

Portrait d'une attitude d'artistes dans l'espace public

André-Louis Paré

Numéro 40, été 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9767ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paré, A.-L. (1997). Portrait d'une attitude d'artistes dans l'espace public. *Espace Sculpture*, (40), 32-35.



Attitude d'artistes, Images et propos mobiles, 1996. Montréal. Photo : Pierre Lamarche.

Portrait d'une ATTITUDE D'ARTISTES dans l'espace public

De tous temps, art et image

s'exposent ensemble. Depuis

des temps immémoriaux, l'art

s'expose en image. L'art

visuel s'entend. Et il en est de

même aujourd'hui. Il en est

plus que jamais de même,

depuis que nous sommes

entrés dans ce qu'il est

convenu d'appeler «la civili-

sation de l'image». En effet,

à l'ère de sa reproductibilité

technique, l'image a infiltré

le moindre espace de la vie

quotidienne. Ainsi, cette liai-

son séculaire et exceptionnelle

qui jadis unissait l'art et l'image

n'a plus rien de particulier.

À l'époque de l'«imagination», ce lien s'est noyé dans un tissu d'autres relations qui produisent et reproduisent au sein de la société du spectacle, des images. Les artistes, longtemps considérés comme *eidôlou dêmiourgos*, les fabricants d'images, peuvent toujours intégrer ces nouveaux réseaux de production en tâchant de revendiquer, par la création, l'autonomie du geste artistique ; d'autres, toutefois, en recherchant une nouvelle dynamique entre image et art investissent autrement la scène artistique. Par leur interrogation sur le pouvoir médiatique de l'image au sein de l'espace public, *Attitude d'artistes* (AA), duo formé de Louis Couturier et Jacky Georges Lafargue, fait partie de ceux-là.

Depuis 1992, AA risque des propositions qui, chacune à leur manière, jettent un regard critique sur la structure qui régit le monde de l'art et ses principaux acteurs. Depuis 1992, leur «artitude» propose des prises de vue sur les coulisses de l'art contemporain dans le but, notamment, de provoquer un échange sur les règles officielles qui structurent ce système. Ainsi, qu'ils soient galeriste, collectionneur, conservateur ou artiste, leurs images telles qu'elles s'affichent grâce à une certaine croyance véhiculée par l'histoire de l'art sont questionnées, souvent

démythifiées. Avec *Images et propos mobiles*, leur plus récente manifestation, la perspective sur l'image comme lieu de représentation sociale s'est élargie. L'axe focal n'est plus uniquement orienté vers ceux ou celles qui animent le milieu des arts, mais prend désormais comme cible l'image publique, celle qui constitue le corollaire indispensable à notre identité sociale.

Contrairement à leurs propositions précédentes qui s'érigeaient à l'intérieur des murs consacrés¹, AA devait cette fois-ci réorienter son champ d'action et investir momentanément la rue comme site d'exposition. Évidemment, cette démarche n'est pas nouvelle. Elle emboîte le pas à plusieurs autres expériences artistiques élaborées depuis les années soixante dans les espaces naturel et urbain qui s'imposèrent une sortie en dehors des lieux officiels de reconnaissance. Ainsi, la rue a beau déplacer le cadre à partir duquel se présente et peut s'apprécier une production artistique, celle-ci n'en est pas pour autant un hors cadre. Ce hors site est plutôt une manière de déjouer, tout en le jouant, le site ambigu de l'art contemporain². Toutefois, alors que certaines propositions revendiquent la rue pour fuir les conventions de l'art et ses institutions, et s'accrocher à des idéaux de démocrati-

sation, c'est surtout par fidélité au concept véhiculé à travers leur proposition que AA va d'abord se produire en dehors des lieux reconnus. Jusqu'à ce jour, dans le cadre de cette «itinérance», cinq villes ont été visitées : Montréal, Québec, Dortmund, Hamburg, Strasbourg et, récemment, de nouveau Montréal. Sauf pour la ville de Québec, ces sorties publiques ont également eu droit à des présentations intérieures offrant ainsi une lisibilité différente de la proposition³. Mais de quoi s'agit-il ?

Dans un premier temps, *Image et propos mobiles* se présente sous forme d'une campagne d'affichage d'une série de huit photos représentant des visages de personnes anonymes collées soit sur les murs qui

barricadent des espaces inoccupés, soit sur des colonnes Morris ; ensuite seulement elle met en scène le duo Couturier-Lafargue, accompagné à l'occasion par des amis artistes, qui aux heures d'affluence déambulent dans les rues commerciales avec un support affichant deux photos de la même série mises dos à dos. À Montréal, cette sortie eut lieu dans un quadrilatère comprenant le Musée d'art contemporain. Encadrent ces affiches, des mots qui résonnent comme des slogans publicitaires : acteur/social ; indifférent/il séduit ; paraître/mourir ; belle image/monde merveilleux ; icône/médiatique, etc., mais qui, de toute évidence, n'ont rien à voir avec l'idéologie de la marchandise qu'offre la publicité. Ainsi, l'interven-

tion a beau se dérouler sur le même terrain que celui de la publicité, emprunter son langage et ses moyens de publication, le «message» véhiculé demeure, pour le spectateur déconcerté, incompréhensible. Ne s'agirait-il pas plutôt d'une campagne de conscientisation ? Oui, mais laquelle ? C'est alors que, se distinguant de la foule, le consommateur curieux ira à la recherche d'informations et apprendra, comme vous peut-être maintenant, que ces photographies sont celles de personnes en situation d'exclusion. Plus précisément, des itinérants photographiés avec leur consentement à Montréal et Lyon, deux villes qui par hasard (?) sont administrativement jumelées. Or, les itinérants, les SDF (sans domicile fixe) comme on les appelle en France, en parcourant quotidiennement les rues, ne représentent-ils pas le degré zéro de l'identité sociale fondée sur l'image publique ?

Dans l'idéal républicain de la *Res publica*, la rue, l'espace public, devaient être des lieux de rassemblement, de discussion, de libre accès à l'information, gages d'une émancipation sociale propre au citoyen. Cette sphère devait développer, par le biais d'une véritable souveraineté individuelle, un espace démocratique. Mais la société de consommation en a décidé autrement et, depuis un certain temps déjà, la rue n'est plus qu'un lieu d'échange commercial. La place publique, l'*agora* des anciens ? Un espace publicitaire ou l'opinion publique fait place à une adhésion béate à la société du spectacle dans laquelle les individus substituent leur titre de citoyen pour celui de consommateur⁴. Or, dans une société de plus en plus contrôlée par les mass-médias, c'est d'abord et avant tout de la publicité que le spectateur aura à consommer. Plus précisément, des images publicitaires, lesquelles produisent, bien sûr, leurs propres mythes, leurs propres icônes médiatiques. Pas étonnant alors que la proposition *Images et propos mobiles* suscite, là où elle s'introduit, des interrogations sur le pourquoi et le pour qui de cette action apparemment insolite. En effet, dans cet espace social où le commerce cultive des liens de plus en plus étroits avec la culture, et où la culture elle-même se cherche une vitrine en commercialisant le produit artistique, AA en choisissant de montrer des personnalités en état d'exclusion, intervient subtilement à contre-sens du spectacle. À Hamburg, leur sortie publique avait justement lieu dans le cadre de la *Hamburger Woche des bildenden Kunst* dont le thème était *Un-frieden, sabotage von wirklichkeiten — Discorde, sabotage de la réalité*. C'est que, en présentant des images photographiques de personne à la limite de la scène spectaculaire, en leur donnant le

Attitude d'artistes.
Images et propos mobiles, 1996.
Montréal. Photo :
Pierre Lamarché.



temps d'une action publique, une visibilité tronquée, AA subvertit l'image publicitaire où la belle image, habituellement convoquée, appelle la richesse, le luxe et le bonheur facile ; en introduisant dans une action publique des photos d'itinérants, il pervertit l'image de l'exclusion. Par ailleurs, en n'identifiant pas sciemment leurs sujets comme tels, ce sabotage de l'expérience médiatique n'accepte aucune connivence avec ce que l'on pourrait appeler un art engagé, un art qui s'identifierait spontanément à une cause humanitaire. Ainsi, même si *Images et propos mobiles* est un travail de photographie, celui-ci n'a pas pour but d'utiliser le visage de l'itinérance en vue d'éveiller chez le spectateur leur mauvaise conscience de consommateur⁵. Répétons-le : leur travail questionne, à travers l'acte photographique, la question de l'identité qui se faufile à l'intérieur de l'image sociale. Identité qui, à l'intérieur d'un espace public plutôt fragile, vacille à divers degrés entre l'inclusion et l'exclusion.

Prenant le relais du portrait peint, la photo-portrait a rendu possible le devenir image de l'espace démocratique moderne, dont l'un des maîtres-mots sera «égalité». La photographie, en permettant en image l'intégration de tous au sein de la communauté, marque la fin de toute hiérarchisation sociale. Elle ouvre, la première, la voie au «village global». Alors que certains, comme Kierkegaard, ont cru que cette démocratisation n'offrait qu'un nivellement de la représentation, lequel aboutirait à un seul portrait uniforme, d'autres voyaient là l'immense possibilité d'archiver enfin les multiples visages de la réalité humaine, d'y inclure les moins exposés, les plus marginaux, le mauvais genre. Donc, voici des photos de personnes anonymes. Des visages en image de femmes et d'hommes. Quelques-uns jeunes, d'autres plus âgés. Certains encore lisses et frais, d'autres fatigués, voire ravagés. Mais qui sait ? Qui sait si ces photos révèlent la vérité du visage ? Si celles-ci cherchent à authentifier une réalité ? C'est que contrairement au visage dénudé, au visage éthique qui, selon Lévinas, fait appel à ma responsabilité, l'image photo parle autrement. Rien sous ces traits étirés et ces yeux hagards n'est assuré. Les mots ajoutés par AA viennent d'ailleurs, malgré certaines pistes, brouiller le processus d'identification. Ne pourrais-je pas, devant l'incertitude, confondre certains visages avec des «gueules» de poètes ou de sportifs ? En tout cas, une chose est sûre, tous semblent s'être prêtés, devant l'objectif, au jeu de la pose. Car, cela se voit, il ne s'agit pas d'images volées, d'images-prises-sur-le-vif. Une relation s'est établie, un accord eut lieu, et cha-



cun s'est livré au jeu de la mise en image de leur visage. Leur propre image ? En effet, que nous dit la photographie d'un visage sur l'identité d'une personne ? Il est vrai, qu'à son apparition la photographie s'est voulue, de dire Barthes, «un art de la personne»⁶. Et qui dit personne, dit identité personnelle. Mais de quelle identité s'agit-il ? «Personne» vient du latin *persona* qui lui-même vient du grec *prosôpon* qui veut dire masque, celui que porte les acteurs de théâtre pour personnifier un rôle. Par conséquent, même si, sur le plan judiciaire, la photographie servira comme preuve d'identification, fondamentalement elle a toujours eu la capacité de masquer l'identité. Plus : elle rappelle que l'identité est une sorte de masque, lequel s'exprime à l'intérieur d'un rôle. En effet, en tant qu'être humain — «animal politique» dira Aristote — la réalité humaine est sociale. Elle se construit en société. Elle se tisse à l'intérieur de relations multiples qui renforcent les liens qui nous définissent. Or, même si leur image ne le dit pas nécessairement, les personnes en état d'exclusion sont à la limite de ce processus identitaire. Leur rôle à l'intérieur de l'espace public se passe dans les coulisses du spectacle. Rôle que collectivement on leur assigne et que l'on a du mal à regarder en face. En ce sens l'exclusion dont ils font l'objet, fait écho plus que jamais à la désaffection du communautaire. À l'effritement de l'être-ensemble que devait au départ garantir l'espace public démocratique. Aussi, alors que les personnes considérées comme différentes étaient d'autres époques incluses au sein du corps social

comme autres, elles sont aujourd'hui — c'est-à-dire depuis la modernité amorcée politiquement par la Révolution française — le même que l'on ne veut pas regarder en face⁷. C'est qu'en ouvrant une brèche dans le tissu social, l'itinérant heurte notre narcissisme naturel. En occupant plus que tout autre l'espace commercial, il nous renvoie silencieusement à la fragilité de notre «propre» identité sociale.

Or, de cette fragilité, la proposition *Images et propos mobiles* en a fait son sujet. Art social, à défaut d'être engagé, cette démarche se veut ainsi un travail de photographie. Mais ce n'est pas uniquement cela. Artiste multimédia, AA travaille photographiquement lorsque la proposition l'exige. C'est évidemment le cas ici, mais en partie seulement puisque, on l'a dit, et les photos que vous pouvez examiner en ces pages en témoignent, il s'agissait aussi d'accompagner les affiches dans des lieux publics de sorte que AA se faisait, le temps d'une manifestation, également acteur social. Acteur d'une mise en scène qui dans l'espace urbain s'expose telle une sculpture sociale. Par conséquent, avec AA, on est loin de l'artiste identifié à la production d'images et intégré au régime de consommation de l'art moderne. Bien au contraire, en tant que duo, AA se distancie de cette image de l'artiste créateur. Comme d'autres artistes, mais avec une griffe particulière, le duo Couturier-Lafargue propose d'abord et avant tout une attitude. Une attitude qui pervertit les règles officielles du jeu de l'art contemporain afin d'en élargir les limites et d'en explorer autrement les sites. Récemment

Attitude d'artistes, *Images et propos mobiles*, 1996. Dortmund. Photo : Daniel Garcia Andújar.



Attitude d'artistes, *Images et propos mobiles*, 1996. Hamburg. Photo : Daniel Garcia Andújar.

à Quartier Éphémère, c'est par le biais de deux bandes vidéos qu'il reprenait les images de leur intervention publique dans un décor où les murs de la galerie furent également requis de manière à en faire une immense affiche conforme au propos. En s'exposant ainsi sur les limites du système de l'art, en s'aventurant sur des sites nomades, voire même sur Internet⁸. AA confirme à sa manière ce que Nathalie Heinich appelle le «funambulisme» de l'artiste contemporain.⁹ Il prend part à cette situation où l'artiste, comme acteur, investit de sa propre initiative le réseau de l'art contemporain en vue de construire et d'affirmer une identité d'artiste. La proposition *Images et propos mobiles*, en mettant en scène la question de l'identité sociale au sein de la société du spectacle, participe aussi de cet itinéraire. ■

Attitude d'artistes, *Images et propos mobiles*
Quartier Éphémère, Montréal
16 avril - 11 mai 1997

NOTES :

1. Parmi celles-ci, mentionnons *Portraits et propos de collectionneurs* présentée à la Galerie Verticale (Laval, 1994) et à la Galerie Axe Néo-7 (Hull, 1994); *Québec-Ukraine-Ontario, l'art en visite* présentée à la Brama (Kiev, 1994) et à la

Galerie 101 (Ontario, 1994); et *Attitude d'artistes : deux artistes exposent des galeries d'art* présentée au 1124 Marie-Anne est (Montréal, 1992).

2. À ce sujet, voir *Petit traité d'art contemporain* de Anne Cauquelin, Seuil, 1996, p. 32-40. Sur cet ouvrage voir mon compte-rendu à la fin du présent numéro.
3. Ces expositions eurent lieu à la Kunsterhaus de Dortmund (novembre-décembre 96); à la Galerie Éditions du faisan à Strasbourg (novembre-décembre 96); à la Kunstverein de Hamburg (décembre 96-janvier 97) et à Quartier Éphémère à Montréal (avril-mai 97).
4. «Le spectacle est le moment où la marchandise est parvenue à l'occupation totale de la vie sociale», lit-on dans *La société du spectacle* de Guy Debord, p. 39 (Gallimard, 1992).
5. C'est ce que AA affirmait très clairement dans un article paru dans le journal *L'itinéraire* ayant pour thème «Art et itinérances» (Montréal, avril 1996).
6. Voir *La chambre claire*, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, p. 124.
7. Sur cette lecture de l'exclusion, voir *La pratique de l'esprit humain. L'institution asilaire et la révolution démocratique* de Marcel Gauchet et Gladys Swain, Gallimard, 1980.
8. Vous pouvez en effet consulter la documentation sur rapportant à leurs propositions en vous rendant sur le site Web suivant : <http://www.sea-going.com/attitude/>
9. Voir «La muséologie face aux transformations du statut de l'artiste» dans le numéro Hors-série «L'art contemporain et le musée» paru dans *Les cahiers du musée national d'art moderne*, 1989.

Attitude d'artistes, the duo formed by Jacky Georges Lafargue and Louis Couturier has, since 1992, risked projects which cast a critical eye upon the structure that governs the art world and its principal players. With their most recent work, *Images et propos mobiles*, their critical perspective is expanded. The focal point is no longer uniquely oriented toward those that direct the art world, but rather cites the «public image» as a necessary aspect of our social identity. More specifically, this work considers, through the medium of photography, the question of identity that is woven through the center of social image. In its first stage, *Images et propos mobiles* was presented in the form of a publicity campaign, a series of eight photos depicting the faces of anonymous individuals in isolation, fixed on the walls enclosing abandoned spaces. Only after that, the project integrated the artists themselves who, at the height of rush hour, paraded through commercial streets. Words frame these posters which read as publicity slogans: actor/social, indifferent/he seduces, beautiful image/wonderful world, etc. These clearly have nothing to do with the ideology of the merchandise proposed by the advertisements. As such, this travelling «artitude» (five cities to date have been visited), is not limited to photography: it purports as well to be an action, an urban intervention, commenting on the power of media images. As social sculpture, this work trafficks an attitude in response to the ambiguous status of identity that characterizes our entertainment society.