

Article

« L'esthétique du fragment : vers un engagement circonstanciel de l'anonyme »

Nicolas Rivard

Inter : art actuel, n° 120, 2015, p. 22-24.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/77840ac>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



L'ESTHÉTIQUE DU FRAGMENT VERS UN ENGAGEMENT CIRCONSTANCIEL DE L'ANONYME

► NICOLAS RIVARD

La panoplie et la polymorphie des micro-interventions rongent le statut particulier de l'artiste. Tantôt anonymes, d'autres fois revendiquées, elles sont souvent liées à des sujets d'ordre politique, social ou urbain, reconstruisant le paysage urbain comme un champ d'appropriations multiples, de revendications spontanées ou de démonstrations amplifiées. Au-delà de leur caractère critique, il nous est de plus en plus difficile de les insérer sous une bannière artistique quelconque, non pas à cause de l'indétermination du statut des actions, mais de celle de leur auteur.

Si l'artiste intervient aujourd'hui à titre d'acteur citoyen conscient, le citoyen « ordinaire » tentera alors de signifier une intelligibilité particulière du monde commun qu'il habite afin de négocier avec les normes sociales qui déterminent l'espace urbain. Il semblerait que les tactiques de micro-interventions se soient approprié celles des revendications citoyennes, mais sous une autre identité : celle de l'art effacé. Or, qu'en est-il de la validité artistique d'une telle pratique lorsque l'anonymat devient une nécessité ? Ce qui importe ici, c'est de faire voir autrement la réalité ambiante, de présenter des manières différentes de vivre le quotidien, non plus de revendiquer une action singulière dans le but d'acquérir une certaine notoriété au sein d'un champ social quelconque.

> Borne fontaine peinte en or, lieu inconnu, publiée sur le blog de Dame Lucette le 13 novembre 2011. Source en ligne : <https://damelucette.wordpress.com/tag/or/>

> Borne fontaine peinte en or, lieu inconnu, publiée sur le site Internet de TVA nouvelles le 29 septembre 2011. Source en ligne : <http://tvanouvelles.ca/lcn/infos/regional/archives/2011/09/20110929-174448.html>. Photo : Agence QMI.



Dans le cadre des exemples qui nous concernent ici, l'anonymat du geste est inhérent à la manière de faire particulièrement à cause des répercussions et des effets que provoquent les interventions, perçues alors comme des infractions puisque sanctionnées par l'ordre public. C'est donc dire que ces interventions s'intègrent à même la quotidienneté que produisent les politiques urbaines, pour court-circuiter le cours réel des choses et arrêter, pour un instant, le processus d'attribution politique des lieux, des espaces, du mobilier ou des individus sociaux. Elles dérangent puisqu'elles « parviennent à saper l'ordonnancement habituel des espaces et des pratiques »¹. Elles rajoutent d'autres usages. Elles intègrent dans les interstices que la ville produit de la résistance usagère qui tire sa force de sa banalité factuelle. Elles mettent ainsi à l'épreuve le quotidien prescrit en suggérant d'autres agencements, offrant par là de nouvelles perspectives sur le monde à habiter.

Pascal Nicolas-Le Strat décrit le processus de projection des usages dans l'espace urbain de la sorte : « Un usage incruste ses propres dimensions, ses agencements, à l'intérieur des espaces et des bâtis dans lequel il se manifeste. Il griffonne en ces lieux une nouvelle perspective. Il s'intercale et dérègle leur fonctionnement. Il leur accorde de la sorte un surcroît d'existence, inattendu, importun, parfois inespéré. Un usage insuffle de nouvelles intensités de vie : de l'étonnement et de l'agencement, des tensions et du plaisir ».²

Pour Michel de Certeau, il s'agirait plutôt de les signaler sous la notion des « manières de faire ». Celles-ci « constituent les mille pratiques par lesquelles des utilisateurs se réapproprient l'espace organisé par les techniques de la production socioculturelle »³. Elles permettent d'échapper à la « surveillance généralisée »⁴ en favorisant l'émancipation d'un processus de créativité quotidienne. Elles s'insèrent dans les marges produites par la ville pour mieux en signifier les failles. Elles fragmentent l'ordre donné en permettant des usages multiples qui juxtaposent le blocage processuel de l'intervention à la productivité utilitariste de la machine-système.

Ainsi, il s'agirait de redéfinir la micro-intervention non plus sous son égide artistique, mais à partir de l'expérience créative qu'elle procure autant à celui ou celle qui la met en marche qu'au contexte dans lequel elle s'insère. Plus précisément, elle tenterait d'intensifier les paramètres de contrôle de l'espace public en appliquant un léger décalage par rapport à sa conception généralisée, afin de redonner une voix à la citoyenneté et d'instaurer un espace interstiel où les subjectivités peuvent s'affirmer.

À ce stade-ci de notre analyse, il nous importe donc de cerner des espaces particuliers où interfèrent de telles pratiques. Pour ce faire, les dispositifs de signalétique dans l'espace urbain constituent un support exemplaire pour la subversion et l'appropriation d'un cadre régulé à des fins critiques.

DU VANDALISME BLING-BLING

En septembre 2011, une douzaine de bornes-fontaines situées dans les quartiers du Mile-End, du Plateau-Mont-Royal et de Rosemont-La Petite-Patrie, à Montréal, sont repeintes d'une couleur or. L'action, s'étant réalisée à l'insu de tous, est automatiquement associée à un acte de vandalisme. Dans un article sur le site Internet de TVA Nouvelles, Louise Desrosiers, cheffe de section à la prévention du SSIM, nous informe que la traditionnelle couleur rouge des bornes-fontaines sert à indiquer aux pompiers la pression de l'eau : « Ça permet de savoir rapidement quel est le type d'alimentation en eau et le type de conduite [sic], si elle est principale ou secondaire. C'est une problématique »⁵. Plus loin, c'est au tour de Michel Tanguay, porte-parole de l'arrondissement du Plateau-Mont-Royal, de décrire l'événement : « Ça peut paraître inoffensif comme geste. Certains peuvent trouver ça drôle et *cute*, mais ça a des conséquences. Lorsqu'on va attraper la personne qui fait ça, elle va avoir une amende et elle se verra facturer les frais de remise en état »⁶.

Ces deux affirmations traduisent bien le caractère illégal du geste jugé par les représentants de l'ordre public. Mais si l'on approfondit la situation, on constate que l'individu a plutôt invalidé un objet à usage unique, qui plus est un objet symbolique pour la sécurité publique, en le statuant, par une initiative chromatique, à l'état d'œuvre d'art publique, comme si le simple fait de percevoir un objet d'utilité sécuritaire en tant qu'œuvre d'art lui ôtait toute utilité dans le monde réel.

On pourrait alors analyser cette intervention d'un point de vue artistique en la comparant au *ready-made* duchampien. Ainsi, l'auteur de l'intervention

s'accapare d'un objet commun et industrialisé en y ajoutant, par un geste artistique, une esthétique nouvelle, le menant à l'évacuation de sa fonction première. Par contre, contrairement au geste duchampien, la borne-fontaine est laissée dans son « habitat naturel », laissant la production du sens aux aléas interprétatifs des passants. Le geste pourrait alors s'apparenter à ce que Duchamp allait nommé, plus tard, un « *ready-made* réciproque ». Stephen Wright nous éclaire sur ce terme à partir de l'exemple émis par l'artiste : « se servir d'un Rembrandt comme table à repasser »⁷. Ainsi, il souligne que « l'exemple choisi par Duchamp met en avant le potentiel symbolique du recyclage de l'art – et plus largement des outils et des compétences artistiques – dans l'économie symbolique générale de la vie de tous les jours »⁸. Cependant, contrairement à ce que soutient Wright au sujet du renversement de fonction de l'objet d'art en tant que valeur d'usage, il s'agirait plutôt de souligner, à partir de l'inutilité radicale de l'art dans le quotidien, la variable artistique de l'action concrète. Autrement dit, le vandale ajoute ici un anti-usage, à teneur artistique, à la sécurité usagère du mobilier urbain : il le fige dans l'apparition soudaine et impromptue d'un objet détourné afin d'évacuer sa fétichisation utilitaire. Il change les données du réel pour faire voir autrement la vie urbaine.

Par ailleurs, l'idée de peindre en or des bornes-fontaines n'est peut-être pas si « inconsciente »⁹ qu'il y paraît. En effet, la notion *bling-bling* pourrait nous informer quelque peu sur les possibles intentions de l'auteur. Dans le numéro 69 de la revue *Esse*, l'éditrice Sylvette Babin décrit le concept moins comme un nouveau pendant de l'art actuel que comme une manière, pour les artistes, de réfléchir sur « la fétichisation des valeurs, du mercantilisme cynique, des excès de l'art contemporain et de son culte de la célébrité ou de la spéculation financière »¹⁰. Inspiré par le mouvement hip-hop, le caractère *bling-bling* d'une œuvre servirait, entre autres, à « renverser la rhétorique classique de la représentation du pouvoir »¹¹ en octroyant à la borne-fontaine un caractère ostentatoire, et même excessivement visible, comme le voudrait sa couleur rouge conventionnelle. Il augmenterait ainsi les intentions municipales de visibilité en les rafraîchissant, voire en les améliorant par un visuel doré qui lui donne des allures d'objet de collection.

Il s'agirait peut-être alors d'une suggestion citoyenne pour augmenter l'expérience de la marche urbaine ? Peut-être serait-il aussi question d'une incitation à se recueillir devant cet objet pouvant sauver des vies, mais qui passe trop souvent inaperçu auprès des citoyens ? Ou peut-être encore, dans l'optique des gangs de rue, s'agirait-il ici d'un élément visuel pour marquer un territoire ? Une chose est sûre, c'est que ce geste porte à réfléchir sur les manières de s'approprier la ville et de s'y inscrire. Ici, l'application de la couleur or sur un objet existant bloque le processus de perceptibilité usagère pour insister sur la beauté de l'objet recoloré. L'intervention regagne le terrain qu'elle avait délaissé sur le plan de l'esthétique traditionnelle pour faire naître d'autres sensibilités à même ce que le territoire produit et redonner une visibilité accrue à ce qui constitue notre quotidien. Bien qu'il soit difficile de statuer sur les intentions de l'auteur étant donné son anonymat, il faut avouer que les bornes-fontaines ne restent pas inaperçues !

« MERCI D'AVOIR POLLUÉ »

J'emprunte fréquemment la rue René-Lévesque, à Montréal, pour me rendre à mes activités journalières. Au début de janvier 2014, devant l'édifice de Radio-Canada, j'aperçois une phrase insérée sur un panneau de stationnement qui capte mon attention, mais mon pas pressé m'empêche de la lire complètement. Après tout, un panneau de stationnement est rarement bien intéressant, surtout lorsqu'on est marcheur ! Ce n'est que deux semaines plus tard, à force de côtoyer ledit panneau au quotidien, que je décide de m'y arrêter. De la même police d'écriture que celle des panneaux de signalisation, je peux y lire : « Merci d'avoir pollué ». En haut de cette marque de politesse, on peut y voir qu'il est défendu de stationner à cet endroit précis du lundi au vendredi, de 15 h 30 à 17 h 30, soit deux heures par jour, pour un total de dix heures par semaine...

Bien évidemment, le cynisme ici est transparent, faisant automatiquement connaître les intentions de son auteur : signaler aux automobilistes les conséquences de leurs gestes. Mais en même temps, l'énoncé nous invite à réfléchir davantage sur la place qu'occupe l'automobile dans une ville saturée et les détours qu'aurait pu prendre l'automobiliste pour finalement arriver à trouver un espace de stationnement. Ici, il y a bien détournement,

mais un détournement non significatif. Cette micro-intervention n'empêche en rien son support de fonctionner : elle rajoute du sens à l'énoncé en place. Elle se fait *tactique*, au sens où le décret Michel de Certeau. Elle s'approprie la facture du panneau de stationnement pour insister sur une problématique, une équation de plus en plus commune et répandue : voiture = pollution. Elle s'insinue à travers les indications opératoires, sans les saisir en leur entier, afin de se faire occasion : l'occasion d'apparaître et de réactualiser le sens de la mobilité dans la ville contemporaine.

Merci d'avoir pollué se fait discret, mais sincère, voire provocateur. Il tire sa force de son économie de moyen et de sa position physique ; c'est ce qui définit son esthétique. Il pourrait rappeler le fameux *Survival Virus de Survie* de l'artiste Mathieu Beauséjour étant donné l'inhérence du propos de l'énoncé avec le support qu'il dénonce. Alors que Mathieu Beauséjour voulait insister sur la valeur et la place qu'occupe l'argent dans nos relations sociales, *Merci d'avoir pollué* agit de la même manière en se logeant sur un des éléments

> *Merci d'avoir pollué*, rue René-Lévesque en face de Radio-Canada, 2014. Photo : Nicolas Rivard.



qui déterminent la mobilité dans la ville. Il contredit la fonction opératoire de la ville en insistant sur l'une de ses conséquences. Il occupe le terrain de la norme pour s'autolégitimer.

Cependant, même si l'on peut faire un parallèle avec le domaine artistique étant donné sa ressemblance avec SVDS, l'intervention reste à l'état d'action citoyenne, de fragment circonstanciel. Aucun indice ne pourrait nous aider à classer cet énoncé dans le domaine artistique. Au contraire même, *Merci d'avoir pollué* semble plutôt signifier une intention activiste, mais dont les stratégies d'immixtion dans l'espace public rappelleraient fortement celles des pratiques interventionnistes.

En somme, après l'analyse de la borne-fontaine peinte en or et de *Merci d'avoir pollué*, plusieurs questions sur leur valeur artistique s'imposent à nous, mais peu de réponses viennent, définissant par là la complexité définitionnelle et la rhétorique des micro-interventions dans le domaine de l'artistique. C'est pourquoi le domaine philosophique de l'esthétique nous éclaire davantage sur les potentielles répercussions d'une telle pratique, nous informant par le fait même du régime de réception causé par la surprise, le choc, l'étonnement, etc. Si ces deux interventions semblent s'insérer dans le parcours des descriptions artistiques, l'anonymat de leur auteur les projette dans l'appropriation esthétique de l'action citoyenne. Il traduit les possibilités opératoires qu'il nous, citoyens, est à présent possible de signifier. ▶

Notes

- 1 Pascal Nicolas-Le Strat, « Micropolitiques des usages » [en ligne], *Activités de recherche et publications de Pascal Nicolas-Le Strat*, 2008, consulté le 17 décembre 2014, www.le-commun.fr/index.php?page=micropolitiques-des-usages.
- 2 *Ibid.*
- 3 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien : l'art de faire*, vol. I, Gallimard, 1990, p. xl.
- 4 *Ibid.*
- 5 Charles Lecavalier, « Des bornes-fontaines en or », TVA Nouvelles, 29 septembre 2011 ; [en ligne], www.tvanouvelles.ca/lcn/infos/regional/archives/2011/09/20110929-174448.html.
- 6 *Ibid.*
- 7 Stephen Wright, « L'avenir du ready-made réciproque », *Parachute : revue d'art contemporain*, n° 117, janvier-mars 2005, p. 120. Cf. Marcel Duchamp, À propos des « Ready-mades », Conférence, Musée d'art moderne de New York, 19 octobre 1961 ; *id.*, *Duchamp du signe*, Flammarion, 1994, p. 191-192. « Dans un entretien télévisuel avec Guy Vial, réalisé pour Radio-Canada et diffusé le 17 juillet 1960, Duchamp explicite davantage sa conception du ready-made réciproque. » Une transcription de cette entrevue, aussi fascinante que peu connue, est désormais disponible sur le site Internet de la revue en ligne *Tout-fait* (vol. 2, n° 4, janvier 2002, www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/md_guy/md_guy_fhtml).
- 8 *Ibid.*
- 9 Dans l'article relatant les événements à TVA Nouvelles, Michel Tanguay qualifie d'« inconscient » le geste émis par l'auteur anonyme : « N'oublions pas que c'est un service essentiel. La personne qui fait ça pose un geste inconscient. J'espère que ça ne va pas se répandre. » (*in* C. Lecavalier, *loc. cit.*)
- 10 Sylvette Babin, « Le bling-bling artistique : du dispositif clinquant à la critique sociale », *Esse, arts + opinion*, n° 69, printemps-été 2010, p. 3.
- 11 Fabien Loszach, « Bling-bling, Everytime I Come Around », *Esse, arts + opinion*, n° 69, printemps-été 2010, p. 20.

Nicolas Rivard est artiste interdisciplinaire et historien de l'art. Il a été chercheur au GRAI¹³ (Groupe de recherche en art infiltrant du 3^e Impérial) auprès du professeur Patrice Loubier, auteur, commissaire indépendant ainsi que conférencier. Il est également actif au sein de différents organismes artistiques, notamment le Pérystile Nomade, l'ATSA et le Bureau d'art public de Montréal. Il est membre du Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec (RAIQ).