

Le temps comme résistance transitoire

Quatre interventions artistiques dans l'espace urbain. Toutes effectuent un déplacement. Vanessa Dion Fletcher et Mariane Bourcheix-Laporte déplacent leur œuvre dans l'espace urbain. Patsy Van Roost et Jennifer Bélanger déplacent plutôt l'activité artistique dans l'espace public. Mais un point qui les rassemble toutes est certainement le rapport qu'elles opèrent au temps.

Toutes les quatre demandent au spectateur averti ou non d'interférer à partir d'une certaine temporalité. Qu'elle soit historique (Dion Fletcher), intimiste (Van Roost), de longue durée (Bélanger) ou momentanée (Bourcheix-Laporte), leurs interventions en viennent à instaurer une mouvance autre, une fluidité qui s'inscrit à même une autre en s'y ingérant de manière tactique.

On parle ici de détournement, de dissémination, de rencontre, mais surtout de résistance positive. Histoire d'un parcours transitoire.

Relationship or Transaction?

Première journée de résidence, je me rends à la place Dauversière, près de la place Jacques-Cartier, où Vanessa Dion Fletcher y a installé sa ceinture wampum, taille géante. De loin, on peut voir les figures que l'agencement des couleurs bleue et blanche laisse apparaître. Deux personnages se tenant la main sont entourés de pentagones au sein desquels s'insère la date « 1764 », date à laquelle a été signé le traité de Niagara où sir William Johnson instaura une nouvelle chaîne d'alliance entre la Grande-Bretagne et les 24 nations autochtones situées à l'Ouest des Grands Lacs, d'où l'artiste tient ses racines. Les « promesses¹ » tenues par sir Johnson ont été conservées sur des ceintures wampum, tissées avec des centaines de coquillages mauves et blancs. Si les premières nations y voyaient un objet cérémonial, c'est plutôt une valeur marchande que le surintendant lui associait, désirant ainsi s'« allier » aux autochtones à des fins colonisatrices. Depuis, les coquillages, rendus trop chers (5\$ chacun), ont été remplacés par de simples billes.

Par le même fait, Dion Fletcher, reprenant la valeur marchande actuelle des coquillages, les a remplacés par des rouleaux de billets de 5\$ ainsi que des sérigraphies du même billet sur carton blanc. L'artiste questionne ici les procédés de colonisation européens en Amérique du Nord. Si l'utilisation du 5\$, où le visage de sir Wilfrid Laurier apparaît, s'avère très représentatif du détournement d'usage des ceintures wampum par les britanniques, Dion Fletcher y instaure une critique singulière en déplaçant son œuvre dans des lieux tout aussi symboliques.

¹ La description du traité de Niagara est inspirée de celle que l'on retrouve sur ce site : http://www.canadiana.ca/citm/themes/aboriginals/aboriginals4_f.html#niagara

En effet, après quelques minutes d'attente à la place Dauversière, l'artiste, sous recommandation des organisatrices, déplaçait sa ceinture wampum à même la place Jacques-Cartier, figure emblématique du colonialisme français. Mais c'est aussi l'un des lieux les plus touristiques de la grande métropole. L'artiste s'est assise là, discutant avec les passants et les touristes de son œuvre, mais surtout de l'histoire qu'elle représente. À partir d'un dispositif de transaction cérémonial métamorphosé en objet de transaction commerciale, Dion Fletcher réactualisait le discours critique de son œuvre en relevant l'espace touristique en tant que forme de colonialisme intimement rattachée à notre système social et économique actuel. La sortie et le déplacement de l'œuvre dans l'espace public s'avéraient déjà extrêmement pertinents.

Pour sa deuxième sortie, le lendemain, ce fut au tour de la *foire Papier 14* d'accueillir l'œuvre... Non pas dans un espace réservé, mais bien au sein du petit espace de la cafétéria disposé pour l'occasion. À même le plancher de la foire, Dion Fletcher accueillait les philanthropes, galeristes et autres curieux en leur expliquant la raison de sa présence. Mais l'emplacement de son œuvre avait une toute autre résonnance et cette fois-ci, au sein même du milieu artistique.

Comme son nom l'indique, la foire *Papier* est un lieu de transaction commerciale et économique de l'art. L'idée est moins de soutenir les artistes que de décorer le salon ou la salle à manger des mieux nantis. On y promeut l'art comme un objet dont les qualités esthétiques se mesurent à leur valeur monétaire. Ainsi, dans l'espace neutre de la cafétéria, l'œuvre avait trouvé sa place pour discourir non seulement sur la substitution des valeurs et traditions autochtones, mais aussi, et surtout, sur la localisation de l'art dans une société capitaliste. Il s'agissait de relever le colonialisme du marché de l'art l'emportant sur la valeur esthétique et la démarche artistique. Deux dames, un peu trop emballées par l'abondance d'œuvres prisées, ont même marché dessus, c'est peu dire!

Ainsi, même si l'œuvre trouve son sens critique présentée dans l'espace de la galerie, c'est surtout à travers son déplacement dans l'espace public qu'elle pose de réelles questions sur le présent et sur la réactualisation des formes de colonialisme. À travers sa résidence, Vanessa Dion Fletcher en a choisi deux qui sont spécifiquement liées à Montréal : le tourisme et le marché de l'art.

Je voulais que tu saches

Après ma visite de Vanessa Dion Fletcher, je me rends à l'esplanade du musée d'art contemporain pour observer l'intervention de Patsy Van Roost. Une femme vient de terminer sa rencontre avec l'artiste, le sourire aux lèvres et pleine d'entrain alors qu'une autre est assise avec Patsy. Les deux rigolent très fort. Changement d'ambiance. Je me retrouve alors aux abords d'un dispositif de rencontre, extrêmement proxémique et très intriguant. Une feuille de carton épais dans lequel deux ronds ovales perforent les extrémités. Au centre, un creux qui accueille 17 étampes et son encreur. Ce sont les lettres de l'alphabet et ses compléments. De chaque

côté de cet espace, un rouleau de papier jaune est artisanalement accroché. Un sac de tissu rouge à pois blancs pend sur le côté, sac dans lequel sont insérées des enveloppes. Curieux que je suis, j'en prends une. À l'endos, il est écrit « Je voulais que tu saches ». Sur le dessus : « Livré par le messager du bonheur ».

Je n'ai pas pu y participer le premier jour puisque deux personnes attendaient avant moi... Je reviendrais le lendemain et c'est seulement après y avoir pris part, que j'ai saisi tout le sens de son intervention.

Patsy m'invite à me positionner dans l'un des deux ronds ovales. On remonte le dispositif à la hauteur de nos hanches et on s'assoit sur deux tabourets prévus pour l'échange. Elle me donne les consignes : devoir penser à quelqu'un à qui je voue une grande admiration, ou quelqu'un que j'aimerais bien revoir, ou quelqu'un avec qui j'aimerais réparer quelque chose. Je choisis la troisième option. C'est elle qui estampillera ma lettre alors que moi, je devrai écrire des mots ou des phrases qui traduisent mon expérience. La lettre devra être envoyée par la poste. Je la comprends. Dans le contexte actuel de la réforme du gouvernement Harper face à poste Canada, il faut soutenir la tradition de postier, un travail vieux comme le monde. Mes impressions apparaîtront à la galerie.

Ancrés dans son dispositif artistique, nous sommes deux à construire et à créer une œuvre. À réparer ce qui a été abîmé. Le participant volontaire que je suis décide maintenant d'arrêter sa course frénétique, l'instant d'un échange, d'un partage. Nous partageons le même espace et le même temps. Nous reconfigurons la vie, à deux. Ses genoux touchent aux miens, nous sommes très près.

Patsy se fait traductrice, traductrice d'une mémoire qui m'appartient. Elle suscite une expérience qui s'adresse non pas à la raison, mais aux sens et à l'affect. Elle réintroduit le rôle du corps dans un espace de proximité, espace qui est paradoxalement situé dans une aire ouverte et publique. On se sent regardé, mais en même temps, c'est à l'intérieur de soi que l'on regarde. « Le brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent² » s'exécute. L'artiste redistribue les rôles. Elle m'écoute et retranscrit ce qui émerge de moi.

Dans son ouvrage *Pour une esthétique de la Réception*, Hans-Robert Jauss conteste l'esthétique négative d'Adorno pour réhabiliter la notion de jouissance esthétique. Plus précisément, il affirme que c'est par la jouissance que l'art adhère à sa fonction sociale et la rend effective sur trois plans : « la conscience en tant qu'activité productrice crée un monde qui est son monde propre; la conscience, en tant qu'activité réceptrice saisit la possibilité de renouveler sa perception du monde; enfin – et ici l'expérience subjective débouche sur l'expérience intersubjective – la réflexion esthétique adhère à un jugement requis par l'œuvre, ou s'identifie

² Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 26.

à des normes d'action qu'elle ébauche et dont il appartient à ses destinataires de poursuivre la définition³.

Ce troisième plan m'emmène à me questionner sur la finalité de l'œuvre dont seul(e) le ou la participant(e) y a accès, celle d'envoyer la lettre. En effet, une fois celle-ci enveloppée, cachetée et adressée, devant la boîte aux lettres, je me suis posé la question : « Et si je ne l'envoyais jamais, à quoi tout ceci aurait servi ? » C'est dire qu'il n'en tient qu'aux participants d'y donner un sens et de le partager.

I'll tell you a story if you tell me one

Après avoir quitté l'installation de Patsy Van Roost, je me dirige vers l'édifice Belgo où Jennifer Bélanger m'attend dans la salle d'Arprim. Curieusement, du 2^e au 5^e étage, tous les espaces sont privés d'électricité. Je me rends au 4^e étage dans le noir le plus total, faisant appel à mes sens et... à ma mémoire. Légèrement étourdi, j'arrive à Arprim.

Jennifer m'y attend. À côté d'elle : un bureau noir sur lequel sont disposées trois piles de papier lettre, comportant trois sérigraphies différentes et accompagnées de leurs enveloppes respectives, cinq autres enveloppes cachetées et ouvertes les accompagnent ainsi que des découpures de journaux. Elle me montre les annonces qu'elle y a placées : un double encadré contient la phrase « Raconte-moi une histoire, je t'en raconterai une » sous laquelle l'adresse de la galerie est indiquée. Elle me fait remarquer que la plupart des annonces sont disposées à côté de celles dédiées aux escortes, prédisant par là les futures retombées...

Il est là, l'espace public qu'elle a choisi. Là où tout le monde peut se permettre de vendre ou de désirer n'importe quoi, là où tout le monde peut voir, parmi la pléthore d'annonces, cet appel poétique à la mémoire. Là où quelqu'un attend une réponse d'un inconnu. Si furtifs qu'ils puissent paraître, ces quelques mots définissent déjà une esthétique bien singulière. Une esthétique qui « implique d'abord la médiation d'un savoir qui a pour forme la durée de son acquisition et la collection interminable de ses connaissances particulières⁴ ». Michel De Certeau définit ainsi un « art de la mémoire », c'est-à-dire un art qui « développe l'aptitude à être toujours dans le lieu de l'autre sans le posséder, et à tirer parti de cette altération mais sans s'y perdre⁵ ». C'est donc à ce lieu inconnu que l'artiste fait appel de manière anonyme. En détournant un objet du quotidien, elle tente d'attirer l'attention qui viendra peut-être créer de nouvelles liaisons ou tout simplement se perdre dans le flux communicatif de l'espoir...

C'est qu'il y a aussi une double dimension performative à l'intervention de Bélanger. Premièrement, l'attente. Puisqu'elle a demandé au quidam curieux de lui faire parvenir son

³ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la Réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 137.

⁴ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Gallimard, coll. folio/essais, 1990, p. 125.

⁵ *Ibid.*, p. 131.

arprim

Language/Language est un projet initié par Arprim, centre d'essai en art imprimé
Montréal, Québec, Mai 2014

Tout droits réservés

histoire par la poste, l'artiste passera des heures à la galerie Arprim à attendre une nouvelle lettre qui ne viendra peut-être jamais. Elle reste à la merci de ceux qui oseront. Elle réfléchit sur nos ancêtres qui devaient angoisser à l'idée de l'arrivée d'une lettre d'amour ou tout simplement d'une lettre apportant les nouvelles d'un être cher, parti au loin pour une durée indéterminée. Comme un gouffre incontrôlable dans lequel les sentiments se jettent les uns par-dessus les autres. Elle se demande bien ce qu'elle leur écrira.

Il y a aussi la dimension plus traditionnelle d'écrire à la main et de déchiffrer l'écriture d'un pur inconnu. Elle-même, dit-elle, possède une écriture à en rendre jaloux les médecins. Elle m'assure qu'elle s'appliquera. Cet aspect calligraphique de la lettre augmente également l'intimité et la proximité avec l'inconnu, comportant toute la sensibilité de la touche personnelle.

Ensemble, nous lisons les lettres qu'elle a reçues. On remarque que la totalité d'entre elles provient d'hommes âgés de 40 ans et plus. Tous veulent un rendez-vous galant, veulent « leur Jennifer », mais aucune histoire. Elle s'y attendait lorsqu'elle a pu constater que la majorité des annonces étaient disposées près de celles des escortes. Mais elle leur répondra qu'il s'agit d'une confusion due à la position qu'occupe son annonce. Elle clarifiera le statut artistique de sa demande et offrira ses souhaits de bonne continuité.

Jennifer doit partir. Sa résidence est terminée. Elle a affiché une feuille à vignettes comportant la même phrase dans l'espace de la galerie. Au vernissage, il y en avait déjà deux qui avaient disparues. D'autres lettres viendront et elle y répondra, très certainement. Un projet qui s'accapare de la temporalité du quotidien, de la mémoire et qui poursuivra l'artiste à travers le temps.

Je veux une révolution mais je dois me contenter d'une réforme

Pendant que je discutais avec Jennifer Bélanger, Mariane Bourcheix-Laporte s'affairait à reproduire des textes sur des affiches qui allaient servir de pancartes déambulatoires. Pendant qu'elle terminait son travail, je m'assois à une chaise bordant la station de documentation où des textes suspendus à des fils éclaircissent certaines idées pour aider les spectateurs à aborder les quatre interventions du projet. Par hasard, je tombe sur un article traitant de l'art furtif que Mariane avait écrit dans la revue *Inter*. J'y lis quelques paragraphes et ces deux phrases attirent mon attention : « J'affirme que l'identité du public incident des pratiques artistiques furtives est fondamentalement transitionnelle et que son hybridité très subjective a un effet sur l'interprétation des œuvres. Plus spécifiquement, la nature intersubjective du public incident entraîne un rapport dialogique entre son identité et sa lecture des œuvres furtives qui, je le crois, se forment simultanément l'une l'autre⁶ ». Ceci donne le ton à ce qui allait suivre.

⁶ Mariane Bourcheix-Laporte, « À propos du public des œuvres d'art furtives », *Inter : art actuel*, n° 111, 2012, p. 45.

Son travail terminé, nous descendons les escaliers obscurcis vers le rez-de-chaussée du Belgo. L'équipe d'Arprim et moi la laissons partir avec l'une de ses pancartes sur laquelle il est inscrit « *In public trust* » et de l'autre côté « *Trust in public* ». Elle prend la rue de Bleury pour aller faire le tour du complexe Guy-Favreau, propriété du gouvernement canadien, comprenant à la fois des logements ainsi que deux tours à bureaux. Cette dualité représente bien le sens de son message. Du moins, le cynisme de sa présence près de cet édifice dans lequel se trouvent les bureaux de l'assurance emploi et ceux du passeport canadien. Tous deux ayant pour fonction de gérer et d'encadrer ce qui fait d'un individu un citoyen.

Comme des détectives privés, nous la suivons de loin, observant les réactions des gens. Certains rient de la voir se balader seule avec ce qui semble une pancarte de manifestation, d'autres ne la remarquent pas alors que les plus curieux tentent de lire ce qui est écrit. C'est qu'il n'est pas aisés de déchiffrer la disposition des lettres et d'en comprendre le message rapidement :

IN
PU
BL
IC
TR
US
T

Grâce à la pratique de la marche, le message parvient rapidement à l'œil du passant et celui-ci doit tout aussi rapidement décoder sa teneur sémantique. Il ne s'agit pas ici de disposer plusieurs affiches sur le mobilier urbain, mais plutôt de l'inscrire dans l'espace urbain par un mécanisme propre à l'expédition. En s'inscrivant dans une géographie quotidienne, sa marche incite à explorer des situations et des réactions qui ne sont pas le propre de l'art. Elle sème une énigme qui modifiera ou non la trajectoire abandonnée des citoyens. Ceux-ci doivent sélectionner et prélever ce fragment afin de le réactualiser en évidence. Cette courte apparition crée du discontinu accidentel et par là, une certaine résistance face à la chronologie ordinaire, produisant un léger décalage dans la marche instinctive, mais s'écoulant toujours dans l'« organicité mobile de l'environnement⁷ ».

L'intervention urbaine de Bourcheix-Laporte comporte également une deuxième pratique de résistance, celle de l'affichage. C'est ce deuxième élément qui produit un écart entre l'environnement et la plasticité urbaine. Sa pancarte rappelle celles des manifestations du printemps 2012 puisqu'arborant le carré rouge. L'artiste propulse son message à travers la fluidité des mouvements urbains. Et le texte qui le soutient rappelle le titre de son projet. Il soulève cette zone de tension entre une réforme institutionnelle et une révolution sociale, questionnant à l'improviste les lieux d'émancipation de ces deux projets sociétaux. Par le fait

⁷ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 150.

même, le complexe Guy-Favreau devient un lieu emblématique de cette zone de tension où institutions gouvernementales et habitats sociaux se juxtaposent. L'artiste solitaire déambule dans la foule questionnant le système démocratique. Elle se présente comme un point en mouvance sur la cartographie du savoir. Elle réorganise en récits le parcours contrôlé de la ville.

Elle tourne sur René-Lévesque, au coin de Saint-Urbain. Un violent coup de vent propulse sa pancarte tout près d'une voiture de marque. Un itinérant l'aide à ramasser sa pancarte défaite en trois morceaux. Elle le remercie et continue de marcher sans le bâton qui tenait sa pancarte jusqu'à ce qu'elle disparaisse de notre champ de vision.

L'exposition

Pour le vernissage, les coordonnatrices d'Arprim ont laissé le soin aux artistes d'élaborer la présentation de leurs interventions. Les œuvres, les dispositifs, les résultats, les artéfacts, les archives et les photographies composent chacun des quatre îlots. Au cours de l'exposition, les photographies changeront. Ce sera une exposition, elle aussi, en constante mouvance.

Ainsi, à partir de pratiques temporelles, le spectateur passionné peut passer de longs moments à observer les œuvres, à lire sur leur démarche, à approfondir les notes des auteures invitées, mais il doit également revenir souvent pour observer les différents changements apportés. Arprim ne s'est pas contenté d'élaborer un projet expérimental pour questionner la mouvance de l'art imprimé dans l'espace public, mais il a également détourné, jusqu'à ses plus profondes racines, l'exposition traditionnelle pour mieux opérer dans les interstices du quotidien.

arprim

Language/Language est un projet initié par Arprim, centre d'essai en art imprimé
Montréal, Québec, Mai 2014

Tout droits réservés