Document généré le 12 août 2025 22:39

Inter
Art actuel

À l'angle de la rue et du Web, la question des publics

Suzanne Paquet

Numéro 120, printemps 2015

micro-interventions

URI : https://id.erudit.org/iderudit/77852ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Paquet, S. (2015). À l'angle de la rue et du Web, la question des publics. *Inter*, (120), 65–68.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2015

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/

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/

> *Faire bon ménage*, action conçue et coordonnée par Devora Neumark, dans le cadre du colloque *La part artistique de l'habiter : perspectives contemporaines*, Amiens, 18 novembre 2014. Photos : Michelle Bélanger.

À L'ANGLE DE LA RUE ET DU WEB, LA QUESTION DES PUBLICS

▸ SUZANNE PAQUET

Les micro-interventions d'artistes n'étant plus si rares, le promeneur est toujours susceptible d'en croiser les acteurs ou d'en apercevoir les restes dans ses déambulations citadines. Il arrive également qu'il puisse, à tort ou à raison, supposer être devant une manifestation de ce type lorsqu'il est témoin d'une activité inhabituelle dans la ville ou devant une trace qui pourrait en être le résultat. Ces résultats sont d'ailleurs souvent aussi peu perceptibles, aussi transitoires, que l'action elle-même.

Il n'y a pas si longtemps dans la ville d'Amiens, à l'angle du mail Albert-1er et de la rue Émile-Zola, devant la maison d'hébergement de l'association France Terre d'Asile, un bout de trottoir est devenu, l'espace de quelques heures, d'une propreté quasi suspecte. Ce n'est pas que ce lieu ait ordinairement été très sale, mais cet après-midi-là il n'y restait plus le moindre grain de poussière. Tout avait été méticuleusement balayé par les soins d'un groupe enrôlé par l'artiste Devora Neumark et muni de balayettes et de pelles à poussière d'une jolie couleur orange plutôt voyante. Le groupe était composé d'universitaires, d'historiennes de l'art et de géographes. Je le précise pour pimenter un peu l'histoire, car c'est là une « catégorie » d'humains généralement peu portée sur les furtivités urbaines ou les performances. Voici ce que Neumark disait pour expliciter les enjeux de cet acte qu'elle avait voulu collectif : « En mettant l'accent sur l'embellissement du domicile, *Faire bon ménage* se veut un geste d'accueil à l'égard des immigrants mineurs et sans-papiers qui trouvent refuge à la maison de l'association France Terre d'Asile, à Amiens. À une époque où la mobilité mondiale est en croissance, cette performance propose un regard critique sur le rôle que peut jouer la pratique artistique dans la mobilisation du public face aux problématiques liées à l'émigration[1]. »

L'endroit étant quelque peu retiré, le geste plutôt minuscule et de courte durée, tout comme ses effets physiques, il serait acceptable de s'interroger sur sa portée. Seuls quelques passants en ont été témoins. Dans le groupe d'universitaires, en revanche, il s'est trouvé plus de photographes que de vrais balayeurs. On peut d'ailleurs soupçonner que, pour des chercheurs un peu coincés, il est plus aisé – convenable ? – de photographier que de s'accroupir pour dépoussiérer un coin de trottoir.

L'abondance d'images résultant de cette hyperactivité photographique, reproduisant un bref moment dans la vie d'une ville, d'un organisme et d'une artiste, me semble, dans une certaine mesure, typique du destin des micro-interventions. Vraisemblablement parce qu'elles ont lieu dans l'espace public des villes, on parle assez couramment d'« art public » pour qualifier ces pratiques. Mais si personne n'en sait rien, si elles restent sans spectateurs, comment seraient-elles possibles ? Ces formes artistiques urbaines, ces situations fugitives souvent à la limite du perceptible, soulèvent précisément la question du *public*, considéré sous ses diverses facettes (les publics, ce qui est public ou tenu pour tel, etc.). C'est cette question qui m'occupera ici, avec quelques interrogations qui lui sont corrélatives : comment ces actions trouvent-elles des publics ? *Doivent*-elles seulement trouver un public ? Sont-elles aptes à *ouvrir des espaces publics* ? Si je paraphrase Neumark, peuvent-elles jouer un rôle dans la mobilisation du public face à certaines problématiques ?

PHOTOGRAPHIES

La vie publique de ces pratiques particulières, comme c'est le cas pour *Faire bon ménage*, aurait tendance à se réaliser par leurs représentations, celles-ci mises en circulation par divers véhicules, dans différents canaux, ce qui touche au principe, qui n'est pas nouveau, du *supplément documentaire*. Comme bien d'autres auteurs, Lucy Lippard et Rosalind Krauss, à qui l'on doit l'expression[2], ont étudié l'effet de ces documents qui ont accompagné l'art des années soixante et soixante-dix (art conceptuel, Land Art, premières formes de Street Art ou de performances urbaines, etc.) Krauss signalait l'importance et l'omniprésence de la photographie dans ces formes artistiques : « *the pervasiveness of the photograph as a means of representation* »[3]. Lippard regrettait pour sa part que des formes et des matériaux conçus comme *pauvres*, « *random snapshots documenting ideas or activities or works of art existing elsewhere* »[4], aptes à descendre dans la rue, aient très rapidement fait un retour dans les galeries et les musées, mouvement qui leur conférait un statut d'« objets précieux », alors que c'est précisément ce que les artistes avaient tenté de combattre. Un phénomène similaire de production de documents serait observable aujourd'hui, avec quelques variantes toutefois. Concurremment, la photographie s'avère plus envahissante qu'elle ne l'a jamais été.

Selon le paradoxe mis en lumière par Lippard, le risque verrait le jour quand leur documentation rendrait les micro-interventions commercialisables et monnayables. Toutefois, comme leur supplément documentaire tend à paraître communément sur le Web, peut-être ce risque serait-il évité, la Toile n'étant pas d'emblée ou pas uniquement commerciale – on peut au moins le souhaiter. Et bien que les interventions puissent avoir des répercussions sur leurs représentations, cela ne signifie pas qu'elles rejoignent un *canon* global institué par le marché. Le processus de même

> Karen Elaine Spencer, *how many is too many?*, New York (14e rue), 2013. Photo : Jack Locke.

que l'activité urbaine *située* étant préférés à un résultat qui prendrait forme d'œuvre tangible, les images, sans qu'on leur accorde de valeur pécuniaire, peuvent assurer la survivance de l'intervention afin d'éventuellement permettre qu'une réflexion ou une discussion publique s'y attache. C'est du moins ce que les artistes semblent souhaiter, si l'on se rapporte au propos de Neumark au sujet de *Faire bon ménage*. L'ouverture de véritables espaces publics autour de ces documents, espaces de partage et de discussion, deviendrait alors envisageable.

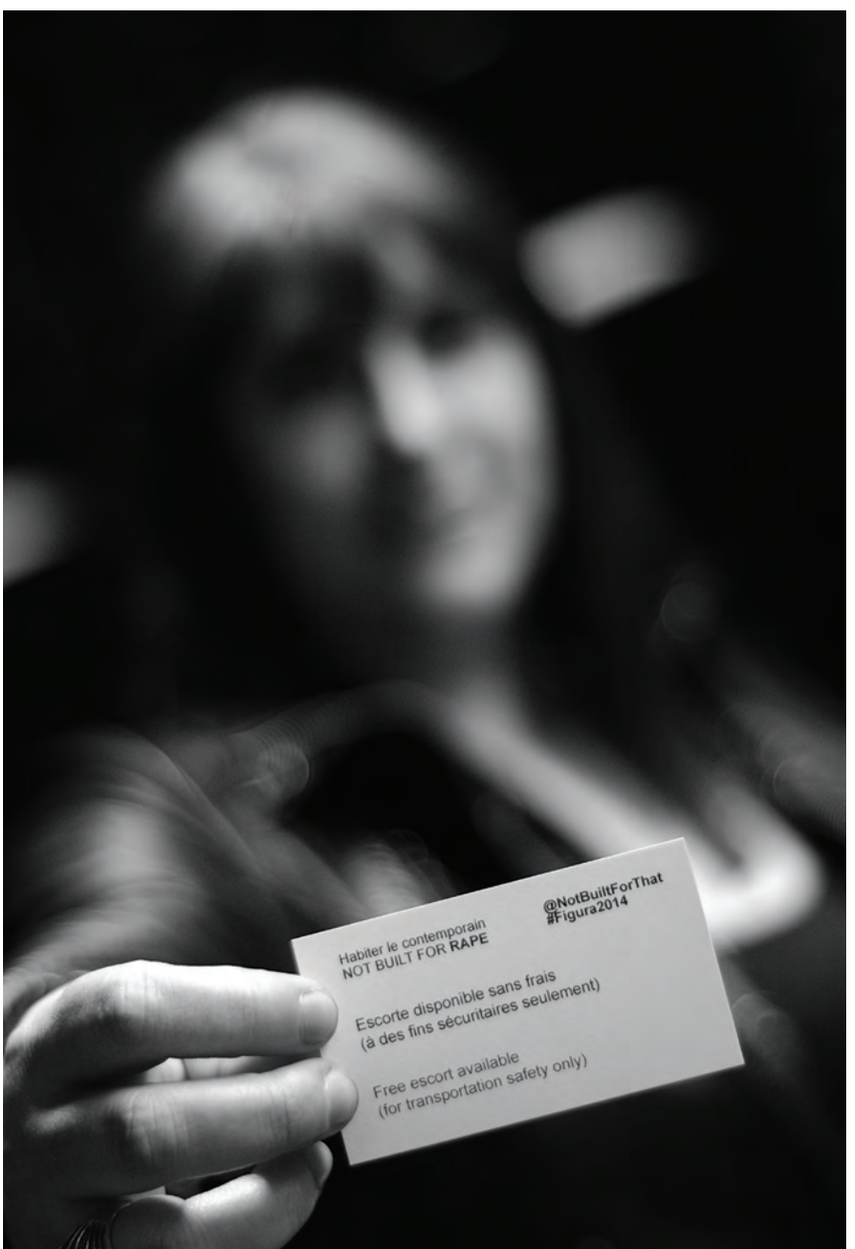
Il y a maintes façons de rendre accessibles les suites documentaires de microactions : les pages Facebook des centres d'art et le site ou le blogue de l'artiste sont généralement les plus utilisés. À cet égard, le travail de Karen Elaine Spencer avec ses pages Wordpress est certes exemplaire. Pour chaque projet dans la ville, un blogue crée une réciprocité : l'action dans l'espace urbain appelle une documentation, textuelle et imagière, sur le Web[5], les approches, l'usage de matériaux pauvres dans la rue et de blogues gratuits se répondant également, à tel point que cette manière de faire, cette symétrie, semble complètement intégrée à la démarche artistique de Spencer. Cela a pour effet, non négligeable, de rendre ses interventions très visibles sur les cyberréseaux, les images de ses blogues étant *rebloguées* par différents internautes. Une simple recherche d'images avec les mots « karen elaine spencer » le démontre : la quantité et le degré de pertinence des photographies sont très élevés, ce qui est assez rare lorsqu'il est question de manifestations de type furtif en arts visuels.

Il pourrait arriver cependant que l'action de l'artiste soit en quelque sorte prise en otage par ses propres images. Au sujet de *Ma intervalle (actions infiltrantes)*, quatre séries d'actions performatives saisonnières réalisées par Martine Viale de juillet 2013 à mars 2014, en collaboration avec le centre d'artistes nomade Dare-Dare, Marie-Ève Leclerc-Parker note : « Par la longueur

variable des performances et par leur aspect infiltrant, mais aussi par la déconstruction du mode de présentation du projet, la documentation est devenue un aspect constitutif de l'œuvre de Viale. Tout au long des saisons, le public était invité à consulter la page Facebook de Dare-Dare la veille d'une action pour savoir l'heure et le lieu à laquelle [*sic*] elle se déroulera. Peu de gens se sont toutefois présentés, préférant consulter les photographies des actions de Viale publiées périodiquement sur la page de Dare-Dare. Ma intervalle (actions infiltrantes) soulève ainsi des questionnements intéressants quant au rôle de la documentation en performance et en art infiltrant notamment, à savoir si la nouvelle présence ne serait-elle pas virtuelle[6] ? [*sic*] »

Cette « nouvelle présence » n'est pas exactement « virtuelle », mais plutôt déterminée par les images, à l'instar de toute cette documentation qui a fait son entrée dans les institutions et les publications des années soixante, avec le Land Art et le Body Art, entre autres formes d'art à objets éloignés ou éphémères. Ce qui est fascinant ici, c'est la possibilité que, dorénavant, l'apparition des images dans les réseaux sociaux, ou plus largement dans le Web, *fasse l'événement*. Les images sont-elles plus aptes à être événementielles par leur surgissement dans les réseaux qui sont évidemment plus *visibles* – tous les ailleurs pouvant être vus en tous temps à partir d'un même ici – que par les lieux urbains plus ou moins publics où interviennent les artistes ? Que reste-t-il de l'aspect subreptice d'un geste qui, par sa re-présentation, créerait l'événement dans un espace public planétaire ?

> Devora Neumark, Louise Lachapelle et Pierre Corriveau, *Habiter le contemporain_Not Built for Rape*, 17 avril 2014, station de métro Lucien-Lallier, Montréal ; *Habiter le contemporain_Not Built for Extraction*, 18 avril 2014, maison Timmins, Westmount. Photos : Marie-Philippe Mercier Lambert.



ACTIVITÉS D'AMATEURS

À un acte souvent unique, *situé* dans le temps et dans l'espace, la dissémination de ses images procure une temporalité comme amplifiée, augmentée d'une géographie nouvelle, réticulaire. La localité de l'intervention se trouvant délocalisée, sa présence devient multiple et sa vie s'en trouve prolongée, sans pour autant, comme je l'ai noté plus haut, suivre le mouvement d'un certain art canonique globalisé.

Si, par les micro-interventions urbaines, des sites, des situations, des rencontres, des environnements provisoires se composent, les activités des communautés de photographes amateurs (d'art) tiennent vraisemblablement un rôle important eu égard aux possibilités de partage, de publicité[7] et de visibilité qu'ouvre la circulation des images de ces interventions. Formant de nouveaux publics actifs, ou offrant aux actions artistiques une forme singulière de publicité par la collaboration, cette activité d'amateurs se déploie dans le cyberespace, ce que la dynamique créée autour d'une autre intervention récente de Devora Neumark, celle-là réalisée en collaboration avec Louise Lachapelle et Pierre Corriveau, peut illustrer. *Habiter le contemporain_Not Built for That* a pris la forme de huit interventions réalisées en avril 2014 dans l'espace public montréalais. De ce projet, je retiendrai ici deux manifestations – et deux photographies : *Not Built for Rape*, 17 avril 2014, 22 heures, station de métro Lucien-Lallier et *Not Built for Extraction*, 18 avril, 9 heures, maison Timmins, Westmount. Chacune n'a duré que quelques minutes, mais des photographies ont été prises et rapidement mises en ligne par un groupe Flickr nommé Retis[8].

Not Built for Rape mettait en scène deux jeunes femmes portant des vêtements du genre « cuir et

dentelles ». Elles distribuaient des cartes de visite sur lesquelles était inscrit : « Escorte disponible sans frais (à des fins sécuritaires seulement) / *Free escort available (for transportation safety only)* ». L'action avait pour origine et pour cible la station de métro Lucien-Lallier et ses environs, reconnus pour avoir été les lieux d'un nombre élevé d'agressions ; aucune femme ne s'y est jamais sentie à l'aise la nuit tombée. *Not Built for Extraction* attirait pour sa part l'attention sur une maison construite par l'architecte renommé John S. Archibald, qui fut littéralement coupée en deux pour en faire deux habitations, après une querelle de succession, en 1962 – un vide de 23 pieds fut « extrait » en son centre. *Habiter le contemporain*, dans son ensemble, s'occupait donc de mettre en évidence des phénomènes urbains et des lieux de la ville transformés – ou qu'il serait possible de modifier – par des controverses, par des gestes d'usagers ou par la collaboration de communautés.

Un nombre limité de gens a assisté aux actions : les lieux exacts où elles allaient se dérouler n'étaient annoncés que peu de temps avant les performances elles-mêmes, puisqu'elles se passaient des permissions habituellement requises pour s'exécuter sur la voie publique. Les photographies publiées dans Flickr avaient donc comme dessein premier de les faire connaître plus largement, de les rendre un peu plus *publiques*[9]. Au-delà de cette publicité – chaque image postée a enregistré plusieurs centaines de visionnements –, les photographies ont été partagées et récupérées par d'autres groupes Flickr, aux intérêts différents, entre autres Global Urban Art, Outdoor Art, Ephemeral Creation et Performance & arte de acción / Performance & art of action. Cela signifie, bien entendu, une visibilité accrue. L'une de ces images (*Habiter le contemporain_Not Built for Rape*) a par ailleurs été utilisée pour accompagner un article traitant de dénonciation des crimes sexuels[10]. Les images postées dans Flickr, lorsqu'elles sont sous licence Creative Commons, sont ainsi utilisées par d'autres internautes, leurs aires de circulation pouvant devenir très étendues – et inattendues. Or, contrairement à Facebook ou à Instagram, n'importe qui peut visionner la grande majorité des images mises en ligne sur le site Flickr, qui n'est pas une collectivité fermée.

Tous les internautes qui fréquentent Flickr sont des photographes – surtout amateurs, mais pas seulement –, et c'est cette passion qui d'abord les rassemble. Ils forment aussi des communautés de goût autour de certains objets, les travaux artistiques en tous genres étant au nombre des motifs favoris. Les membres des groupes Flickr partagent, discutent et diffusent donc intensément leurs images et leur passion. Et s'ils font preuve d'une préférence pour l'art public plus traditionnel – le nombre stupéfiant de groupes Flickr dont le nom comprend la mention « *public art* » en témoigne –, les activités urbaines éphémères et performatives des artistes font tout de même l'objet d'une attention soutenue – le groupe Global Urban Art, par exemple, offre près d'un demi-million d'images publiées pour plus de 5000 membres.

Les images semblent aujourd'hui avoir acquis le besoin irrésistible de migrer, de passer d'un endroit à l'autre sans trop que l'on s'en rende compte. S'il est une façon pour les images d'avoir une capacité d'action, une *agency*[11], au sens où l'entend W. J. T. Mitchell, c'est bien à même ces mouvements qui les font naître dans toutes sortes de recoins du cyberespace par une viralité qui ne s'opposerait pas nécessairement à la nécessité de furtivité qui peut accompagner certaines micro-interventions, furtivité souvent commandée étant donné l'illégalité assumée du geste ; par une viralité qui répondrait – ou qui *dialectiserait*, pour ainsi dire – à cette idée de « pratiques microbiennes » examinée par Michel de Certeau et à laquelle satisfont si bien les artistes exerçant, à juste titre, la *micro*-intervention. Les photographes internautes amateurs et les réseaux formés autour de leurs images font écho à ces manifestations, car ils sont résolument urbains dans leurs choix et leurs goûts. Il ne faut pas non plus oublier que, lorsqu'ils les photographient, ils constituent leur premier public.

Chose certaine, un nouveau type de spectateurs, une nouvelle catégorie de public véritablement agissante a vu le jour avec les réseaux sociaux et tout particulièrement avec ce que Lev Manovich a appelé la « photographie sociale »[12]. Ces spectateurs, d'une part, constituent toute une documentation et leurs activités, d'autre part, peuvent être directement observées puisqu'elles sont publiques : « *The rise of "social photography", pioneered by Flickr in 2005, has opened fascinating new possibilities for cultural research. The photo-universe created by hundreds of millions of people might be considered a mega-documentary* […][13]. » Les photographes internautes sont « des publics qui se forment et se coalisent dans des microespaces »[14], produisant des réseaux pour mieux partager leurs images et, de là, ce qu'ils affectionnent, ce qui reflète bien, il me semble, les pratiques qu'ils contribuent à faire rayonner et à disséminer. ◄

Notes

1 Devora Neumark, *Faire bon ménage* [en ligne], novembre 2014, www.devoraneumark.com/site/all.html.
2 L'expression *supplément documentaire* est en fait empruntée à la traduction française de « Notes on the Index » paru dans *October* (vol. 3, printemps 1977, p. 68-81). Le mot anglais employé par Krauss est simplement *documentation*. Traduction française : « Notes sur l'index », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, 1993, p. 76.
3 Rosalind Krauss, « Notes on the index », *ibid.*, p. 78.
4 Lucy R. Lippard, *Get the Message ? A Decade of Art for Social Change*, E. P. Dutton, 1984, p. 75.
5 www.likewritingwithwater.wordpress.com/.
6 Marie-Ève Leclerc-Parker, « Retour sur le projet *Ma intervalle (action infiltrante)* de Martine Viale » [en ligne], 13 mai 2014, www.dare-dare.org/fr/evenements/retour-sur-le-projet-ma-intervalle-actions-infiltrantes-de-martine-viale/.
7 Dans ce texte, *publicité* est employé dans son sens premier de « caractère de ce qui est rendu public », sans considération commerciale.
8 www.flickr.com/photos/85264217@N04/sets/72157644202474345/.
9 La mise en ligne de ces photographies s'effectuait dans le cadre d'un projet de recherche, *L'art et le site : habiter l'espace public à l'ère de l'image*, dont l'un des « terrains », le Web, comportait ce volet d'*observation participante*.
10 www.thesocietypages.org/citings/2014/05/27/can-a-rise-in-rape-reports-be-good/. L'article est toujours en ligne, mais l'image n'y est plus. L'une des responsables du site avait pris soin d'avertir les membres de Retis de son geste.
11 *Cf.* W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want ? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, 2005, 380 p.
12 *Cf.* Lev Manovich, « Watching the World », *Aperture*, n° 214, printemps 2014 *;* [en ligne] www.aperture.org/blog/watching-world/.
13 *Ibid.*
14 Dominique Cardon, *La démocratie Internet* : *promesses et limites*, Seuil, 2010, p. 72.

Suzanne Paquet est professeure agrégée au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Ses domaines d'enseignement et de recherche sont les études photographiques, les arts de l'espace et la sociologie de l'art. Elle poursuit depuis quelques années des recherches relatives à l'inscription de certains types d'art dans l'espace public (urbain et cyber). Un projet, en collaboration avec le géographe Guy Mercier (www.artetsite.net), l'occupe plus particulièrement depuis trois ans : *L'art et le site* : *habiter l'espace public à l'ère de l'image*. En 2009 est paru aux PUL son livre *Le paysage façonné* : *les territoires postindustriels, l'art et l'usage*. Le numéro spécial « Cyber / espace / public » de la revue *Ciel variable* qu'elle a dirigé est paru en septembre 2013 et l'ouvrage collectif *Errances photographiques* : *mobilité et intermédialité* publié aux PUM, également sous sa direction, a été lancé en 2014.