréal, OPTICA, un centre d'art contemporain, 88 p.
- LAGEIRA 2009 — LAGEIRA, Jacinto, 2009. « Le déceptif du sceptique », dans *Esse arts + opinions*, n° 67, Montréal, p. 4-8.
- LAMOUREUX 2007 — LAMOUREUX, Johanne, 2007. *Historienne de l'art*, col. Profession, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 70 p.
- LAURETTE 1998 — LAURETTE, Matthieu, 1998. *Entretien Palais de Tokyo*. En ligne. <http://palaisde-tokyo.com/fr/docu/tokyoclip/35/clip_laurette.html>. Consulté le 16 mars 2010.
- Les Journées de la Culture 2009 — Les Journées de la Culture, 2009. En ligne. <<http://www.journees-delaculture.qc.ca>>. Consulté le 23 août 2010.
- LOUBIER 1999-2000 — LOUBIER, Patrice, 1999-2000. « Pour une sculpture qui disparaît », dans *Espace*, n° 50, p. 6-11.
- LOUBIER 2001 — LOUBIER, Patrice, 2001. « Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles » dans *Parachute*, n° 101, p. 99-105.
- LOUBIER 2008 — LOUBIER, Patrice, 2008. « Embuscades et raccourcis. Formes de l'indécidable dans l'art d'intervention » dans ST-GELAIS, Thérèse (s.l.d.), *L'indécidable - écarts et déplacement de l'art actuel*, Montréal, Les Éditions Esse, p.53-65.

- LOUBIER 2009 — LOUBIER, Patrice, 2009. « Faire jouir, faire faire : de l'incertain pouvoir de l'art » dans *Espace sculpture*, n° 89, Ville p.19-24.
- LOSSON 2004 — LOSSON, Christian, 2004. « Un canular pour le 20^e anniversaire de Bhopal » dans *Libération*. Fr. En ligne (06/10/09) : <http://www.liberation.fr/terre/0101511106-un-canular-pour-le-20e-anniversaire-de-bhopal>
- LUPIEN 1997 — LUPIEN, Jocelyne, 1997. « Espaces sensori-perceptifs et arts visuels » dans *Revue Visio*, vol. 1 n° 3, p. 34-43.
- LUPIEN 2004 — LUPIEN, Jocelyne, 2004. « L'intelligibilité du monde par l'art » dans *Espaces perçus, territoires imagés*, Paris, Éditions L'Harmattan, p. 15-35.
- MÈREDIEU (1994) 2004 — MÈREDIEU, Florence de, (1994) 2004. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, collection « In extenso », Paris, Éditions Larousse/Sejer, 724 p.
- MICHAUD 1997 — MICHAUD, Yves, 1997. *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paris, Presses Universitaires de France, 285 p.
- MÖNTMANN 2009 — MÖNTMANN, Nina (s.l.d), 2009. « New Communities », dans *Public. Art. Culture. Ideas.*, Toronto, 160 p.
- NANCY et PONTBRIAND 2000 — NANCY, Jean-Luc et Chantal PONTBRIAND, « Un entretien », dans *Parachute* n° 100, octobre 2000, p.15.
- NINACS et LOUBIER 2001 — NINACS, Anne-Marie et Patrice LOUBIER, 2001. *Les commensaux. Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 243 p.
- NINACS 2002 A — NINACS, Anne-Marie, 2002. « Un engagement moléculaire » dans *Mix*, vol, 27, p. 39-40
- NINACS 2002 B — NINACS, Anne-Marie, 2002. *Massimo Guerrera. Darboral (ici, maintenant, avec l'impermanence de nos restes)*, Québec, Éditions du Musée du Québec, 78 p.
- POTTE-BONNEVILLE 2002 — POTTE-BONNEVILLE, Mathieu, 2002. « Dispositifs », dans *Vacarme*, n° 18, p. n/a. En ligne (28/09/09) : <http://www.vacarme.org/article230.html>

- RADIN 1969 — RADIN, Paul, 1969. *The Trickster. A Study in American Indian Mythology* (1956), New York, Greenwood Press, 211 p.
- Radio-Canada 2009 — Radio-Canada.ca, *Le Canada victime d'un canular*, 15 décembre 2009. En ligne. <http://www.radio-canada.ca/nouvelles/Politique/2009/12/14/002-copenhague_canular.shtml>. Consulté le 26 août 2010.
- RANCIÈRE 2004 — RANCIÈRE, Jacques, 2004. *Le partage du sensible* (2000), Paris, Éditions La Fabrique, 75 p.
- RANCIÈRE 2008 — RANCIÈRE, Jacques, 2008. *Le spectateur émancipé*, Paris, Éditions La Fabrique, 150 p.
- RYAN 1999 — RYAN, Allan J., 1999. *The Trickster Shift. Humour and Irony in Contemporary Native Art*, Vancouver/Toronto UBC Press, Seattle, Unoversity of Washington Press, 303 p.
- RUBY 2007 — RUBY, Christian, 2007. *L'Âge du public et du spectateur*, Bruxelles, La Lettre Volée, p. 227-291.
- SANS 2004 — SANS, Joséphine, 2004, «Au banquet des artistes» dans *Esse arts + opinions*, n° 50, Montréal, p. 8-9.
- SÉGUIN 2009 — SÉGUIN, Hugo, 2009. *Dimitri soudas accuse Steven Guilbeault par courriel*. En ligne. <<http://www.equiterre.info/site/copenhague/2009/12/14/dimitri-soudas-accuse-steven-guilbeault-par-courriel/>>. Consulté le 26 août 2010.
- Société des directeurs de musées montréalais 2008 — Société des directeurs de musées montréalais, 2008. En ligne. <<http://www.museesmontreal.org>>. Consulté le 23 août 2010.
- SILLAMY (1991) 2003 — SILLAMY, Norbert, (1991) 2003. *Dictionnaire de la psychologie*, collection «In extenso», Paris, Éditions Larousse-VUEF, 281 p.
- SUPARAK 2010 — SUPARAK, Astria, 2010. *Keep It Slick: Infiltrating Capitalism with The Yes Men*, Columbia College Chicago, Miller Gallery, Carnegie Mellon University, Feldman Gallery, Pacific Northwest College of Art, 41 pages.
- TASSIN, 1994 — TASSIN, Étienne, 1994. «L'action politique: une réflexion arendtienne», dans *Les Cahiers de la Philosophie*, n° 18, «Les choses politiques», Lille, p.169.

- The Yes Men 2010 A — The Yes Men, 2010. *The Yes Men*, En ligne. <<http://theyesmen.org/>>. Consulté le 26 août 2010.
- The Yes Men 2010 B — The Yes Men, 2010. *World Trade Organization*, s.d. En ligne. <<http://www.gatt.org>>. Consulté le 11 mars 2010
- UZEL 2002 — UZEL, Jean-Philippe, 2002. « Entre l'esthétique et le politique. Le sensus communis », dans OUELLET, Pierre (s.l.d), *Politique de la parole. Singularité et communauté*, Montréal, Les Éditions Trait d'union et Pierre Ouellet, p. 167-184.
- UZEL 2008 — UZEL, Jean Philippe, 2008. « Les objets *trickster* de l'art actuel », dans ST-GELAIS, Thérèse (s.l.d.), *L'indécidable - écarts et déplacement de l'art actuel*, Montréal, Les Éditions Esse, p. 39-50.
- UZEL 2010 — UZEL, Jean-Philippe, 2010. « Quel est le public de l'art public », dans GÉRIN, Annie (s.d.l) *et al., Œuvres à la rue : pratiques et discours émergents en art public*, Montréal, Galerie de l'UQAM, p. 91-95.
- WOODS 2009 — WOODS, Allan, 2009. *COPENHAGEN-The Yes Men forced Canada to say no*. En ligne. <<http://www.thestar.com/news/sciencetech/environment/copenhagensummit/article/738768--hoax-slices-through-canadian-spin-on-warming>>. Consulté le 26 août 2010.
- WRIGHT 2008 — WRIGHT, Stephen, 2008. « Usagers et usages de l'art : la fin de la culture de l'expertise », dans *Livraison no 9 : Faire comme si tout allait bien*, Montréal, Skol, p. 178.
- WRIGHT 2005 — WRIGHT, Stephen, 2005. « L'avenir de readymade réciproque : valeur d'usage et pratique para-artistique », dans *Parachute*, Montréal, n° 117, p. 118-138.