

Un art à fleur de réel : considérations sur l'action furtive

Patrice Loubier

Number 81, Spring 2002

Arts d'attitude

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46036ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loubier, P. (2002). Un art à fleur de réel : considérations sur l'action furtive. *Inter*, (81), 12–17.

Un art à fleur de réel : considérations

J'aimerais pour commencer faire état d'un étonnement : depuis quelques années, je suis frappé de constater à quel point s'impose une *dimension furtive* dans bien des pratiques artistiques. De la sculpture *in situ* à la performance, des interventions urbaines aux formes nouvelles du monument¹, de la recherche esthétique au geste engagé, l'on voit aujourd'hui maints artistes infiltrer le paysage urbain par des travaux dépourvus d'enseigne, non assimilables *a priori* à des œuvres, qui se fauillent dans l'espace public, surprenant le promeneur au hasard de sa route et faisant de lui un spectateur fortuit.

Le phénomène n'est certes déjà plus nouveau, et plusieurs observateurs de la scène artistique contemporaine ont commencé à y consacrer leur réflexion. Or la variété de leurs approches, et surtout l'insistance avec laquelle ce phénomène s'impose à l'attention d'acteurs aux champs d'intérêt très divers, suffit à montrer qu'il s'y joue quelque chose de significatif pour l'époque. Pour ne donner que quelques exemples, Paul ARDENNE réfléchit sur ces pratiques qu'il qualifie d'art « inorganique » à partir de la notion de micropolitique ; Suzanne LACY, artiste et théoricienne, a écrit sur l'« art public nouveau genre » de l'Amérique anglo-saxonne sous l'angle du lien à la communauté et de l'art engagé ; et Kym PRUESSE a coordonné une publication consacrée aux interventions urbaines faisant suite à un événement².

De fait, si la tactique furtive n'est pas nouvelle en soi, c'est la netteté et l'intensité avec lesquelles elle apparaît aujourd'hui qui constituent le fait original. À travers les notions récurrentes de *mimétisme*, d'*infiltration* ou de *greffe*, par exemple, c'est autant d'avatars du phénomène qui se manifestent, à titre de thème ou de formule, dans plusieurs événements³. Pour prendre un exemple récent, on ne s'étonnera pas que ce soit par deux projets d'occupation subreptice de la ville que la programmation des *Commensaux*, au Centre des arts actuels Skol, se soit ouverte et achevée : les *Infiltrations urbaines* de Serge LE SQUER (une série de demi-passages piétons peints au pochoir dans des rues voisines de Skol en septembre 2000, et qui ont subsisté jusqu'au printemps suivant) ; et les *Hypothèses d'amarrages* de Luc LÉVESQUE et de Jean-François PROST (des tables de pique-nique disséminées dans des terrains vagues et espaces divers de l'île de Montréal depuis mai 2001)⁴.

À propos de l'exposition *Transfert*, Marc-Olivier WAHLER empruntait au génie aéronautique la belle expression d'« esthétique de la furtivité »⁵ pour parler de la façon dont les œuvres présentées s'ingéniaient à se fondre dans le tissu urbain. Il est intéressant de souligner, là encore, comme pour la notion d'avant-garde, l'origine militaire de l'expression : souvenons-nous que c'est durant la guerre du Golfe qu'on a parlé d'« avions furtifs » pour désigner les bombardiers américains indétectables par les radars. L'actualité du furtif ne se limite donc nullement à la création artistique, et l'on en trouverait sans doute des résonances un peu partout ; pensons par exem-

ple à ces publicités à retardement qui avivent la curiosité, et se font d'autant plus remarquer, en différant le nom du produit qu'elles annoncent.

Cette pratique de l'action furtive, dont j'ai traité ailleurs comme d'une des manifestations d'un *désir de réel* chez l'artiste contemporain⁶, je me propose de l'aborder ici en me penchant sur une initiative récente de l'artiste montréalaise Diane BORSATO, *The Embroidery Bandit*. Ce travail me semble une concrétisation exemplaire du phénomène qui nous occupe ; de là sans doute les va-et-vient qui ne manqueront pas de se produire entre cas de figure singulier et généralité du paradigme qu'il permet d'éclairer.

The Embroidery Bandit

Qu'en est-il donc de cette manœuvre ? Voici comment l'artiste décrit l'opération, réalisée durant quelques mois au début de l'an 2000 :

« Dans ce projet je me suis cachée dans des cabines d'essayage et j'ai brodé de petites fleurs sur les vêtements que je faisais semblant d'essayer. Je cousais les fleurs à des endroits très discrets, comme dans des poches et des doublures, puis retournais les vêtements en magasin, sur les étagères. Les vêtements circulent de façon tout à fait surprenante [*in extraordinary ways*], de sorte que, à un moment donné dans l'existence de ces jupes, de ces pantalons et de ces chemises marqués, quelqu'un pourra un jour découvrir une fleur insolite et se demander quelle en est l'origine. Cette intervention invisible peut ne jamais être aperçue, peut troubler, peut être reçue comme un petit cadeau, une invite à la communication, un mystère, ou une épiphanie⁷. »

Une douzaine de ces fleurs ont été cousues sur autant de vêtements dans des boutiques (pour hommes et femmes) de Montréal ; et il est tout à fait loisible de supposer qu'elles sont aujourd'hui en circulation, encore inconnues peut-être des acquéreurs de ces articles. On remarquera, avec l'auteure du geste, à quel point pareille initiative court le risque de la disparition pure et simple : l'intervention de BORSATO pourrait bien ne jamais être observée – ou pis, laisser parfaitement indifférent quiconque découvrira l'une de ces fleurs.

The Embroidery Bandit semble à cet égard assez ambivalent : par sa douceur, le motif de la fleur jure quelque peu avec le caractère subreptice de l'opération (laquelle entraîne, sur le strict plan juridique, une altération du bien d'autrui), et l'audace du geste produit un résultat d'une extrême réserve. Par là même, sans doute, l'œuvre implique d'être goûtée au premier chef par l'imaginaire, et ressortit à un certain merveilleux : pour l'instigatrice du geste, escompter que son geste aura une incidence quelconque, aussi fugace et infime soit-elle ; pour nous qui en sommes témoins, savoir qu'il existe quelque part autant de timides énigmes à découvrir, autant de présences évanescences et pourtant incontestablement existantes.

sur l'action furtive

On peut aborder ce travail selon au moins deux approches. La première est de l'éclairer par la démarche de l'artiste dans laquelle il s'inscrit, en mettant notamment l'accent sur la *part iconographique* de l'intervention ; la seconde est de le situer au sein des procédures furtives utilisées par plusieurs artistes actuellement, en s'attardant dès lors au *protocole* mis en branle par l'artiste.

En tant que motif, la fleur brodée par BORSATO n'est évidemment pas gratuite : il faut l'examiner à la lumière d'une série de projets dans lesquels l'artiste mène une méditation en acte sur la quête de lien et d'affection du citoyen contemporain. Tantôt, en proie à la solitude, BORSATO prépare des gâteaux avec lesquels elle passe littéralement la nuit pour tromper l'isolement, en les installant dans son lit pour dormir avec eux (*Sleeping with Cake*, 1999) – et ici, le pathétique du besoin de réconfort se mêle en une improbable alliance avec l'incongruité farfelue de la démarche. Tantôt, elle apprend par cœur toute une série d'histoires drôles pour les débiter aux visiteurs de l'exposition *48 heures/48 chambres* afin, dit-elle, de se faire apprécier d'eux (*Doing It for Love*, 1999). Et cette fois, la demande d'affection se voit contrariée, moquée d'avance par le caractère artificiel de la situation. Tantôt encore, elle décerne des prix à des restaurateurs pour récompenser le soin apporté à leur cuisine et le sentiment de bien-être que procurent leurs plats (*Recognizing the Taste of Love*, 1999-2000). Enfin, apprenant par un article scientifique que les contacts corporels incidents accroissent la sensation de bonheur des individus, BORSATO se donne pour mission d'effleurer de la main mille personnes au cours du mois d'octobre 1999, à Montréal, pendant ses déplacements quotidiens (*Touching 1000 People*)⁸.

Puisant souvent aux formes et aux rites de la culture populaire, les projets de Diane BORSATO embrassent la candeur inhérente à ses codes. Or il est justement intéressant d'observer à quel point elle réussit à maintenir un équilibre subtil entre la tendresse du côté fleur bleue à laquelle elle adhère avec sincérité, et la distance ironique, ou du moins la conscience réflexive, avec laquelle elle l'assume. Tout se passe ainsi, comme si le sérieux du manque, loin de verser dans le pathos, basculait dans le comique et le cocasse, tout en demeurant pourtant authentique. À cet égard, l'œuvre de BORSATO me semble témoigner d'un esprit éminemment actuel : on ne peut vraiment la comprendre sans tenir compte de l'*attitude ironique* qu'ont développée les toutes dernières générations, conscience faite d'humour désabusé et de détachement magnanime, tout à la fois hédoniste et cynique, apte à recycler dans une consommation jubilatoire tous les produits et habits de la *société du spectacle* dont elle sait qu'il serait vain de s'y opposer frontalement, et que Naomi KLEIN décrit si éloquemment dans son livre *No Logo*⁹. Le mimétisme ironique qu'elle cultive accomplit ainsi une synthèse étonnante entre complaisance et vigilance critique.

À la lumière de la démarche de BORSATO, la fleur de *l'Embroidery Bandit* apparaît ainsi comme une façon de s'immiscer sans permission auprès d'autrui, de le *toucher*, littéralement et à son insu.

De la furtivité : entre don et effraction

Et c'est précisément cette dimension furtive qui m'intéressera ici, dont cette œuvre fournit comme un modèle type par sa modestie, son extrême réserve, son alliance surprenante entre offrande et acte illicite.

Furtivité du geste, d'abord, car BORSATO se cache et feint d'essayer un vêtement pour exécuter ce qui prend à la fois l'allure d'un *don* et d'une *effraction*. *Don*, parce qu'il s'agit bien d'un geste posé gratuitement à l'intention d'autrui ; *effraction*, parce que l'acte d'offrir, ici, s'effectue par l'altération du bien personnel que le vêtement marqué est appelé à devenir. Cette dimension délictuelle du geste, aussi bénigne soit-elle au demeurant, étonne ; car comment envisager le don autrement que comme résultant d'une intention bienfaisante¹⁰ ? Et pourtant, rappelons-nous, BORSATO ne manque pas de préciser que son intervention peut receler une dimension perturbante, qui en signale dès lors le caractère potentiellement intrusif et inquiétant. C'est que pareille œuvre apparaît à qui la découvre comme énigme, détail insolite, manifestation certes inoffensive, mais dont le sens et la raison échappent. Ce qui point dès lors, c'est la dimension moralement chargée de la furtivité (qui se révèle dès qu'on évoque certains de ses synonymes, comme *subreptice* ou *sournois*). Découverte au hasard d'un geste quotidien – celui de s'habiller, par exemple – la fleur brodée est un présent ambigu : elle peut plaire ou faire sourire, mais aussi rendre perplexe et intriguer ; et surtout, elle n'est pas signée, elle demeure anonyme et muette, elle indique l'initiative d'un agent qui me reste inconnu. La variété de ces effets de sens ne relève plus ici de la seule ouverture du message esthétique, message reconnu comme tel et autorisant de multiples interprétations, mais d'une « polysémie pragmatique » qui se manifeste au niveau du statut de l'objet – statut incertain, indécidable – tel qu'il est reçu et perçu par l'observateur. La valence (ou plutôt la polyvalence) pragmatique de l'action importe davantage, ici, que le contenu de son éventuelle sémantique.

Cette coprésence de l'illicite et de l'altruisme, des registres du trouble et du mignon, signale la convergence dans l'œuvre de BORSATO de deux fortes tendances de la création actuelle : l'art médecine, selon la belle expression de Maurice FRÉCHURET et Thierry DAVILA¹¹, et la vertu critique et perturbatrice de l'art d'intervention. Ce caractère de bienveillance furtive constitue une modulation inédite dans l'histoire d'une tradition qui a surtout recouru, depuis Dada et le situationnisme, aux procédés de déplacement et de détournement, et qu'on trouve aujourd'hui chez des praticiens aussi divers que Jean-François PROST, Devora NEUMARK, John MARRIOTT¹² ou le trio

vancouverois de la Ladies' Afternoon Art Society. Au lieu de jouer du choc ou de l'entrave, plutôt que de bousculer ou d'assaillir, ces artistes tablent sur l'accueil convivial, l'inoculation douce ou l'étonnement feutré.

Le *New York Beautification Project* d'Ellen HARVEY en est un bel exemple. Il s'agit d'une série de petits paysages d'allure classique, rappelant les scènes arcadiennes du Lorrain, peints dans New York entre 1999 et 2001 sur toutes sortes de supports disponibles, murs, palissades, mobilier urbain, voire véhicules. Tout en participant, par leur clandestinité et leur mode d'exécution, du graffiti, ces peintures (des ovales de 12 sur 18 cm environ réalisées à l'huile), loin d'apostropher le passant, lui offrent une pause, l'occasion d'un temps ralenti et d'une évacuation contemplative au cœur d'une des métropoles les plus bruyantes et animées. À l'inverse de l'habituelle stridence du graffiti, la douceur d'un paysage crépusculaire ou d'une forêt sereine, vierge de toute présence humaine ; au lieu du primitivisme et de la cacophonie des tags, des images génériques d'une nature pacifiée, idéale. Images génériques, parce que ces peintures frisent constamment le stéréotype d'un genre familier ; leur mode de représentation, le médium utilisé (la peinture à l'huile), tout comme la tonalité qui en émane, connotent un monde vieillot et leur procurent dès l'abord une valeur nostalgique, comme des artefacts surgis du passé à la faveur de quelque faille temporelle, curieusement anachroniques, qui contrastent étrangement avec la frénésie de Manhattan et la décrépitude fréquente du tissu urbain où l'artiste les réalise. On se tromperait, pourtant, si on réduisait le travail de HARVEY à la joliesse d'une imagerie lénifiante enrôlée dans quelque service de bienfaisance esthétique ; l'action demeure clandestine, les peintures ne sont protégées d'aucune manière du vandalisme inhérent à la vie de la ville et entendent bien participer de plain-pied à la sauvage écologie urbaine. De fait, l'œuvre table sur une défamiliarisation de l'être-au-monde de la ville, mais cela entre autres par le caractère inhabituellement inoffensif de son imagerie ; à l'inverse du graffiti ou de la publicité qui s'imposent en jouant le jeu du rythme, de la saturation et de l'intensité du spectacle urbain, les images de HARVEY tournent le dos à cette modernité tapageuse et inciteraient plutôt à la lenteur hypnagogique de la rêverie, entraînant des décrochages dans la proxémique, les rythmes de circulation et d'occupation des espaces urbains¹³.

Pour revenir au travail de BORSATO qui nous occupe, on notera que l'ambivalence entre don et intervention illicite trouve une résonance dans le titre même de l'œuvre. *The Embroidery Bandit*, voilà une juxtaposition de termes assez surprenante, qui fait d'un délicat loisir de dame l'arme de quelque héros hors-la-loi ou Fantomas urbain (en anglais, le terme « bandit » comporte une tonalité littéraire qu'il n'a pas, ou plus, en français). Le caractère singulier de ce titre vient de ces deux sèmes qui, forcés à la cohabitation, n'en continuent pas moins d'évoquer de façon tranchée leurs connotés respectifs : à la broderie féminine s'oppose la masculinité présumée de l'insoumission à la loi. Ces deux sèmes se contrebalancent mutuellement : l'éventuelle mièvrerie du motif de la fleur est « relevée » par la clandestinité de l'opération et, inversement, le caractère répréhensible de celle-ci est racheté par la douceur de la broderie et l'intention louable qu'on peut en induire. Il y a bien dans cette œuvre un implicite féministe : la broderie, que d'aucuns associent au traditionnel confinement de la créati-

tivité féminine à la sphère domestique et au loisir sans conséquence, s'encanaille ici dans une manœuvre d'intrusion subreptice.

On aurait cependant tort de monter en épingle cette opposition, car l'initiative de BORSATO ressortit davantage au tour qu'on joue qu'au délit condamnable ou à l'intention de nuire. Par son caractère espiègle, par son pari d'avoir quelque répercussion imprévisible sur l'existence d'autrui, le geste de BORSATO réactive le mythe de la *fée*. Créature fantaisiste et débonnaire qui s'immisce dans l'aléa de l'existence pour en orienter le cours et favoriser le sort, la fée humanise le destin aveugle en donnant un visage au *deus ex machina*. L'étymologie atteste cette filiation : le mot vient du latin *fata*, proche du *fatum*, donc, en sorte que la fée apparaît bien telle une personnification du destin. La locution « avoir des doigts de fée » – montrer une grande habileté aux travaux délicats – signale d'ailleurs la parenté avec ces autres figures mythologiques que sont les Parques. Le *merveilleux quotidien* : ici s'éclairent plusieurs traits de l'action de BORSATO – une intervention secrète, une immixtion timide au sein des événements, l'idée d'une pensée adressée à un autre, à un autre qu'on ne connaît pas, qui ignore jusqu'à notre existence, mais que notre geste affectera, ne serait-ce que de façon infime¹⁴.

Par ailleurs, le caractère fait main de cette fleur, tout autant que sa présence dérobée, dès lors qu'on la découvre au sein d'un vêtement, mime et dénie par sa confection approximative l'anonymat ubiquitaire de la marque et du logo, catégorie de signes à laquelle on aurait pu autrement être tenté de la rapporter. La fleur cousue apparaît alors comme insolite et « déplacée » parce que son mode de fabrication suggère ce qui tend à être exclu – ou plutôt usurpé sous le mode de la simulation – dans le vêtement prêt-à-porter, à savoir la trace d'une origine personnelle et la signifiante du vêtement en tant que lien intersubjectif. Il est tentant d'y voir la réappropriation personnelle d'un territoire assujéti à la logique mercantile des marques et de la production délocalisée, sous-traitée, telle que ses rouages sont exposés par Naomi KLEIN dans *No Logo*. (Le geste de BORSATO rappelle aussi l'ancestrale coutume des talismans et représentations pieuses cousus à même les vêtements dans le but de protéger les êtres chers et d'attirer les faveurs divines sur leur personne.)

Résulte de cette intervention, on s'en doute, une œuvre à peine visible – les fleurs sont cousues dans des poches ou au revers de coutures et pourraient bien, comme l'artiste le préconise, ne jamais être aperçues. Davantage, l'œuvre s'avère irrécupérable pour nous, spectateurs, qui n'avons que le témoignage de l'artiste et quelques documents photographiques pour nous représenter un projet dont la faible échelle rend quasi improbable qu'on puisse jamais l'observer. Si bien que ce type de pratique prend la forme d'un pari, dont la portée réside dans la tension instaurée entre présence effective et dissimulation, entre audace du geste et possibilité assumée que ce dernier soit posé en pure perte.

Dissémination et proximité

On le constate, pareille initiative engage une singulière pragmatique : à l'inverse de l'œuvre exposée, rendue expressément disponible à la contemplation, *The Embroidery Bandit* se dérobe bien plutôt à notre regard et se manifeste, qui plus est, par une activation sporadique. De fait, son efficacité même

implique qu'elle soit cachée pour mieux surprendre et faire sourdre l'ambiguïté de son sens. On peut la rattacher à ces *œuvres-disséminations* dont l'art du dernier demi-siècle a vu de multiples occurrences. Des affichages sauvages de BUREN aux opérations ludiques de Sandy PLOTNIKOFF et de Lucy PULLEN, des *Truisms* de Jenny HOLZER aux estampilles de Matthieu BEAUSÉJOUR, les règles du genre sont bien connues : l'œuvre consiste en une multiplicité de signes ou d'éléments matériels abandonnés, sans affiche ni légende, à l'aléa des observations inopinées qu'en feront les témoins de passage. Tout se passe donc comme si le grand nombre d'unités discrètes dans un espace-temps donné compensait la faible luminosité de chacune d'elles. Si bien que, autant sont ténues les occurrences prises isolément, autant l'espace-temps dans lequel la manœuvre se déploie échappe, lui, à toute mesure.

Or l'intervention de BORSATO s'écarte quelque peu de ce modèle par son échelle extrêmement modeste, sa portée délibérément infime : en effet, en raison de leur très petit nombre (une douzaine) et de leur emplacement discret, les fleurs cousues ne seront découvertes, dans le meilleur des cas, que par une poignée d'individus. Mais ce qu'elle cède en luminosité ou en potentiel de propagation, l'œuvre fait le pari qu'elle le gagnera qualitativement en *proximité*, précisément parce qu'elle aura lieu *au plus près* de ceux qui la découvriront. Autant dire que cette modestie permet justement à l'œuvre d'être inoculée dans la trame de l'existence la plus quotidienne et la plus intime qui soit.

Œuvre éminemment furtive que cet *Embroidery Bandit*, donc – et pourtant : aussi secrète soit-elle, l'intervention de Diane BORSATO n'en prétend pas moins prendre place au sein même du réel, ses petites fleurs se tenant comme en embuscade pour déclencher d'infimes modulations du quotidien. Si évanescence que soit l'intervention, son mode est autrement plus aigu que celui de l'œuvre exposée : voici une œuvre dont le propre est de *survenir*, d'interférer dans le grain le plus fin du vécu.

La dualité de cette proposition, dont la réalité effective est concomitante avec son caractère inaccessible, recoupe curieusement le phénomène noté par Walter BENJAMIN à propos de l'œuvre ancienne à fonction cultuelle : bien souvent, la statue du dieu était dissimulée au regard des fidèles, car il n'importait pas qu'elle soit visible, pour peu qu'elle existât, que sa présence fût avérée, qu'elle pût se manifester. De même, l'intervention de BORSATO minimise la valeur d'exposition et exige quelque chose comme la foi du narrataire dans la réalité du geste posé par l'artiste.

Or la manifestation visée ici, c'est l'incidence dans la vie d'autrui évoquée plus haut. Voilà qui signale la contemporanéité du projet, en la distinguant des procédures conceptuelles avec lesquelles il présente par ailleurs de grandes ressemblances. Un parallèle avec une œuvre comme *Variable Piece 1* de Douglas HUEBLER (1969) est ici pertinent. Travaillant dans le sillage du *minimalisme*, HUEBLER applique seize petits morceaux ovales de tissu adhésif de façon que leurs emplacements respectifs circonscrivent trois carrés concentriques dans Manhattan¹⁵ : les huit premiers marquent deux ascenseurs dans chacun des bâtiments déterminant les quatre coins du carré intérieur ; quatre autres sont collés sur des murs d'édifices dessinant un carré englobant le premier ; les autres morceaux, enfin, sont appliqués sur des véhicules stationnés à ce moment-là aux coins des rues marquant le carré extérieur. Dans son certificat, HUEBLER

prend soin de noter que les carrés interne et externe dessinent une configuration aléatoire respectivement verticale (les ascenseurs) et horizontale (les véhicules). Même dissémination centrifuge à partir de l'espace urbain, même discrétion des éléments matériels, même occupation clandestine d'espaces publics (la voie publique) ou privés (bureaux, véhicules) et, pourquoi pas, même dimension ludique à l'œuvre.

Pourtant, la forme (le carré) réalisée par HUEBLER montre bien que, pour lui, le monde est cet espace-temps dans lequel l'œuvre plastique se projette en se dématérialisant selon l'orthogonalité de la grille moderniste qui en reste la condition impensée de production. Lieu essentiellement géométrique et topographique, le Manhattan de HUEBLER n'est pas encore l'espace social de l'artiste relationnel ou interventionniste contemporain, mais le site occasionnel d'une investigation quasi analytique du concept d'art. Comme maints artistes actuels (pensons aux piles de photocopies à emporter de GONZALEZTORRES comme avatar du cube minimaliste, ou aux procédés d'épuisement combinatoire de Claude CLOSKY), Diane BORSATO revisite une grammaire de procédés qu'elle exploite avec un esprit fort différent. À cet égard, on peut lier son travail à quelques autres initiatives d'artistes disséminateurs, qui n'investissent plus tant des lieux que des objets, interfaces d'échanges comme les billets de banque ou biens privés comme les vêtements.

Cette démarche d'inoculation pourrait être éclairée par le phénomène contemporain de la « psychologisation de l'espace public ». S'inspirant entre autres de Georg SIMMEL et de Richard SENNETT, Marie-Josée JEAN explique que le développement de la grande ville et les stimuli publicitaires en nombre croissant auxquels le citoyen est aujourd'hui confronté entraînent une transformation de l'espace public, lequel n'est plus « considéré comme un *système englobant* mais comme un *monde vécu individuellement* »¹⁶. C'est cette introversion de l'agora que prennent en compte des artistes comme Diane BORSATO, Devora NEUMARK, Sylvie COTTON ou Germaine KOH dans leurs pratiques d'intervention furtive.

Grefte et dissolution

Il est un autre aspect qui procure à l'intervention de BORSATO sa valeur singulière : le fait que la diffusion du projet soit accessoire par rapport au fait essentiel de l'existence réalisée du geste. En d'autres termes, nous comprenons que, même si la manœuvre n'avait pas fait l'objet d'une diffusion publique, le geste de l'artiste, lui, serait de toute façon resté le même, en ce sens que ni son efficacité ni son sens ne dépendent d'une divulgation ultérieure pour être effectifs. Tout se passe comme si l'espace de l'atelier se voyait confondu, étendu à celui de la vie elle-même, dans la mesure où l'accent est mis sur l'effectuation du geste, qui ne sera communiqué comme œuvre que postérieurement, dans l'après-coup. Il est d'ailleurs crucial de noter que l'initiative de Diane BORSATO n'a donné lieu à aucune monstration scénique (de type performance, par exemple), et qu'elle s'est effectuée à même l'existence de l'instigatrice, à l'instar d'une tâche à accomplir.

Un projet de Devora NEUMARK, *Marked Like Some Pages in a Book*, peut ici être éclairant¹⁷. On se souviendra que NEUMARK s'était donné pour tâche en 1997 d'insérer des signets conçus par elle dans des livres de chaque bibliothèque ou librairie où elle se trouverait à passer. Or la réalisation de ce projet n'ap-

pelle aucun rythme ou durée distincte de sa vie personnelle ; la règle du jeu qu'elle s'est fixée *accompagne* son existence sans lui imposer de modification majeure. Plutôt, elle *l'habite*, se greffant à ses activités et demeurant indépendante de tout contexte de représentation.

Cette interpénétration de l'art et de la vie, on la trouve aussi sur le plan de la réception. Pareille infiltration, à l'instar de bien d'autres, d'ailleurs, est si ténue, si peu remarquable, si proche de l'anodin, que son écart avec la vie, le « hors-l'art », devient infime : elle se tient au plus près de l'ordinaire, et risque à tout moment d'y basculer et de disparaître. Pour tout dire, la fleur brodée de BORSATO – comme l'estampille de BEAUSÉJOUR, comme ces petits trophées dispersés à Toronto par Kristy THOMPSON¹⁸, comme les « actions-peu » de Boris ACHOUR – se fonde au réel sans solution de continuité, ou presque ; la frêle anomalie qu'elle constitue, pour peu qu'elle soit aperçue, se résorbe rapidement, ne laissant qu'un discret pli de perplexité à la surface de l'attention un moment avivée. Autant dire qu'elles tendent à se greffer¹⁹ au monde, à l'instar de ces feuilles d'or utilisées comme revêtement qui, rendues ultraminces par écrasement répété, se soudent naturellement par simple contact les unes aux autres. Un art donc à fleur de réel, parce que sa différence de signe et de représentation s'amenuise et tend vers l'infinitésimal, et que toute réponse à sa présence, toute répercussion indirecte engendrée par elle (prendre intérêt à l'objet, le déplacer, y répliquer, le jeter, s'en détourner, etc.) participe de la signifiante inhérente à l'œuvre, et en accomplit le programme, si l'on peut dire. C'est que l'œuvre ainsi donnée, abandonnée, ne peut échouer, dès lors qu'elle fait sens à tout coup, que tout ce qui lui arrive et qu'elle fait arriver justifie le pari initial dont elle résulte : qu'elle soit au monde, et que quelque chose ait lieu, tout simplement.

Les deux publics

Terminons par un paradoxe : on pourra s'étonner que j'aie pu analyser ici en détail un projet dit furtif ; est-ce je ne risque pas ainsi d'éventer le secret qui en fait justement toute la valeur ? Mon adhésion de critique semblerait ainsi m'acculer à un *double-bind* : ou bien taire l'existence de cette œuvre pour en préserver le secret, et me résoudre à en jouir isolément sans témoigner de la valeur que je lui reconnais ; ou bien la faire connaître mais en sacrifiant alors son caractère furtif.

Ce paradoxe n'est qu'apparent, et peut être résolu en constatant qu'un pareil geste suppose d'emblée deux publics – et telle est sans nul doute une caractéristique cruciale de ce type de pratique. Le protocole mis en branle par BORSATO clive en effet l'instance du récepteur en un *public témoin* – public déterminé par sa connaissance du projet de l'artiste, obtenue grâce à une fréquentation, coutumière ou circonstancielle, du monde de l'art contemporain où cette initiative est communiquée – et en un *public destinataire*, qui se confond, lui, à l'ensemble des personnes susceptibles de rencontrer l'œuvre *in vivo*, en acte, ou plutôt l'une de ses manifestations. L'opération implique donc une réception duelle, partagée entre une audience accidentelle et un public averti, la première excédant toujours en nombre le second.

De là, on le constate à nouveau, l'extrême importance de quelque forme de médiation par laquelle l'initiative de l'artiste puisse être consignée et transmise. Il est clair en ce sens que le discours (écrit ou oral) constitue un véhicule idéal pour cette

œuvre. De fait, comment jouir de cette œuvre autrement que par le récit qui m'en est fait, que par l'anticipation par laquelle j'imagine, à mon tour, la surprise de l'observateur, les multiples destins possibles de ces fleurs brodées ? Nous n'avons accès à l'œuvre que par le descriptif, le « récit autorisé » qu'en a fait l'artiste, et par ce texte seulement : voudrions-nous observer ces fleurs, nous ne pourrions pas, à moins – probabilité infinitésimale – de tomber sur un des vêtements qui en sont porteurs. Nous apprécions cette œuvre de par la relation que l'artiste nous en fait, et il faut postuler que le descriptif chargé d'en rendre compte acquiert une qualité véritablement littéraire, allant bien au-delà de la seule information factuelle pour plutôt stimuler l'imaginaire du lecteur et lui permettre de se représenter tant l'œuvre que le champ de ses répercussions probables.

Pareille capacité à être résumée et véhiculée par le médium verbal a sans doute beaucoup à voir avec l'économie de moyens d'une telle manœuvre. Non seulement le geste de BORSATO se raconte-t-il aisément, se prête-t-il à l'échange, mais il constitue une opération relativement simple que chacun peut s'imaginer refaire, ou à partir de laquelle il peut en imaginer une autre : déposer un signet dans un livre, estampiller un billet de banque, ramasser ou déposer une photographie au sol, etc.

Envoi

The Embroidery Bandit, on le voit, se révèle une œuvre exemplaire à plusieurs titres de la furtivité qui imprègne actuellement une certaine manière d'œuvrer, dont elle exacerbe plusieurs traits : anonymat, ténuité, caractère irrécupérable, pérennité subreptice (la durée de vie de l'œuvre n'ayant d'autre limite que celle des vêtements marqués), expansion dans le temps et l'espace, délai accru entre émission et réception du signe. Mais l'accent que nous avons donné à ce projet particulier ne devrait pas nous faire oublier que la diversité des pratiques où on observe la furtivité est telle que, pour peu qu'on veuille en faire un objet, le mode furtif se caractérisera moins par un lieu d'exercice ou un champ d'orientation que par la forme de la situation de communication qu'il met chaque fois en branle : celle du secret, nommément. Je voudrais faire remarquer, en terminant, à quel point c'est bel et bien le texte de l'artiste qui nous a servi de document premier pour réfléchir sur cette œuvre ; à quel point c'est grâce à un récit que nous avons pu nous la représenter (et nous la représenter justement tel un récit) comme si la substance même de cette œuvre était, elle aussi, double – à la fois un geste tenant dans sa pure et singulative événementialité, et un texte apte à en suggérer le destin précaire, à transmettre quelque chose comme le merveilleux quotidien qui émane d'un tel geste – élémentaire, féérique et gratuit.

- 1 Mentionnons pour mémoire certains travaux de Jochen GERZ, ou encore cet *Hommage à Arago* de Jan DIBBETS consistant en une série de petites plaques circulaires fixées dans la chaussée dans Paris le long du méridien (cf. Guy TORTOSA, « Art public et responsabilité politique », in Françoise COBLENCY ; Sylvie COUDERC ; Boris EISYKMAN, *et al.*, *L'esthétique de la rue. Colloque d'Amiens*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 101-128).
- 2 Voir notamment Paul ARDENNE, *L'art dans son moment politique. Écrits de circonstances*, Bruxelles, La lettre volée, 1999 ; Suzanne LACY (dir.), *Mapping the Terrain : New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995 ; Kym PRUESSE (dir.), *Accidental Audience. Urban Interventions by Artists*, Toronto, off/site collective, 1999.
- 3 Citons, parmi les événements collectifs récents, *Dans des lieux incongrus*, organisé par la Galerie d'art d'Ottawa en 1999, *off/site@Toronto*, présenté dans cette ville par Mercer Union en 1998, et *Transfert* (ville de Bienne, Suisse, 2000).
- 4 Sur l'évènement, cf. Patrice LOUBIER ; Anne-Marie NINACS (dir.), *Les Commensaux. Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001.
- 5 Marc-Olivier WAHLER, « J'ai regardé vers la ville et je n'ai rien vu (Paul TIBBETS) », *Transfert*, Bienne (Suisse), 2000, p. 29 sq.
- 6 Voir mon texte « Avoir lieu, disparaître. Sur quelques passages entre art et réalité », Patrice LOUBIER ; Anne-Marie NINACS (dir.), *Les Commensaux. Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001, p. 18-29.
- 7 Diane BORSATO, « New Works », 17 mai 2000, lettre adressée à Skol (ma traduction).
- 8 On lira avec profit la relation que l'artiste a faite de ces travaux dans : Diane BORSATO, « Sleeping with Cake and Other Affairs of the Heart », *The Drama Review*, 45, 1 (Spring 2001), p. 59-67. Comme ces derniers sont réalisés souvent dans un contexte le plus souvent intime, sinon interpersonnel, seuls le descriptif et les photographies qui en rendent compte nous permettent d'y avoir accès *a posteriori*. Ainsi amènent-ils à nous demander ce qu'il en est du statut de l'œuvre, partagé entre un acte, une situation ponctuelle et irrécupérable, et un document qu'il nécessite par ailleurs afin d'être constitué et perçu en tant qu'œuvre.
- 9 Naomi KLEIN, *No Logo. La tyrannie des marques*, Montréal/Nîmes, Leméac/Actes Sud, 2001, p. 109-111.
- 10 Certes, je fais abstraction ici de l'obligation de rendre qui s'attache structurellement au don et qui, dans la coutume du potlatch, par exemple, en fait une arme parmi d'autres de la lutte de pouvoir.
- 11 Voir le catalogue de l'exposition qu'ils ont réalisée au Musée Picasso (Antibes), *L'art médecine* (Paris, Réunion des Musées nationaux, 2000). Bien évidemment, les points de passage entre elles sont nombreuses, comme le montrait d'ailleurs ici même, à l'évènement *Arts d'attitudes*, la troublante prestation du Dr COURBE.
- 12 Dave DYMMENT, « Art Courtesy Service : Artist John Marriott in Conversation with Dave Dymment », *Mix*, vol. 26, n° 4 (Spring 2001), p. 34-35.
- 13 Pour plus d'information, voir le site du projet : <http://www.nybeautification.org/>
- 14 On peut se demander si l'actuel succès du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* ne s'explique pas par une quête et un besoin de réenchâtement du monde, dont le film de Jean-Pierre JEUNET cristallise une figure exemplaire, liant le tragique de la vie et l'attention aux petits détails et coïncidences qui en tissent la trame.
- 15 Pour la description de ce travail, voir le catalogue *L'art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1991, p. 170.
- 16 Marie-Josée JEAN, « Interférences », in Marie-Josée JEAN (dir.), *Le Mois de la photo à Montréal : le pouvoir de l'image*, Montréal, VOX, 2001, p. 35 (c'est l'auteure qui souligne).
- 17 À propos de ce travail, et sur les pratiques de dissémination en général, voir mon article « Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles », *Parachute*, n° 101, 2001, p. 99-105.
- 18 Sur le projet « Good for You », voir Kym PRUESSE (dir.), *Accidental Audience. Urban Interventions by Artists*, *op. cit.*
- 19 J'emprunte cette idée d'un art opérant par greffe à Marc-Olivier WAHLER (catalogue *Transfert*, Bienne (Suisse), 2000).