

Inter
Art actuel



Histoires d'un engagement...

ATSA 1997 ATSA 1998

Action Terroriste Socialement Acceptable / Annie Roy et Pierre Allard, Montréal

Mariette Bouillet

Numéro 72, hiver–printemps 1999

...fuites...espaces...contrôles...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46253ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bouillet, M. (1999). Histoires d'un engagement... ATSA 1997 ATSA 1998 / *Action Terroriste Socialement Acceptable* / Annie Roy et Pierre Allard, Montréal. *Inter*, (72), 43–47.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1999

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 en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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.

<https://www.erudit.org/fr/>

Histoires d'un engagement...

ATSA 1997 ATSA 1998

Mariette BOUILLET

Action Terroriste Socialement Acceptable/Annie ROY et Pierre ALLARD, Montréal



« Nous vivons le mythe aliénant d'être d'abord des artistes. C'est faux. Nous sommes d'abord des êtres moraux, démêlant le vrai du faux et le juste de l'injuste, non seulement dans notre propre réalité, mais aussi dans la communauté qui nous entoure. Pour vivre selon une éthique nous avons besoin d'une conscience politique qui nous aide à comprendre notre environnement, à développer des stratégies pour nos actions. L'art devient l'instrument de notre choix pour développer ces stratégies. »

Luis CAMNITZER

Les années quatre-vingt ont vu l'intensification de pratiques artistiques jouxtant l'art conceptuel, la performance et le travail en milieu réel qui remettent en cause, par une conscience critique du rôle social de l'art, le mythe persistant de son autonomie. L'aliénation urbaine, les nouvelles formes de colonialisme, les excès du néolibéralisme, la société du spectacle, la xénophobie, le racisme, le sexisme, le sida et les désastres écologiques sont autant de problèmes sociaux qui préoccupent des artistes tels que Guillermo GOMEZ-PENÁ, John FEKNER ou Hans HAACKE. Ils occupent ce champ de l'activité artistique contemporaine injectée dans la vraie vie.

En 1991, Daniel J. MARTINEZ créa *Nine Ways to Improve the Quality of Life*, une installation de grands panneaux urbains jouant sur la confrontation de questions posées sur l'une et l'autre face, comme « Do you have a beach house or a mountain house ? » opposée à « Do you have a place to live? »

En 1984, John MALPEDE présenta à New York *Olympic Update : Homelessness in Los Angeles*, travail dans lequel, poursuivant une œuvre comptant plus d'une centaine de performances théâtrales et de rue, en solo ou avec des sans-abri, traitant des forces sociales, psychologiques et politiques qui sous-tendent leur condition, il rendit compte du

nettoyage social de Los Angeles que firent les autorités de la Ville durant les Jeux Olympiques en chassant les itinérants des zones les plus touristiques.

Et, depuis 1985, le groupe anonyme et féministe *The Guerilla Girls* performe aux États-Unis, vêtu de masques de gorille pour des actions politiques et publiques. Leur installation *The Banana Report : the Guerilla Girls Review the Whitney*, de 1987, traitait entre autres de la condition des femmes sans-abri.

À mi-chemin entre l'action rebelle et politique des *Guerilla Girls*, des performances de rue de John MALPEDE et des dérangeantes installations urbaines de MARTINEZ, l'ATSA — l'Action Terroriste



Socialement Acceptable fondée par les artistes Pierre ALLARD et Annie ROY, associés également à d'autres artistes — récuse aussi le mythe de l'œuvre toujours attachée à la personne de son auteur et appropriée par lui. Dépassant la logique de l'ego, ces artistes ont choisi de faire de l'engagement l'objet même de leur œuvre qui, cessant d'être seulement énonciation de l'engagement, finit par se faire dénonciation : « L'œuvre que nous avons mise sur pied répond à notre besoin d'ajuster notre art de façon à ce qu'il devienne porteur d'une critique globale et accessible de la société »¹, nous confie Annie ROY. Même colère, même indignation chez ces deux artistes face à l'intolérable réalité des sans-abri.

Le 17 décembre 1997, l'ATSA pose un geste de résistance terroriste au cœur des structures de béton de Montréal. À l'angle de la rue Sainte-Catherine et de la rue Jeanne-Mance, sur la Place des Arts, face au Musée d'art contemporain (MAC) et au grand complexe Desjardins, en pleine période de Noël, l'ATSA fait déposer par une grue en toute illégalité une sculpture interactive : « Tout s'est déroulé très vite. En moins de dix jours nous avons conçu notre projet. En bons terroristes nous avons installé sur le terrain de la Place des Arts notre structure lourde et indélogeable. Et ce, sans avoir

préalablement demandé la permission : nous voulions les mettre devant les faits accomplis. »²

Sept cuisinières à gaz soudées l'une à l'autre parodient le fonctionnement des guichets bancaires de retraits automatiques. Affichant les inscriptions *la banque à bas, à bas la banque, retrait et dépôt*, la sculpture invite les itinérants à retirer des bas de laine gardés au chaud et le reste des gens à en déposer. Le public est sollicité, bousculé, interpellé... L'illégalité de l'initiative et le choix d'une place publique pour l'action terroriste sont autant porteurs de sens que la sculpture elle-même : « Les itinérants vivent dans l'illégalité : ils ne sont jamais à la bonne place. Nous aussi nous sommes allés quelque part où nous n'avons pas le droit d'aller, pour dénoncer cette réalité. »³ En cherchant à rendre l'art à la rue (« Il nous a semblé important de sortir de l'herméticité propre à l'art contemporain qui rejoint actuellement un public assez restreint »⁴), l'ATSA redonne à la place publique sa dimension citoyenne d'espace politique ouvert aux discussions et aux débats de société. La remarque du cinéaste Pierre FALARDEAU quant au caractère subversif d'une œuvre placée dans la rue rejoint l'éthique de l'ATSA : « (...) la première fois que je me suis intéressé à la peinture c'est quand je suis allé au Mexique. (...) J'ai vu les murales de SI-

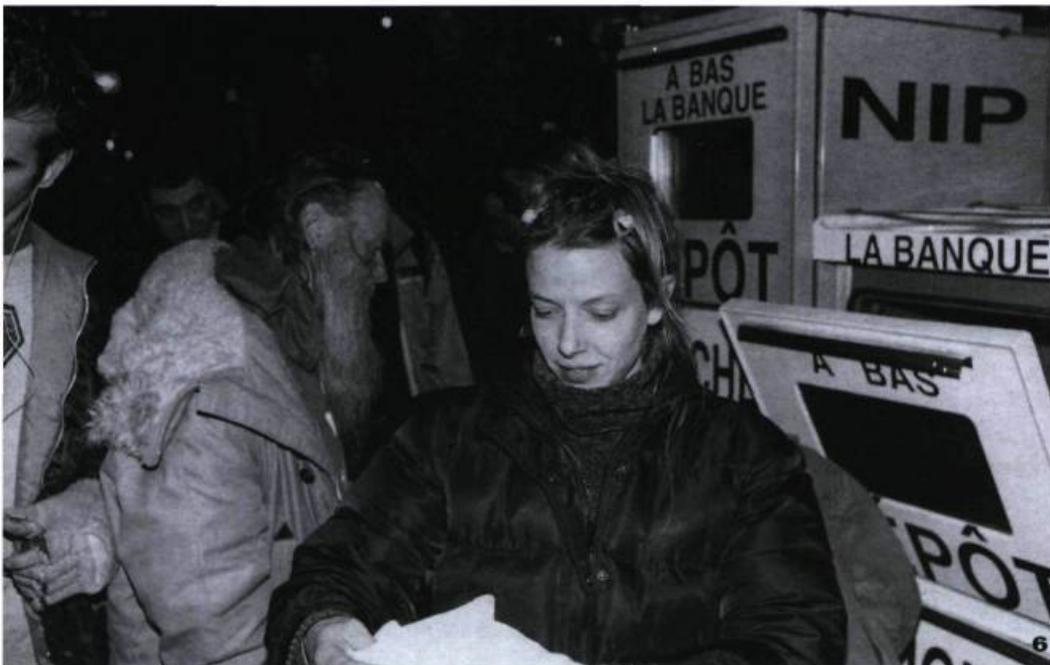


QUEIROS. Lui il disait qu'il fallait peindre dehors pour que ce soit vu. Toute sa pensée était inspirée par l'impact de son art sur le public. Les musées sont prêts à toutes les excentricités (pour éviter qu'un artiste engagé ne dérange). On y place une œuvre dans un coin, comme ça, y'a personne qui la voit. »⁵

La couverture médiatique de l'intervention, oscillant, à quelques exceptions près, entre une approche sentimentaliste toujours exacerbée à Noël et un simple compte rendu informatif, mit davantage en avant son aspect philanthropique et humanitaire d'aide aux plus démunis que son subversif questionnement politique, économique et social pourtant clairement lancé : « En quelque sorte, par son titre, *La banque à bas* dénonce le contraste entre la suraisance des institutions financières et la pauvreté dans la ville de Montréal ».⁶



notes 1 Annie ROY dans *Place Publique*, 8 janvier 1998. 2 Pierre ALLARD dans *Place Publique*, 8 janvier 1998. 3 Annie ROY et Pierre ALLARD dans *Montréal Campus*, 18 novembre 1998. 4 Annie ROY dans *Place Publique*, 8 janvier 1998. 5 Pierre FALARDEAU dans *Ici*, janvier 1998. 6 Annie ROY dans *Place Publique*, 8 janvier 1998.



Importante, cette médiatisation permit aux artistes, en bons terroristes manipulateurs de cet autre pouvoir, d'en faire une arme des plus efficaces pour légaliser leur situation : « Avec l'attention que nous avons reçue des médias et vu le nombre et la qualité des commandites de bas, le projet aurait donné mauvaise presse au musée s'il nous avait évincés ou refusé l'appui. Le Musée d'art contemporain s'est souvent fait reprocher d'ignorer la soi-disant intelligentsia underground locale. On leur a simplement donné l'occasion d'améliorer un peu leur renommée en insérant les efforts des artistes locaux dans son curriculum. »⁷

La sculpture put rester en plein cœur de la ville et le Musée fournit à l'ATSA son restaurant La Rotonde et des services publicitaires pour la soirée de clôture de l'événement *Banque à bas*, le 11 février 1998, avec des performances, un encaissement de la musique, de la vidéo et une soupe populaire. Une fête des plus contrastées qui fit se côtoyer vestons-cravates et itinérants : « Nous voulons mêler le monde de l'extérieur à celui de l'intérieur, et faire en sorte que les itinérants entrent au musée pas juste pour les toilettes. »⁸

Un an plus tard, l'ATSA poursuit son œuvre en élargissant la question de l'itinérance à celle des réfugiés dans le monde. Soutenue par le MAC, tolérée par les responsables de la Place des Arts de Montréal⁹, aidée par l'Armée canadienne¹⁰ et accompagnée de la présence continue de *Clowns Sans frontières*, faisant ponctuellement appel à d'anciens coopérants d'OXFAM et à des membres d'Amnesty International, l'ATSA décrète l'état d'urgence et ouvre le 9 décembre 1998 la réplique d'un camp de réfugiés sur la Place des Arts. Six tentes de l'armée (tentes-dortoirs, tente-cantine, tente-cuisine, tente-stockage de vêtements) sont dressées pour cinq jours par une poignée de militaires, qui aident aussi les artistes à remonter une variante de leur sculpture terroriste *La banque à bas* : une nouvelle installation, pensée sur le même principe interactif des guichets automatiques de bas de laine, mais dont la structure, coiffée d'un gyrophare, évoque cette fois l'organisation spatiale de la place Ville-Marie.

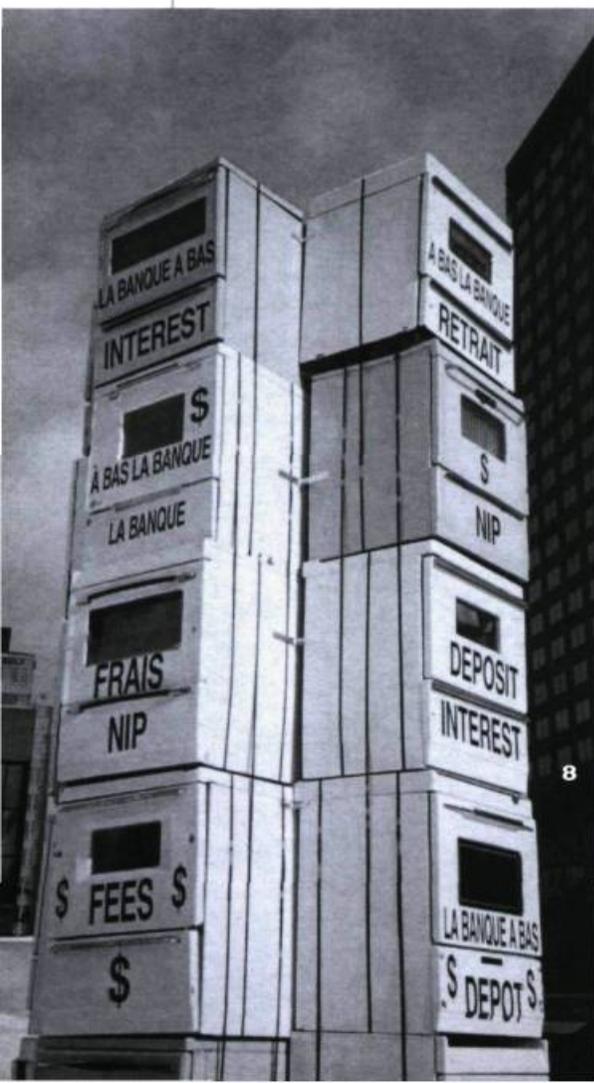
Alors que le 10 décembre 1998 marquait le 50^e anniversaire de la Déclaration universelle des droits de l'Homme, qui

affirme que « toute personne a droit à un niveau de vie suffisant pour assurer sa santé, son bien-être et ceux de sa famille, notamment pour l'alimentation, l'habillement, le logement, les soins médicaux, ainsi que pour les services nécessaires », les artistes interventionnistes de l'ATSA virent leur camp pris d'assaut par un nombre considérable d'itinérants : « Nous pensions que nous étions en train de créer une image paradoxale : un camp de réfugiés au milieu d'un centre urbain dans un pays développé. Finalement notre geste symbolique finit par servir un réel besoin. Nous fûmes débordés. Des gens passaient la nuit *debout* parce qu'il n'y avait plus de place pour dormir. Et nos repas devinrent de véritables événements quotidiens... Plus de 600 repas par jour. Au début nous n'étions pas du tout préparés et nous avons dû aller aux restaurants des environs pour leur demander un soutien. Je pleurais la première nuit de voir tant de gens en état de détresse. Même les soldats étaient tout retournés — et certains d'entre eux avaient été en Bosnie. »¹¹



Comme l'a très justement souligné un journaliste, « le tout n'aurait pu être qu'un décor de pacotille baignant dans de bonnes intentions artistiques mais la réalité est venue à la rescousse de l'art. »¹²

Invitant n'importe quel individu à venir dormir une nuit dans le camp, ou du moins à en vivre un moment l'expérience, l'intervention de l'ATSA cherche à briser les frontières sociales et l'exclusion, provoque le dialogue en donnant la parole et



8

9

PHOTOS 1 et 3 (médaillon) : Louise ARCHAMBAULT PHOTO 2 : Jacques NADEAU PHOTO 4 : Caroline HAYEUR PHOTOS 5 et 6 : Luc SÉNÉCAL PHOTOS 7, 10 et 11 : Guy A. MENTEN PHOTOS 8 et 9 : Pierre ALLARD PHOTO 12 : Claude LEMAY

une nouvelle place à la tribune publique à ceux qui n'en ont pas, et nous confronte à nos valeurs. En manipulateurs actifs des signes sociaux, ces artistes mettent à nu la violence réelle de ce monde comme une manière de casser l'omnipotence apparente du spectacle, dans un esprit semblable à celui du performeur MALPEDE qui posait la question : *Do you want the cosmetic version or the real deal ?*

En réaction à la virtualisation du monde qui finit par basculer dans la fiction et à la fulgurance du traitement de l'information-zapping, « qui passe d'un conflit vedette à un autre »¹³, l'ATSA prend le temps d'éveiller, de sensibiliser les gens d'une manière différente de celle des médias, par des images et une expérience réelles et vivantes, qui restent dans la mémoire et provoquent le dialogue.

Cependant, la proposition explicite de l'ATSA de témoigner par la reconstitution fictive de son camp militaire de la réalité quotidienne d'un ailleurs, celle des réfugiés à travers le monde¹⁴, a peut-être aussi fait glisser l'intervention, malgré les intentions des artistes, sur une pente ambiguë, dans la mesure où le camp, pourtant clairement pensé et proposé comme un lieu symbolique de rencontres et de discussions ouvert à tous, s'est littéralement et essentiellement vu envahi par les itinérants. La présence massive de ces sans-abri montréalais dans ce contexte de sensibilisation au sort de millions de réfugiés sur la planète par, outre le camp lui-même, l'affichage dans les tentes de



conditions difficiles de la perte du foyer, du manque de nourriture et de l'errance, vivent une réalité fondamentalement autre.

Le rapprochement, non voulu par les artistes mais qui pourtant tendait à être établi, pouvait alors avoir pour effet néfaste de gommer, d'aplanir, de niveler, de simplifier la vérité des identités et des histoires respectives de ces deux groupes distincts d'êtres humains : les uns, victimes tragiques de persécutions raciales, ethniques, idéologiques, politiques, religieuses, ou encore de catastrophes environnementales, les autres, laissés-pour-compte de sociétés néo-libérales atomisées, victimes d'un turbo-capitalisme barbare et inhumain au spectre grandissant pour qui l'individu, selon une conception très nord-américaine, est l'unique responsable de son bien-être et de sa condition sociale.

Aussi, le camp de réfugiés de l'ATSA, vu la tournure que prirent les événements, devrait-il être essentiellement envisagé et proposé comme métaphore d'un état d'urgence dans notre société, celui d'un appauvrissement grandissant, plutôt que comme lieu de témoignage sensible d'une réalité lointaine dont les enjeux sont autres.

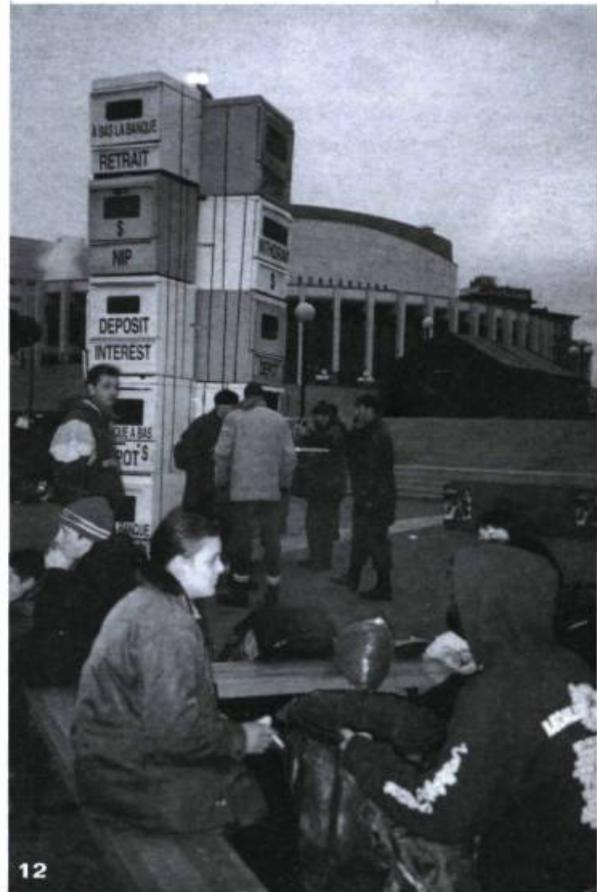
Dénoncer l'insupportable réalité des itinérants par leur présence massive et leur propre témoignage, oui... Mais éviter, dans l'amalgame généraliste de cris contre l'injustice et l'intolérance, que la bombe terroriste, magistralement désamorcée, ne sache plus où exploser.

Pour finir, s'il est vrai qu'aujourd'hui, avec l'effondrement du communisme et l'émergence autoritaire de la pensée unique, nous paraissions vivre le terrifiant contexte de la fin des idéologies et pouvons avoir le sentiment que l'art, comme la politique, est définitivement devenu

réaliste au sens où tout idéal semble l'avoir quitté (ne nous récite-t-il pas sa propre histoire – ou plutôt ses petites histoires – en nous proposant de choisir dans un éventail de maniérismes ?), des interventions terroristes comme celle des artistes Annie ROY et Pierre ALLARD montrent cependant que certaines manifestations artistiques dignes de ce nom peuvent encore contenir une puissance de contestation et de démythification. Si l'utopie révolutionnaire s'éloigne, la révolte, elle, persiste.



noms de camps et de chiffres tels que le nombre estimé de réfugiés dans le monde ou le nombre de réfugiés vivant dans tel ou tel camp, ainsi que par la présence d'Amnesty International et l'allusion faite au maintien nécessaire — 50 ans après sa création — du Haut Commissariat aux réfugiés, pouvait, par son importance, prêter à confusion en paraissant être une sorte de dérangement figuratif pour dénoncer le sort d'individus qui, s'ils sont également confrontés aux mêmes condi-



7 Pierre ALLARD dans *Place Publique*, 8 janvier 1998. **8** Annie ROY et Pierre ALLARD dans *Place Publique*, 8 janvier 1998. **9** Les responsables de la Place des Arts étaient à mille lieues d'imaginer l'ampleur du camp, et les artistes durent négocier à la dernière minute une occupation plus grande... **10** L'armée embarqua dans le projet en acceptant d'offrir son infrastructure et le service de ses hommes à l'ATSA sans connaître la signification véritable de cette abréviation... La révélation de son sens faillit provoquer son désistement mais l'action était déjà lancée et les médias avertis... **11** Pierre ALLARD dans *Mirror*, 24 décembre 1998. **12** Yves SCHAEFFNER dans *Ici*, 17 au 24 décembre 1998. **13** Annie ROY dans *La Presse*, 5 décembre 1998. **14** 45 millions d'individus, soit neuf fois la population du Québec.