bulletin 26

la chambre blanche

2es Rencontres internationales en arts visu

DU 5 M
AU 4 JU
2

bulletin 26
la chambre blanche

2es Rencontres internationales en arts visuels

DU 5 MAI AU 4 JUIN 2000

Arqhé (Québec) et Blair Taylor (Victoria, C.-B.)
Dejan Atanackovic (Yougoslavie)
Alain Bernardini (France)
Wyn Geleynse (London, Ont.)
Tari Ito (Japon)
François Lamontagne (Québec)
Kristina Leko (Croatie)
Judy Radul (Vancouver, C.-B.)
Cyril Read (Canada – États-Unis)

bulletin 26
la chambre blanche

Cette édition spéciale du Bulletin porte sur les *2es Rencontres internationales en arts visuels* qui furent présentées à Québec du 5 mai au 4 juin 2000. Pour la deuxième édition de cet événement d'art *in situ*, LA CHAMBRE BLANCHE avait convié douze artistes à réaliser des œuvres dans différents lieux intérieurs et extérieurs de la ville sur le thème de la communication humaine, de notre rapport à l'autre. La qualité, la pertinence et la diversité des neuf projets présentés ont fait de cet événement un moment fort de la programmation de LA CHAMBRE BLANCHE.

La deuxième édition des *Rencontres* apparaît comme une étape importante dans la réflexion du collectif de LA CHAMBRE BLANCHE sur les pratiques *in situ* et leur contexte de réception. Comme le relève à juste titre Lisanne Nadeau dans l'essai qui va suivre, si l'*in situ* propose souvent à l'artiste comme au public une réflexion sur le site lui-même, le thème de l'événement et les œuvres qui en ont découlé ont mis de l'avant l'idée du site comme point de rencontre, comme lieu d'interaction entre une œuvre et son récepteur.

Contrairement à notre habitude, nous avons invité une seule auteure à faire le point sur l'événement. Lisanne Nadeau, qui fut coordonnatrice à la programmation des *Rencontres*, a écrit pour l'occasion un essai qui situe chacune des interventions réalisées dans une perspective réflexive plus large sur l'*in situ* et son évolution. Tous nos remerciements à Lisanne pour sa précieuse collaboration.

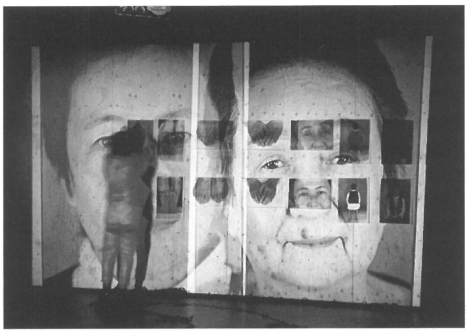
VIVIANE PARADIS

Tari Ito, *Me Being Me*, 2000, performance, projections vidéo et diapo et environnement sonore en direct

Où es-tu ? Entends-tu ? *

5 mai 2000. Dans le vaste vaisseau de style rationaliste de l'église Notre-Dame-de-Grâce [1], une foule de spectateurs s'agglutine. La deuxième édition des *Rencontres internationales en arts visuels* s'ouvre sur une performance de l'artiste japonaise Tari Ito. *Me Being Me* constitue d'une certaine manière l'apogée d'une recherche où le corps demeure l'acteur principal. Si les performances de l'artiste présentées au début des années 90 témoignaient d'une réflexion sur la place du sujet par l'entremise d'une exploration de sa prise en charge physique et symbolique de l'espace, *Me Being Me* procède d'une stratégie différente : l'exploration d'un autre site, le corps lui-même, siège de l'identité toute distincte d'un sujet : une femme, japonaise, lesbienne. Amorcé en 1996 avec la performance *Self-Portrait*, ce nouveau corpus constitue un véritable « *coming out* » dont *Me Being Me* développe les enjeux. Elle y traite cette fois de l'aveu à la mère, aveu d'une identité sexuelle réprimée dans le contexte d'une société patriarcale dont on connaît l'obsession pour la rectitude. Projections vidéo et diapos permettent la rencontre des deux personnages féminins, rencontre marquée par une ressemblance troublante. L'exploration des thèmes de la filiation, de la transmission de l'expérience et du respect des origines côtoie les scènes où la métaphore du vêtement sera exploitée avec brio. On se souviendra de ce passage exigeant où l'artiste retire les vêtements de latex translucides, suite de peaux qui lui collent littéralement à la peau, dans un tremblement exprimant tout à la fois la fébrilité, la difficulté et la nécessité du dévoilement.

Du dialogue mère / fille, Tari Ito induit tout un processus de construction identitaire. L'aveu à la mère devient tout autant acte d'« assumation » personnelle et désir de transparence que tentative d'incarnation de la pratique à partir d'une identité de femme. Par-delà l'importance donnée au regard et à l'image, l'œuvre interpelle virtuellement ou littéralement, mais toujours de manière explicite, le toucher et l'ouïe, faisant également des organes sexuels féminins un lieu fondamental d'émergence et de désir, de communication et d'identification. Tari Ito vient ainsi à la rencontre d'une pensée féministe mettant en cause la hiérarchie des sens instituée depuis des siècles par la pensée occidentale et privilégiant le regard : « The world is no mere passive matter awaiting interpretation or decoding by scanner eye. It is no mere screen ground or surface but actor and agent, requiring interaction » [2].



Tari Ito, *Me Being Me*, 2000, performance, projections vidéo et diapo et environnement sonore en direct

Dans le cadre de ces rencontres, sous le thème de la communication humaine et de nos recherches de contact, foisonnent d'entrée de jeu les avenues de questionnement qui tissent notre postmodernité : le sujet, l'identité, le relationnel, le corps comme point de contact et lieu de conscience critique. Chacun, chacune des artistes participant à l'événement saura aborder à sa manière le thème proposé sous un éclairage singulier.

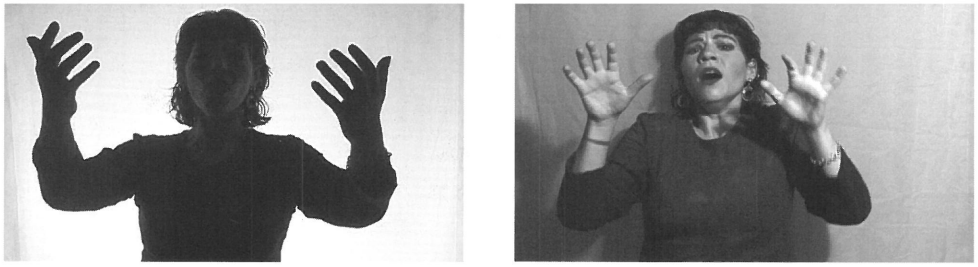
Du 4 mai au 5 juin 2000, se déroulait donc la deuxième édition des *Rencontres internationales en arts visuels*. Dans la suite des événements hors les murs organisés par LA CHAMBRE BLANCHE depuis la fin des années 80, cette biennale multiforme venait mettre en lumière le mandat singulier du centre, soit la production et la diffusion des pratiques *in situ*. Dans la lancée du parcours extrêmement dense qu'a connu cet engagement au cours des vingt dernières années, l'occasion fut belle de faire le point et de proposer de nouvelles pistes.

Les *Rencontres* constituent un moment spécifique dans la suite de ces événements hors les murs. De nouvelles questions se sont en effet imposées à l'ordre du jour. Prétendre aller au-dehors, emmener l'art dans le tissu urbain, entraîner un public au passage, impliquait selon nous certaines exigences : celle d'interroger ce contact, celle de porter le thème de la communication humaine sur le plan du contenu.

La nécessité du thème est en outre issue d'une donnée plus essentielle encore, soit l'engagement profond de LA CHAMBRE BLANCHE envers la résidence d'artiste depuis 1981 et de manière exclusive depuis 1996. On soulignera de nouveau que la dichotomie production / diffusion y est constamment remise en question, toujours avec le double objectif de donner au *temps* le statut de matière première (dans le contexte d'œuvres à caractère évolutif) et, surtout, de donner au *contexte de réception* une importance de premier plan dans le processus même d'élaboration des projets [3]. C'est véritablement dans cette dernière perspective que l'on devra saisir l'enjeu du thème de cette deuxième édition.

On se devra en outre de prendre en compte les nombreux et récents événements où d'autres collectifs ont cherché à investir le tissu urbain. La formule, qui se banalise au fil des occurrences, a toutefois donné lieu à des événements qui auront su nourrir la question de l'urbanité, de la représentation de la ville [4]. Les *Rencontres internationales en arts visuels* trouvent toute leur singularité dans ce paysage d'événements divers. Il s'agit moins ici d'explorer d'abord et avant tout le thème de l'urbanité *per se* que de mettre plutôt en lumière des « situations de contact localisées » [5], de tirer profit de multiples contextes d'interaction humaine. Ce n'est que dans cette perspective que la ville prend toute son importance, parmi une suite de localisations identifiées : l'espace même de LA CHAMBRE BLANCHE, son quartier, puis, l'étendue plus vaste de la ville où il se situe. Dès lors, à l'analyse conceptuelle de l'urbanité comme lieu possible d'ancrage des œuvres, on cherchera à ajouter une vision moins générique. Non plus uniquement LA ville, mais aussi *ce* quartier, *cette* ville. Dans le processus d'urbanisation étendu, l'illusion de la ville anonyme se confronte à la résistance d'une suite de situations individuées où s'opèrent l'action et l'interaction de subjectivités mouvantes mais identifiables. Nous parlerons de LA CHAMBRE BLANCHE, du quartier culturel Saint-Roch récemment créé, de la ville de Québec : 500 000 habitants (après fusion !), une culture francophone dominante, une faible présence ethnique.

La pratique d'événements hors les murs n'est donc pas nouvelle pour LA CHAMBRE BLANCHE et s'inscrit depuis déjà plusieurs années dans ses stratégies de programmation. Ce qui se distingue ici c'est ce passage d'un questionnement portant sur le *site* à celui portant sur une *situation* de réception à laquelle il donnerait lieu. Un passage déjà pressenti au sein de la réflexion du collectif dès le milieu des années 90 [6], mais qui emprunte aujourd'hui une forme plus radicale. Non plus, donc, l'investissement d'espaces divers, chambre d'hôtel, prison ou jardin public, avec pour point d'ancrage les connotations qui se rattachent à la fonction et à la mémoire de ces lieux, mais une suite de situations de réception données se jouant sous divers modes. Il s'agit d'un passage déterminant. De l'*in situ* à l'*ex situ* [7], puis de l'*ex situ* à l'*in situ nomade* comme occurrence provisoire de réception, pointant, par ce nomadisme même, le point de contact plus que le site lui-même.



photos : Judy Radul

Judy Radul, *In and Out Breath*, 2000, images extraites de la boucle vidéo

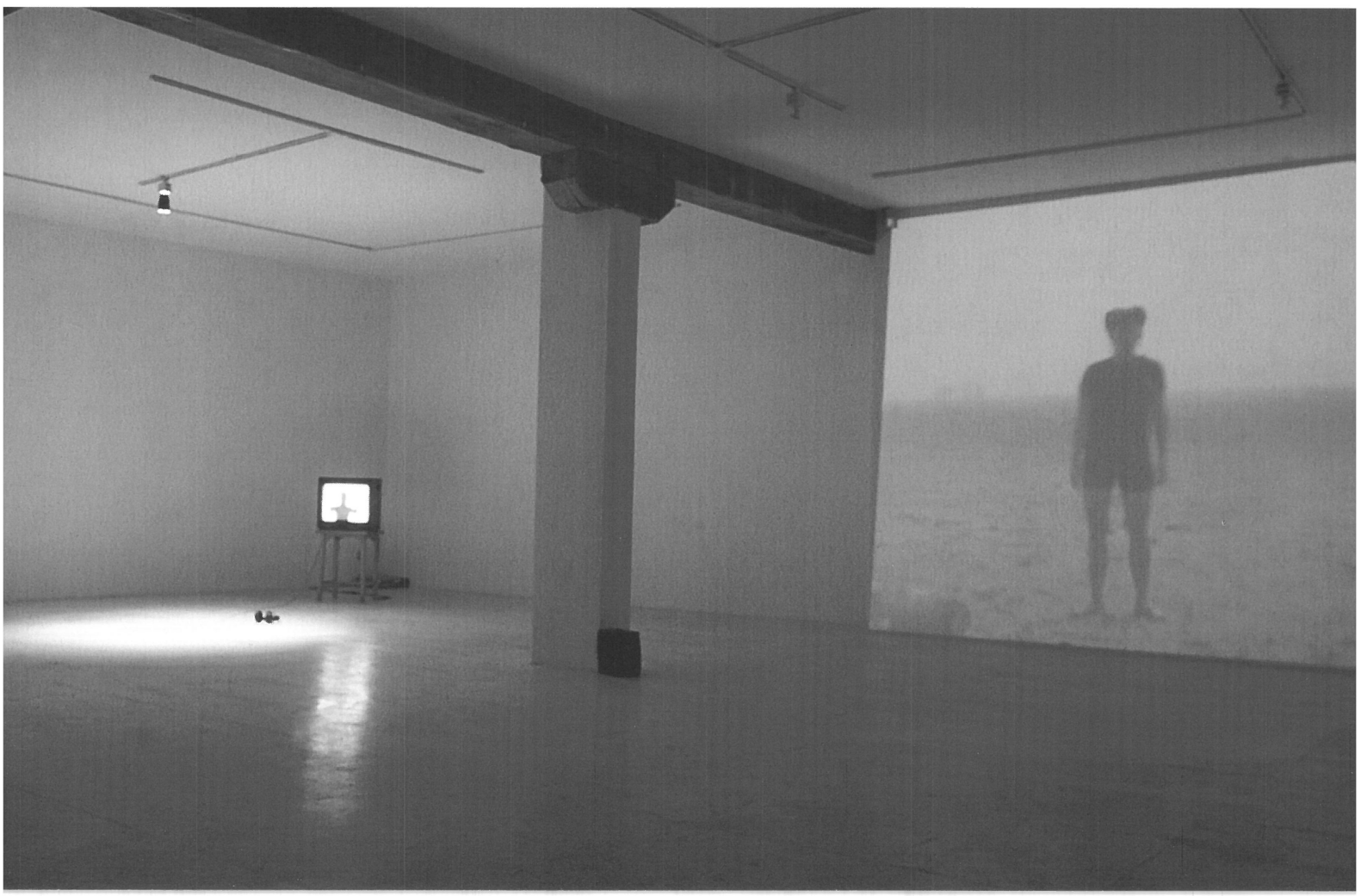
On percevra la radicalité de cette attitude au moment de considérer certaines productions présentées dans le cadre de cet événement. Il nous faudra souligner, à cet effet, l'impact de la proposition de Judy Radul. Deux bandes vidéo, l'une en projection sur écran, l'autre sur moniteur, sont présentées dans les salles [8] de LA CHAMBRE BLANCHE. Sur la projection en boucle, une femme, l'artiste, se présente sur une plage. Elle recule à notre arrivée jusqu'à ce que sa silhouette disparaisse en un minuscule point se perdant à l'horizon. Elle revient par la suite. Puis encore. Dans l'espace adjacent, un moniteur diffuse l'image de la même femme qui s'exclame cette fois au moment où un éclairage intense la porte à notre vue. Elle feint alors de se protéger en levant soudainement le bras. L'image passe au noir. Une boucle. Que reste-t-il du site considéré comme entité architecturale, de cette propension de l'œuvre à venir à sa rencontre, à traiter de lui ? Judy Radul traite l'espace d'exposition d'abord et avant tout comme cadre d'une situation en circuit fermé, celle de la présence d'un sujet en attente d'une expérience artistique vécue souvent en solitaire. Rien de plus spécifique, en fait, que cette situation de réception. Le regardeur assumé n'est pas le passant surpris par un acte d'art. Non, ce public est bien identifiable. Rien d'aléatoire ici. Plutôt la mise à nu d'une interaction dont les conditions sont le plus souvent tenues pour acquises. Dévoilement du dispositif et retour vers l'autre : « Qu'attends-tu ? Que veux-tu ? » semble lancer le personnage [9]. Ce personnage de l'artiste se présente comme objet du regard, mais bien plus, comme mise en lumière de la tyrannie de ce regard. Nous avons déjà souligné plus haut l'analyse qu'ont entreprise plusieurs théoriciennes de cette omniprésence du regard au sein de la pensée occidentale. Elles ont démontré qu'il devient très tôt et de manière insistante une métaphore de la connaissance, synonyme d'une perspective globalisante, voire objective et véridique [10]. Or, tout en dénonçant cette tyrannie, Radul en renverse les termes et l'utilise à son profit. La représentation du déplacement du corps subjugue à son tour et témoigne de l'impossibilité du contact.

Issue de la pratique de la performance, Judy Radul s'est peu à peu penchée sur une réévaluation des paramètres du *direct*. La pertinence du contact ne résiderait plus dans la simple présence de l'artiste, les nouvelles technologies introduisant d'autres modalités de présence à l'autre. La hantise d'une fuite du présent et, conséquemment, de la perte de *contact*, serait pour Radul à l'origine de l'attrait pour l'interactivité :

> The death of not only the mortal body but of experience is something capitalist society uses to trigger a panoply of consumptive responses through anxiety. [...] We crave animation because we want to feel alive. We have a distrust of contemplation and things passive, and an overdeveloped belief in action and dialog [11].

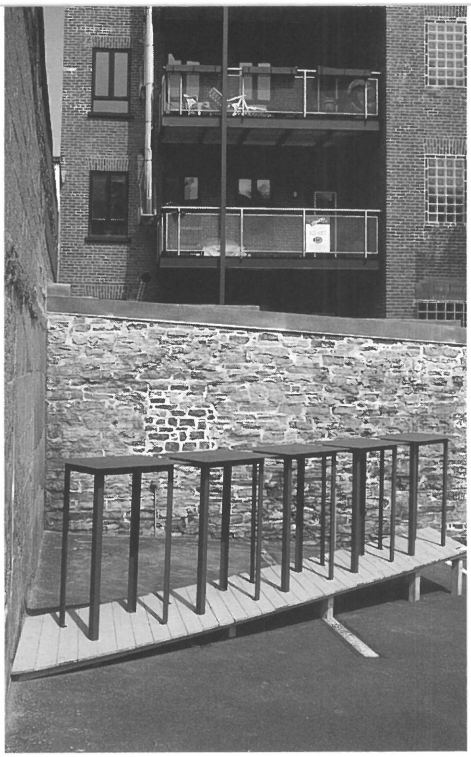
L'engouement pour une esthétique de la communication ou pour une esthétique relationnelle proviendrait-elle du constat de cette perte ?

Judy Radul, *What Calls You to Return* suivi de *In and Out Breath* (vue d'ensemble), 2000, projection vidéo, boucle vidéo sur moniteur TV et dispositif interactif

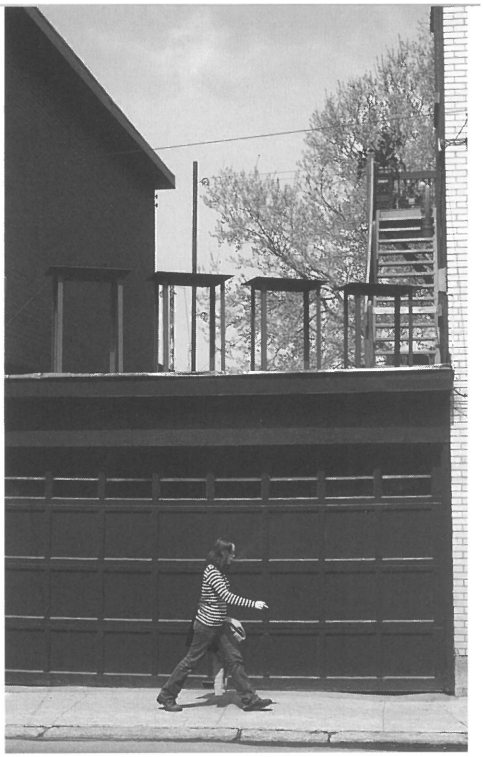


Dans un tout autre contexte, mais selon la même logique, Thierry de Duve émettait en 1989 l'hypothèse que l'art *in situ* des années 70 et 80 constituait une tentative de reconstitution de la notion de site à même le constat de sa disparition. À cette conception négative de la perte, on préférera opposer non plus l'absence, mais bien la multiplicité des sites et leur incessante mouvance. C'est d'ailleurs à cette tâche que s'est consacrée la pensée philosophique de Deleuze et, à sa suite, la philosophe féministe Rosi Braidotti. Le concept de nomadisme [12] devient ici instrumental. À une vision centrée de l'espace calculable et observable du dehors, on oppose l'image du réseau, de la multiplicité, de l'interconnexion. Conséquemment, à une conception essentialiste du sujet, on oppose un processus d'identification toujours en devenir. Le sujet ne possède plus de territoire, mais suit plutôt de nombreuses trajectoires qui le constituent au sein d'un processus actif. Il serait pertinent d'analyser le dialogue de ces deux figurations : d'une part une sublimation du site au profit des trajectoires, d'autre part celle de la notion essentialiste du sujet au profit d'un processus d'identification en devenir.

Le sentiment généralisé de déracinement, ce sentiment qu'induit la ville d'être étranger à son propre environnement, modifie donc notre conception du site, de la place, de l'*habiter* tout autant que celle du relationnel. Ces deux pôles semblent indissociables. S'engage alors un renouvellement de notre conception de l'expérience individuelle, des processus d'identification et de définition du sujet. Nomadisme et foisonnement de mise en contact prennent place là où on croyait à la perte du site et, conséquemment, à celle des expériences de contact prévisibles. Et l'on pourrait y voir l'occasion, pour la pratique artistique, de mettre en question de nouveaux modes d'interrelation humaine.



Cyril Reade, sans titre (rue Christophe-Colomb Est), 2000, bois et acier



Cyril Reade, sans titre (rue Arago Est), 2000, bois et acier

La ville ne cesse de se dérober à nos tentatives d'en saisir l'image. Le paysage urbain se modifie sans cesse. À Québec, le quartier culturel se développe dans la basse-ville à un rythme d'enfer. Les espaces vacants constituent des interstices qui n'en finissent plus de se déplacer.

Cyril Reade s'immisce dans ce mouvement, tente de le mettre en lumière. Son projet : s'insérer dans des lieux libres, comme en attente de développements imminents. Il démontre d'ailleurs depuis quelques années un intérêt pour la place publique et l'architecture. Quant au motif de la table, utilisé pour le projet des *Rencontres internationales en arts visuels*, il est lié à la présence récurrente du mobilier au sein de sa production. On se souviendra de *Table Talks* présentée à LA CHAMBRE BLANCHE en 1993. Sur de nombreuses tables, étaient alors déposés des émetteurs diffusant des « conversations de table ». Reade s'intéressait alors au phénomène de la famille reconstituée et aux multiples processus d'identification auxquels elle donne lieu.

La table est un lieu à occuper. Comme le lit, elle vient rejoindre le corps, se love dans son espace négatif. C'est un lieu marqué par la proximité.

Deux sites seront investis. Le toit de « l'épicerie du coin », rue Arago, et une cour arrière, aujourd'hui utilisée comme stationnement, donnant sur la rue Christophe-Colomb. Des tables de métal aux profils épurés s'alignent comme de longs traits d'union entre les bâtiments. L'œuvre traite des espaces non interpellés par la trame urbaine, de ses vacuités. Tel un pont dans le paysage urbain interrompu, elle redonne la mémoire de résidences aujourd'hui disparues. Bien plus, à la fragmentation architecturale, Cyril Reade oppose le continuum d'un réseau de contacts humains. Ces ponts inattendus, qui semblent reformuler le paysage urbain, sont en fait le signe d'une continuité sous-jacente, mais imperceptible.

Le mobilier renvoie encore à l'espace privé, mais ce qui distingue l'objet table, c'est cette évocation de l'espace de communication. Espace de proximité, certes, mais aussi et surtout espace de rencontre, de jeux de rôles qui définissent, même de manière provisoire, des subjectivités en devenir. Si le projet de Cyril Reade demeure lié à des préoccupations architecturales, on sent bien que son approche ouvre à tout un autre champ de considérations. C'est tout d'abord à la mouvance du site qu'il nous convie, à ce nomadisme déjà évoqué et qui s'accorde tout de même au besoin d'habiter et d'être en contact.

Ainsi, l'espace de rencontre privée semble se faufiler dans la ville malgré les bouleversements du bâti. Ces lieux de contact, l'œuvre les redonne dans une situation d'extériorité, de mise à nu, qu'il remet en lumière. Dans un lieu qui le nie, s'affirme l'existence d'un espace privilégié de rencontres humaines. Le privé et le quotidien comme lieux de *résistance* tissant de manière fragmentaire le concept de communauté à travers le chaos de la ville.

À quelles images de la ville nous convie donc notre temps ? Analysant les modes de contact induits par l'environnement urbain, il apparaît opportun de se pencher sur cette figuration de la ville. Non plus ville-enceinte, mais ville-réseau menée par une logique de déterritorialisation. Non plus point de convergence centripète des utopies et des désirs, mais urbanisation tentaculaire. Non plus lieu public de prise de parole, mais espace d'étrangeté où prévalent l'anonymat, l'incessante mouvance et un sentiment de déracinement.

À cet égard, les quatre dernières décennies ont vu la création de figurations conceptuelles extrêmement riches. On pense tout d'abord à « l'œuvre ouverte » d'Umberto Eco : « champ de possibilités », « constellations d'événements », « dynamisme des structures », pertinence de la discontinuité. Eco évoque lui-même les liens qui unissent l'*Ulysse* de Joyce, qu'il qualifie d'œuvre ouverte, à l'image de la ville : « Et lorsqu'on le relit, on peut prendre le récit n'importe où comme si l'on se trouvait devant quelque chose d'aussi cohérent qu'une ville réelle dans laquelle on pourrait pénétrer de toute part » [13].

Les figurations très visuelles de Gilles Deleuze témoignent d'une parenté certaine avec le concept d'Eco. À relire Eco, on pourrait y voir le ferment d'une pensée qui se structurera par la suite sous un mode plus métaphorique. Avec *Mille Plateaux*, édité en 1980, Deleuze marque la pensée contemporaine par une métaphore dont les résonances semblent infinies. Le *rhizome* est marqué par la multiplicité et l'hétérogénéité. À l'antithèse d'une logique *formelle,* il apparaît telle une suite d'intensités pures, de plis provisoires sur le chaos du monde. À la territorialisation, il préfère les trajectoires et les lignes de fuite. La pensée rhizomatique de Deleuze sied bien à l'image de la ville contemporaine. Dans *L'image, Deleuze, Foucault, Lyotard*, Mireille Buydens note d'ailleurs cette adéquation :

> Il y a une dimension de la modernité qui a besoin de la philosophie deleuzienne comme herméneutique. C'est la dimension de l'innombrable, des mégapoles grouillantes, des flux de marchandises, des hommes qui tournoient entre les rayons des supermarchés et sur les nœuds autoroutiers [...]. Multiplicité incarnée, plis de vies, nodosités labiles d'énergie et de matière [14].

Cette pensée rhizomatique dévoile tout autant les modes conceptuels qui régissent la constitution de nos espaces que les processus nouveaux d'occurrence du sujet. Chez Deleuze, c'est donc *aussi* une image du sujet. Il le définit comme la consistance d'un état temporaire, en devenir, nomade.

Rosi Braidotti ouvrira quant à elle le champ de résonance de cette figuration, plus particulièrement celle du nomadisme qui en découle, et en fera explicitement une métaphore de la conscience critique, voire de la condition même du sujet postmoderne :

> Thus, nomadism refers to the kind of critical consciousness that resists settling into socially coded modes of thought and behaviour. [...] The nomad [...] stands for the relinquishing and the deconstruction of any sense of fixed identity. [...] Nomadic subjectivity is about the simultaneity of complex and multi-layered identities [15].

On verra de quelle manière ce sujet nomade engage un mode spécifique d'échange interindividuel, comment ces espaces de transition qui accompagnent cette figuration alternative du sujet, engage des situations de constantes négociations [16].

Dès lors, posant le problème de la communication humaine, analysant nos tentatives de mise en contact, ne devrait-on pas prendre en considération cette mouvance ultime et les nombreuses négociations auxquelles elle donne lieu. Dès lors, aussi, la mise en question des développements récents de la pratique d'intervention en milieu urbain devra se nourrir de cette figuration rhizomatique et nomade [17].

En 1994, Guy Bellavance signe, dans le périodique *La recherche photographique*, un essai intitulé « Mentalité urbaine, mentalité photographique » [18]. Si les liens qu'entretiennent la photographie et la ville résultent certes de leur contemporanéité, l'auteur pose de manière plus pointue que la photographie constitue une composante intrinsèque de la ville moderne. Dans le flux de la ville, le regard semble chercher à recadrer visages et paysages. Bellavance démontre ainsi, et avec beaucoup d'intelligence, que l'identité moderne est basée sur un principe de gestion des proximités et des distances au sein duquel la photographie est instrumentale. Nous parlerons ici de proximités et de distances en fonction de l'environnement, mais également eu égard à l'*autre*. « Là où chacun voit l'intrus dans l'autre, le risque du regard d'autrui force à la conscience de soi » [19].

L'auteur avance l'hypothèse d'une affinité profonde entre la photographie et la ville, « plus précisément entre une mentalité urbaine et une mentalité photographique, et qui tient de fait à une façon d'être dans un espace social particulier, et à la formation d'une identité proprement urbaine » [20]. La photo exprimerait des « trajets individués », une tentative d'interruption de l'étalement de la ville par un sujet étranger, cet étranger qu'il pose, à la suite du sociologue Georges Simmel, comme figure de l'identité urbaine moderne. On retiendra deux points essentiels : l'importance de cette individuation et une figuration de la ville mettant l'accent non plus sur le territoire, mais bien sur l'idée d'une atopie, d'un flux continu d'individus, d'information et d'images « sans localisation possible, soutenu par des dispositifs beaucoup plus médiatiques qu'architecturaux. La ville est en ce sens moins un site qu'une situation » [21].

---

photo : Alain Bernardini

Alain Bernardini, *Révolution*
(abribus coin Dufferin/Saint-Jean), 2000

Alain Bernardini, *Demain* (abribus coin Dorchester/Charest), 2000

Si la photographie occupe une place importance au sein des *Rencontres internationales en arts visuels*, ce n'est pas dans l'unique déplacement de son lieu d'occurrence, mais bien comme insertion dans cet espace médiatique de la ville. Espace de manœuvre et de contact, à expérimenter, à arpenter, *in situ*. La ville, c'est avant tout un lieu de circulation des images, un réseau d'affichage, la présence d'une information surnuméraire.

Alain Bernardini et Dejan Atanackovic ont tous deux pris le parti de s'inscrire dans le mouvement même de la ville et de mettre en question, chacun à leur manière, la place des contacts humains dans ce foisonnement de carrefours. Bernardini introduira sa banque d'images de jardiniers qu'il suit à la loupe depuis une dizaine d'années à Paris et en banlieue de Paris. Dejan Atanackovic, quant à lui, mettra en scène des images et des mots témoignant de l'écorchure de la guerre. Du banal quotidien de Bernardini à la critique du nationalisme se dresse un abîme. Et pourtant, les stratégies sont les mêmes : dans l'abrutissement de la ville, redessiner des lignes de fuites singulières qui sont autant d'invites à se diriger ailleurs.

On devra analyser le déplacement de ces stratégies *in situ*, de leur territoire national respectif (la France et la Yougoslavie) à celui de la ville de Québec. Elles tentent de la sorte de susciter non seulement de nouvelles lectures, mais également de nouvelles projections de sens. Deux univers extrêmement personnels prenant le risque de la décontextualisation.

Bernardini se veut le témoin des gestes les plus banals de ces jardiniers qu'il aura apprivoisés au fil du temps et dont le travail est marqué par la répétition des tâches et le rythme des saisons. Introduite dans l'espace public, cette « banalité » prend un caractère déroutant. Les images de Bernardini portent parfois à rire. Or cet humour nous questionne rapidement. L'absence de censure nous trouble, dévoilant la simplicité déroutante, le ridicule. En fait, il semble que Bernardini nous parle de lui-même, de nous-mêmes, de cette trivialité cachée, inavouée et qui nous appartient. À nous dire que nous sommes tous paumés, il ouvre étrangement un espace de compassion. Les images fixes qu'il nous propose ici relèvent de l'énigme. Quelque chose cloche dans ces images anodines.

Il n'en va pas de même pour l'artiste yougoslave Dejan Atanackovic. Rien de banal dans cette expérience de la guerre et des tensions nationalistes. En choisissant d'introduire les signes d'un nationalisme pervers, il nous confronte à un effet de réel provocant, d'autant plus si nous considérons le contexte de notre propre nationalisme québécois. De quelle manière cet *autre* que personnifie Atanackovic jette-t-il un éclairage nouveau sur notre situation politique québécoise ? De quelle manière, en retour, cette présentation en terre québécoise permet-elle une lecture plus générique de son propos ?

Qu'il s'agisse de l'affichage sauvage de Atanackovic ou des abribus occupés par les photographies monumentales de Bernardini, il s'agit de surprendre le regard, tel un rapt au milieu de l'amnésie collective. Et c'est en s'immisçant dans le paysage des images publicitaires que tous deux réussiront à venir déjouer non pas tant le regardeur, mais les stratégies de l'abrutissement urbain. Tous deux misent ainsi sur la réceptivité de l'autre, d'un autre qui saura être sensible à cette revendication d'humanité.

Dans le catalogue de l'exposition *Sur l'expérience de la ville*, organisée par le centre Optica en 1997, Marie Fraser souligne que l'intervention urbaine se pose tel « un moment arrêté dans le flux continu des choses »[22]. L'auteure reprend la pensée de Jean-Luc Nancy : « L'événement ne serait donc

Dejan Atanackovic, *Perfect Future / Ouverture* (affiche grand format à l'entrée extérieure du Musée de la civilisation), 2000

Dejan Atanackovic, *Perfect Future / Ouverture*
(affichage dans la ville de Québec), 2000

Dejan Atanackovic, *Perfect Future / Ouverture*
(affichage dans la ville de Belgrade), 2000

pas ce qui advient uniquement comme nouveauté, mais aussi comme étrangeté, c'est-à-dire comme distance et écart. Il *brise* le cours des choses : il y a à la fois "rupture et saut" »[23]. Dans une entrevue récente parue dans le magazine *Parachute*, Jean-Luc Nancy réaffirme cette importance de la *rupture*, dans l'idée d'une véritable transmission du message :

> Je ne vous dis pas du tout que la médiatisation serait la communication ! [...] la communication d'une énergie suppose l'interruption : comme lors d'un choc où l'énergie se transmet [...]. Dans la mesure où la médiatisation est douce, lisse, continue, évitant le choc, elle ne communique rien[24].

Il ne s'agit plus d'étonner, non plus que de surprendre pour la surprise même. Il s'agit plutôt, comme le dirait Deleuze, de créer un pli dans le cours des choses, de créer un autre plan de consistance. Temporaire, en mouvance. C'est là que l'œuvre éphémère acquiert sa fonction subversive.

Si donc Cyril Reade opposait à l'extériorité de la ville le caractère privé des rencontres humaines, Bernardini et Atanackovic mettent en place, comme dispositif de résistance, deux modes d'interruption médiatique : d'une part la poésie, l'énigmatique, ce que l'on pourrait nommer le mystère du trop banal ; de l'autre, avec fracas, la force des mots et un rejet du corps idéal et non marqué.

Les œuvres de Dejan Atanackovic empruntent aux dispositifs de la publicité urbaine et technologique : boîtes lumineuses, affichage sauvage, *screen savers*. Pour ce projet intitulé *Perfect Future / Ouverture*, il propose deux événements parallèles, l'un à Québec et l'autre à Belgrade, parrainé par le Centre de Décontaminaton Culturelle. Trois types de supports sont explorés : un affichage sauvage, un panneau publicitaire de grande dimension placé en façade du Musée de la civilisation, et enfin, le Web où les deux sites géographiques s'interpellent. Essentiellement, deux images circulent. Ce sont des portraits, celui d'une femme à Québec, celui d'un homme à Belgrade. Tous deux ont le corps meurtri, à l'inverse des corps désincarnés que sert *ad nauseam* l'iconographie publicitaire. Ils sont à la fois victimes et narrateurs. C'est bien elle ou lui qui s'adresse au regardeur. Car il s'agit bien de regard, d'explorer les modes de visibilité du message et d'introduire l'émotion là où la rhétorique régulée de la publicité aseptise tout autant les consciences que les corps. Le texte dénonce un nationalisme radical, ses effets psychologiques et la violence à laquelle peut pousser le processus d'identification. En usant abondamment de la répétition, Atanackovic mime la rhétorique politique. Le ton se veut cynique et prophétique « entre le discours biblique et le commercial télévisuel »[25]. Le mode publicitaire vient à la rencontre du discours nationaliste, tous deux étant dévoilés comme lieux de répression.

Wyn Geleynse, sans titre (vue partielle), 2000, projection vidéo, bande sonore et objets trouvés

Wyn Geleynse, sans titre, 2000, projection vidéo, bande sonore et objets trouvés

Dans l'ensemble de l'événement, il est étonnant de constater que le genre du portrait est récurrent : Tari Ito, Kristina Leko et Wyn Geleynse seront interpellés par ce point de vue sur l'identité individuelle. *Entrer en contact* passerait d'abord et avant tout par l'affirmation d'un certain positionnement.

C'est dans la tour exiguë du Centre d'interprétation de la vie urbaine de la Ville de Québec que fut présentée l'œuvre sculpturale de Wyn Geleynse. L'artiste est bien connu pour son travail filmique et vidéographique, où il est l'acteur de courtes scènes fictives. Dans l'espace isolé de la tour, on retrouve un dispositif ingénieux. Tout d'abord, une petite table, sur laquelle sont empilés avec symétrie de vieux dictionnaires et encyclopédies. Au-dessus de cet empilement, une petite plaque de plexiglas suspendue se meut sous l'action de l'air ambiant et reçoit une projection vidéo, un homme en complet qui se balance. Ce geste enfantin apparaît étrange si l'on considère l'âge présumé du personnage et ses vêtements, donnant de lui une image de maturité. Sous la table, un éparpillement chaotique de livres pour enfants et une autre plaque de plexiglas insérée à la verticale dans un des livres, recevant la projection du même acteur affublé cette fois d'une salopette et d'un nez rapporté. C'est Pinocchio, le célèbre personnage de Collodi. Il interpelle son double en le hélant sans cesse, sans qu'aucun contact ne semble possible. Les deux bandes vidéo se présentent en boucle, si bien que cette absence de communication prend peu à peu le poids d'une certaine désespérance.

Ce projet vidéo de Wyn Geleynse contraste avec l'ensemble de sa production par l'introduction du mode humoristique, mais également par le rôle qu'il accorde au regardeur qui se doit de construire lui-même le récit. L'artiste nous présente un homme dans la cinquantaine face à une alternative : se conformer ou donner accès au ludique. Petit conte au seuil de l'autobiographique où le regard de l'autre, le standing social, la part de l'enfance sont revisités. Pinocchio c'est aussi celui qui s'est rendu sur l'île des Plaisirs, qui a connu le mensonge et le jeu et qui en a payé le prix. Pinocchio, c'est la faute mise à nu, alors que son double sauve bien les apparences.

Wyn Geleynse, sans titre (détail), 2000, projection vidéo, bande sonore et objets trouvés

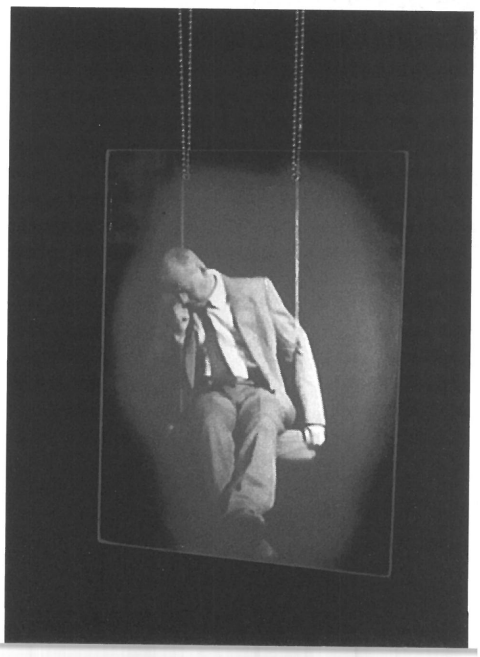
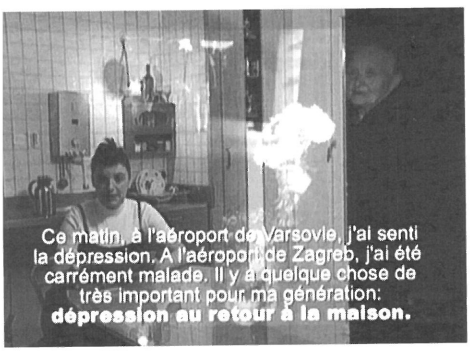
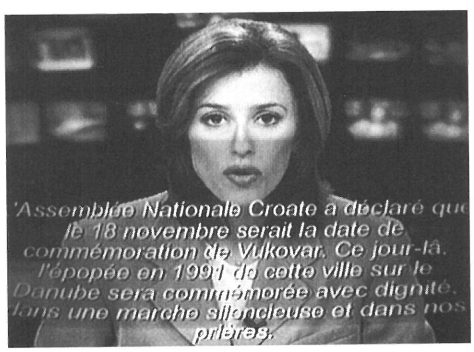


photo : Wyn Geleynse

Kristina Leko, *Les Nouvelles de Zagreb / Zagreb Prose & News* (vue d'ensemble), 1999-2000, moniteurs TV, boucles vidéo, vitrines muséales et objets divers





Kristina Leko, *Les Nouvelles de Zagreb / Zagreb Prose & News*, 1999-2000, images extraites de boucles vidéo

Alors que Dejan Atanackovic donne du portrait une interprétation générique où le corps devient symbole et que Wyn Geleynse pose le double comme statut d'un personnage anonyme, Kristina Leko revendique quant à elle, avec *Zagreb Prose & News*, la pertinence d'un point de vue proxémique, introduisant son propre personnage dans le flux de l'information télévisuelle.

Dans un des halls de la bibliothèque Gabrielle-Roy, où de nombreux écrans sont mis à la disposition des chercheurs, quatre moniteurs vidéo diffusent en alternance des images de l'actualité croate (sur huit jours consécutifs) et des scènes de la vie quotidienne de l'artiste marquée par le politique. Sous des cages de plexiglas, des objets aperçus dans les séquences vidéo apparaissent tels des artefacts anoblis pourtant issus de la vie de tous les jours.

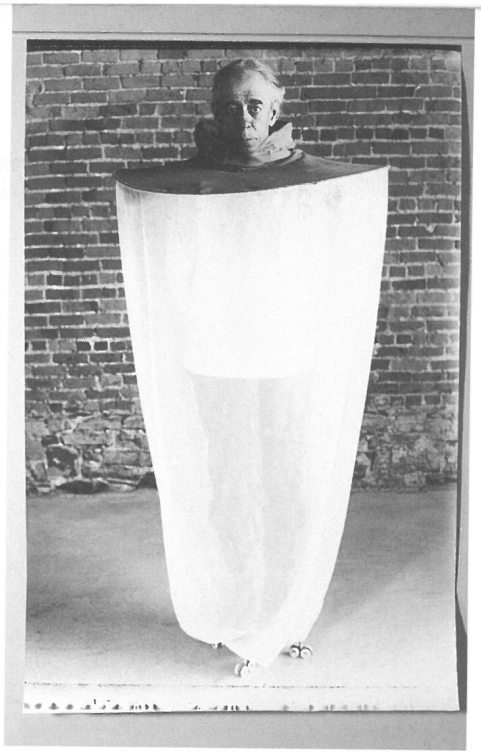
En 1999, Kristina Leko réalise le projet *The Voice & the Cake* au cours duquel elle investit une pâtisserie de Zagreb, confectionne un gâteau singulier et le distribue. Non seulement la description des ingrédients révèle-t-elle la rencontre, en Croatie, de multiples influences culturelles, mais elle dévoile aussi divers événements de la vie de Kristina Leko. Dans le catalogue de ce projet, la commissaire Ana Devic souligne :

> Through telling and narrating, we affirm our connection and communication with the world, letting it obtain some new qualities. [...] Food consumption, reading books, mass media, seduction, production, sex, religion – are all various modes of communicational acts that confirm our own conditioning in a world and the individual attempts of stepping from one structure into another [26].

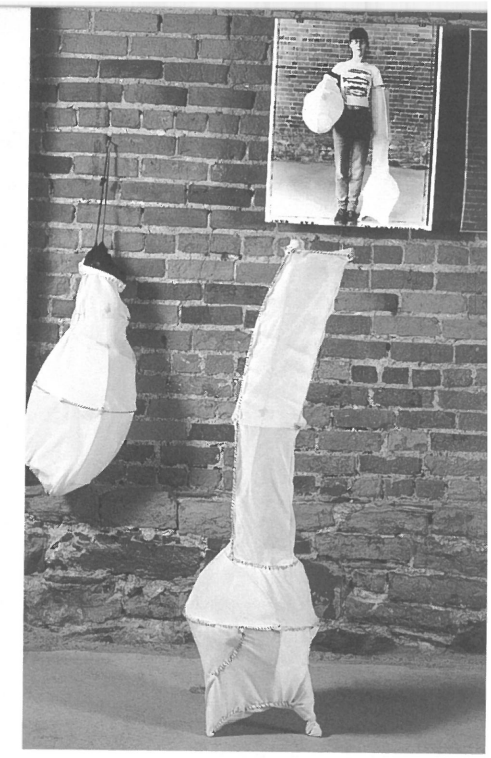
Si le regard acerbe que pose Dejan Atanackovic sur la communication de masse passe par le dévoilement d'une blessure aussi littérale que sociétale, Kristina Leko propose elle aussi une vision plus incarnée, mais en imposant un point de vue intime et personnel devant le déferlement d'une information distanciée. Le travail identitaire individuel prend toute sa place dans le flux du discours journalistique qui, valorisant une rhétorique étatique, empêche tout contact avec l'expérience humaine quotidienne. Kristina Leko nous dévoile ainsi un visage qui nous est étonnamment familier. On ne peut s'empêcher de s'associer à cette femme sympathique subissant et incarnant un contexte politique pourtant distinct.

Dans l'ensemble de l'événement, on constate que la communication humaine ou, plus précisément, l'intersubjectivité, sera abordée d'une part comme thème, et de l'autre comme modalité de l'œuvre. On parle donc dans ce cas d'une *esthétique*, « esthétique de la communication », terme le plus souvent employé dans le cadre du cyberart, ou « esthétique relationnelle », selon la définition qu'en donne Nicolas Bourriaud : « une forme d'art dont l'intersubjectivité forme le substrat, et qui prend pour thème central l'être-ensemble, la rencontre [...] l'élaboration collective du sens »[27]. Le projet de François Lamontagne relève bien de cette esthétique relationnelle mettant en scène le spectateur. Il révèle de surcroît un aspect de la spécificité urbaine du quartier Saint-Roch : la présence de nombreux ateliers d'artistes, bien plus, la rencontre toute nouvelle du public et de ces artistes qui teintent de manière particulière la vie du quartier.

On sait qu'une dizaine de bâtiments manufacturiers ou industriels ont été rénovés dans Saint-Roch depuis 1996 afin de loger des artistes de toutes disciplines avec le soutien du pouvoir municipal. Ce projet majeur de revitalisation a permis que se crée une communauté culturelle extrêmement dynamique. L'ouverture par François Lamontagne d'un espace d'atelier sur la rue De Saint-Vallier, malgré l'aspect fictionnel de la chose (l'artiste ne logeant pas à cette enseigne), s'inscrit donc dans ce contexte. François Lamontagne y travaillera tout au long de l'événement, accueillant le public pour une suite de rencontres étonnantes.



François Lamontagne, *Sans mot, dire* (détail), 2000, tirage photographique noir et blanc

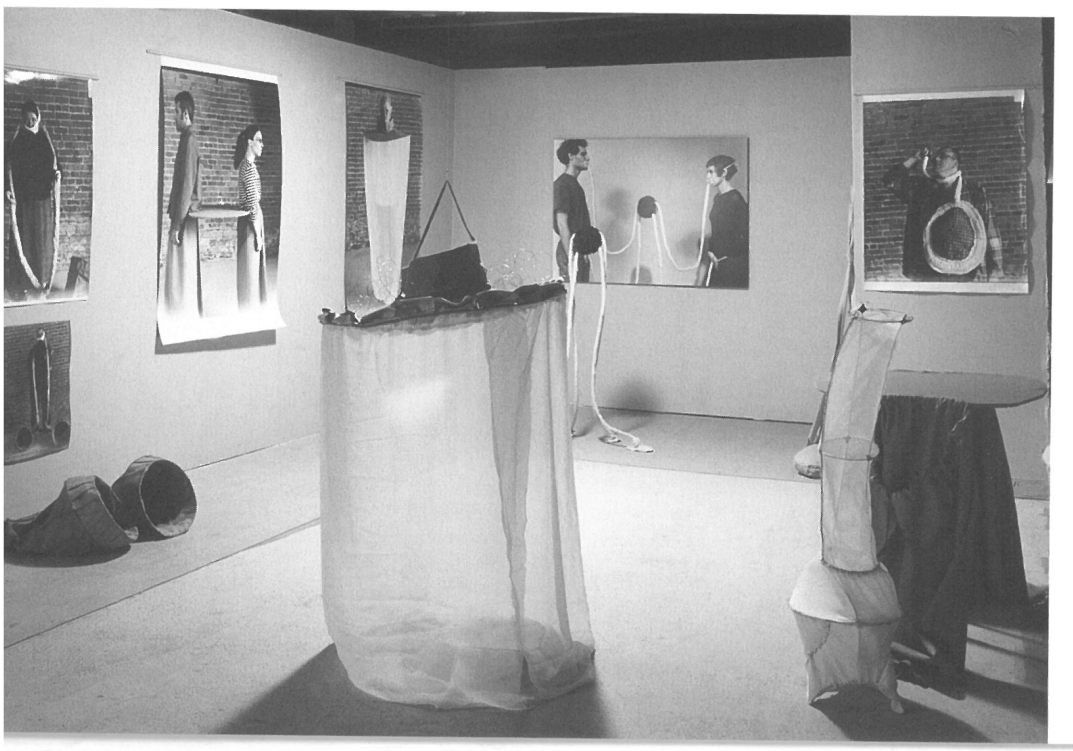


François Lamontagne, *Sans mot, dire*, (détail), 2000, tirages photographiques noir et blanc et objets (tissu et fils de fer)

On connaît le travail photographique de l'artiste et les projections sculpturales qui l'accompagnent. Ses objets prennent le plus souvent l'aspect de prolongements incongrus du corps, de prothèses fictives qui mettent en question la construction d'une image corporelle. Il élabore ici une série d'objets à revêtir ou à porter, parfois de véritables habitacles. Bien plus, il propose des objets conçus pour deux utilisateurs simultanés, mettant en scène des participants volontaires dans des situations peu banales. À titre d'exemple, cette sculpture-jupe à revêtir à deux, qui nous impose le regard et la proximité de l'autre. Ou cette sculpture-tube qui relie deux protagonistes tel un outil de communication artisanal. Devenu acteur, le visiteur se retrouve dans une mise en scène dont il peut aussi devenir l'auteur. Certains objets seront vêtus en solo et le dialogue se construira alors avec le photographe.

Car ce regard du photographe est toujours déterminant. Il prend le cliché, choisit les épreuves, les affiche dans son espace temporaire de création. Il discute avec le public de son malaise ou de son plaisir. Plus qu'une simple participation où il ne serait appelé qu'à réagir, le projet lui propose une expérience de négociation. C'est par le corps que se noue le dialogue. Et l'on évoquera encore une fois Jean-Luc Nancy, qui, dans le contexte de notre sensibilité contemporaine, pose la matérialité des corps comme « l'espacement, le lointain et l'écartement. [...] Une pensée de l'écart par lequel on touche »[28].

François Lamontagne, *Sans mot, dire* (vue partielle), 2000, tirages photographiques noir et blanc et objets (tissu et fils de fer)



Arqhé, *Ligne de site V* (vue partielle de l'intervention *in situ* rue Scott), 2000, projection et captation vidéo, dispositif interactif et jeux d'éclairage

Dans la suite de figurations apparentées où la ville est vue comme rhizome, réseau, où le sujet est perçu comme une entité nomade captée au sein d'un ensemble de trajectoires empruntées, on ne peut omettre d'évoquer le réseau d'Internet et la nouvelle utopie de communication universelle. Le Web se pose comme l'une des voies d'exploration les plus pertinentes de la pratique en art actuel. Il soulève la question d'un rapport espace-temps totalement nouveau et celle des contacts intersubjectifs qui lui sont conséquents.

Le collectif Arqhé, bien connu pour ses interventions *in situ*, proposait, dans le cadre de l'événement des *2es Rencontres internationales en arts visuels*, sa cinquième *Ligne de Site* au 955 rue Scott. Là réside James Partaik, l'un des membres d'Arqhé. Le collectif est en outre composé de Luc Lévesque et Michel Saint-Onge, et profitera pour l'occasion de la collaboration de Blair Taylor (Victoria, C.-B.). Le site est devenu au fil des ans le témoin d'une étrange convergence d'événements : dans les années 70, il fut au cœur de la résistance d'une population face aux développements de la colline parlementaire ; plus récemment, il fut marqué par les manifestations entourant le Sommet des Amériques. On se souviendra en effet de la voiture incendiée de James Partaik et des récits de policiers entrant sans vergogne dans l'espace d'habitation. Au moment de l'événement, un promoteur menace encore de construire un immeuble de plusieurs étages sur un terrain adjacent à la cour arrière. Le 955 rue Scott est encore aujourd'hui un espace à protéger. On a dû apposer contre sa porte un écriteau stipulant qu'il s'agissait bel et bien d'un espace privé, résidentiel. L'espace semble traversé par le flux constant des mouvements de la ville.

C'est autour de cette interface entre l'intime et le public qu'Arqhé aura voulu se positionner. Le collectif mettra en scène une même tension entre l'espace intime et les développements urbains, puis entre ce même site et celui de la « libre » circulation que constitue le Web. Deux situations d'interrelation humaine mises en question et s'éclairant l'une l'autre.

Ligne de Site V se constitue donc d'une intervention *in situ* et d'un site Web en interaction avec le site réel. Il s'agira tout d'abord de transpercer littéralement l'appartement de la rue Scott par un corridor, raccourci menant à la zone à développer, le long du boulevard René-Lévesque. En perspective, un édifice gouvernemental, le Marie-Guyart. Dans ce corridor, des percées permettent au visiteur de voir à l'intérieur de l'espace d'habitation. Mais là ne se limitent pas les accès qui lui sont offerts. Sur le Web, ses actions interagissent avec l'espace du logis et viendront modifier ici l'angle de vue de quelques miroirs, là l'orientation de la table à manger circulaire donnant lieu à d'étranges situations. Des caméras vidéo viennent prendre au vol des clichés des visiteurs, de même que l'utilisateur du Web pourra les faire se déplacer dans l'espace réel. Sur la façade extérieure de l'appartement, de grandes baies vitrées permettent la projection d'une vue en contre-plongée de la table et de ses déplacements. Bref, on assiste à toute une série d'interactions liant en aller-retour le dehors et l'intérieur, le réseau du Web et l'intimité du logis, le collectif de création et le public. Mais il ne s'agit pas pour ce dernier d'une simple participation issue d'une logique bipolaire, mais bien d'une interactivité liée à une logique réseau, ouverte sur l'imprévisible.

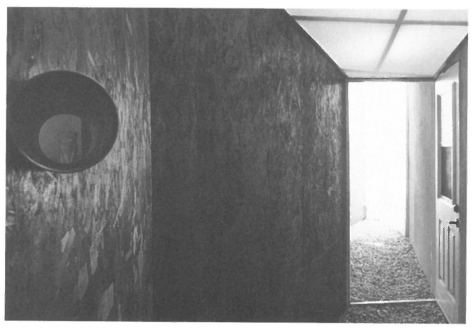
Ligne de Site V se présente certes sous une forme hybride, liée à la fois au site réel et au site virtuel, s'appuyant sur un dispositif parfois artisanal (mécanisme sur le site même), parfois très sophistiqué (programmation du site Web). L'interface réel / virtuel est un objet d'investigation récurrent du cyberart. L'exploration de cette interface est évidemment l'occasion d'une mise en lumière

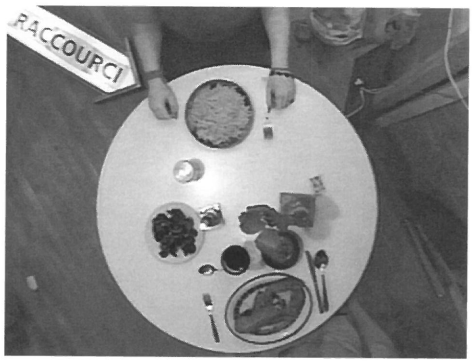
des incroyables changements que les nouvelles technologies ont provoqués dans notre perception des données spatio-temporelles. Selon Edmont Couchot, « le virtuel n'est rien, ne peut rien sans interpellation du réel et sans contact avec lui. C'est précisément là, dans cette zone de contact, de l'épreuve, c'est-à-dire à l'interface du virtuel et du réel que l'artiste est appelé à se reloger » [29]. Mais cette interface permet en outre d'activer un dialogue avec le spectateur, son espace et son contexte temporel. Selon Jean-Louis Bossier, « l'interactivité réimporte paradoxalement dans des objets numériques – où tout est codifié, rangé du côté de l'intelligible – un réel qui est celui du lecteur et de son contexte » [30]. Pour Bossier, il s'agit d'un va-et-vient de la production à la réception de l'œuvre.

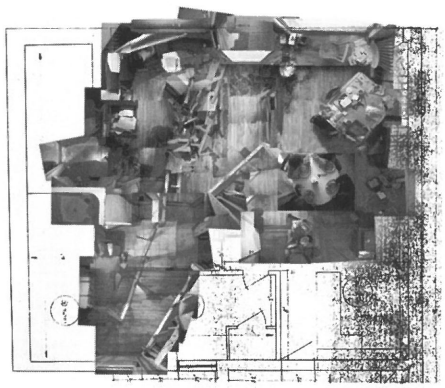
Dans son ouvrage intitulé *Cyberart, un essai sur l'art du dialogue*, Olga Kisseleva souligne quant à elle que « l'art contemporain concerne autant le processus de la création que la pratique du spectateur » [31]. Affirmant que les années 90 sont celles de l'art de la communication, elle posera plus spécifiquement que les œuvres du cyberart trouvent leur expression dans le processus même du dialogue [32].

Si François Lamontagne mettait en scène le spectateur dans un dialogue où la place est donnée au langage corporel, on pourrait dire que Arqhé *instrumentalise* quant à lui le spectateur qui est appelé à explorer une très vaste zone d'énonciation. C'est par son action que ce dernier active l'œuvre et la nourrit de l'intérieur, suivant un principe d'exploration et de sélection. Il devient de la sorte acteur, manipulateur, concepteur, regardeur... dans une possibilité d'interaction infinie. Et l'artiste, dans son travail quotidien de manipulation du site réel et d'intervention sur le site Web, participe à cette polyphonie dont il n'est que le déclencheur ou le participant volontaire. Seul dans l'appartement, James Partaik se retrouve dans une situation parallèle à celle de l'autre qu'il interpelle. Relation non hiérarchique qui tient pour acquis et revendique l'inachèvement de l'œuvre [33].

Arqhé, *Ligne de site V* (vue partielle de l'intervention *in situ* rue Scott), 2000, projection et captation vidéo, dispositif interactif et jeux d'éclairage







images : James Partaik

Arqhé, *Ligne de site V*, 2000, images extraites du site Internet

Dans cet ensemble interactif, il faut aussi souligner la présence d'une multitude d'écrans, et ce, sur les deux sites, réel et virtuel. L'écran, comme plan d'exposition et aussi plan d'occultation est, selon Olga Kisseleva, « un des instruments essentiels de l'interface et des nouveaux moyens de communication. [Il] peut inciter le spectateur à prendre conscience de son propre rôle et du système qui le fait se révéler ; il est alors à même d'assumer son exposition à l'autre » [34].

Qu'il s'agisse de l'écran littéral du corridor traversant l'appartement, de l'écran cathodique sur lequel il intervient en solo ou de l'écran translucide des fenêtres de façade, le spectateur prend conscience qu'il regarde autant qu'il est vu ou perçu et agit en conséquence. C'est donc un spectateur en contrôle de ses moyens qu'articule Arqhé. Le projet *Ligne de Site V* mettrait ainsi en place ce que Jérôme Glicenstein nomme le « sujet interactant ».

Dans le contexte d'un questionnement sur l'intersubjectivité, se pose évidemment la question du rapport d'autorité, de la relation de pouvoir. Voilà la question même de cet événement : À qui s'adresse-t-on ? Tenons-nous compte de la réception ? S'agit-il de dialogue effectif ou de monologue sous couvert d'une modalité relationnelle ? Sommes-nous en présence de l'imposition d'une expérience ou d'un contexte de négociation véritable ?

Ce rapport à l'autre qui constitue le pôle dialectique d'un questionnement sur l'identité contemporaine, donne lieu à de nombreuses manœuvres furtives ou déclarées, où l'on énonce que la recherche d'interaction avec le public est une préoccupation fondamentale [35]. Dans le contexte actuel où plusieurs interventions prétendent à un processus dialogique, force est de constater que le dialogue n'est pas toujours au rendez-vous.

Jérôme Glicenstein tente d'éclairer ce phénomène par une lecture historique. Selon lui, on assiste, dans les années 90, à un regard idéalisé et nostalgique posé sur la recherche de communion avec le public qui a marqué les années 60. Or l'art désirait alors s'adresser au plus grand nombre. Le retour des années 90 serait quant à lui fortement marqué par les années 80 et leur revirement élitiste, le retour de l'aura, celle de l'œuvre et celle de l'artiste. Malgré ses prétentions au relationnel, « l'art ne s'adresse pas à n'importe qui et n'échappe pas aux structures institutionnelles ». Il faudrait, toujours selon Glicenstein, revenir à une véritable interactivité où le spectateur n'est pas « dans l'attente d'être séduit ou manipulé », mais où il est davantage appelé à faire exister l'œuvre, « lors de son activation, dans le temps propre de son actualisation » [36]. Pour Glicenstein, « la remise en cause postmoderne des normes universelles vient avec des propositions artistiques anti-autoritaires » [37]. Ou, plutôt, cette remise en cause *devrait* s'accompagner d'une réévaluation de ces rapports de pouvoir.

La question de la communication humaine, qu'elle soit traitée comme thème ou comme modalité de l'œuvre, touche constamment ces questions. Il semble évident qu'intervenir en milieu urbain, ou rural par ailleurs, ne peut plus avoir de pertinence sans faire face à cette problématique sociale et politique. Par-delà notre soif compulsive et parfois naïve de nouveaux sites d'intervention, l'*in situ* nomade nous pousse à enfin poser la question de celui et de celle à qui l'on s'adresse.

LISANNE NADEAU

NOTES

* D'une comptine pour enfant : « Allons-voir dans le bois... ».

1. Construite en 1926 par Gérard Morisset, elle fut récemment désacralisée. LA CHAMBRE BLANCHE y présentait en 1998 une première performance de Andrew Forster et Michael Fernandes dans le cadre de la première édition des *Rencontres*.

2. Rosi Braidotti résumant la position de Donna Haraway dans « Body Images and the Pornography of Representation », dans *Nomadic Subjects. Embodiement and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Chicago, Columbia University Press, 1995, p. 41-74. Braidotti y souligne de quelle manière Haraway oppose les concepts de « situated knowledges » et de « partial perspectives » à la vision désincarnée, illimitée et cannibaliste comme fantaisie du phallocentrisme. Voir *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, p. 183-202.

3. En toute cohérence avec cette prise de position critique qui met en question l'identité même de l'œuvre et son contexte de mise en vue, la première édition des *Rencontres* se fera ainsi sur le thème de la temporalité, la deuxième sur le thème de la communication, de nos tentatives d'entrer en contact. Voir *Temporalité*, Québec, LA CHAMBRE BLANCHE, 2000.

4. On pense entre autres à *Trois Fois Trois Paysages*, organisé par le centre VU en 1998, et à *Sur l'expérience de la ville*, organisé par Optica en 1997.

5. Cette expression est inspirée des travaux d'Adrienne Rich et, à sa suite, de Donna J. Haraway, qui ont respectivement analysé les concepts de « Politics of Location » et de « Situated Knowledge ». Voir Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs and Women*, *op cit.*

6. Voir à cet effet mon analyse de l'évolution du phénomène dans l'ouvrage rétrospectif *Résidence ; 1982-1995*, Québec, LA CHAMBRE BLANCHE, 1995.

7. Le terme me fut inspiré par un essai de Thierry de Duve, « Ex situ », *Les Cahiers du Musée d'art moderne*, Centre Georges Pompidou, printemps 1989, n° 27, p. 39-55.

8. « Salles » et non « galerie », puisque aucune exposition ou accrochage n'y a lieu. Précisons aussi que des œuvres sont parfois présentées dans d'autres locaux du bâtiment, que nous nommons alors « résidence-atelier ».

9. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'une première version du projet prévoyait qu'à l'entrée un dispositif audio déclenchait une phrase interpellant le visiteur.

10. Voir l'intéressante étude de Evelyn Keller et Christine Grontkowski intitulée « The Mind'Eye », dans *Discovering Reality*, Sandra Harding et Merril B. Hintikka (éd.), Londres, D. Reidel Publishing Company, 1983, p. 207-224. Les auteures tracent les origines d'un ancrage des métaphores de la vision au sein de la philosophie occidentale, de Platon à Newton, mettant en question cette pensée contrôlée par les hommes, certes, mais en évitant le constat rapide identifiant la vue au champ perceptif phallocentrique et le toucher à la sensibilité féminine.

11. Texte de l'artiste sur la version Web du magazine de théâtre *Transmissions*, vol. II, n° 1, printemps 1998, www.rumble.org/trans/transmission2.htm

12. Voir *Mille Plateaux ; Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980. Voir aussi l'influence de Deleuze sur Rosi Braidotti et son *Nomadic Subjects*, cité plus haut.

13. Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1962, p. 23.

14. Mireille Buydens, « La forme dévorée, pour une approche deleuzienne d'internet », dans *L'image, Deleuze, Foucault, Lyotard*, Annales de l'Institut de Philosophie de l'Université de Bruxelles, Paris, Vrin, 1997, p. 56-57.

15. « It defines the subject as a complex apparatus, endowed with memory and capable of functioning within collectively negotiated structures » (Rosi Braidotti, *Difference, Diversity and Nomadic Subjectivity*, 1998, www.rumble.org/trans/transmission2-3.htm).

16. Braidotti, *op. cit.*

17. Braidotti s'est d'ailleurs intéressée à l'art public : « The public spaces as sites of creativity therefore highlight a paradox : they are both loaded with signification and profoundly anonymous ; they are spaces of detached transition, but also venues of inspiration, of visionary insight, of great release of creativity » (Braidotti, *op. cit.*).

18. Guy Bellavance, « Mentalité urbaine, mentalité photographique », *La recherche photographique*, n° 17, automne 1994, p. 10-16.

19. *Ibid.*, p. 12.

20. Guy Bellavance, « Proximité et distance de la ville. L'expérience de la ville et ses représentations », dans *Sur l'expérience de la ville. Intervention en milieu urbain*, Marie Fraser, Diane Gougeon et Marie Perreault (dir.), Montréal, Optica, 1999, p. 126.

21. Guy Bellavance, « Mentalité urbaine, mentalité photographique », *op. cit.*, p. 15.

22. Marie Fraser, « Sur l'expérience de la ville », dans *Sur l'expérience de la ville. Intervention en milieu urbain*, *op. cit.*, p. 19.

23. *Ibid.*, p. 20. Voir Jean-Luc Nancy, *Être, singulier, pluriel*, Paris, Galilée, 1996.

24. « Jean-Luc Nancy et Chantal Pontbriand : un entretien », *Parachute*, n° 100, p. 31.

25. Texte de présentation du projet.

26. Ana Devic, texte d'introduction du catalogue *The Voice and the Cake*, Zagreb, Galeria Miroslav Kraljevic, 1999, p. 3.

27. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998, p. 15.

28 « Jean-Luc Nancy et Chantal Pontbriand : un entretien », *op. cit.*, p. 22.

29. Olga Kisseleva, *Cyberart, un essai sur l'art du dialogue*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 177.

30. Kisseleva, *op. cit.*, p. 77.

31. Kisseleva, *op. cit.*, p. 61.

32. Kisseleva, *op. cit.*, p. 73.

33. Citons ici Jean-Luc Boissier : « La capacité de la machine à traiter en temps réel, c'est-à-dire dans un délai acceptable, les informations accumulées et les commandes reçues, fait de ses produits, de ses œuvres, des objets potentiellement inachevés, ou qui ne trouvent d'achèvement provisoire que dans une lecture singulière », (Kisseleva, *op. cit.*, p. 45).

34. Kisseleva, *op. cit.*, p. 144.

35. Dans la même veine, on rappellera le thème de la dernière Biennale de La Havane, *One Closer to the Other.*

36. Jérôme Glicenstein, « La place du sujet dans l'œuvre interactive », *Artifice*, n° 4, 1996, www.labart.univ-paris8.fr/artifice/artifices_4/glicen.html

37. *Idem.*