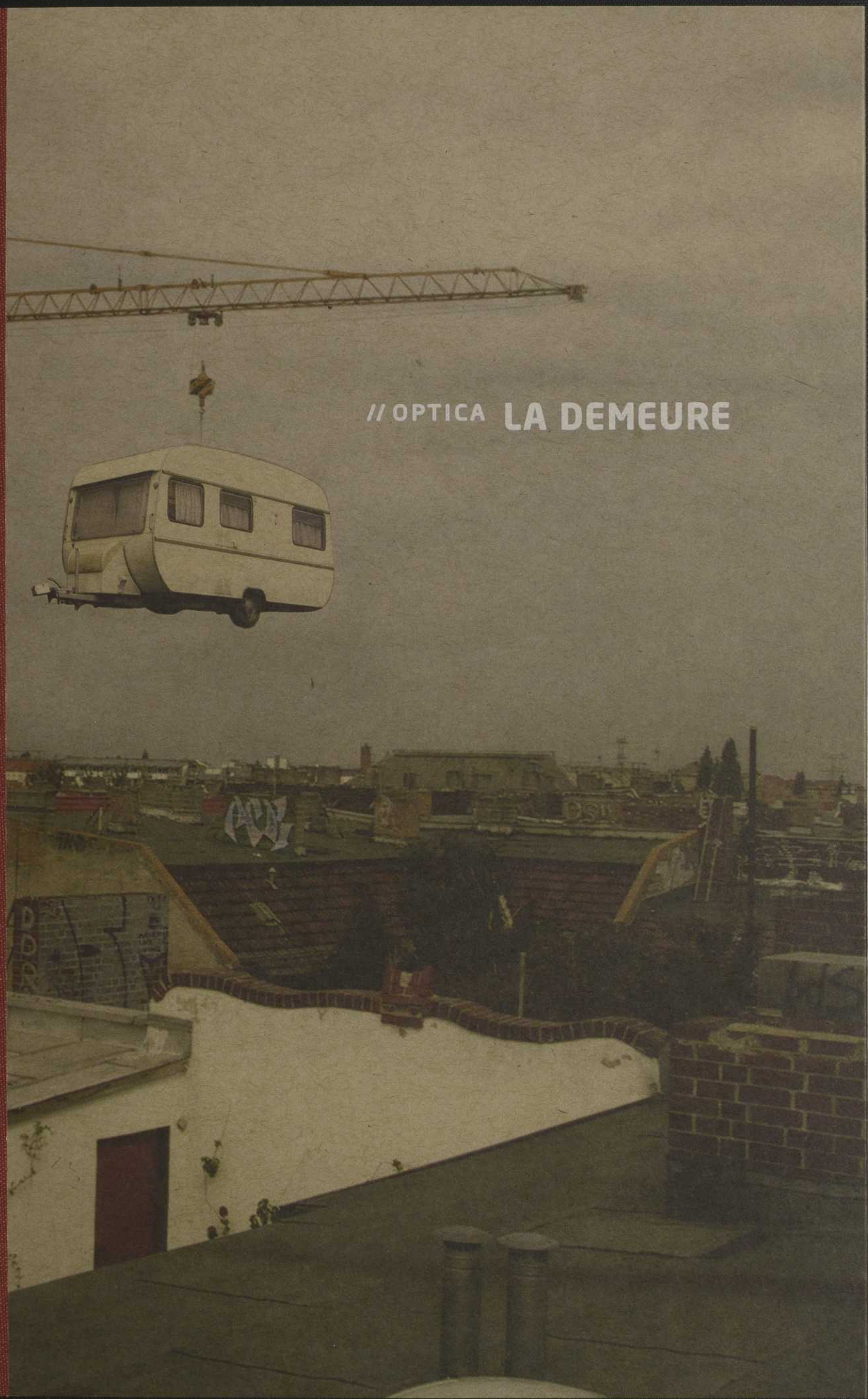


// OPTICA LA DEMEURE

// OPTICA LA DEMEURE

commissaire : Marie Fraser

// SOMMAIRE

// PRÉFACE

LA DEMEURE ET LES ESPACES DE PROXIMITÉ DANS LES PRATIQUES CONTEMPORAINES

Depuis les années 1960 et 1970, les pratiques contemporaines s'inscrivent dans des modes d'échange et de production qui ont transformé notre relation à l'œuvre. Nous devons admettre que nous n'entretenons plus le même rapport avec l'activité artistique. L'artiste américain Vito Acconci, figure importante de ces années, explique en ces termes le changement qui s'est alors effectué lorsqu'il parle de sa pratique en galerie et de ses activités au sein du studio Acconci[1]. « Quand vous vous pensez comme un citoyen du monde, vous vous sentez capable de beaucoup de choses », dit-il à propos de la liberté d'action prise par les artistes dans les années 1960. À l'appui, il ajoute qu'« adopter une attitude artistique et [...] aller dans le monde[2] » fut une position fort différente et plus satisfaisante pour lui que celle d'importer le monde dans le système de l'art.

[1] En 1988, Vito Acconci fonde *Acconci Studio*, unité de création réunissant des architectes et des artistes qui réfléchissent sur l'aménagement urbain et l'architecture domestique. Si certains projets atteignent une dimension architecturale, d'autres restent à l'état de maquette. Les projets ont par contre la qualité de poursuivre la réflexion d'Acconci sur le corps social en transformant notre perception de l'espace public. [2] Brigitte Charpentier et Pierre Braun, *Vito Acconci, Acconci Studio. Espace public : une architecture en projet*, coproduction Université de Rennes 2 Haute Bretagne (département des arts plastiques) et le FRAC Bretagne, 1 vol. (39 p.), 1 disque optique numérique (DVD-ROM), collection *Présent composé*, n° 3, extrait de l'entretien avec Vito Acconci, 2005.

Ce changement d'attitude par rapport à l'objet et au marché de l'art, qui mise sur des pratiques engagées dans l'espace public et fait valoir un processus et une médiation, constitue un héritage très présent au sein des pratiques actuelles. Cet héritage est à l'origine d'une indépendance d'action et d'une plus grande autonomie réclamée par les artistes. La question du public, associée traditionnellement aux espaces d'exposition, devient presque secondaire ou accessoire dans certaines pratiques où le coefficient « art » est plus ténu. Cette question est davantage perçue comme un dérivé des préoccupations institutionnelles alors que les pratiques actuelles veulent s'ouvrir à la complexité d'être dans le monde. À ce sujet, Acconci insiste pour différencier le statut particulier du spectateur (musée, galerie) de celui du passant en regard de la production et de la diffusion de l'activité artistique. Il souligne qu'« il y a toujours une possibilité pour que la personne [le passant] passe à côté et ignore le travail, alors qu'évidemment il est plus simple de répondre à un défi [le spectateur averti][3] ». [3] *Ibid.*

En occupant la sphère publique, les artistes seraient-ils à l'origine d'une prise de conscience qui passe inévitablement par l'expérience de l'espace public ? Dans « Les espaces intermédiaires, un état des lieux raisonné », Amélie Flamand commente, études à l'appui, la spécificité des espaces situés entre la rue et le logis, dont l'existence remonte à la seconde moitié du XIXe siècle. Liés au développement industriel, à la croissance et à l'étalement des nouvelles villes, ces espaces communs ont instauré des espaces de proximité. Depuis leur annexion au logis, ils ont aidé à redéfinir les liens entre habitants, provoquant des rencontres dans l'espace collectif. Amélie Flamand s'intéresse principalement à cette question du lien, non pas « le pourquoi du lien » mais « comment se fait le lien » au travers des espaces intermédiaires et comment ce lien modifie notre rapport à l'espace public et à l'espace privé. Comme elle le souligne pertinemment, l'existence de ces lieux « denses et complexes » tient ainsi dans cette conjonction particulière qui porte sur les formes de sociabilité y apparaissant plutôt que de reposer sur des considérations strictement spatiales, bien que celles-ci aient un rôle à jouer dans l'articulation d'un lien social. L'on sent ici une volonté de concilier l'usage et la transformation dont ces lieux, souvent mal définis, sont porteurs comme changement. L'on retiendra pourtant qu'« ils relèvent du domaine de l'habitat, mais pas seulement ; ils participent au quotidien tout en y échappant ; ils rendent possible l'expression de la familiarité et de la solennité ; ils opèrent le passage entre l'intime, le domestique et le politique ; ils accueillent l'individu tout comme le collectif[4] ».

[4] Amélie Flamand, « Les espaces intermédiaires, un état des lieux raisonné », *Actes de la journée du GIS socio-économie de l'habitat*, édition numérique, décembre 2005, p. 7, <http://resohab.univ-paris1.fr/jclh05>.

Ils correspondent entre autres aux volontés urbanistiques dont on a voulu doter les nouvelles villes au cours des années 1960 et 1970. À cette époque, on voit se développer un ensemble de propositions architecturales qui cherchent à rapprocher les habitants et à briser la monotonie des grands ensembles, surtout en Europe. Les propositions d'espaces et de lieux, qui prolongent la demeure, sont alors conçues de façon à multiplier « des possibilités de relation entre les habitants[5] » grâce à des espaces intermédiaires. Françoise Choay parle de ces villes nouvelles du XXe siècle en termes « d'espaces de connexion[6] ». À cet égard, les pratiques artistiques contemporaines ont en commun avec les pratiques urbanistiques et architecturales d'être porteuses de nouvelles formes et pratiques de sociabilité qui changent notre relation avec le lieu. La demeure est au cœur de ces préoccupations, symbolisant à la fois la démocratisation de l'espace urbain et l'intégration des populations au sein de l'organisation civique

des villes. Elle touche des sphères sociales dans leur vécu et leur intimité, qui sont difficilement transposables dans l'espace de la galerie, étant par définition en contiguité avec le réel. [5] *Ibid.*

[6] François Bédarida, « L'espace collectif urbain à travers l'histoire », Centre de documentation de l'Icomos : Monumentum, vol. XVIII – XIX, 1979, p. 11.

En 2002, OPTICA entame un cycle d'expositions placé sous le thème de la survivance. L'exposition « La demeure » s'inscrit dans une réflexion sur la précarité et l'accélération de notre monde, soulevant un ensemble de questions à propos des modes d'habitations temporaires, de l'insertion des pratiques sociales dans les communautés, de la persistance d'agir dans et avec le social, de l'intime et du public. Il nous semblait opportun d'aborder ce sujet, d'autant plus qu'un nombre croissant d'artistes, comme nous l'observions, questionnait individuellement ou collectivement le repli qui affecte la sphère publique et l'art en général. Le défi était de tenter une explication en regard de la précarité d'habiter aujourd'hui dans des grands centres urbains et, par surcroît, de la nécessité de rétablir le lien qui s'est dégradé dans notre rapport à l'autre dans l'espace public.

La commissaire Marie Fraser proposait un parcours d'actions artistiques et d'œuvres *in situ* dans l'espace de la ville. Certains projets se dérobaient à notre vue, occupant des endroits inusités à l'art comme la roulotte de Jean-François Prost et de Marie-Suzanne Désilets, perçue uniquement en voiture à la hauteur d'une bretelle d'autoroute. D'autres s'exposaient à l'immédiateté de la rue, à la rudesse du climat, squattaient des endroits inédits, proposaient des modèles portatifs d'habitation, testaient des conditions de survie. En galerie, une exposition d'archives, de maquettes et de projets utopiques sur la notion de demeure, de même que la tenue de conférences sur les sujets *L'œuvre habitée* et *Habiter l'inhabituel*, offraient plusieurs points d'entrée en fonction d'une mobilité qui se trouve à façonner les conditions de production et de réception des pratiques contemporaines.

La question de la mobilité, associée à la notion de demeure, est étudiée longuement dans cet ouvrage par la commissaire. Celle-ci insiste sur le fait que la demeure n'offre plus les mêmes repères tant elle est traversée par les questions de déplacement, de mobilité et d'exil. Désignant quatre attitudes marquées par le concept de mobilité, lequel sera repris dans l'analyse des œuvres de l'exposition, elle commente une modernité déjà en mouvement qui s'oppose à la sédentarité (Walter Benjamin) et qui a engendré des mouvements de migration de masse

(Theodor Adorno). L'apparition de nouveaux espaces désignés sous le terme de non-lieu (Marc Augé) impose des modes de vie précaires dans des espaces de transit et de passage, voués à une constante mobilité et caractéristiques d'une perte d'identité. Cette question de lieu et non-lieu est abordée en lien avec celle de l'espace comme « un lieu pratiqué » (Michel de Certeau) qui transforme substantiellement l'idée que l'on se fait de la demeure, la reliant à l'expérience du lieu. Et Marie Fraser d'ajouter, « c'est donc en l'habitant que le lieu (ou, peut-être, est-ce déjà de l'espace à partir du moment où il est habité) se transformera en demeure ». Ces approches contrastent avec l'idée de permanence que l'on se fait de la demeure. La question de l'identité et, par le fait même, le sentiment d'appartenance, lié à un chez-soi, sont ici altérés. Habiter revient alors à se recréer un espace culturel et social perdu (Trinh T. Min-ha) qui n'est plus fixe par définition. La dernière forme de mobilité est celle par laquelle les notions de privé et de public (Hannah Arendt) se trouvent aujourd'hui remises en question. Leur dissolution entraîne une réévaluation de ces espaces. La distinction entre les activités domestiques et celles qui relèvent de la sphère publique ne serait plus aussi tranchée qu'on le croirait, selon la commissaire. Elle conclut que « c'est à l'intérieur de cette mutation que la demeure apparaît comme le lieu d'une réflexion critique, partagée entre une volonté de remettre en question nos modes de vie normalisés et la possibilité de nous inventer de nouveaux rapports à l'espace dans un contexte généralisé de mobilité », auquel adhère un nombre grandissant d'artistes.

Marie-Paule Macdonald, historienne et architecte, s'intéresse, quant à elle, à la notion de vide perçu comme un espace résiduel dans l'infrastructure des villes. Afin d'illustrer son propos, elle compare les plans urbains de certaines villes d'Amérique, d'Asie et d'Europe. Elle met l'accent sur le concept de transition en architecture qui a façonné des mégapoles comme Tokyo en comparaison avec les concepts traditionnels européens de symétrie et de centre, et ce au profit d'un développement urbain adapté au changement rapide, mieux connu des Orientaux par tradition. La question de la mobilité s'inscrit davantage dans cette capacité de repenser une fixité à l'exemple de la démolition rituelle des temples Shinto à tous les vingt ans et leur reconstruction sur un autre site. Cette dimension est analysée en comparaison avec des formes d'installations temporaires, reliées à des formes d'hospitalité, dans le cadre d'expositions ou de projets d'atelier en architecture. À cet effet, Macdonald questionne le

statut des projets d'architecture non réalisés, laissés à l'état de propositions ou de maquettes, et analyse deux projets temporaires restaurant la notion d'hospitalité et de convivialité associée à la notion de demeure.

D'origine colombienne, Constanza Camelo, une artiste de la performance, commente l'héritage d'Hélio Oiticica, plus spécifiquement ses « structures – actions » inspirées du paragonlé et ses « appropriations ». Établissant des correspondances entre l'enseignement d'Oiticica, son actualité et les pratiques contemporaines d'artistes vivant à Bogotá, elle décrit comment l'espace public dans les villes latino-américaines, où cohabitent des populations sans domicile fixe, est un espace pluridisciplinaire qui transforme notre relation au lieu. Les actions menées dans la rue par les collectifs Imagen Pirata, Casa Guillermo ou l'artiste chicano Guillermo Gómez-Peña visent à produire de l'interférence dans le quotidien sociopolitique. Elles correspondent à une réalité issue d'une expérience esthétique en accord avec le lieu qui fait aussi écho à la condition des diasporas. Est abordée notamment la notion de déterritorialisation et de transnationalité pour expliquer comment la situation identitaire face à l'exil et à la migration est vécue dans les pays d'accueil.

Dans un « contexte généralisé de mobilité », l'apprentissage de l'espace public se fait aussi au contact des grands rassemblements qui s'y déroulent. Le lien avec la demeure est peut-être plus ténu, quoiqu'il touche des espaces intermédiaires qui favorisent une socialisation en transformant notre relation avec le lieu et son usage. À cet effet, il y aurait des rapprochements à faire avec l'influence du mouvement altermondialiste, très populaire auprès d'une jeune génération, au même titre que le furent les mouvements militants (féministe et gai) dans la construction d'un discours social et d'un imaginaire au sein des pratiques contemporaines. Il ne faudrait pas minimiser cette influence. Le nombre croissant d'artistes, qui optent pour une présence et posent le geste d'artiste (*attitude*) comme un trait de société, nous porte à le croire. D'autant plus que ce geste n'est dorénavant plus isolé de/dans l'atelier.

// MARIE-JOSÉE LAFORTUNE

LA DEMEURE // MARIE FRASER

L'artiste brésilien Cildo Mereiles raconte que, alors qu'il avait sept ou huit ans, il vit passer un homme depuis sa maison dans un village qui s'installa pour la nuit un peu plus loin. Le matin, l'enfant se dirigea vers cet endroit : « Il était déjà parti, mais ce que je trouvai là-bas fut peut-être la chose la plus décisive quant au chemin que j'ai pris ensuite dans la vie. Durant la nuit il avait construit une petite maison, une maison miniature, avec des petites briques. Une maison parfaite, avec les fenêtres qui s'ouvraient, les portes... Je demeurai très frappé par cela. Je présum[ai] un impact plus grand : la possibilité que l'on a de faire des choses et de les laisser pour les autres. »[1]

[1] Cette histoire est rapportée par Marie-Ange Brayer dans son article « La maison. Un modèle en quête de fondation », *Exposé, revue d'esthétique et d'art contemporain* (« La maison »), n° 3 (1997), p. 48.

Ce récit ouvre de façon poétique à la problématique que cet essai tente de développer, en ce qu'il permet de décrire un phénomène artistique récent. Cherchant à établir des liens de plus en plus étroits entre l'art et la réalité, les artistes sont nombreux aujourd'hui à investir les espaces quotidiens, à rendre habitables des lieux anonymes, à engendrer une expérience de la proximité plutôt que de la distance caractéristique des conceptions moderne et contemporaine de la ville, à produire des relations humaines et sociales dans des contextes de solitude, à brouiller les frontières du privé et du public. Plusieurs de ces artistes ont pris la demeure comme référence et comme espace d'investigation.

Si la notion de demeure s'impose aujourd'hui comme un enjeu important de l'art actuel, force est de reconnaître qu'elle est en pleine mutation, qu'elle ne peut plus se définir comme un espace de repli, sédentarisé et fixe. Au contraire, elle est sujette à une mobilité qui questionne ses frontières entre intérieur et extérieur. Cette mobilité est fondamentale, même si penser la demeure en fonction d'un mouvement peut sembler paradoxal. Ce paradoxe offre en fait le cadre théorique et pratique à une redéfinition de la demeure puisque la mobilité incite à réévaluer les trois principes qui la définissent : l'inscription, l'appartenance et la sédentarité. On retrouvera ici quatre formes de mobilité, quatre attitudes qui, bien que différentes à plusieurs égards, sont intimement liées et appellent toutes à revoir nos modes d'habiter. La première, et sans doute la plus générale, nous ramène aux considérations de Walter Benjamin sur la modernité et sur le poète Charles Baudelaire. Dans son essai « Paris, capitale du XIXe siècle » et dans son livre des passages, Benjamin fait le constat que la modernité transforme en marchandise l'espace domestique, en conduisant à une transformation des intérieurs en des lieux d'expression bourgeois[2]. Il va chercher dans la figure

baudelairienne du flâneur une alternative pour échapper à cette marchandisation et opposer le mouvement de la ville à la sédentarisation de la société moderne. De là également son intérêt très marqué pour les passages parisiens en disparition, qui ne sont pas des lieux à habiter mais des espaces à traverser. [2] Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIXe siècle » (1935), traduction de Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 44-66; et *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages*, traduction de Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1993.

Cette mobilité de la ville incarnée par la figure du flâneur préfigure la seconde attitude qui est générée par l'apparition de nouveaux espaces que l'anthropologue Marc Augé désigne sous le terme de non-lieu pour qualifier non pas la modernité cette fois, mais la surmodernité[3]. Espaces de transit et de passage, voués à une constante mobilité, les non-lieux se caractérisent par une forme de déterritorialisation moderne de l'individu autant que des villes, livrés à l'ubiquité, à la perte, à l'immédiateté. C'est dans une opposition à la notion anthropologique de lieu que ces espaces trouvent leur définition et que Marc Augé émet l'hypothèse selon laquelle « la surmodernité est productrice de non-lieux » : « Si un lieu se définit comme identitaire, relationnel et historique[4] », les « non-lieux sont des espaces où ni l'identité, ni la relation, ni l'histoire ne font véritablement sens, où la solitude s'éprouve comme dépassement ou évidement de l'individualité[5] ». Alors que la modernité chez Baudelaire met en scène une expérience particulière de la solitude, par laquelle l'individu s'isole dans la foule mais où l'anonymat représente une forme d'individualité, la surmodernité « impose aux consciences individuelles des expériences et des épreuves de la solitude directement liées à l'apparition et à la prolifération de non-lieux[6] ». Ces nouveaux espaces sont promis à une individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère. [3] Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992. [4] *Ibid.*, p. 100. [5] *Ibid.*, p. 111. [6] *Ibid.*, p. 117-118.

Les non-lieux s'opposeraient donc diamétralement à l'idée d'espace habitable quel qu'il soit. Qu'en est-il alors lorsqu'ils deviennent des espaces habités, est-il même possible de penser qu'ils le deviennent ? Même si nous vivons dans un monde où ils prolifèrent et où notre expérience est de plus en plus modelée sur eux, Marc Augé n'exclut pas la possibilité que les lieux et les non-lieux puissent s'enchevêtrer, s'interpénétrer. Ils se contredisent mais, dans un même élan, ils peuvent aussi s'interpeller, se compléter : il en est du « non-lieu comme du lieu : il n'existe jamais sous une forme pure; des lieux s'y recomposent; des relations s'y reconstituent[7] ». Plusieurs artistes qui investissent ces non-lieux et cherchent à les habiter contribuent à en transformer l'expérience. L'art viendrait y inscrire de l'identité, de la relation, du récit. Mais ces « réalités du transit », comme les nomme Marc Augé, imposent à la demeure des modes de vie précaires ainsi qu'un statut plus

proche de l'abri et du refuge. On verra plus loin que les artistes qui habitent de tels non-lieux tendent, en effet, à se mettre en situation de vulnérabilité, voire de survie. [7] *Ibid.*, p. 101.

Cette opposition entre lieu et non-lieu demande de s'attarder à une autre distinction dont l'analyse qu'a fournie Michel de Certeau des notions de lieu et d'espace, dans *L'Invention du quotidien*, représente un préalable pour Marc Augé. Michel de Certeau n'oppose pas les « lieux » aux « espaces » ni aux « non-lieux[8] ». Il met plutôt les deux notions en parallèle pour montrer que grâce à l'action d'un mouvement, ce qu'il nomme aussi un mobile, les lieux peuvent potentiellement se transformer en espaces. La notion d'espace réfère à un « lieu pratiqué », vécu, à « un croisement de mobiles ». L'exemple qu'il donne de la rue et du marcheur pour distinguer les deux est très éclairant. Sous l'action des marcheurs, la rue (qui est conçue comme un lieu géométriquement circonscrit et stable) se transforme en espace. Ou, pour reprendre l'interprétation qu'en donne Marc Augé, le « lieu comme ensemble d'éléments coexistant dans un certain ordre et l'espace comme animation de ces lieux par le déplacement d'un mobile[9] ». C'est donc dire que l'espace se définit par un mouvement. Cette approche anthropologique est utile ici dans la mesure où la dimension effective de l'espace peut s'appliquer à la notion de demeure. Voici ce qu'écrit Michel de Certeau :

Est un lieu *l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exlue la possibilité, pour deux choses, d'être à la même place. La loi du « propre » y règne : les éléments considérés sont les uns* à côté *des autres, chacun situé dans un endroit « propre » et distinct qu'il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité.*

Il y a espace *dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable du temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles. L'espace serait au lieu ce qu'est le mot quand il est parlé, c'est-à-dire lorsqu'il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation [...]. À la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité, ni la stabilité d'un « propre »*[10]. [8] *Ibid.*, p. 102. Il est intéressant de souligner que la notion de non-lieu existe aussi chez Michel de Certeau, mais elle renvoie, contrairement à Marc Augé, à des lieux imaginaires et rêvés, des utopies, ce qu'il nomme aussi des « espaces autres ». Lorsque Michel de Certeau parle de non-lieu, c'est pour nommer une qualité négative du lieu, une absence du lieu à lui-même. L'espace du voyageur serait, pour Michel de Certeau, l'archétype du non-lieu. Voir Marc Augé, p. 108-110, ainsi que Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 34, 155-156

[9] Marc Augé, *op. cit.*, p. 102. [10] Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 173.

L'« espace est un lieu pratiqué », il est produit par l'expérience qu'on en fait. Cette transformation est générée par le mouvement mais également par la proximité des relations. Pour Michel de Certeau, l'espace est celui du quotidien tel qu'il est vécu non pas tel qu'il est vu à distance; voir renverrait à une vision panoramique de la ville ou encore panoptique qui, comme l'a montré Michel Foucault, dans sa volonté de saisir la ville comme totalité impose l'exercice d'un contrôle. Pour reprendre l'approche anthropologique de Michel de Certeau, les gestes quotidiens d'habiter font voir la ville sous d'autres formes, et proposent une pratique de l' « espace vécu » plutôt que de l'« espace disciplinaire ». C'est donc en l'habitant que le lieu (ou, peut-être, est-ce déjà de l'espace à partir du moment où il est habité) se transformera en demeure, un espace à soi mais qui reste fondamentalement *autre*. D'emprunter ces « arts de faire », ces « pratiques du quotidien », ouvre à la possibilité de penser la demeure non pas comme un lieu fixe, stable et immuable mais, au contraire, comme un *espace que l'on habite*. Autrement dit, c'est le geste d'habiter qui fonderait la demeure.

La troisième forme de mobilité conduit aussi à ce geste d'habiter, mais concerne plus spécifiquement le mouvement des migrations, l'exil et le nomadisme. Elle touche cette fois-ci à l'individu, au sujet non pas tant dans son rapport à l'espace ou à la ville, mais dans la constitution de son identité. Comme l'explique Marie-Ange Brayer, « l'idée même de "demeure", au sens de demeurer, de s'inscrire dans la durée, dans la temporalité de l'habiter, où la maison est appréhendée comme séjour dans le temps est bouleversée. Aujourd'hui, on ne s'installe plus à demeure. Pour Adorno, depuis la déportation, les guerres mondiales, la maison n'est qu'une étape dans l'exil : "Il est devenu tout à fait impossible d'habiter... Le temps de la maison est passé." La modernité aurait introduit l'émergence d'un sujet mobile, contrastant avec la permanence de la maison[11]. » Le déplacement des individus (comme des peuples) pose un véritable défi à la fixité de la demeure. C'est cette fixité qui fonde le sentiment d'appartenance nécessaire à une identité stable, à laquelle correspond un chez-soi tout aussi immobile et clos, un espace intérieur replié sur lui-même dans une sorte de relation à soi-même. Revoir nos modes d'habiter en fonction du mouvement des migrations incite également à repositionner la question de l'identité, comme Trinh T. Min-ha l'a démontré dans « Other than myself / my other self[12] », et celle de l'espace social où se créent des relations humaines. Cette réflexion ouvre sur des enjeux culturels, géographiques et philosophiques qui offrent la possibilité de reconsidérer la conception traditionnelle d'un chez-soi comme fondation et inscription, comme fondement de l'identité et du sentiment d'appartenance. Si la définition de la demeure est à revoir en fonction d'un nombre important de bouleversements, ce n'est pas seulement une question de localisation ou même, au contraire, de délocalisation, comme le rappelle Marie-Ange

Brayer à propos des constructions nomades de Tadashi Kawamata : c'est qu'elle n'est plus « un topique, mais un geste éphémère toujours en déplacement[13] », toujours en reconstruction.

[11] Theodor Adorno cité par Marie-Ange Brayer dans « La maison. Un modèle en quête de fondation », *op. cit.*, p. 8. Le passage cité d'Adorno provient de *Minima Moralia*, Paris, Payot, 1991, p. 35, 36 et 64. [12] Trinh T. Min-ha, « Other than myself / my other self », dans George Robertson et autres, *Travellers' Tales: Narratives of Home and Displacement*, Routledge, 1994. [13] Marie-Ange Brayer, « Tadashi Kawamata. Constructions nomades », *Exposé, revue d'esthétique et d'art contemporain* (« Pertes d'inscription »), n° 2 (1995), p. 227.

La quatrième et dernière forme de mobilité est celle par laquelle les espaces privé et public se trouvent aujourd'hui remis en question. Les frontières intérieures et extérieures de la demeure seraient devenues fragiles, perméables et difficilement localisables, de telle sorte qu'on n'arrive plus à les définir selon les catégories modernes du privé et du public, selon des espaces séparés et autonomes où se retrouvent, d'un côté, les activités domestiques et, de l'autre, les activités politiques. Si la modernité s'est structurée autour de leur distinction qu'avait théorisée Hannah Arendt, la dissolution de leur espace propre déstabilise une certaine idée du public tout comme du privé. Leurs frontières, que l'on pensait immuables, se trouvent redynamisées au point que le privé et le public ne semblent plus représenter des catégories opérantes, des pôles à partir desquels l'individu se situe dans le monde, intimement et socialement. Plusieurs artistes interviennent dans cette zone liminale en proposant des alternatives qui tiennent compte de dynamiques et de relations complexes entre le domestique et l'urbanité, le familier et l'étranger, l'intimité et le social, autrement dit entre soi et l'autre[14]. Habiter l'espace public, la rue par exemple, ne vient-il pas remettre en question de façon radicale la pertinence de maintenir sur le plan théorique (et peut-être aussi idéologique) la séparation entre privé et public alors que plus rien ne semble pouvoir garantir leur autonomie ? Faudrait-il repenser la demeure au seuil de ces deux sphères ?

[14] J'ai déjà abordé cette question avec Marie-Josée Lafortune dans « La mobilité du geste », introduction du catalogue *Gestes d'artistes / Artists' Gestures*, Montréal, Optica, un centre d'art contemporain, 2003, p. 4-7.

Les pratiques d'intervention en milieu urbain depuis les années 1990 conduisent tout droit à cette question. Elles se sont engagées à modifier l'usage, l'expérience et même la représentation de l'espace public. Jusqu'à maintenant, l'analyse de ces pratiques s'est surtout attardée à montrer comment elles redessinent la ville et comment elles invitent à reconsidérer la définition de l'espace public au-delà des catégories établies par la tradition moderne[15]. Par contre, on a très peu étudié le fait que plusieurs artistes cherchent aussi à questionner la sphère privée, que les interventions investissant les espaces quotidiens ainsi que le domaine des relations humaines ou intersubjectives jouent dans une zone qui n'est plus uniquement celle de l'espace public ou social,

au sens arendtien d'un « monde mis en commun ». Un nombre important se produit à l'échelle intime du corps. L'intérêt que représente la notion de demeure, dans un tel contexte, incite à déplacer ce champ théorique (sociologique et politique) vers des considérations et des enjeux qui ne relèvent plus exclusivement de cette sphère, mais d'une intégration à la vie et à l'intimité. Cela n'abolit pas pour autant la portée politique de ces pratiques. Ces gestes, souvent éphémères et effacés en ce qu'ils s'immiscent dans la réalité au point de s'y confondre et de ne plus être perçus comme art, s'imposent au contraire dans un contexte de désenchantement face aux institutions et aux pouvoirs. Contexte qui nous porte vers des micro-politiques, des micro-utopies, des micro-récits. Ce qui apparaît comme élément nouveau, c'est que l'espace public semble autoriser leur prolifération et leur dissémination au détriment de tout système normatif. L'hypothèse qu'une redéfinition de l'espace public passe par des aspects relevant du domaine de la vie privée, de l'expérience vécue et des gestes du quotidien qui ne font pas nécessairement partie du politique mais qui lui donnent forme, me semble pertinente pour traiter de la fragmentation ainsi que de la dynamique hétérogène animant de plus en plus l'espace public. [15] Voir Louis Jacob, « Spectacles spécifiques. Critique et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain », *Sociologie et société*, vol. XXXVII, n° 1 (2006), p. 125-150.

Ces quatre formes de mobilité guident la réflexion qui suit sans pour autant la limiter. Si elles déstabilisent les frontières de la demeure et qu'elles génèrent plus de paradoxes qu'elles ne proposent de solutions, plus de tension qu'elles ne règlent les conflits, on verra aussi comment elles ouvrent sur de nouveaux espaces, des « espaces autres » (pour reprendre une belle expression de Michel Foucault[16]), comment elles engendrent des modes d'habiter en dehors des normes de l'architecture, de la ville et de la permanence, et comment elles échappent à la marchandisation de l'espace privé à laquelle correspond une recherche de confort conflictuelle avec la préservation de l'environnement. Si cette remise en question de la demeure offre la possibilité de changer de place et de vivre dans un espace sans s'y fixer, c'est dire que l'expérience d'habiter est profondément touchée par la mobilité.

[16] J'emprunte cette expression au titre d'une conférence de Michel Foucault prononcée en 1967 dans laquelle il a élaboré son concept d'hétérotopie. Michel Foucault, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5 (octobre 1984), p. 46-49; repris dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1571-1581.

LA DEMEURE COMME « ESPACE AUTRE »

À partir d'une structure de bois minimale, l'installation *Construction* d'**Alexandre David** propose une réflexion sur les notions d'espace et de lieu en faisant reposer la notion de demeure sur sa propre limite entre intérieur et extérieur, entre un espace de repli fermé sur lui-même et son ouverture sur une extériorité qui la met en relation avec le monde qui l'entoure. Fabriquée de contre-plaqué, *Construction* se présente d'abord sur le plan architectural de façon épurée comme une suite d'interstices et de dénivelés se déployant horizontalement dans une zone de passage entre des terrains vagues et des stationnements. La demeure s'y trouve réduite à sa plus petite unité architectonique et sémantique, ne se caractérisant que par un mouvement paradoxal de repli et d'ouverture. La forme fait corps avec l'environnement qui l'entoure en même temps qu'elle s'en isole. Cette particularité tient à la dynamique qui anime la configuration architecturale dans sa relation au lieu que viennent souligner certains éléments du paysage, dont les arbres à proximité qui renforcent cet effet d'ouverture et de fermeture. ill. p. 062

Dans son texte « Des espaces autres », Michel Foucault voyait ce principe d'ouverture et de fermeture comme une des principales caractéristiques de son concept d'hétérotopie : un « lieu sans lieu qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps[17] » à sa coexistence avec tout ce qui l'entoure. Les hétérotopies sont, pour lui, des emplacements « qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis[18] ». La notion d'hétérotopie se rapporte ainsi à un espace à la fois ouvert et fermé, en relation avec son extériorité et d'autres mondes avec lesquels il entre en dialogue. L'installation d'Alexandre David met en œuvre ce mode de suspension et d'inversion grâce à ses qualités minimales, d'une part, et à sa relation singulière à son environnement, d'autre part. Elle s'offre comme un espace à habiter au centre d'une zone urbaine interstitielle, ce que l'on pourrait aussi désigner comme un non-lieu ou encore un *no man's land* : une zone qui n'a d'autres fonctions que d'être vouée au passage.

[17] Michel Foucault, *op. cit.*, p. 1581. Je voudrais aussi mentionner que Sylviane Agacinski dans un article consacré à la ville suggère, à titre d'hypothèse, un rapport entre non-lieu et hétérotopie, mais ce qu'elle entend par non-lieu est une forme de nulle part sans doute plus proche de la définition qu'en donne Michel de Certeau que Marc Augé. Voir Sylviane Agacinski, « La ville inquiète », *Le Temps de la réflexion*, 1987 ; et Marc Augé qui réfère à ce passage, p. 141. Elle laisse aussi entendre que la ville pourrait être considérée comme une hétérotopie. [18] *Ibid.*, p. 1574. Ces espaces seraient de deux grands types : les utopies qui sont des « emplacements sans lieu réel », c'est-à-dire qui sont « fondamentalement essentiellement irréels », et les hétérotopies qui, inversement, sont des « lieux réels, des lieux effectifs », et bien qu'ils soient « hors de tous les lieux », ils sont « effectivement localisables ». Ce sont des « lieux absolument autres », mais qui sont en relation avec les autres lieux.

Ces rapports ne se limitent pas à des préoccupations formelles, spatiales ou urbanistiques. Si l'on peut dresser un parallèle entre cette construction minimale et le concept d'hétérotopie, c'est également parce que Michel Foucault considère que ces « espaces autres » se reconstituent par leur relation avec un monde extérieur, mais aussi en ce qu'ils génèrent des relations. À ce titre, il est intéressant de mentionner que des gens ont perçu et vécu cette structure architecturale comme un *espace à habiter*, c'est-à-dire comme ne relevant pas uniquement d'un ensemble d'éléments construits, mais d'un ensemble de relations humaines et sociales. Des passants, des jeunes, des sans-abri, des travailleurs du quartier, se sont approprié l'objet. Ils l'ont utilisé pour des rendez-vous, des pique-niques, comme un endroit pour se reposer ou flâner, voire un abri provisoire pour dormir. Cette appropriation ne tient pas au fait que la construction représente une demeure, mais à un usage du lieu qui transforme l'objet en un espace habitable. Cette transformation dépend principalement de la dimension minimale de la construction. Car si la demeure peut prendre ici la forme potentielle d'une hétérotopie, on constate, dans un même mouvement, qu'elle fonctionne moins comme espace de repli ou d'isolement que comme un espace qui s'offre à l'autre : assez ouvert pour qu'on puisse se l'approprier et assez isolé pour qu'on puisse y trouver refuge. Cette installation permet donc de recréer, avec des moyens minimalistes, une situation d'« habitabilité » (l'expression est de Michel de Certeau), c'est-à-dire capable d'offrir les conditions d'une demeure. Elle invite ainsi à comprendre le geste d'appropriation d'un espace comme un geste d'habiter. Pour le dire avec les mots de Marc Augé, « dès que les individus se rapprochent, ils font du social et aménagent des lieux[19] ». On pourrait donc comprendre que c'est ce qu'on fait du lieu qui le définit et non un ensemble d'a priori ou de lois ; je reprends cette question plus loin à propos des habitations en bambou de Lani Maestro. [19] Marc Augé, *op. cit.*, p. 139.

ill. p. 056

Les habitations que **Steve Topping** réalise depuis la fin des années 1990 transforment également des lieux inhabitables en des espaces habités. Mais cette fois, c'est la recherche d'espaces adaptés à des modes de vie précaires, nomades et fondamentalement écologiques qui reconfigure le rapport de l'architecture à l'environnement. Ses projets d'architectures éphémères fonctionnent selon des modalités architecturales autres[20]. D'un côté, Steve Topping a recours à des formes alternatives offrant la possibilité d'habiter des lieux sans en modifier les conditions environnementales, que celles-ci soient naturelles, urbaines ou industrielles ; de l'autre, il conserve ces espaces dans un processus de transformation pour les adapter et vivre hors des normes de la ville et de la permanence. Cette conception de la demeure est basée sur une optimisation de l'espace de vie et sur un principe de recyclage : que se soit la tente, qui lui a servi de campement et d'abri durant l'hiver

1997 à Cartier, dans le nord de l'Ontario, ou la salle des machineries d'un monte-charge, qu'il a aménagée sur le toit de l'édifice commercial du 10 Ontario Est, au centre-ville de Montréal, entre 1998-1999. Ces deux projets questionnent comment l'aménagement et l'organisation d'un espace d'habitation peuvent affecter et transformer la vie quotidienne, et inversement, comment un mode de vie précaire et nomade peut modifier les paramètres de l'architecture domestique. Ce n'est donc pas étonnant que Steve Topping ait pendant ces années assimilé sa vie quotidienne à sa démarche artistique. [20] Je renvoie ici au texte de Marie-Paule Macdonald, « Wearable Environnements », dans Robert Kronenberg (dir.), *Transportable Environments: Theory, Context, Design and Technology*, Grande-Bretagne,Taylor & Francis, 1999, p. 133 et suivantes, où elle discute de ce projet de Steve Topping ainsi que de la tente comme nouvelle modalité de l'architecture d'habitation. Quelques-uns des arguments de Marie-Paul Macdonald sont repris plus loin dans cet ouvrage, voir « Vides et résidus. Vers une théorie de l'occupation urbaine », p. 95.

Le projet à Cartier utilise un type d'habitation sans éléments architectoniques, sans fondation et structure : la tente. Version portable de la demeure, elle est l'habitat provisoire et démontable par excellence. C'est une maison qu'on transporte avec soi, souple, flexible, conçue pour s'adapter à différents types d'environnements, c'est une non-architecture en quelque sorte. L'espace domestique temporaire que Steve Topping s'est conçu et le mode de vie qu'il a adopté ont été déterminés par les contraintes environnementales, climatiques et géographiques du lieu. L'environnement n'est pas perturbé ou même modifié par la présence de l'habitant ni par l'architecture, au contraire. La tente représente une forme d'habitation qui ne se conçoit pas comme un objet mais comme un espace en relation immédiate à l'environnement. Cette conception de l'habitat témoigne d'une attitude critique et écologique envers le territoire qui se retrouve également dans l'habitation temporaire que Steve Topping a occupée au 10 Ontario Est. En se conformant à une architecture déjà existante ainsi qu'à l'activité industrielle du bâtiment, son espace de vie s'est configuré dans un endroit dysfonctionnel sur le plan domestique, voire inhabitable sur le plan humain. Réduit à sa stricte fonctionnalité, l'espace est entièrement déterminé par les contraintes physiques et industrielles du lieu et entièrement équipé d'objets trouvés, de matériaux et de rebuts récupérés et recyclés.

Ne répondant plus à des critères architecturaux ni à des critères sociaux de confort, habiter relève ici d'une conception de l'environnement permettant de s'adapter aux circonstances et aux lieux sans en troubler la nature. Ces projets réexaminent ainsi le statut de commodité de l'espace domestique et posent un regard critique sur la demeure en tant que lieu fixe et mode de vie sé-

dentaire. En choisissant des lieux en fonction d'une mobilité qui lui assure aussi d'être en retrait, d'être hors norme et illégal dans certains cas, Steve Topping va à contre-courant de l'économie, des règles et des normes qui régissent nos habitats ainsi que nos déplacements dans les sociétés capitalistes. Son mode d'habiter rejoint sur plusieurs aspects l'attitude de *squatteur*, celle-ci venant en quelque sorte se substituer à la figure moderne du flâneur.

ill. p. 050

Également préoccupés par des questions environnementales, les collectifs d'artistes, d'architectes et d'ingénieurs **KIT + artengine** questionnent la définition des espaces urbains en fonction d'une économie capitaliste. Actifs dans plusieurs villes d'Europe et d'Amérique, ils élaborent des interventions *in situ* et sur le Web dans une perspective critique et sociopolitique. Fonctionnant sous le couvert d'une compagnie immobilière avec un bureau de vente factice, leur projet Greylands propose un commentaire satirique sur la planification urbaine à des fins de développement domiciliaire. Le mode de fonctionnement est calqué sur les grandes sociétés immobilières, pour mieux détourner leurs stratégies de marketing et dénoncer leur conception abusive de l'environnement et de l'habitation. En urbanisme, le terme « zone grise » (*greylands* en anglais) désigne des espaces laissés vacants par la planification urbaine. Le but du projet est donc de se réapproprier ces « zones grises » pour les vendre à titre de nouveaux espaces de développements immobiliers.

KIT réalise une première intervention en 1997, à Widnes en Angleterre, avant de travailler avec artengine sur d'autres sites de réaménagement de zones grises en espaces d'habitation, notamment sur un terrain contaminé au centre-ville d'Ottawa (1999) ainsi que sur une place publique à Tlalnepantla dans un quartier de Mexico (2002), ville reconnue pour son haut taux de pollution. Les membres des collectifs préfèrent conserver l'anonymat pour accentuer leur approche corporative. Lorsqu'ils lancent un nouveau projet immobilier dans une zone grise, ils invitent les gens à faire l'acquisition virtuelle d'un lot et à concevoir les plans de leurs maisons à partir d'un ordinateur et via le site Internet www.greylands.com. Sur les lieux réels, Greylands fonctionne exactement comme une société immobilière : délimitation des lots, roulottes, bannières et panneaux publicitaires sont installés sur le site et s'imposent dans le paysage pour annoncer et promouvoir le nouveau développement. Lorsque le projet est présenté dans la cadre d'une exposition, les artistes aménagent les bureaux de Greylands dans l'espace de la galerie et opèrent à la manière d'une compagnie qui fait sa propre promotion : on a ainsi accès aux archives et à la documentation des projets, aux outils promotionnels, ainsi qu'au site Internet de la compagnie factice.

En cherchant à développer des modes d'habitation plus souples et parfois déplaçables, les expérimentations qu'on vient de voir repositionnent le relation de la demeure à l'espace, au lieu, à l'environnement et au territoire. Cet aspect prend une tournure radicale lorsqu'il ne reste plus que le simple geste d'habiter, lorsqu'au lieu de référer à une structure fixe et stable établie par des normes, il ne s'agit plus que de s'approprier un lieu pour le transformer en espace habitable. La demeure est ainsi ramenée à ses propres conditions minimales, à sa plus petite unité sémantique et architecturale mais, dans un même mouvement, elle gagne en complexité. Cette réflexion se poursuit chez des artistes qui ont repris des modèles d'habitation mobile.

MOBILE HOME

Le développement de l'habitation mobile au cours du XXe siècle participe de façon importante à cette remise en question de la demeure. L'idée de se déplacer en emportant avec soi son espace de vie, plutôt que de s'établir de façon permanente, a donné forme à de nouveaux modèles d'habitation sans fondations : le mobile home, la caravane et la roulotte, pour n'en nommer que les principaux[21]. Du point de vue de leur architecture (ou de leur design), ils sont transformables et modulables, entièrement fabriqués en usine et basés sur une rationalisation de l'espace domestique. Ce concept d'habitation s'est développé dans le contexte d'une culture de la mobilité à la recherche de nouvelles manières d'habiter le monde et de s'y déplacer. Perçue comme une alternative aux modes de vie conventionnels, la mobilité représente une façon d'échapper aux contraintes de la sédentarité. Être mobile devient non seulement synonyme de délocalisation et de déracinement, mais également de rupture et de liberté. Une telle utopie de l'habitat fascine par la possibilité qu'offrent sa mobilité et la délocalisation de l'espace domestique d'habiter des lieux inhabitables et de s'inventer des nouveaux modes de vie nomades. Mais l'engouement pour ce type d'habitation après la Seconde Guerre mondiale, et surtout au cours des années 1950 et 1960, s'oriente davantage vers une réalité ouvrière et touristique qui tend à transformer cette culture de la mobilité en une autre forme de sédentarisation. Son essor au cours de ces années se caractérise de moins en moins par un désir de concevoir un concept d'habitation transportable, déplaçable et modulable que d'une urgence de produire un modèle d'habitation à moindre coût, accessible aux classes moyennes et ouvrières. Si la maison mobile a ouvert l'espace domestique à une pensée de

la mobilité, elle témoignera de plus en plus d'un besoin de recréer une structure domestique et sociale correspondant aux standards de vie des sociétés modernes et contemporaines. Ce n'est plus l'exploration des effets de la mobilité sur les modes de vie qui est privilégiée mais, bien au contraire, l'exploitation du rêve américain où chaque individu aspire à posséder sa propriété, à délimiter son espace privé. [21] On pourrait également inclure la tente dans cette liste d'habitations mobiles, mais je préfère l'envisager comme un objet portable et limiter ici la question de la mobilité à des habitations qui sont liées au développement de l'automobile. Pour une étude historique plus approfondie du développement de ces formes d'habitation, depuis la première maison automotrice inventée par Jules Vernes en 1880 (*Maison de vapeur*) jusqu'aux projets de *Véhicules pour sans-abri* de Krzystof Wodiczko, en 1989, voir Pascal Rousseau, « *Domus Mobilis*. La maison portative et le modèle de la construction automobile », *Exposé, revue d'esthétique et d'art contemporain*, n° 3 (« La maison »), p. 184-205.

La possibilité de s'établir à demeure à peu de frais a favorisé une nouvelle forme de sédentarisation temporaire, donnant naissance à des villages entiers de mobile homes qui reproduisent les modèles de vie des habitations conventionnelles et des banlieues en périphérie des villes nord-américaines. On y assiste à une sédentarisation de la mobilité. Ces nouveaux emplacements n'échappent pas aux standards de confort et de sécurité qu'offre la stabilité : au contraire, ce sont des endroits organisés, calqués sur les mentalités et les valeurs sociales capitalistes (l'individualisme, le libéralisme, la propriété privée, le travail, la consommation), où l'existence et la vie domestique sont réglées, voire marchandisées. Les intérieurs se développent pour atteindre, avec plus d'efficacité et de souplesse, des standards de vie plus élévés[22], au lieu de chercher à modifier les habitus et à inventer des modes d'habiter relevant de la mobilité. Les « nouveaux habitants » tendent à reconduire les mêmes normes de vie conventionnelles : délimiter et marquer son territoire, recréer les conditions de confort, de stabilité et de sécurité de l'espace domestique. Les parcs où sont campés les mobile homes accélèrent ainsi la standardisation et la normalisation des espaces de vie. Ils génèrent des modes de vie privée et publique qui forcent au confinement et reproduisent une structure de permanence, où la vie en collectivité est réglementée et compartimentée. La rationalisation de l'espace domestique, qui est à l'origine des modèles d'habitations mobiles et qui devait permettre une plus grande souplesse, aurait donc engendré une standardisation de la vie privée, mais aussi des modes et des règles de vie en collectivité[23]. [22] Il faut souligner, comme le fait remarquer Andrew Hurley, que même si l'industrie des mobile homes cherche à augmenter ses critères pour offrir les mêmes qualités de vie qu'une maison standard, elle n'y parviendra pas, ce qui va participer au confinement de ces habitations dans des parcs spécialement aménagés. Voir Andrew Hurley, « Diners, Bowlingalleys and Trailer Parks », dans *Chasing the American Dream in Postwar Consumer Culture*, New York, Basic Book, 2001, particulièrement p. 195-272. [23] Je renvoie ici à l'ouvrage d'Andrew Hurley qui traite en détail de cette correspondance entre les habitations mobiles et les standards de vie américains à partir des premiers modèles.

Ce phénomène englobe également les habitations mobiles utilisées par les vacanciers, telles que la caravane ou la roulotte. Celles-ci se développent dans l'optique d'une recherche de confort domestique tout en donnant accès à une mobilité touristique. La possibilité de se déplacer avec son habitation permet de transporter avec soi ses biens, de se refaire un chez-soi ailleurs, partout où l'on va, selon son propre mode d'habiter. C'est une façon de s'isoler et de se protéger de l'autre, de l'étranger ainsi que du dépaysement provoqué par la mobilité.

Récurrente depuis les années 1970, l'utilisation d'habitations mobiles en art oscille entre deux positions : l'une cherche à négocier avec les réalités de la mobilité et du transit ; l'autre est critique du processus de sédentarisation qu'elle a généré et remet en cause les mentalités et les mœurs qui lui sont associées. Ces deux visions s'expriment de différentes façons et peuvent parfois sembler contradictoires, mais elles sont tout aussi empreintes l'une que l'autre par une pensée de la mobilité en art[24], privilégiant l'éphémère au détriment de la permanence, le mouvement plutôt que la fixité, l'atopie et la possibilité d'investir de nouveaux territoires plutôt que de confiner l'art dans l'institution. Les exemples sont nombreux : des maisons mobiles utilisées par Michael Asher dans le cadre de *Skulptur Münster* en 1977, dont l'enjeu est justement de pouvoir les déplacer, à la « boîte-caravane » hermétique de Robin Collyer en 1985, aux modèles d'unités mobiles *A-Z Travel Trailer Unit* (1995) d'Andrea Zittel, aux mobile homes modulables redessinées par Atelier van Lieshout au cours des années 1990[25]. Réexaminant l'utopie de l'habitat mobile, les projets d'Atelier van Lieshout, tels que AVL-ville (2001), vont à l'encontre de l'uniformisation et de la standardisation des modes de vie en collectivité. À la recherche de solutions alternatives, plus souples, adaptables en fonction d'un environnement, écologiques et d'un mode de vie communautaire, Atelier van Lieshout montre qu'un concept de maison mobile peut avoir un impact direct sur les modes de vie, qu'il peut apporter une réelle transformation des *habitus* et une réarticulation des espaces privé et public. La vie en collectivité vise à retrouver un sens de la communauté plutôt qu'à exacerber l'individualité comme dans les villages de mobile homes.

[24] Voir Paul Ardenne qui consacre un chapitre à la mobilité en art, « L'œuvre d'art mobile », dans *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002, p. 153-178.

[25] On trouvera de nombreux exemples parmi ceux que je viens de mentionner dans la section « Caravanes » du texte de Pascal Rousseau, « *Domus Mobilis...* », *op. cit.*, p. 206 et suivantes.

Les œuvres de **Kim Adams** tentent aussi très souvent de déjouer les processus de standardisation en proposant toutes sortes de solutions formelles et conceptuelles alternatives. La notion d'habitat est, pour lui, inséparable de la mobilité. Traitées dans des environnements excessifs, dérisoires et ludiques, elle évoque autant de constructions et d'inventions humaines. Contrairement à l'idée de ill. p. 042

maison associée à l'espace bourgeois et capitaliste, où la stabilité est symbole de confort, où l'intimité est synonyme de sécurité, Kim Adams associe l'habitation à des formes de nomadisme populaire et de contre-culture. Habiter représente une manière d'échapper aux modes de vie banlieusards et sédentarisés. Depuis la fin des années 1970, il a constitué une collection singulière d'images, un fonds documentaire qui lui sert de référence pour ses maquettes et ses œuvres sculpturales de très grandes dimensions. Celui-ci se compose de quelque deux cents images, sous forme de diapositives, dont un nombre important montre des habitations temporaires étranges, des maisons mobiles, des caravanes, des véhicules et toutes sortes de moyens de transport modifiés, trafiqués et réinventés. Ces habitations « déstandardisées » sont l'expression d'une contre-culture qui, en s'inventant des manières inhabituelles d'habiter le monde et de s'y déplacer, repousse plus loin l'utopie de l'habitat mobile en même temps qu'il la concrétise. La mobilité l'emporte sur l'inscription, l'inventivité sur l'uniformisation, l'aspect bricoleur sur la standardisation, la précarité sur la permanence, le nomadisme sur la sédentarité.

Ces archives conservent en quelque sorte les restes de cette utopie de l'habitat mobile, alors que les maquettes de Kim Adams en reproduisent les modes de vie et les modèles de socialisation à partir desquels s'est fondée cette culture de la mobilité. En procédant à leur miniaturisation et en ramenant leur univers à une échelle réduite, Kim Adams se trouve à en illustrer les modes de vie populaire et à exposer leurs mentalités avec ironie et dérision.

Pour d'autres artistes, reconsidérer ce mythe, cette culture, sert à mettre à l'épreuve la notion même de demeure. Qu'il s'agisse d'en compromettre la sécurité ou d'habiter des non-lieux qui sont, selon Marc Augé, l'archétype de la mobilité et du transit, cette attitude critique concourt à repousser l'utopie qu'elle véhicule dans ses confins; s'il y a effectivement place à un phénomène de déstandardisation, on assiste en revanche à des conditions extrêmes de précarité, voire de survie. Pour **Michel de Broin**, la maison mobile devient une cellule de résistance à la hauteur de ce phénomène. De manière à explorer les limites de cette attitude, il tente de compromettre les notions de sécurité et de confort généralement associées à la demeure. Son projet initial, qui n'a pu être réalisé, existe uniquement sous la forme de montage photographique, *Solitudes* (2002). L'artiste voulait suspendre une roulotte au bout d'une grue à une trentaine de mètres du sol et l'habiter pendant quelques jours. La roulotte se serait immobilisée dans les airs sans aucune protection. Alors que dans les mentalités américaines, elle incarne un mode de vie libéré des contraintes sédentaires, son immobilité et son isolement dans les airs auraient déclenché l'inverse,

ill. p. 060

c'est-à-dire des conditions de vie extrêmes et contraignantes. À l'instar des maquettes et des œuvres sculpturales de Kim Adams, *Trou* (2002) reprend cette idée de modifier la fonction d'un objet à partir d'une habitation mobile. À l'arrière d'une roulotte, Michel de Broin a façonné un orifice par lequel les passants pouvaient glisser pour y entrer, pour se retirer du flux urbain et s'abandonner dans un espace de repli, à l'intérieur d'une bulle, blanche et lisse, alors que l'objet était stationné sur la voie publique dans un quartier mouvementé du centre-ville. Cet espace de repli symbolisé par le trou visait à créer une situation d'isolement dans un contexte de mobilité urbaine, de manière à pouvoir offrir aux passants les conditions de sécurité, de confort et de quiétude de la demeure[26].

[26] Il est intéressant de souligner que *Trou*, lors de l'acceptation du projet par la Ville de Montréal, a provoqué l'effet inverse et que, pour des raisons de sécurité, nous avons dû engager un gardien et clôturer l'œuvre pendant la nuit pour que personne ne puisse s'immiscer à l'intérieur du trou.

Pour **Jean-François Prost**, la caravane n'est plus considérée comme l'habitation mobile du touriste ou l'incarnation du rêve américain ; elle représente un moyen d'habiter l'inhabitable et de questionner le rapport de l'architecture à l'environnement et la définition des espaces domestiques et urbains. Jean-François Prost a une pratique hybride entre art et architecture. L'ensemble des projets qu'il a réalisés aux cours des dernières années s'inscrit en dehors du cadre traditionnel de l'architecture, cherchant plutôt à occuper des zones urbaines et sociales résiduelles ou périphériques, tels des terrains vagues ou des stationnements. Il travaille à l'échelle domestique, et l'essentiel de ses interventions vise à créer des espaces de vie qui, loin d'une forme quelconque de confort domestique, sont déterminés par des conditions extérieures, environnementales, urbaines, géographiques et même climatiques, souvent très difficiles. La caravane et la roulotte offrent cette possibilité d'habiter temporairement des espaces sans en modifier les conditions spatiales et environnementales. En 2000, avec son projet *Convivialités électives*, Jean-François Prost avait installé, sur les glaces de la rivière Saguenay à proximité des cabanes de pêche, un abri temporaire qu'il a habité durant les semaines les plus froides de l'hiver, en février. Tout était conçu pour s'adapter à des conditions extrêmes de vie : la configuration de l'habitation, son aménagement intérieur, le mode de vie adopté par l'artiste (Jean-François Prost se nourrissait de la pêche par exemple). Une observation au quotidien permettait une meilleure adaptation de son habitat à l'environnement. Plus proche de l'abri, cette conception de la demeure compose avec la dimension précaire d'une situation de survie où ce sont les éléments extérieurs qui déterminent une partie de la vie quotidienne, et non l'inverse.

ill. p. 054

ill. p. 064

Les projets que Jean-François Prost a réalisés par la suite en collaboration avec **Marie-Suzanne Désilets** poussent cette réflexion plus loin. L'idée de collaboration vient d'ailleurs mettre plus d'accent sur l'exploration et l'observation de modes de vie alternatifs relevant de la mobilité. Avec *Co-habitations hors champ* (2002), Jean-François Prost et Marie-Suzanne Désilets ont fait des espaces urbains de circulation et de transit le lieu de leur habitation temporaire. Ils ont installé une tente-roulotte sur le toit d'un édifice situé dans un secteur industriel près d'un échangeur de l'autoroute Métropolitaine. Au centre d'un faisceau de circulation, loin de tout espace privé et de vie domestique, leur habitation occupait de façon insolite une zone urbaine marquée par l'anonymat, le mouvement et la densité de la circulation[27]. Uniquement visible à partir des voies surélevées de circulation et inaccessible au public, leur tente-roulotte s'offrait inopinément aux automobilistes, dialoguant avec les signes de la circulation urbaine et s'infiltrant à même son mobilier et ses infrastructures (panneaux indicateurs, affiches publicitaires, caméra de surveillance, etc.)[28]. *Co-habitations hors champ* occupe ainsi ce que Marc Augé, comme on l'a vu, désigne sous le terme de non-lieu pour qualifier des espaces d'anonymat accueillant chaque jour des individus de plus en plus nombreux : « les non-lieux, ce sont aussi des installations nécessaires à la circulation accélérée des individus et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) [aussi bien] que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongés où sont parqués les réfugiés[29] ». Ce sont des « lieux surpeuplés où se croisent en s'ignorant des milliers d'itinéraires[30] ». Dans ces non-lieux réels de la surmodernité, loin de toutes relations humaines, les individus n'interagissent qu'avec des signes de la circulation qui font partie intégrante d'un paysage contemporain. Ainsi, l'« espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude[31] ». *Co-habitations hors champ* soumet ainsi les réalités du non-lieu, celles du transit et de la circulation, l'anonymat, l'isolement et la solitude, aux conditions de la demeure.

[27] Je voudrais souligner ici que nous avons été très surpris par la rapidité avec laquelle les propriétaires de l'immeuble ont répondu favorablement à l'idée d'accueillir sur leur toit la tente-roulotte avec les deux artistes. Nous avons appris plus tard qu'un homme vivait (probablement de manière illégale) dans sa voiture sur le terrain appartenant à cette compagnie. Nous avons conclu que la présence de cet homme avait sensibilisé les gens de la compagnie à ce type de questionnement sur la demeure. [28] Ces signes sont tous caractéristiques de la notion de non-lieu, selon Marc Augé. [29] Marc Augé, *op. cit.*, p. 48. [30] *Ibid.*, p. 9. Voir également p. 101-102, où il précise et inclut « les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles dits "moyens de transport" (avions, trains, cars), les aéroports, les gares et les stations aérospatiales, les grandes chaînes hôtelières, les parcs de loisir, et les grandes surfaces de la distribution, l'écheveau complexe, enfin, des réseaux câblés ou sans fil qui mobilisent l'espace extra-terrestre aux fins d'une communication si étrange qu'elle ne met souvent en contact l'individu qu'avec une image de lui-même. » [31] *Ibid.*, p. 130.

PORTABILITÉ

La portabilité est une autre forme de mobilité que peut prendre la demeure. L'intérêt qu'elle représente ici, dans le contexte d'une remise en question de nos manières d'habiter, relève moins, cette fois, de la ville ou de l'architecture que du corps. Contrairement à l'anonymat que peuvent engendrer des formes urbaines de mobilité, comme on vient de le voir, elle produit des processus d'échange et de relation ramenant la demeure à des considérations humaines, plus intimes. L'atopie y est encore plus grande qu'avec les formes d'habitation mobile qu'on a examinées jusqu'à maintenant. La délocalisation devient même un principe d'habiter. Il ne s'agit plus d'occuper un territoire, mais de l'utiliser temporairement à des fins d'habitation.

Depuis les années 1990, **Marie-Ange Guilleminot** a conçu un ensemble d'œuvres transportables, intimes, qui fonctionnent à la manière du don par leur étroite relation au corps et à l'autre. C'est dans cette atmosphère de relation qu'elle a bâti le projet de site Internet sur lequel elle travaille depuis plusieurs années. Il s'agit d'un site où se côtoient des œuvres, des artistes, des témoignages, et où le lieu d'exposition virtuel apparaît dans une relation constante avec l'espace de vie. Une partie du site s'articule d'ailleurs sur le plan de la maison de l'artiste brésilienne Lygia Clark, *Construis toi-même l'espace où tu vis* (1960). En cliquant sur les chambres-modules, le plan s'ouvre sur de nouveaux espaces où l'on découvre des œuvres liées au corps, au vêtement, aux lieux qu'on habite et qui nous habitent. Pour sa présentation dans le cadre de *La demeure*, le site s'est développé pour inclure un projet réalisé en octobre 1994 à Tel Aviv en Israël. Marie-Ange Guilleminot avait alors habité pendant un mois la terrasse extérieure de la galerie Bograshov, transformant l'espace d'exposition et le bureau de la galerie en un espace de vie dans une relation continue avec la rue. Ce moment représente pour elle l'origine du *Salon de transformation*, œuvre qui, depuis sa conception pour la Biennale de Venise en 1997, voyage à travers le monde. Le projet pour la galerie Bograshov initie ce qui deviendra l'attitude singulière de Marie-Ange Guilleminot par rapport à l'art et à ses objets : l'œuvre est un principe mobile qui acquiert un rôle de récepteur et de déclencheur de multiples situations et transformations.

ill. p. 048

Quoiqu'elle s'exprime différemment, une attitude similaire motive plusieurs installations et interventions d'**Ana Rewakowicz**. Au cours des dernières années, cette artiste a réalisé un ensemble d'œuvres gonflables, dont une chambre et des vêtements, que l'on peut manipuler, transporter, déplacer, voire revêtir, mais qui, dans un esprit ludique, placent le corps dans des contextes étranges

ill. p. 074

de confort et d'inconfort. Flexibles et informes, les objets créent une situation de déséquilibre et d'instabilité qui restreint les mouvements du corps, qui le force à modifier son comportement et sa relation à son espace physique. *Inside Out* (2001) est une réplique exacte d'une des pièces du premier appartement que l'artiste a habité à son arrivée à Montréal. Ana Rewakowicz a pour ainsi dire prélevé l'empreinte de sa chambre, qu'elle a ensuite utilisée comme une structure autonome en latex pouvant être transportée avec soi et gonflée sur place[32]. Par contre, lorsqu'on pénètre à l'intérieur, on n'y retrouve plus les conditions de confort de la demeure, qui dépendent de sa stabilité; au contraire, on est déstabilisé et désorienté par la précarité de la forme. *The Occupants* (2002) reprend la même idée, mais Ana Rewakowicz intègre cette fois des éléments étrangers à l'intérieur d'un appartement : des ballons-sondes occupent les différentes pièces, parfois jusqu'à envahir tout l'espace, bloquer l'accès d'une porte, d'une fenêtre, d'un corridor. Il s'agit d'un des rares projets, avec celui de Danielle Sauvé, à avoir investi un espace domestique dans lequel les gens continuaient d'habiter. Le corps était donc amené à vivre en relation constante avec des formes étrangères qui, à la manière d'un intrus, habitaient l'appartement, perturbaient son organisation physique, obligeaient le corps à modifier sa relation à son propre espace de vie et à changer ses habitudes. L'appartement avait subi un tel envahissement que son occupante n'identifiait plus sa propre demeure comme étant son milieu de vie. Cette confrontation à l'autre, à l'étranger, est l'une des principales caractéristiques qu'on peut associer aujourd'hui à la mobilité ainsi qu'à la portabilité de la demeure.

[32] En 2004, Ana Rewakowicz a voyagé avec son habitation gonflable, l'installant temporairement dans toutes sortes d'endroits. *Inside Out* est ainsi devenue *Travelling with My Inflatable Room*.

Ana Rewakowicz a d'ailleurs, par la suite, réalisé une série d'habitations, sous le titre *SleepingBagDress* (2004), qu'elle transporte comme un sac de voyage ou comme un vêtement. Ce sont des modèles d'architecture portables, corporels, qui se gonflent pour devenir de petites habitations, des tentes suffisamment grandes pour y coucher un ou deux corps. *SleepingBagDress* n'est pas sans rappeler les habits transformables en habitations que Lucy Orta réalise depuis le début des années 1990. À cheval entre l'architecture et le vêtement, ces habitations sont conçues pour être portables et modulables de manière à s'adapter à des conditions précaires de vie. À la recherche de formes souples et portables, les architectures du corps d'Ana Rewakowicz n'ont pas pour but de proposer des solutions aux problèmes sociaux de l'itinérance, contrairement aux vêtements de Lucy Orta dont l'enjeu est une question de survie, mais de reconsidérer la notion de demeure en fonction du déplacement des individus et des populations. Comme le suggère le titre, il s'agit de maisons nomades conçues pour épouser les formes du corps et favoriser ses déplacements. La maison prend ici la forme d'un vêtement qui se « pose mais ne s'inscrit pas[33] », d'un abri sans fondations et sans

structure fixe. Ces demeures gonflables peuvent s'installer partout, ce sont des « architectures de l'instant », comme l'explique Marie-Paule Macdonald à propos de la tente, répondant à un besoin d'utilisation immédiat, quotidien, et non pas un mode de vie sédentaire bourgeois et capitaliste[34]. Ces modèles expérimentaux sont en rupture radicale avec la notion de propriété, avec l'idée de posséder ou même d'occuper un territoire de façon permanente. Ils sont adaptés à un mode de vie nomade qui, comme chez Steve Topping avec qui Anna Rewakowicz a d'ailleurs réalisé quelques projets, composent avec le phénomène actuel de la déterritorialisation. *SleepingBagDress* montre en fait que la portabilité de la demeure offre toujours la possibilité de se re-placer, de se refaire un chez-soi, mais sans reproduire des modes de vie conventionnels et standardisés. Ana Rewakowicz y recherche une précarité de l'habitat auquel correspond un assouplissement des modes de vie et des façons de se déplacer. [33] Marie-Ange Brayer « La maison. Un modèle en quête de fondation », *op. cit.*, p. 23. [34] Voir Marie-Paule Macdonald, « Wearable Environments », *op. cit.*, p. 135 et 137.

L'EXPÉRIENCE DU DÉPLACEMENT

Dans cette perspective où la demeure est à reconsidérer en relation avec la mobilité, on éprouve aujourd'hui des difficultés à faire de l'espace et du territoire un principe d'intelligibilité, mais plus encore à y inscrire un principe d'identité. Trinh T. Min-ha est une des théoriciennes actuelles qui, en se basant sur l'expérience du déplacement, s'est penchée sur une telle redéfinition pour analyser son impact sur la notion d'identité. Dans la culture postmoderne, comme elle le démontre dans « other than myself/my other self[35] », les modes d'habiter deviennent indissociablement liés à l'expérience du déplacement : « chez-soi c'est ici, là, tout lieu où nos déplacements nous mènent[36] ». Le voyage, la migration et l'exil font en sorte qu'on ne trouve plus de territoire stable pour s'établir. Trinh T. Min-ha trace d'abord un parallèle entre le langage et la demeure, se fondant l'un et l'autre sur les notions traditionnelles d'origine et d'appartenance, pour proposer ensuite l'idée selon laquelle l'expérience du déplacement constituerait un mode d'habiter. Ainsi, ce ne sont plus les notions d'origine et d'appartenance qui fondent la demeure, mais le simple geste d'habiter qui, comme elle l'explique, s'inscrit dans un mouvement dialectique de proximité et de distance, de présence et d'absence :

On a tendance à tenir pour acquis le chez-soi et la langue; comme la Mère et la Femme, on les naturalise et on les homogénéise souvent. La source devient ainsi un illusoire lieu sûr, fixe, évoqué comme étant un état des choses naturel [...]. Pourtant la langue ne peut continuer à vivre et à se

renouveler que si elle s'hybride sans honte et change ses propres règles alors qu'elle migre dans le temps et l'espace. Le chez-soi, pour l'exilé et le migrant, ne peut guère être autre chose qu'un lieu transitionnel ou circonstanciel, puisque le chez-soi « original » ne peut être saisi à nouveau, pas plus que sa présence/absence ne peut être entièrement bannie du chez-soi « recréé ». Donc, figurativement mais aussi littéralement, faire des allers et retours entre chez-soi et l'étranger devient une manière de demeurer[37]. [35] Trinh T. Min-ha, *op. cit.*, p. 13. [36] *Ibid.* [Notre traduction.] [37] *Ibid.*, p. 14-15. [Notre traduction.]

ill. p. 076

L'installation vidéo *Chambres paupières* (2002) de **Danielle Sauvé** explore cette expérience du déplacement, du voyage, pour faire ressortir le sentiment de familiarité et d'étrangeté (proche de la dynamique de proximité et de distance dont parle Trinh T. Min-ha) qui s'en dégage. Danielle Sauvé a souvent traité de l'environnement domestique en modifiant des objets extraits du quotidien de sorte que ceux-ci apparaissent à la fois familiers et étranges, comme s'ils étaient dépossédés de leurs propriétés et de leur fonction d'usage. Cette référence au domestique prend une autre orientation avec *Chambres paupières*. Cette fois, c'est l'expérience du déplacement qui confère aux gestes du quotidien un caractère étrange, voire étranger, et les moyens cinématographiques que Danielle Sauvé explore pour la première fois semblent plus adéquats et plus souples pour exprimer cette idée de mobilité dont traite l'installation.

Chambres paupières prend forme à partir d'images urbaines filmées dans les trois villes où Danielle Sauvé a habité au cours des dernières années. L'installation occupait deux pièces d'un appartement très peu modifié de telle sorte que les images côtoyaient le mobilier usuel, des meubles et divers objets domestiques. Dans la plus grande des deux chambres, sous forme de projection vidéo, des scènes d'errances urbaines défilent en se succédant sans s'interrompre et sans que les lieux géographiques où les images ont été tournées ne soient identifiés par leurs noms propres. Trois villes portuaires, Montréal, Boston et Barcelone[38], ont été filmées selon le même plan à partir d'un bateau, comme si Danielle Sauvé avait voulu enregistrer le mouvement à partir du mouvement. C'est aussi à une certaine distance qu'elle a filmé les villes, prenant les berges et les bâtiments longeant les cours d'eau à la vitesse de croisière. Les images vidéo ne présentent pas une vision panoramique ou englobante de la ville, au contraire, elles défilent comme une suite de longs travellings. À regarder ce balayage, on a même parfois l'impression d'un plan continu alors qu'on vient de changer de géographie. Sommes-nous à Boston, à Montréal ou à Barcelone ? Dans un subtil jeu de continuité et de discontinuité, les images sont montées de manière à ce que les villes se ressemblent sans être totalement identiques. Le passage d'une ville ou d'une réalité géographique à l'autre se fait

souvent sans interruption. Il ne s'agit pas pour autant d'exprimer l'uniformisation du monde, mais un phénomène de croisement et de relation qui témoigne de la réalité de mondes en mouvement et d'une vie en constant déplacement. Les images insaisissables des villes nous promènent d'un lieu à un autre, mais nous ignorons vers où et vers quoi nous entraîne ce mouvement à la fois continu et discontinu. Ce que rend possible cette coexistence, c'est moins les lieux en soi que l'idée de déplacement. [38] C'est d'ailleurs lors d'une résidence à Barcelone, en 2000, que Danielle Sauvé a entrepris de travailler ses premières images filmées.

Dans la plus petite des deux chambres, des scènes intimistes issues de l'univers domestique défilent en se croisant les unes avec les autres dans des séquences présentées sur trois écrans de télévision. Chacun des petits gestes apparaissant sur ces images semble reconstruire l'idée d'un chez-soi mais à partir de presque rien, de simples allusions à des objets quotidiens, marqués de quelques souvenirs anecdotiques où les images puisent leur poésie. C'est peut-être dans la répétition de ces gestes, simples et quotidiens, que la demeure peut potentiellement se localiser ailleurs, se re-construire, mais sans se fixer.

L'expérience du déplacement, comme le suggère Trinh T. Min-ha, introduit à cette idée qu'un chez-soi puisse se concevoir comme un espace en devenir plutôt que comme une quête ou une reconstitution de l'origine. La demeure n'est pas un geste de repli ; au contraire, dans l'attente d'être habitée, elle se déplie. C'est l'une des préoccupations de **Lani Maestro** dans ses œuvres. La demeure y apparaît même explicitement comme un thème, et ce depuis *Berceau*, en 1996. Les qualités minimales (pour ne pas dire minimalistes) favorisent un engagement de la part du public plutôt que de le maintenir à distance. Les trois « sculptures-habitations » qui composent *The room in space* (2002) témoignent encore plus fortement de cet engagement, en prenant place cette fois-ci dans l'espace public plutôt que dans celui plus conventionnel du « cube blanc ». Les petites habitations de bambou semblent avoir été littéralement déposées dans des parcs urbains choisis en fonction de leur site géographique et de leur contexte social. Elles s'offrent comme des chambres vides invitant à re-créer son propre espace dans un lieu pourtant étranger, en même temps que leur forme en petites huttes et leur fabrication en bambou évoquent une expérience du déplacement et de la re-localisation. Un sentiment d'étrangeté pour certains, de familiarité pour d'autres. De l'Asie à l'Amérique du Nord, re-placées dans un contexte urbain, ces petites huttes ne renvoient pas tant à l'origine ou encore à la perte de cette origine, qu'à l'idée de la réactualiser, de la projeter dans un espace autre et un temps en devenir.

ill. p. 068

L'expérience du déplacement permettrait ainsi de considérer la mobilité de la demeure non pas en fonction de la dimension nostalgique de la perte, mais au contraire de la dimension inchoative de la rencontre et de la re-localisation. Conçus de façon minimale pour être volontairement discrets, voire pour se confondre dans le tissu urbain au point de ne pas être perçus comme de l'art, les trois abris se mêlent à l'environnement des parcs en même temps qu'ils surgissent du paysage comme de petites oasis. Lani Maestro a d'ailleurs insisté, comme plusieurs artistes tendent à le faire aujourd'hui, pour ne pas identifier les sculptures-habitations de manière à ce que les passants puissent les découvrir au hasard de leurs promenades et se les approprier plus aisément. Ces abris minimaux ont la qualité d'être des espaces ouverts, sans paroi et à l'échelle du corps. La demeure n'est pas perçue comme un espace fixe et clos, fermée sur elle-même, mais au contraire comme un espace aux fondations fragiles[39], ouverte et en attente d'être habitée. Elle rejoint ici ce que Cildo Mereiles décrivait comme « la possibilité que l'on a de faire des choses et de les laisser pour les autres ». Cette belle idée, mentionnée en début d'essai, réfère à la petite maison que l'homme avait laissée dernière lui, mais elle pourrait tout aussi bien s'appliquer à l'art d'une façon originale.

[39] Une d'entre elles fut d'ailleurs dérobée à la place Albert-Duquesne, à peine quelques jours avant la fin de l'exposition, et transportée dans un édifice à proximité.

C'est dans cette perspective que Trinh T. Min-ha resitue la notion d'identité à la frontière de la demeure et du déplacement : « L'identité, écrit-elle, est le produit d'une articulation. Elle réside à l'intersection de demeurer et de voyager, et est une revendication de la continuité au sein de la discontinuité (et vice-versa)[40]. » Telle qu'elle apparaît dans plusieurs œuvres de Mary Sui Yee Wong, la métaphore de la demeure trace un lien entre la mémoire et la notion de lieu en faisant intervenir une conception de l'identité très proche de ce que décrit Trinh T. Min-ha lorsqu'elle parle de continuité et de discontinuité. Mary Sui Yee Wong a choisi de concevoir son installation *Wanshàng* dans l'espace utopique du jeu : un parc d'enfant à proximité d'une garderie. Faisant allusion à sa propre enfance, l'artiste a puisé dans ses souvenirs et ses origines chinoises pour entrer en dialogue avec le lieu. Suspendue et surplombant le parc, l'installation se présente comme une lanterne chinoise de très grandes dimensions, constituée de parois de tissus translucides sur lesquelles sont imprimées des photographies noir et blanc et qui, la nuit, laissent jaillir la lumière pour éclairer le parc. La forme de la structure montée sur pilotis fait également référence à une autre tradition chinoise. Elle reprend un modèle ancien d'objets asiatiques fabriqués en papier que les enfants brandissent comme des bannières lors du Festival populaire des fantômes affamés[41]. Parmi ces modèles anciens, on retrouve d'ailleurs plusieurs types d'habitations miniaturisées. *Wanshàng* est aussi un

ill. p. 078

mot mandarin pour signifier le passage du temps[42]. Ainsi, les photographies présentent des images d'enfants de différentes générations, évoquant cette idée du passage du temps mais en montrant que la transmission des origines d'une génération à l'autre implique une transformation, celle de rejouer ses origines culturelles dans des contextes autres. Comme le disait James Clifford, l'identité est circonstancielle, et non pas essentielle[43].

[40] Trinh T. Min-ha, *op. cit.*, p. 14. [Notre traduction.] [41] Lors de ce Festival populaire des fantômes affamés, les enfants brandissent des bannières au bout desquelles se trouvent différents objets, dont de petites maisons fabriquées de papier, pour apaiser, selon la tradition, les fantômes. [42] Comme le décrivait Mary Sui Yee Wong pour parler de son projet à ses débuts, *wanshàng* désigne « le moment où la vie se transforme du jour à la nuit, du public au privé, du lieu de travail à la maison, des affaires au plaisir, de l'extérieur à l'intérieur. C'est le temps où la nuit (*wan*) se lève (*shàng*) et remplace le jour. » Texte non publié. [43] James Clifford, *The Predicament of Culture*, Cambridge (Mass.) et Londres, Harvard University Press, 1988, p. 11.

L'allusion à la langue maternelle ainsi qu'aux différentes significations que la traduction du mot chinois *Wanshàng* comporte en français (et en anglais) rejoint une fois de plus les réflexions de Trinh T. Min-ha sur l'étroite relation entre demeurer et voyager. La demeure n'est plus conçue comme un lieu physique, un espace de repli, mais comme un lieu ouvert traversé par la langue, la mémoire et l'identité. Comme elle le souligne : « Parce que la mémoire et la langue sont, les deux, des lieux de similitude et d'altérité, des lieux où demeurer et voyager[44]. » Pour penser le lien entre demeurer et voyager tout en réévaluant les notions d'origine et d'appartenance, Trinh T. Min-ha recourt à la notion de traduction dont elle reprend, pour l'essentiel, l'argument principal de Walter Benjamin dans son texte *La tâche du traducteur* (1923)[45]. La traduction est, pour lui, un mouvement entre les langues. Elle agit dans un interstice, un intervalle, impliquant le déplacement d'une langue à une autre, de la langue maternelle à une langue étrangère. Benjamin pose ainsi de façon singulière le problème de la traduction mais aussi, et plus fondamentalement, celui de l'origine. La traduction n'est pas la conservation d'une origine (d'une langue), mais sa possible transformation au moment de sa rencontre avec ce qui lui est étranger. Il ne s'agit pas de retrouver une origine mais, au contraire, d'ouvrir un espace propre à son devenir. Pour Trinh T. Min-ha, c'est comme si la demeure s'ouvrait à une extériorité.

[44] Trinh T. Min-ha, *op. cit.*, p. 10. [Notre traduction.] [45] Walter Benjamin, « La tâche du traducteur » (1923), traduction de Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 244-262.

ENTRE PRIVÉ ET PUBLIC

Ces considérations géographiques et identitaires positionnent la notion de demeure à la frontière ténue entre intériorité et extériorité, privé et public. Conventionnellement, la demeure est conçue comme un modèle d'espace privé, un lieu de repli et d'isolement séparé de l'espace public. C'est d'ailleurs ce « retrait du particulier dans un espace, comme l'écrivait Hannah Arendt, qui peut [...] assurer une vie privée, c'est-à-dire séparée de la vie publique[46] ». Aujourd'hui, cette séparation se trouve remise en question au point où il apparaît de plus en plus difficile de maintenir, à la fois sur le plan pratique et théorique, la délimitation de ces frontières et leur espace respectif. La demeure représente l'un des terrains où cette réflexion se déroule en ce moment. Nombre d'artistes qui travaillent autour et à partir de cette notion cherchent, en effet, et de plus en plus, à questionner les catégories du privé et du public, non pas tant pour les abolir ou les confondre que pour les re-définir comme un processus constant de relation, de négociation, voire aussi de tension. Mais si, d'un côté, les frontières apparaissent davantage perméables, de l'autre, elles sont plus complexes à saisir, voire simplement à localiser. Plutôt que d'aborder la spécificité du privé et du public, il m'apparaît donc plus pertinent d'être sensible au mouvement entre ces deux espaces ainsi qu'à la zone de passage et d'indétermination ouverte par ce mouvement. L'idée d'intervenir dans cette zone plutôt que dans un espace ou un autre semble être ce par quoi s'exprime une attitude critique et politique chez plusieurs artistes. S'énonçant de diverses façons dans l'art actuel, ce processus de relation et de négociation positionne autrement les frontières du privé et du public et porte atteinte à d'autres oppositions historiquement aussi fondamentales que l'on retrouvera ici : entre la vie domestique et la vie urbaine, entre l'intimité et le social, entre le familier et l'étranger, entre soi et l'autre. [46] Hannah Arendt citée par Marie-Ange Brayer, « La maison. Un modèle en quête de fondation », *op. cit.*, p. 43.

Que se passe-t-il lorsqu'il n'y a plus cette possibilité de retrait, comme le rappelle Hannah Arendt, qui isole la vie privée de l'espace public ? En montrant que l'absence de privé peut engendrer une situation limite de violence et de survie, la performance de **Constanza Camelo**, *Abri – Cobijo*, pousse à un point critique plusieurs aspects de cette question. Si habiter l'espace public est ici, en Amérique du Nord, le signe d'une perte identitaire, d'une délocalisation, dans des villes comme Bogotá, c'est un véritable déracinement. L'espace public n'est pas habitable même si, dans la réalité, il est habité. S'il représente le lieu d'intervention de plusieurs artistes depuis des décennies, c'est aussi parce qu'il est un espace politique : celui de l'action engagée et, du point de vue de l'art, celui de l'engagement de l'artiste, et du public[47]. [47] Le texte de Constanza Camela explique le sens politique et engagé de cet investissement de l'espace public dans des villes sud-américaines. Voir « Demeurer déterritorialisé » plus loin dans cet ouvrage p. 81.

ill. p. 044

Présentée en 1995 en collaboration avec Santiago Echeverry et Sara Yepes, dans le cadre de la *Bienal de Venecia* à Bogotá, organisée par le collectif d'artistes colombiens Las Matracas, *Abri – Cobijo* pointe un aspect bien réel de la vie dans les rues de Bogotá. La performance n'a eu lieu qu'une fois. Pour la réactiver, Constanza Camelo présente des photographies documentaires en relation avec un poste d'écoute sur lequel on peut entendre sa voix raconter la performance en français et en espagnol. Voici la transcription de son récit :

J'ai conçu cette action sur le terre-plein de l'avenue principale traversant le quartier de Venecia. Le soir, ces espaces qui séparent les rues de Bogotá deviennent des lieux de demeure pour les personnes sans abri, dépotoirs de détritus, témoins des cadavres, des morts violentes. Inspirée par les enfants qui se construisent des abris éphémères, cette intervention utilisait des couvertures de feutre sur lesquelles le drapeau colombien est imprimé. La police militaire les emploie également pour protéger ses soldats du froid et pour les recouvrir lorsqu'ils meurent au combat. À tour de rôle, les performeurs jouaient à couvrir le corps de l'autre, ils échangeaient leurs places, leurs postures et devenaient des tas de corps, d'ordures, d'abris. La couverture était à la fois cachette, enveloppe et demeure. Les mouvements des corps éveillaient le souvenir d'un jeu d'enfant : couvrir pour être couvert à son tour et à son tour découvrir; édifier un espace privé en reconstruction permanente, mais aussi évoquer l'état de ceux qui sont forcés d'occuper l'espace public en tant que lieu intime du quotidien, du sommeil et de la mort.

Partant du constat qu'une part de la population habite des espaces publics hors de toute dimension privée, force est de reconnaître que les conditions de ces espaces sont en train de bouger. Dans la mesure où le rapport du privé et du public est à comprendre comme une relation, une réciprocité, où chaque élément suppose la présence de l'autre, on pourrait se demander qu'est-ce qui arrive lorsqu'on supprime un des deux termes ou lorsque le privé est délocalisé pour être assimilé par le public et soumis à ses lois ? Ces questions sont complexes et méritent d'être examinées plus longuement que je ne peux le faire ici. *Abri – Cobijo* permet toutefois de dégager un aspect particulier du problème, en soulignant que les gens, forcés d'habiter l'espace public, y édifient un espace privé en perpétuelle reconstruction. On pourrait penser que l'espace public ne se définit plus exclusivement dans sa relation dialectique avec le privé, mais qu'il se subdivise en lui-même, qu'il se fragmente, autrement dit parce qu'une contre-culture s'installe et vit à l'intérieur du tissu social. Ce phénomène s'explique géographiquement sur le plan urbain en termes de subdivision de l'espace : d'un côté, on aurait des espaces fonctionnels (les infrastructures de la ville, les parcs, les routes, les secteurs résidentiels, etc.) et, de l'autre, des espaces dysfonctionnels (les terrains vagues, les terre-pleins, etc.), que l'on pourrait aussi tous qualifier de non-lieux. Comme l'explique Michel de

Certeau, à partir du moment où l'expérience de la ville est celle du marcheur, il devient impossible de penser son espace en terme de totalité, d'uniformité et même de représentation. Ici, par manque d'espace privé, les gens s'approprient ces zones interstitielles et résiduelles qui sont, si on les considère dans la foulée de Marc Augé, des espaces sans identité, sans histoire, sans mémoire, mais ils s'exposent, dans un même élan, à leur loi, à leur contrôle, à leur violence. Paradoxalement, ces espaces d'anonymat sont en réalité des espaces extrêmement contrôlés.

Cette délocalisation du privé touche tout autant à la perception de l'espace public. Il serait tentant de comprendre ses effets dans l'optique d'une confusion des deux espaces dans laquelle les définitions de l'un et de l'autre seraient compromises. Plutôt que d'y voir une telle assimilation, il apparaît plus pertinent, à mon sens, d'y déceler la fin de leur autonomie, ce qui implique également la fin de leur étanchéité et de leur uniformité. Il se produit de plus en plus des phénomènes de perméabilité, de fragmentation, de tension, qui remettent en question leur définition respective. Je me réfère ici aux interventions artistiques en milieu urbain qui visent justement à jouer sur les frontières : elles ouvrent une zone d'indécidabilité entre les deux, elles cherchent à intervenir dans la tension qui s'y crée et à produire une fragmentation et une hétérogénéité. Ce sont encore des hypothèses, mais il est possible d'observer que ces pratiques activent effectivement une tension, où ce qui est en jeu n'est pas une confusion du privé et du public, c'est-à-dire l'envahissement d'une sphère par une autre, mais leur fragmentation et leur hétérogénéité. Les performances de **Rachel Echenberg** se situent à ce seuil critique, où les lieux les plus intimes de soi se projettent dans l'espace public. L'artiste place souvent son corps dans des situations difficiles, voire extrêmes, où elle ne cherche pas à exposer la violence mais un état de vulnérabilité. La relation qui s'y crée entre le privé et le public met en perspective des rapports humains dans lesquels la dimension intime de l'expérience prend la relève des relations sociales. L'anonymat des lieux urbains se trouve aussi bouleversé, au sens d'être exacerbé, par une exposition aussi vulnérable du corps. C'est le corps qui assume ce rôle particulier de rendre effective la position liminale du privé et du public, et c'est parce qu'il est pensé comme un territoire que la scission et la binarité entre les deux espaces ne semblent plus exister.

ill. p. 066

Par son titre, *body-house* (2002) identifie le corps à la maison et attire l'attention sur la frontière entre l'intériorité et l'extériorité. En restant immobile pendant plusieurs heures consécutives, Rachel Echenberg s'est installée dans trois types différents de lieux : à l'entrée d'un édifice public, sur un banc de parc ainsi qu'à la sortie d'une station de métro au centre-ville. Un système technologique relativement simple capte les sons de son corps pour les transmettre en temps réel dans des

haut-parleurs disposés près d'elle dans l'environnement. Les bruits intérieurs de son corps se mélangent (se confondent) ainsi à l'atmosphère extérieure. Par la captation et la transmission du son, le « corps-maison », évoqué par le titre de la performance, devient une sorte de « corps-émetteur » projetant son intériorité dans l'espace de l'autre. Non seulement le corps produit-il du son, il est lui-même un corps sonore, vibratoire, dont la présence agit sur les autres corps. Le son a cette propriété particulière de produire une proximité parce qu'il se diffuse dans le même espace que notre propre corps. *body-house* utilise cette potentialité pour créer une situation de proximité, voire d'intimité entre les corps malgré le phénomène de distanciation qui se produit dans des lieux caractérisés par leur anonymat.

Ce rapprochement entre la maison et le corps fait aussi de la demeure une « métaphore du corps et du lien social[48] ». Peu avant de réaliser cette performance sonore, Rachel Echenberg a expérimenté cette interaction des corps d'une façon encore plus intime dans *STILL* (*from within to without*) (2001)[49]. C'est lors de la conception de ce projet qu'elle a développé l'idée de diffuser les sons de son corps dans l'environnement extérieur. Ne pouvant techniquement se concrétiser, surtout qu'elle souhaitait être mobile pour pouvoir se déplacer dans l'espace urbain, elle a alors utilisé un stéthoscope biauriculaire. Au lieu de projeter les sons librement dans l'espace environnant, cette performance créait une situation relationnelle de corps à corps. Dans cet état de prolongement, les sons du corps de Rachel Echenberg se faisaient entendre dans l'autre corps. Le son transitait de son corps au nôtre par les tuyaux de caoutchouc noir du stéthoscope; il se mélangeait à notre propre sonorité corporelle et nous coupait d'une façon surprenante (indescriptible) de tout ce qui pouvait survenir à l'extérieur de cette interaction. L'intensité de cette relation était bouleversante. *body house* est parvenue à dégager un tel niveau d'intimité dans l'espace public, non pas cette fois dans l'espace de l'autre, comme c'est le cas avec *STILL*, mais dans celui *des* autres. Au lieu d'utiliser un stéthoscope, Rachel Echenberg a mis au point un système de captation et de transmission sonore permettant la diffusion des bruits de son corps, traçant une sorte de topographie rhizomatique autour d'elle. Les haut-parleurs étaient tous reliés par des canaux rouges, dont l'effet visuel n'était pas sans rappeler la circulation sanguine, source de son mais aussi de vie. Cette circulation proche du souffle, comme l'a suggéré Nicole Gingras[50], du vent ou de la tempête, dépendant de l'activité vitale, pouvait parfois être très dense puisque Rachel Echenberg était enceinte de plusieurs mois au moment de réaliser la performance.

[48] Marc Augé, *Domaines et châteaux*, Paris, Seuil, 1989, p. 143.

[49] Cette performance a été réalisée dans le cadre de l'exposition « Gestes d'artistes / Artists' Gestures », en 2001.

[50] Voir Nicole Gingras, *Souffle / Breathing*, coll. Voix contemporaines, Montréal, Optica, un centre en art contemporain, 2003.

ill. p. 046

Les interventions et les performances de **Claudine Cotton** cherchent également à créer un contexte d'intimité dans des espaces publics pour générer des situations de rencontre et de convivialité. Les gens sont conviés à participer, à engager leur propre intimité, allant jusqu'à devoir modifier leur comportement social. *Une vraie famille doit faire son lit petit à petit* (2001) explore cette interaction en intégrant les gens qui se déplacent dans la rue à l'intérieur d'un contexte d'intimité. Avec cette performance, Claudine Cotton provoque non seulement une proximité des corps, mais une situation réelle de contact physique entre étrangers. S'exposant à une forme d'itinérance, elle s'est déplacée pendant une semaine dans le quartier Saint-Roch de la ville de Québec en proposant aux gens de dormir dans son lit. Cette intrusion comporte quelque chose de radical, voire de risqué dans sa volonté d'inclure l'inconnu dans son propre espace en offrant à des étrangers de partager un des lieux les plus intimes de sa vie. Claudine Cotton transforme ici un objet familier en une zone de repos, propice à produire du dialogue et des échanges entre des individus qui, dans un contexte urbain, s'ignorent. Le lit a alors pour fonction d'être manipulé, utilisé, par les gens qui, ce faisant, non seulement participent à l'œuvre, mais agissent aussi en tant qu'acteurs de ce qu'ils vont eux-mêmes initier comme dynamique sociale. Ceci provoque des contextes et des situations ouvertes qui sont susceptibles d'engendrer des relations intersubjectives et sociales.

ill. p. 052

Ce rapprochement entre la maison et le corps est également présent dans l'installation *Cozy* (1999-2000) de **Janet Morton**. Ce n'est pas la présence directe du corps qui, cette fois, interpelle mais celle du vêtement qui vient problématiser le rapport entre intérieur et extérieur. *Cozy* est avant tout le résultat d'un travail collectif au cours duquel l'artiste a récolté et assemblé quelque 800 tricots usagés qui ont été nécessaires à la reconstruction d'une maison. Cet énorme vêtement (7,62 x 8,53 m) a d'abord servi, en novembre 1999, à recouvrir son bâtiment d'origine situé au Wards Island, au moment où il était toujours habité par ses occupants, pour être ensuite réinstallé quelques mois plus tard, en avril 2000, sur une structure d'échafaudage au Trinity Square Park à Toronto. Servant initialement à recouvrir le corps pour le protéger et l'isoler, le vêtement agit ici comme un revêtement épousant d'abord l'architecture de la maison pour ensuite la reproduire en son absence. Ces deux présentations orientent le projet dans deux directions opposées qui sont pourtant complémentaires. D'un côté, Janet Morton semble vouloir ramener la demeure à son anthropomorphisme d'origine, alors que de l'autre, au moment où il ne reste plus que l'enveloppe d'un volume vide dans lequel on ne peut entrer, elle en souligne la dimension mémoriale. Alors qu'elle semblait vouloir redonner à la demeure sa fonction symbolique de refuge et de protection en la recouvrant de tricot, elle lui retire cette fonction en la présentant comme un espace sans fondation. Cette perte se fait toutefois au profit d'une forme et d'une structure plus souples, plus

organiques, dont l'enveloppe conserve encore les traces de l'objet perdu. S'installe ainsi une dialectique présence/absence où le vêtement gagne cette dimension mémoriale. Comme l'écrivait Marie-Ange Brayer à propos de *Ghost* (1990) et de *Untitled (House)* (1993) de Rachel Whiteread, la demeure « n'est plus qu'une présence spectrale, un objet "perdu"[51] ». [51] Marie-Ange Brayer, « La maison. Un modèle en quête de fondation », *op. cit.*, p. 36.

D'autres oppositions sont interpellées par la dynamique entre privé et public. À la frontière des espaces domestiques et urbains, *Trimmings* (2002) de **Shelley Miller** s'offre comme une autre façon de questionner leur articulation. D'entrée de jeu, le titre comporte une double référence soulignant à son tour une permutation entre intérieur et extérieur; en anglais, le mot *trimming* désigne à la fois la garniture utilisée en cuisine (pastillage) et les ornements décoratifs utilisés en architecture. Évoquant l'opulence des intérieurs somptueux autant que le kitsch des univers domestiques populaires, ces motifs décoratifs entrent en relation avec l'univers urbain du graffiti. Shelley Miller a réalisé des motifs ornementaux fabriqués de sucre coloré et de meringue directement sur des murs extérieurs déjà recouverts de grafittis. Ses interventions étaient disséminées à différents endroits dans la ville, principalement dans des ruelles, qui sont les lieux privilégiés des « tagueurs ». Empruntant aussi à l'univers des tags son anonymat et sa précarité, *Trimming* est en constante transformation dans le tissu urbain. Au fur et à mesure que les motifs décoratifs très colorés disparaissaient sous l'effet du temps, des intempéries ou des abeilles qui se nourrissaient du sucre, d'autres réapparaissaient ailleurs. Ces interventions se détruisaient assez rapidement alors qu'elles étaient le fruit d'un long et lent travail domestique de préparation et de fabrication *in situ*. ill. p. 070

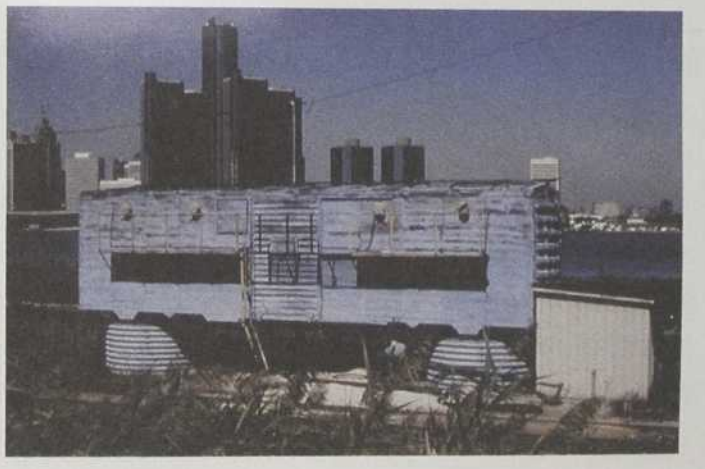
L'univers domestique est aussi le terrain d'investigation de **Daniel Olson**. Ses interventions et ses performances investissent même encore plus spécifiquement la vie privée. Depuis plusieurs années, cet artiste s'intéresse à des objets rudimentaires qu'il transforme de façon ludique, soit pour être présentés dans le cadre d'expositions, soit pour être manipulés dans des performances. La question de l'univers domestique, comment le corps interagit quotidiennement avec les objets et son environnement immédiat, ainsi que les dimensions privée et publique de la vie des gens, sont sans doute les aspects les plus importants de sa pratique. Ses interventions sont de l'ordre du micro-événement même lorsqu'elles ont lieu dans le domaine public ou l'espace urbain. Daniel Olson adopte souvent une attitude de dissimulation, s'immisçant dans des contextes sans en transformer ni la fonction ni les apparences. Il joue plutôt subtilement à l'intrus en essayant de passer inaperçu. Lorsque sa présence se fait sentir, c'est souvent en raison d'un petit rien, d'un écart qu'il aura voulu lui-même inscrire. Avec son projet *Cultural Services, Inc.* (2002), une division de *Free Man* ill. p. 072

Detective Bureau, Daniel Olson mène des enquêtes sur la vie privée des gens dont il divulgue publiquement les renseignements. Agissant sous l'anonymat d'une compagnie, il adopte la posture du détective et s'infiltre chez les gens, discrètement mais avec leur consentement, afin d'investiguer leur vie privée, leurs habitudes et leurs biens culturels. Il consulte leurs livres, leurs magazines, leurs collections d'art et de disques et, comme une ombre, il laisse sur les lieux des traces discrètes de son passage. Les informations recueillies sont ensuite compilées, sous forme d'un récit d'enquête, dans un rapport rédigé avec une vieille dactylo.

Cette intrusion dans la vie des gens est une autre façon d'exprimer la perméablité des frontières entre privé et public sans pour autant conduire à l'envahissement d'un espace par l'autre. Au contraire, ce qui est est en jeu ce sont les déplacements d'une sphère à l'autre, les mouvements d'aller et de retour qui brisent leur uniformisation et perturbent leur autonomie au profit d'une fragmentation et d'une dynamique plus hétérogène. Elle s'ajoute ainsi aux pratiques artistiques qui cherchent à situer leur action au seuil du privé et du public pour intervenir dans une zone liminale où la position politique de l'art se déplace vers des micro-événements, des micro-politiques, des gestes du quotidien qui mettent l'accent sur des relations humaines dans un monde où Marc Augé constatait en fait, dans la prolifération des non-lieux, leur disparition.

C'est à l'intérieur de cette mutation que la demeure apparaît comme le lieu d'une réflexion critique, partagée entre une volonté de remettre en question nos modes vie normalisés et la possibilité de nous inventer de nouveaux rapports à l'espace dans un contexte généralisé de mobilité. Si autant d'artistes se réfèrent à cette notion, c'est pour retourner à ces fondements, non pas pour retrouver une origine perdue, mais pour interroger nos manières d'habiter le monde, de s'y déplacer, d'y vivre, d'y construire des relations sociales et humaines. Les ramifications conceptuelles sont nombreuses, comme on a pu le constater ici. J'ai tenté de fournir quelques repères pour revoir nos modes d'habiter tout en inscrivant cette réflexion dans un contexte plus général : celui du lien des pratiques artistiques actuelles avec des formes de vie et des figures de la communauté.

LA DEMEURE // **EN GALERIE**



DOG HOUSE BRACKET STUDIO, 1998. ROUND HOUSE STUDIO, 2002

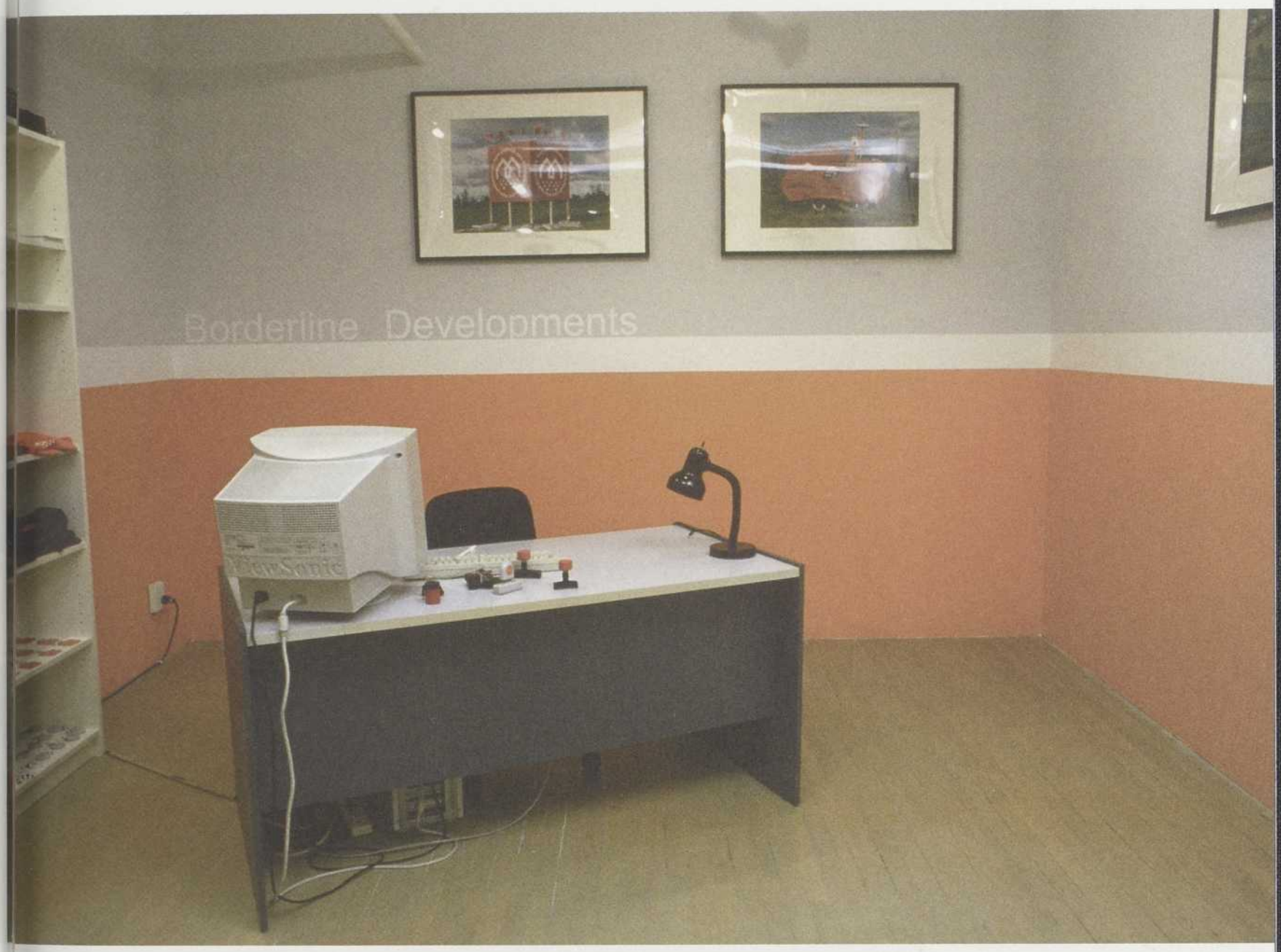
CONSTANZA CAMELO

ABRI - COBIJO, 1995


Laissez-pa
TISSOT
adam

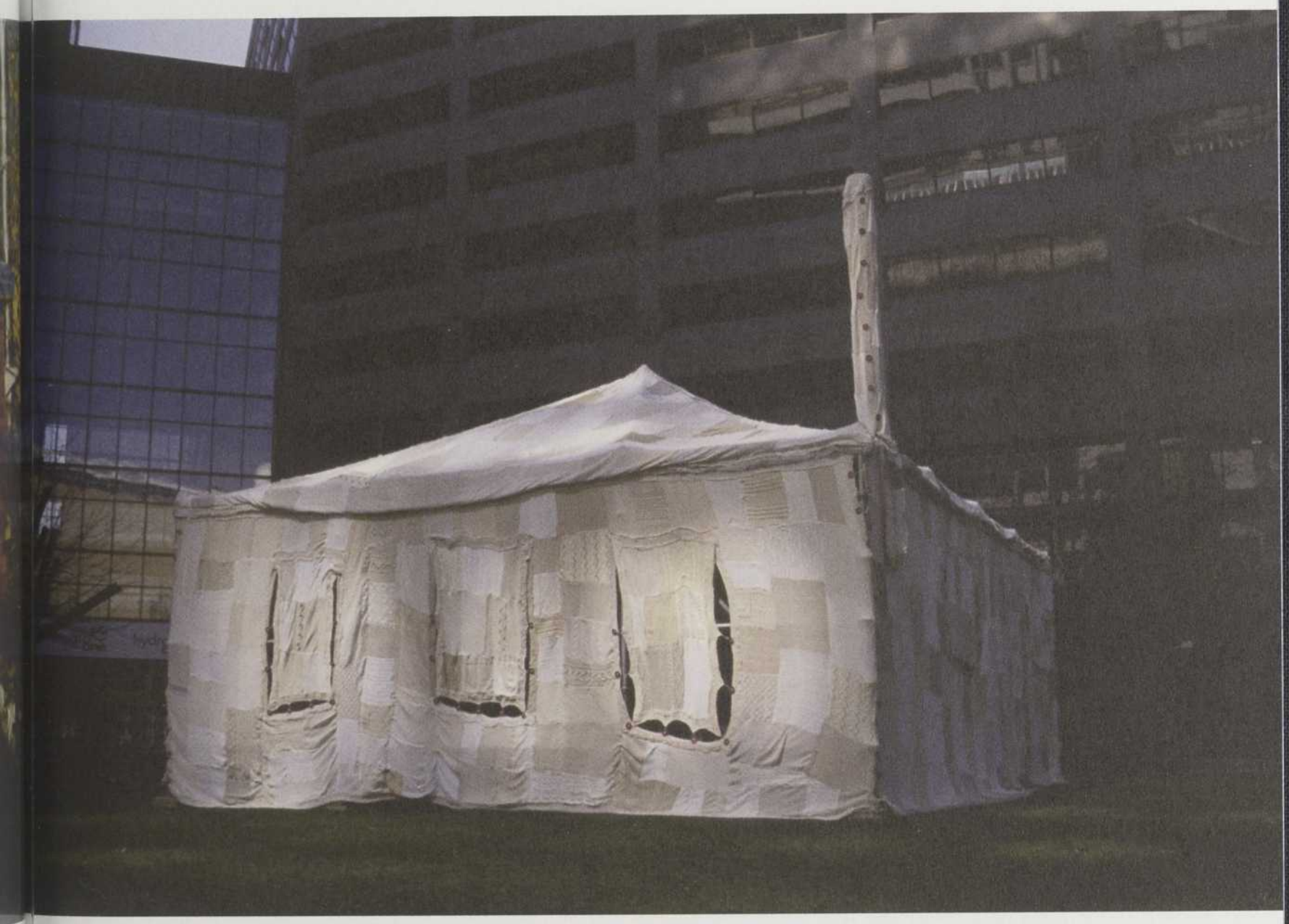
UNE VRAIE FAMILLE DOIT FAIRE SON LIT PETIT À PETIT, 2001

KIT + ARTENGINE = BORDERLINE DEVELOPMENTS



GREYLANDS PROJECT (ZONES GRISES), 1997-2002

052 **COZY**, 1999 (13 Third Street, Ward's Island)



COZY, 2000 (Trinity Square Park)

CONVIVIALITÉS ÉLECTIVES, 2000

WHEELHOUSE HABITATION, 1998-1999

LA DEMEURE // **HORS GALERIE**

TROU, 2002

CONSTRUCTION SANS TITRE, 2002


KIA
SEDONA

CO-HABITATIONS HORS CHAMP, 2002

BODY-HOUSE: LES PAROLES AUTONOMES, 2002 (métro Place-des-Arts)

THE ROOM IN SPACE (LA CHAMBRE DANS L'ESPACE), 2002
(place Albert-Duquesne, parc Jeanne-Mance, parc Lafontaine)

TRIMMINGS, 2002

09.13.02 - rue Clark, Montréal

Oeuvres, Tome II, Paul Valéry.
Premier livre que j'ai vu, après avoir entré, j'ai pensé que peut-être c'est du même série que j'ai feuilleté plusieurs fois, Wolfville, les années 1970. Mais je me suis trompé - c'était journaux que j'ai trouvés par hasard dans la bibliothèque de l'université Acadia. Je connais son nom a cause de mon cours de la littérature française, et aussi je comprenais qu'il a écris aussi au sujet de mathématiques. Je n'ai pas beaucoup compris, mais j'étais fortement impressioné qu'il a écrit si tant de notes. Plus tard, à Halifax, j'ai feuilleté ce qu'il a écrit au sujet de Léonard, a cause que j'ai lu quelque chose au sujet en reference à Duchamp. Encore, je n'ai pas beaucoup apprécié, meme si je suis d'accord avec lui - les choses du monde ne m'intéresse que sous le rapport de l'intélligence. (Ecrit en crayon dedans.) Il se trouve aussi quelque chose qui ressemble un petit grain de tabac.

Fleurs du Mal, Charles Beaudelaire.
J'ai aussi lu Beaudelaire à Acadia, les années 1970, comprenant bien qu'il est l'un des plus importants poètes du XIX siècle - son influence fut capitale. Bien connu les mots -- Hypocrite lecteur,-- mon frère, -- mon semblable! Cette copie a étée achetée pour $3.95, Librairie Champigny, Montréal. Il se trouve dedans une carte postale du CCA, photographie de Clara Gutsche, "L'allée centrale des ateliers de la Belding Corticelli, Montréal, août 1985," qui se trouve dans mon quartier. J'ai trouvé par hasard, et photographié, une plaque indicante que Beaudelaire a vecu dans telle appartement à Paris, pas loin de la Cité des Arts, ou j'ai passé un séjour de trois mois, 1999.

Capitale de la douleur, Paul Eluard.
Je crois que j'ai tiré ce livre de la Bibliothèque de la ville de Paris, pendant mon sejour, mais c'est bien possible que je me trompe. Au moins, c'était un de la même série, NRF poésie, Gallimard, Ce copie était bien marquée en crayon, alors je l'ai effacée. Le mot "ouie" est écrit en stylo, page 57. J'ai vu le tombeaux d'Eluard, cimitière Pere Lachaise, ou j'amais passer des heures, surtout à cause du silence, des corbeaux.

Poèsies complètes, Rimbaud.
Rimbaud n'a jamais reuni ses poèmes, qui n'ont été publiés que peu à peu, et pour la plupart après sa mort. On les trouvera ici classés dans un ordre où nous nous sommes éfforcés de suivre la chronologie de leur composition. C'est aussi simple qu'une phrase musicale. Il faut ajouter qu'en anglais, si on parle de Rimbaud, la plupart des gens pense à Sylvester Stallone.

Poèsie ininterrompue, Paul Eluard.
De la même série que "Capitale de la douleur". Ce volume, le trente-neuvième de la collection Poèsie a été achevé d'imprimer le 3 janvier 1969 sur les presses de l'Imprimerie Firmin-Didot. Deux pages sont coincées - sur le 52 je lis "Qu'êtes vous venu prendre/Dans la chambre familière", et alors sur le 107, la réponse "un pont qui joint les hommes". J'ai décoincé les pages.

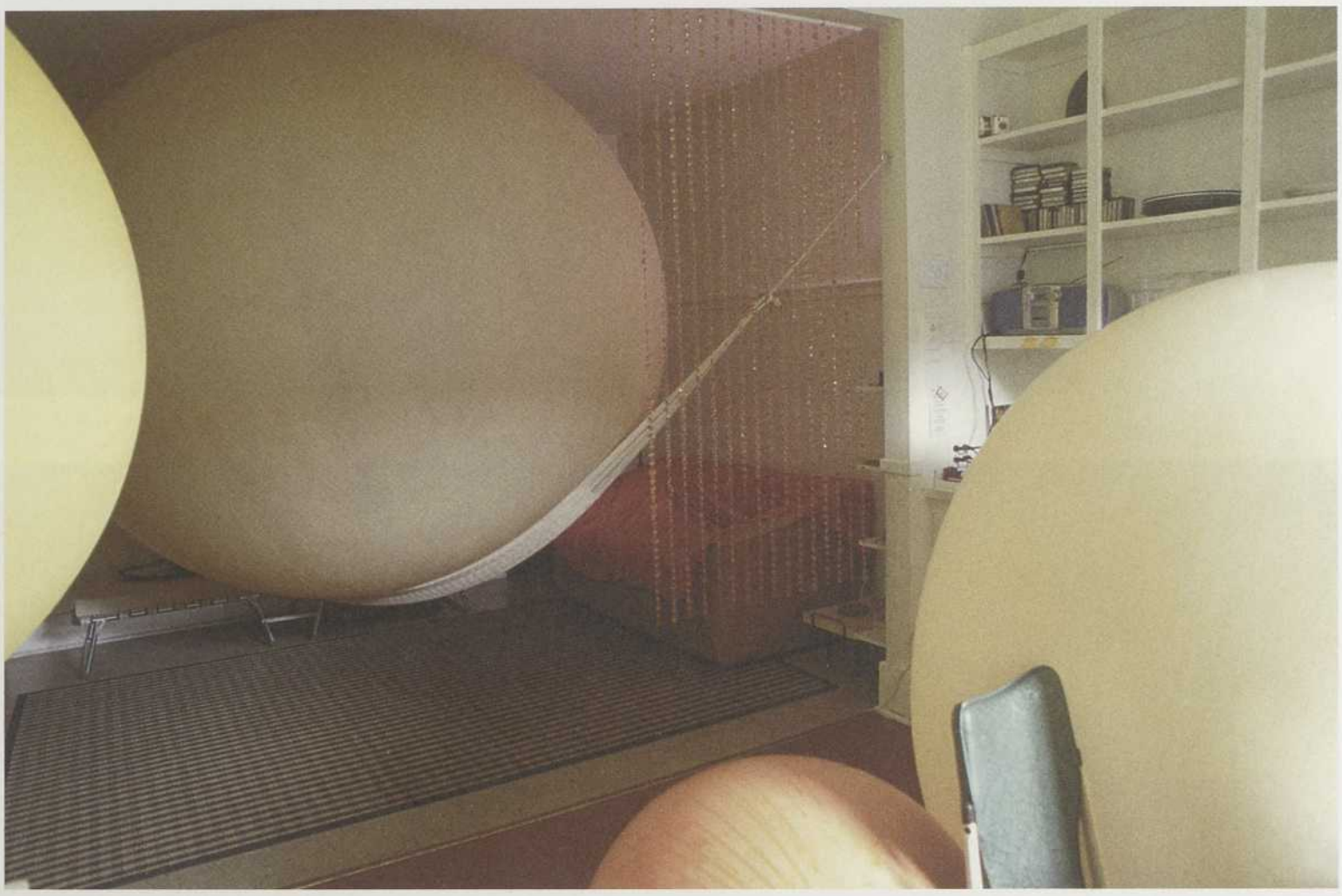
Cette courbure du cerveau, Michel Gay.
No. 13 d'une edition de 20 exemplaires, Les Editions du Pli, 1973. Je l'ai tiré en pensant que c'était une disque - c'est style que j'appelrais en anglais "folio", des pages non-reliues dans une couverture pliée. Tu n'as aucune idée de ce qui se passe dans ma tête, la même pensée que j'ai eu en train de tournage de mon projet vidéo "Smoke!" - j'ai fumée du pot constamment pendant une période d'une heure, pour l'expo "Let's Get Lost", Cambridge Galleries, commissaire Gordon Hatt. J'ai depuis longtemps l'idée de faire un livre d'artiste en style "folio", alors maintenant je dois bien le faire.

Interpreting Contemporary Art, Edited by Stephen Bann and William Allen.
I used to own a copy of this book, which I bought at a bargain price in Toronto, early '90s. It's quite likely that I bought it mainly because of the colour illustration of Jannis Kounellis' "Civil Tragedy", 1975, gold leaf on wall, hat rack with coat and hat, and oil lamp. I have no recollection which of the essays I might have read.

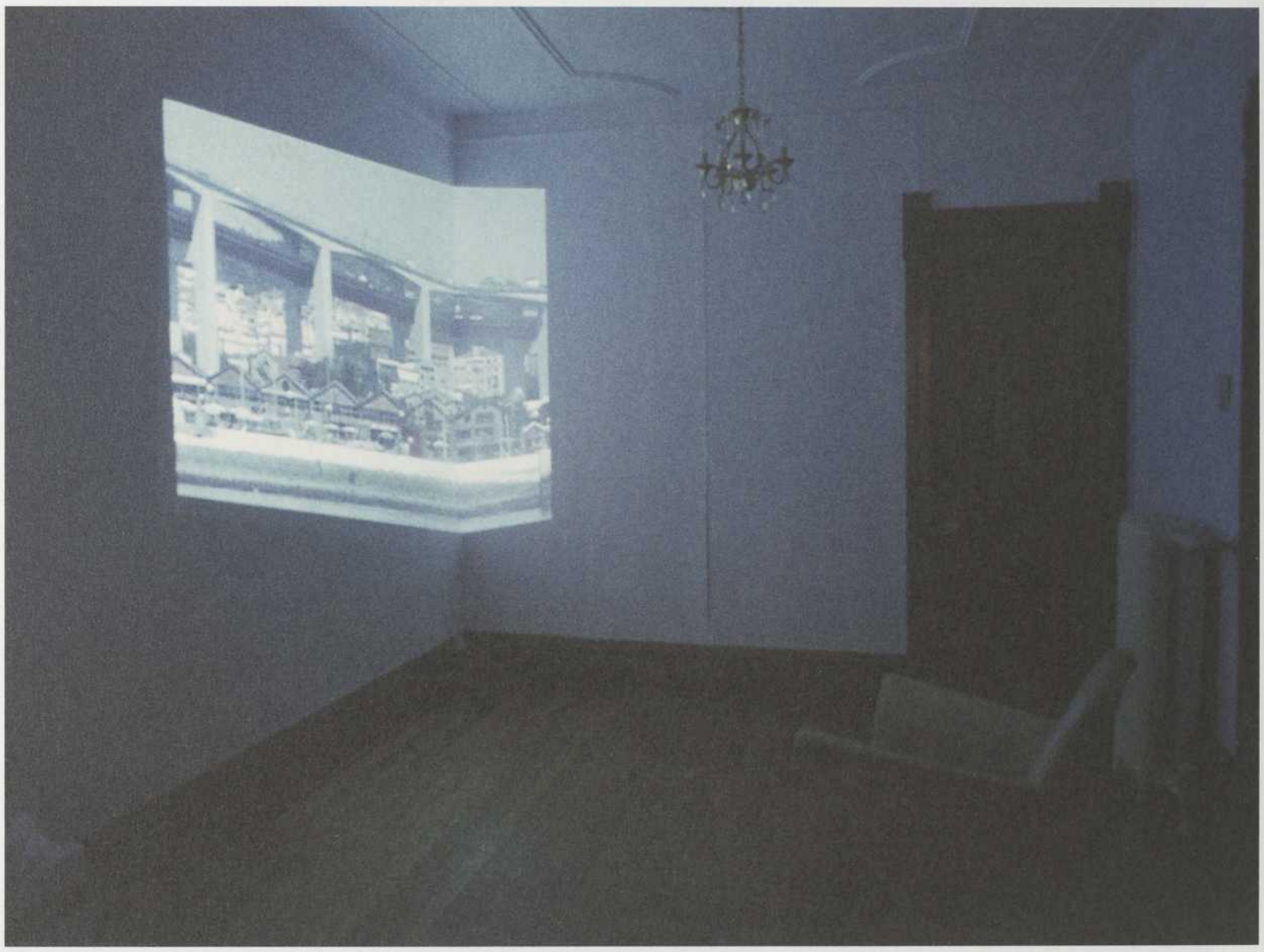
Passages in Modern Sculpture, Rosalind E. Krauss.
I don't believe I ever owned a copy of this book, though it is a standard in art schools and I am quite certain I read some of it in the '80s. Taking it down from the shelf I was pleased to see that one chapter is titled "Mechanical Ballets", having titled one of my video installations "Ballet mécanique". I heard Krauss deliver a paper on Duchamp, at the conference in Halifax in 1988, later compiled in a book edited by Thierry de Duve, called "The Definitively Unfinished Marcel Duchamp". Krauss was able to get the

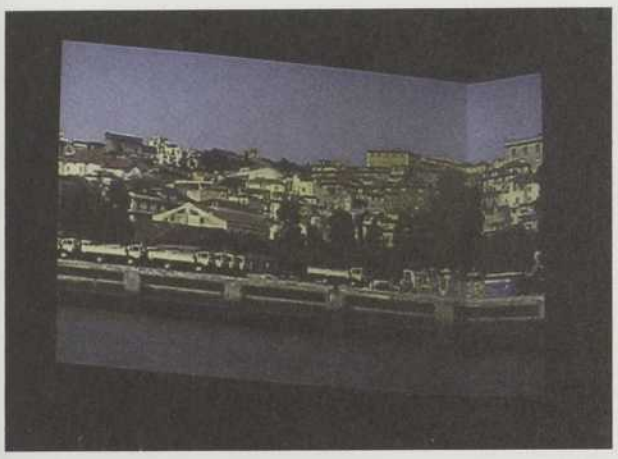
CULTURAL SERVICES, INC.

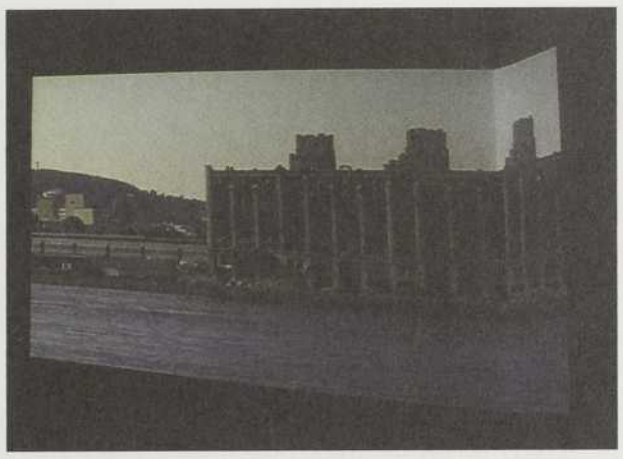
DANIEL OLSON, B.SC. (HONS.), B.E.D.S., B.F.A., M.F.A.

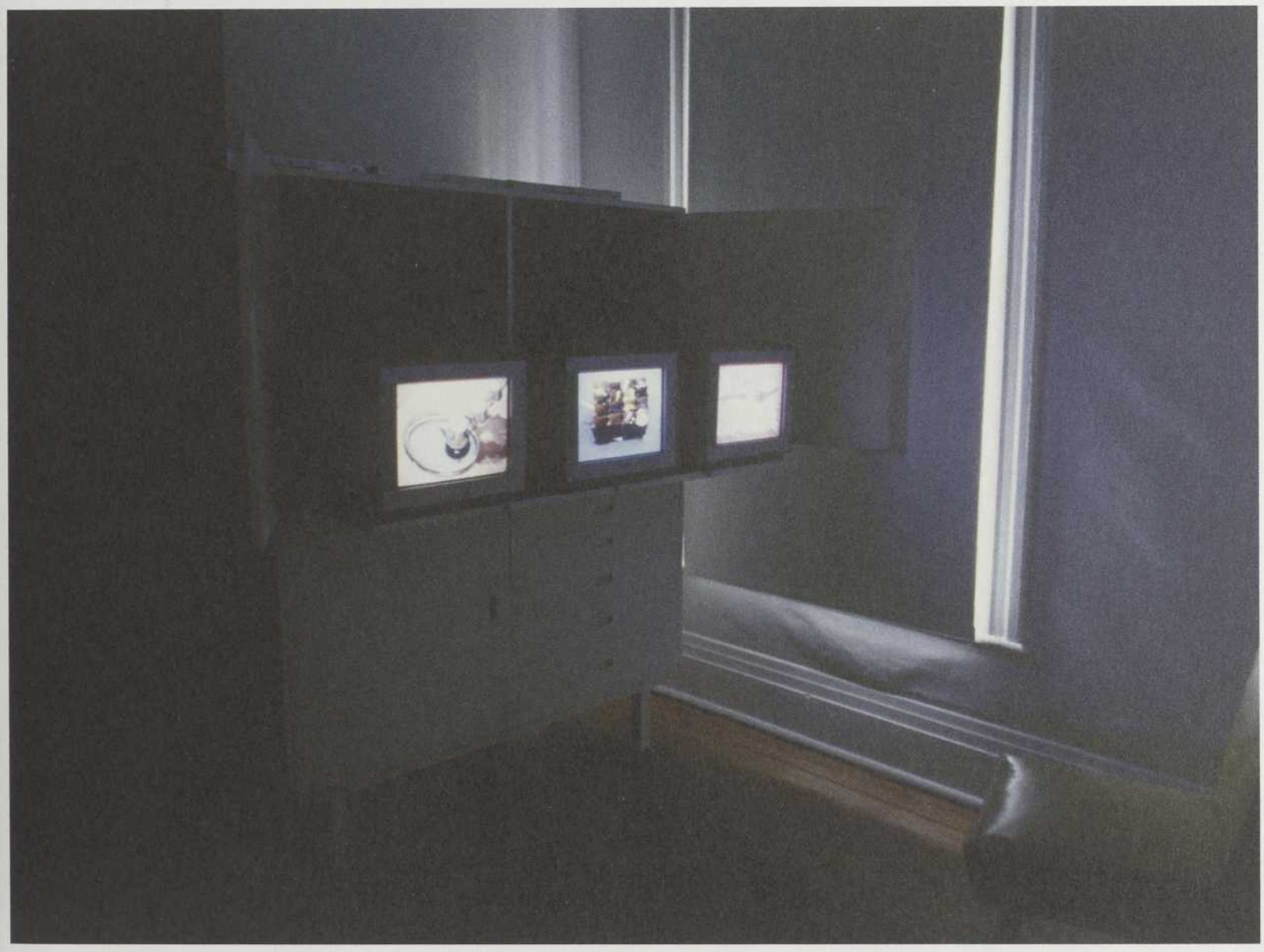


THE OCCUPANTS (LES OCCUPANTS), 2002









CHAMBRES PAUPIÈRES, 2002

WASHÀNG, 2002

DEMEURER DÉTERRITORIALISÉ // CONSTANZA CAMELO

Dans *Espace et politique*[1], Henri Lefebvre définit la ville en tant qu'objet spatial occupant un site où se forment des situations. Selon l'auteur, la ville devrait être une œuvre, l'œuvre du temps et de son emploi humain, mais aussi une œuvre modelée et appropriée par des groupes ayant une certaine éthique, une certaine esthétique. L'espace physique, l'espace mental et l'espace social composent une unité qui reproduit des rapports sociaux et productifs, explique-t-il. La ville propose une médiation entre un ordre proche – composé des rapports de pouvoir qui s'exercent entre ce qui environne la ville et les modes de production qui s'y opèrent[2] – et un ordre lointain, composé des pouvoirs des différentes forces présentes dans l'ensemble de la société.

[1] Henri Lefebvre, *Espace et politique. Le droit à la ville II*, Paris, Anthropos, 2000 (1973), 174 p. [2] Lefebvre donne l'exemple du rapport d'exploitation ou de surtravail que la ville établit avec la campagne. *Ibid.*, p. 74.

Henri Lefebvre montre aussi comment la ville traditionnelle de l'ère agraire, pour laquelle le temps et l'espace étaient accompagnés de particularités juxtaposées, disparaît avec l'éclatement de la temporalité de la ville moderne. Par cette *mutation*, le sens de la ville est transformé. La société industrielle fonctionne de façon logique et planifiée. En séparant et en niant des aspects de la pratique sociale, elle les regroupe dans un espace géré selon une rationalité d'entreprise et organisé par la division du travail et la généralisation de l'échange marchand. « Espace instrumentalisé », la ville devient l'application directe du modèle de fonctionnement de la société. Néanmoins, le fait d'appliquer directement ce modèle est une erreur, prévient-il, car si la société industrielle entraîne l'urbanisation, cette dernière la dépasse dans son processus permanent de construction. L'ère industrielle installe dans la ville l'homogénéité et l'uniformité, mais cette *continuité contraignante* s'oppose à la fluidité et à la superposition des divers réseaux et flux caractéristiques de l'ère urbaine[3]. Par conséquent, affirme Henri Lefebvre, le modèle industriel devient dysfonctionnel pour la structure changeante de la ville.

[3] C'est-à-dire les flux d'information, les marchés de produits et les échanges symboliques. *Ibid.*, p. 79.

La majorité des capitales latino-américaines sont des villes où la société traditionnelle et la société industrielle se côtoient. Ces sociétés se réclament d'un espace public où la loi est fréquemment violée. Paradoxalement, il est aussi le lieu de rencontres enrichissantes à la croisée des langages populaires et élitistes. Pour comprendre l'expression symbolique de cette cohabitation, il faut se reporter aux manifestations de rue qui possèdent une longue tradition dans le domaine de l'intervention artistique, politique et sociale. La rue n'est pas seulement un lieu de passage et de transit : elle invite à s'arrêter, permet de contester et d'y séjourner.

La rue en Amérique latine est surtout reconnue comme espace servant de demeure aux diverses populations qu'elle accueille et dont la vie et la liberté sont constamment menacées. Ces populations sont le plus souvent démunies et sans foyer, occupant l'espace public devenu désormais leur seule habitation. Si l'on prend comme exemple la ville de Bogotá, les rues se transforment le soir en autant de lieux et de demeures où des personnes, refoulées contre leur gré et sans abri, trouvent momentanément refuge. Le jour, elles doivent constamment circuler et laisser libre l'espace public qu'elles réussissent à s'approprier temporairement, espace qui est aussi un dépotoir et le témoin de morts violentes. En écho à ce contexte, plusieurs collectifs d'artistes utilisent la rue, les murs et les façades urbaines pour aborder la poétique contradictoire et violente de la ville. Leurs actions et tactiques artistiques soulignent l'interdépendance qui existe entre le centre et sa périphérie, et tentent de contrecarrer la tendance inéluctable mais croissante de régulariser l'espace public. Ces pratiques contemporaines, dont nous nous entretiendrons, cherchent à produire un type d'interférence dans le quotidien sociopolitique de l'espace public. L'on peut observer de nombreuses correspondances entre ces pratiques et l'héritage qu'elles ont reçu de la part d'artistes comme Helio Oiticica, plus particulièrement en ce qui touche l'état *parangolé*.

LE PARANGOLÉ

Dans les années 1960, l'artiste brésilien Helio Oiticica réunit ses préoccupations esthétiques et éthiques dans un programme socio-environnemental. À l'époque, cette proposition a pu être perçue comme une prémisse anarchiste, étant interprétée comme le point de départ de changements artistiques, sociaux et politiques importants. Dans son programme, Oiticica incluait les parangolés et les appropriations comme tactiques qui le conduiront à questionner le travail performatif et la pratique de l'*in situ*. Il développera sa pratique d'interventions et d'actions en s'inspirant directement des événements de rue et des réunions dans les écoles de samba où le parangolé se crée. C'est en 1965 qu'il utilise pour la première fois le mot parangolé, lequel identifiera par la suite son art[4]. En argot brésilien, le mot parangolé désigne un comportement coquin, astucieux, rusé, qui produit une situation animée, une confusion soudaine, une sorte d'agitation dans un groupe de personnes.

[4] Se référer aux textes suivants pour connaître les bases théoriques de sa proposition : *Bases fundamentals para uma definiçao do parangolé* (1965), *Anotaçoes sobre o parangolé* (1965) et *Aspiro ao grande labirinto* (1986).

Helio Oiticica, **PARANGOLÉ P15, CAPA 11. INCORPORO A REVOLTA (J'INCORPORE LA RÉVOLTE)**, 1967; photo reproduite avec l'aimable permission de la Fondation Oiticica

Oiticica a découvert le lien qu'il pouvait établir entre ce mot et sa production artistique à partir de la signification et de la dynamique de la samba. L'artiste s'intéressait plus particulièrement aux liens sociaux qui se tissaient en dansant dans les écoles de samba. Au Brésil, ces lieux de rassemblement ont pour fonction de transmettre le savoir populaire de la danse dans la rue et lors des carnavals, moments idéals de parangolé[5]. Il précise que l'usage de l'expression dans son travail n'explique pas seulement une complicité avec le folklore brésilien, mais qu'il définit surtout une position expérimentale spécifique. C'est alors que l'artiste commencera à méditer sur ce qu'il appellera les « structures perceptives » de son œuvre et qu'il s'intéressera à la participation collective et à l'intégration du spectateur dans ce qu'il qualifie de parangolé.

[5] Ne pas confondre une école de samba avec un organisme à but lucratif qui offre des cours de samba. Au Brésil, une école de samba est un regroupement communautaire qui, dans sa forme la plus simple, est une réunion informelle de personnes de différentes générations qui dansent la samba et qui, dans sa forme la plus complexe et exigeante, représente une formation. Au minimum, cette formation doit comprendre une batterie, un groupe de baianas, des porte-drapeaux, un chef chorégraphe. Elle doit aussi composer ses propres chansons, avoir un comité de direction et participer d'une manière formelle à un défilé thématique au moins une fois par année.

Oiticica a décrit le parangolé comme une « structure-action », pendant laquelle il invitait le spectateur à porter les capes, étendards et objets vestimentaires qu'il avait réalisés et à danser ainsi vêtu au rythme de la samba dans la galerie ou à l'extérieur de celle-ci. Le sens premier de la structure-action réside, avant tout, dans la proposition de transformer l'attitude du spectateur en attitude créative (plutôt que créatrice). Oiticica cherchait alors à donner au spectateur-participant la chance de trouver quelque chose à réaliser « sans prémisses morales, intellectuelles ou esthétiques ». Il identifie quatre moments : le « parangolé social » qui transmet un message de contestation; le « parangolé poétique » qui est réservé aux expériences esthétiques; le « parangolé ludique » qui repose sur l'action pure, celle qui existe uniquement pendant qu'elle est réalisée; le « parangolé collectif » qui est la réunion des trois autres parangolés. Parmi ceux-ci, on retrouve les séries intitulées *Parangolé capa, Parangolé de cabeça* et *Parangolé tenda*. Au cours de ces interventions, Oiticica proposait au spectateur, outre les capes ou étendards à porter, des tentes où il pouvait circuler.

Da adversidade vivemos (*Nous vivons de l'adversité*) et *Incorporo a revolta* (*J'incorpore la révolte*) semblent être les parangolés les plus représentatifs de la pratique d'Oiticica. Leurs titres évoquent un point de vue sur la résistance et l'engagement. À ce propos, Guy Scarpetta, faisant référence à Pasolini, écrivait que « la résistance se doit d'être subjective autant que politique. Il n'y a pas d'autre façon de contester cet "ordre" que d'affirmer farouchement sa singularité, son écart, son irréductibilité (seule énergie que le marché et le spectacle sont impuissants à assimiler)[6]. » Nous

serions tentés d'apposer cette lecture à la pratique d'Oiticica qui s'est vécue, elle aussi, dans l'adversité du Brésil des années 1960. Cette expérience de l'adversité lui a procuré sa matière pour créer : sa *technè* s'est développée face à l'obstacle et a fait surgir le possible à partir de l'adversité. Retenons que d'une part le parangolé est une expérience qui cherche à créer des interférences dans le contexte où il se réalise ; d'autre part il est un programme esthétique, la manifestation physique d'un non-conformisme social. Il englobe toute manifestation organisée, d'ordre collectif (de type révolutionnaire) et toute manifestation subjective, d'ordre individuel (de type contestataire).

[6] Guy Scarpetta, « Pasolini, un réfractaire exemplaire », *Le Monde diplomatique* (février 2006), p. 24.

L'APPROPRIATION

L'autre élément important de la proposition esthétique d'Oiticica est l'« appropriation ». Ce mot désigne l'action de s'approprier un objet inamovible[7], ou un lieu fixe, qui passe généralement inaperçu dans l'environnement quotidien. L'appropriation du lieu « retrouvé », ainsi nommé, se caractérise par la prise de possession éphémère que l'artiste réalise sur un terrain qu'il privilégie. Dans un premier temps, il « réaménage » le site pour y produire une relation d'ordre esthétique qui le place en accord avec ce lieu. Dans un deuxième temps, l'appropriation du lieu découle de l'exploration qu'il fera du terrain inconnu. Lors de cette étude, l'artiste est à la recherche de la structure originelle du site pour y trouver les principes qui la composent. Il doit être attentif à ce que le lieu lui transmet sans essayer de dynamiser le site ou de le détourner de sa nature, mais de veiller plutôt à le recomposer subtilement à partir de ce qui est déjà sur place. Finalement, l'appropriation du lieu se concrétise par le choix de l'artiste en fonction d'un besoin intérieur et d'une recherche de soi-même sur le site. Il doit y avoir une communion entre celui qui trouve le site et son environnement. Ainsi, l'artiste, le passant et le monde sont réunis dans une même signification.

[7] *Helio Oiticica*, Lygia Pape (dir.), Barcelone, Fundació Antoni Tàpies, 1992, p. 105. À la différence des ready-mades ou des objets trouvés, les appropriations restent dans la rue car les objets qui les composent ont la particularité de ne pas être transportables. Les appropriations traduisent des modifications perceptuelles des objets « en communion avec leur environnement ».

Au cours de ses actions et interventions, Oiticica cherchait à atteindre l'état parangolé : une situation susceptible de réunir la complexité du multiple, celle de l'agglomération, du passage, du parcours, de la rue fréquentée et désertée par son usager auquel l'artiste faisait appel et dont il voulait détourner le regard et changer l'attitude. L'on a pu constater que l'appropriation implique de faire

l'expérience des espaces quotidiens de façon à proposer une interprétation de l'univers d'après une perception créative. Oiticica voulait profiter de ces moments de parangolé que la rue en Amérique latine offre constamment. Il disait : « Le musée c'est le monde, l'expérience quotidienne[8]. » Nous verrons comment cela se traduit concrètement dans la pratique de trois collectifs qui s'approprient la rue et dont la recherche pourrait avoir des correspondances avec l'état parangolé d'Oiticica.

[8] *Ibid*, p. 103.

IMAGEN PIRATA

Sur le mur mitoyen d'un stationnement au centre-ville de Montréal, une image grand format illustre des enfants qui travaillent à piquer du charbon. En haut de l'image, on peut lire la phrase suivante : *Trabajamos para usted* (*Nous travaillons pour vous*). Composée de cinq cent vingt-cinq photocopies, l'image apparaît parmi des graffitis, des tags et des affiches publicitaires qui se disputent le regard des passants. Elle provient d'une photo qui a paru dans un journal colombien et qui met en cause l'exploitation des enfants mineurs au travail. La phrase reprend un slogan politique de la mairie de Bogotá. Le même dispositif avait été réalisé auparavant dans des conditions similaires sur un mur bien en vue à Bogotá.

Derrière Imagen Pirata, l'on retrouve le duo d'artistes colombiens Ricardo León et Camilo Martínez pour qui le travail artistique relève d'une production déterminée par les réalités locale et globale. C'est ainsi que ces artistes expriment leur position et parlent de leur pratique artistique en étant conscients des limites d'être en interaction avec d'autres domaines culturels et d'autres processus socio-économiques à chaque fois qu'ils se déplacent. Les images d'Imagen Pirata sont reconnaissables par leur grande économie de moyens techniques.

Commentant l'intervention de Bogotá et celle de Montréal, Imagen Pirata fait remarquer que « l'image grand format cherche à produire un contraste [...] parmi les images impeccables de la publicité en mettant en évidence le doute que provoque le message sans émetteur et sans fonction précise[9] ». Le choix de la photocopie comme médium, support et technique de reproduction, rappelle l'écart qui existe entre les conditions de production pseudo-publicitaire et pseudo-artistique de cette pratique et les stratégies de communication sophistiquées qu'elle tente d'imiter.

[9] Extrait de leur démarche artistique, non paginé.

Imagen Pirata, TRABAJAMOS PARA USTED (NOUS TRAVAILLONS POUR VOUS), 2003-2004 ; photo : Imagen Pirata

Sachant très bien qu'ils ne peuvent concurrencer avec les moyens de la publicité, le geste du duo souligne davantage l'impossibilité de transcrire fidèlement le message original et mise plutôt sur la nature poétique du dispositif et ses imperfections. L'agrandissement de l'image, parue dans le journal colombien, amplifie cette distance dans le message avec lequel ce *nous* de la rue est confronté. Le jeu qui consiste à s'approprier une photographie et un slogan politique et à en détourner le sens premier permet à Imagen Pirata de faire irruption dans le quotidien du consommateur. L'image nous rappelle qu'il y a des enfants, quelque part, qui travaillent pour nous. Le spectateur (le passant) se reconnaît-il dans ce *vous* ? Où est sa place ? Quelle est sa réaction ? Hésite-t-il entre l'indifférence, la distanciation, la compréhension des circonstances, ou bien se range-t-il derrière l'acceptation des avantages que ce *vous* procure en achetant le produit d'un travail qui manque aux droits fondamentaux des enfants ?

La présence d'imperfections formelles qui caractérise la pratique d'Imagen Pirata est aussi une recherche esthétique globale. Le milieu de l'art officiel a souvent répété sous forme de critiques que l'art provenant des pays « pauvres » manquait de précision dans le traitement technique des œuvres. Le travail d'Imagen Pirata est l'exemple d'une pratique qui intègre volontairement cette critique, qui la ratifie, et dont les actions artistiques visent à faire interagir les domaines du poétique et du politique. Néanmoins, précise le duo, « au-delà d'une simple confirmation des catégories qui nous différencient et nous marginalisent (sur le plan du développement et du sous-développement), ou de la dénonciation du phénomène lui-même, ce qui nous intéresse le plus, c'est précisément cette différence de perspective, de contexte et les réflexions que ces dissensions peuvent engendrer[10]. » Accepter le conflit, en discuter, avoir des dissensions esthétiques, politiques et morales constituent le parangolé qu'Imagen Pirata a créé à Bogotá et à Montréal.

[10] *Ibid.*

COLLECTIF CASA GUILLERMO

Si nous étions forcés de travailler dans des conditions inhumaines depuis notre enfance, serions-nous tentés de quitter notre lieu d'origine ? En Colombie, on assiste quotidiennement au déplacement de diverses populations qui doivent abandonner les lieux où ils ont vécu et travaillé. Ces déplacements entraînent des modifications majeures, des mutations profondes, qui affectent les cultures

et ajoutent au sentiment de dispersion qui les accompagne. Miami représente, quant à elle, la terre d'accueil dont plusieurs migrants latino-américains ont rêvé. Légaux comme illégaux sont tous à la recherche de meilleures conditions de vie et le dollar américain symbolise pour eux cette réussite. Soulevant le paradoxe et l'attrait que la ville exerce, George Yúdice la décrit comme la capitale de l'Amérique latine puisqu'on y retrouverait environ sept millions d'hispanophones aux origines latino-américaines[11].

[11] George Yúdice, *La industria de la música en la integración América Latina – Estados Unidos*, 1999, cité par Nestor Garcia Canclini, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 29.

S'inspirant du phénomène, le collectif colombien Casa Guillermo est intervenu sur les murs de Bogotá avec des affiches et des graffitis au cours de l'année 2000. On y lisait : *Y usted porqué no se ha ido a Miami ? (Et vous, pourquoi n'êtes-vous pas encore partis à Miami ?)* Le public était invité à répondre en allant sur le site Internet du collectif. En posant cette question, celui-ci s'adressait à ceux qui demeuraient encore dans leur pays, à ceux qui n'étaient pas partis, à ceux qui n'avaient pas pu partir et à ceux qui ne voulaient pas partir. La question s'adressait également aux Colombiens qui ont choisi d'autres villes dans le monde, loin de la tension généralisée par le conflit armé, les violations massives des droits humains et autres circonstances qui entrent dans la composition de l'histoire colombienne.

Partir de Bogotá pour aller à Miami renvoie à une dure réalité : celle de quitter son lieu d'origine, d'abandonner son chez-soi, ses activités économiques et sociales en délaissant une capitale où l'ordre public est l'un des plus violents pour se diriger vers la destination qui est la plus représentative de la société de consommation. Pour les uns, Miami est à la fois la porte d'entrée du trafic de la drogue aux États-Unis et la ville des exilés latino-américains en quête de liberté capitaliste telle qu'elle est annoncée et promise par la publicité. C'est aussi l'endroit où la technologie, offerte à bas prix, produit des objets et des services qui seront compétitifs sur le marché latino-américain. Pour d'autres, Miami incarne le mauvais goût, le manque identitaire et le refus d'investir symboliquement ou économiquement dans son pays d'origine.

Les réponses reçues via Internet représentaient la diversité des publics qui sont entrés en dialogue avec le collectif Casa Guillermo. Elles sont à l'image d'une fracture sociale : l'expression de ces voix forme un deuxième moment de parangolé.

GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA

Guillermo Gómez-Peña, artiste chicano[12] surnommé Aztec High-Tech[13], a réalisé de nombreuses interventions dans l'espace public et des performances à partir desquelles il s'intéresse au phénomène de la migration coloniale et post-coloniale et à la problématique qu'elle soulève. Idées préconçues et expériences personnelles entrent ici en relation avec la notion de déplacement, de territoires hybrides à construire, de langues trafiquées. Ces univers s'entremêlent afin d'évoquer les réalités transculturelles contemporaines. À ce sujet, l'artiste écrit : « Ici et là, nous sommes tous potentiellement des passeurs de frontières et des exilés culturels. Nous avons tous été déracinés à différents degrés et pour diverses raisons, mais ce n'est pas tout le monde qui en est conscient. Ici et là, l'itinérance, la culture limitrophe et la déterritorialisation représentent l'expérience dominante et ne sont pas que le sujet de théories académiques sophistiquées[14]. »

[12] Chicano : citoyen mexicain qui habite aux États-Unis. [13] Sous ce nom, l'artiste se présente aussi en tant que performeur multidisciplinaire, journaliste et *antropoloco* (fusion des mots anthropologue et fou en espagnol) secret, disc-jockey apocalyptique et vendeur transculturel. [14] Guillermo Gómez-Peña, *The New World Border*, San Francisco, City Lights Books, 1996, p. 6.

Dans son livre *The New World Border*, Gómez-Peña présente un modèle de topographie mondiale qu'il divise en cinq mondes.

Bilan topographique fin-de-siècle

Premier monde : un petit archipel conceptuel en diminution constante qui gère et contrôle encore 80 % des ressources de notre planète.

Deuxième monde : alias « limbes géopolitiques » qui comprend le Groenland, le continent antarctique, les océans, le monde minéral et le Bloc soviétique démantelé.

Troisième monde : les pays anciennement sous-développés et les communautés de couleur de l'ancien premier monde.

Quatrième monde : un lieu conceptuel où les habitants indigènes des Amériques rencontrent les peuples déterritorialisés, les immigrants et les exilés ; il occupe des portions de tous les mondes précédents.

Cinquième monde : espace virtuel, médias, banlieues états-uniennes, écoles d'art, centres commerciaux, Disneyland, la Maison-Blanche et La Chingada[15].

[15] *Ibid.*, p. 245.

Ensuite et selon les nouvelles catégories présentées dans sa topographie, Gómez-Peña propose au lecteur de répondre au questionnaire suivant.

– Où situez-vous précisément les États-Unis ?

– Dans quel(s) monde(s) habitez-VOUS ?
– A-t-on oublié de mentionner votre communauté parmi les catégories identifiées ci-dessus ?
– À quel monde s'adresse votre art ?
– Vivez-vous présentement une crise identitaire ?
(Veuillez poster vos réponses à votre représentant gringostroika *local ou à City Lights Books.)*[16]

[16] *Ibid.*, p. 246.

Et, de fait, qu'adviendrait-il si le territoire physique et psychique, que nous habitons, disparaissait ? Quelles seraient nos perspectives de devenir ? Aurions-nous la capacité d'agir, privés de nos repères culturels et de notre environnement social ? Qu'en résulterait-il ? Serions-nous alors plus enclins à suivre un mode de vie néo-libéral, axé sur la médiatisation du désir et les fluctuations des marchés (comme formes d'évasion) ?

En guise de réponse, Gómez-Peña suggère d'être attentif aux réalités transculturelles et à ce qu'elles nous enseignent. Il nous invite positivement à créer des accords transversaux qui se démarquent du libre-échange entre les nations. Ces accords pourraient s'inspirer des sommets économiques en devenant des points de rencontre où le dialogue autour des privilèges existant entre les différentes cultures aurait sa place. À cet effet, Gómez-Peña a créé le *Free Trade Art*, sorte de version jumelle du *Free Trade Agreement*[17], qui donnerait accès aux échanges entre pays émergents et communautés en formation. Dépassant les frontières actuelles, cet accord vise à réinventer des lieux de congrégation, adaptés davantage aux réalités et aux conséquences du néolibéralisme. Il donnerait naissance à des collectifs d'artistes capables d'imaginer et de célébrer l'équité culturelle, une forme d'existence permettant de nous réinsérer dans le monde, de nous engager avec lui. Selon l'artiste, l'action artistique rendrait possible l'existence de tels lieux de réunion, propices à initier ces nouveaux rituels dans diverses communautés. [17] L'artiste propose le *NAFTART* qui fait référence au NAFTA, accord économique multilatéral entre le Canada, le Mexique et les États-Unis.

Le collectif La Pocha Nostra (http://www.pochanostra.com/[18]) est un bel exemple de ce que les diverses diasporas ont développé en misant sur leur identité transculturelle et déterritorialisée. Produit de la mondialisation, ces communautés ont une conscience accrue de leur devenir en tant que collectivité. Elles partagent une expérience de l'exil, de la migration et de la vie dans leurs pays d'accueil de même qu'un sens de l'équité culturelle qui les relie entre elles. Ce dernier parangolé pourrait inclure le premier, le deuxième, le troisième, le quatrième et le cinquième monde de la topographie du XXIe siècle de Gómez-Peña. [18] La plupart des artistes de La Pocha Nostra possèdent des identités

ethniques diverses (arabe, latino-américaine, asiatique, européenne) et cohabitent aux États-Unis. Ils partagent une nouvelle identité civile, mais restent aussi connectés symboliquement à leurs lieux d'origine. Parmi les membres du collectif, l'on retrouve Michèle Ceballos, Ali Dadgar, Guillermo Galindo, E. R. Lewis, James Luna, Violeta Luna, Gabriela Salgado, Roham Shaikhani, Roberto Sifuentes, Bella Warda et Juan Ybarra.

ACTEURS SOCIAUX

Ces dernières années, on a pu remarquer une tendance chez plusieurs artistes qui choisissent de passer du rôle de témoin à celui d'acteur social, d'intervenir en art en agissant *transversalement*. Anne Cauquelin souligne à cet effet qu'il existerait un type d'*acteur transversal* qui faciliterait la communication entre champs séparés. Elle poursuit en précisant « que l'acteur transversal a montré, par les actions entreprises, la *nécessité concrète* d'une activité de communication. L'inter – intersubjectivité, inter-socialité, interaction, interlocution – est devenu lui-même acteur sur le champ socio-politique[19]. » Dans le contexte de la mondialisation, cet acteur serait un interprète nomade, vivant le morcellement induit par la complexité toujours plus grande des structures sociales contemporaines.

[19] Anne Cauquelin, « Rassembler le disparate », *Dictionnaire de la communication*, Vendôme, PUF, 1993, p. 193.

Tout au long de ce texte, nous avons voulu témoigner de la diversité des collectifs latino-américains, de leur présence dans la rue, mais également du statut identitaire et morcelé des diasporas. On a pu constater une similitude dans les processus d'appropriation réalisés par les artistes afin de diffuser plus largement, l'*in situ* étant leur principale tactique de diffusion et de détournement. Par ailleurs, l'espace public semble être l'endroit idéal pour relayer une communication politique qui serait passée inaperçue dans les médias traditionnels. À l'instar d'Oiticica, ces collectifs veulent eux aussi détourner le regard du passant, susciter des réactions dans l'imaginaire et dans l'immédiat. Ceci laisse entendre que l'action appartient non seulement à celui qui agit, mais qu'elle n'est également possible que grâce à ceux qui sont présents lorsqu'elle se réalise et, de là, s'actualise. Ainsi, sommes-nous en mesure de prendre conscience de l'ampleur et de la richesse de l'enseignement d'Oiticica, de même que de l'actualité de son programme et du lien historique qui est toujours vivant dans les pratiques contemporaines d'Amérique latine.

Après avoir reçu une formation académique en peinture, **Constanza Camelo** a orienté ses préoccupations artistiques vers une recherche transdisciplinaire qui expérimente les relations entre le corps performatif et son intervention *in situ*. Elle a terminé un doctorat en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal où elle enseigne également à titre de chargée de cours.

VIDES ET RÉSIDUS. VERS UNE THÉORIE DE L'OCCUPATION URBAINE // MARIE-PAULE MACDONALD

DES MANIÈRES D'HABITER LA VILLE

Nous habitons la ville de multiples manières. L'une des facettes de l'occupation urbaine touche le lieu où nous demeurons, le lieu où nous conservons nos possessions et vers lequel nous retournons fréquemment. Nous fréquentons aussi un autre genre de lieu : un lieu public ou privé où nous allons habituellement pour flâner, un lieu que nous utilisons au hasard, sporadiquement ou régulièrement. Il peut s'agir d'une partie du paysage urbain ou de la rue, d'un quartier ou d'une communauté, d'un lieu intérieur ou extérieur. Le fait d'habiter ou de demeurer est un phénomène continu; il comporte toutefois des particularités quant au lieu, et prend forme en tant qu'expérience épisodique, conditionnelle ou transitoire, en tant que comportement ou pratique.

Dans son ouvrage épique en deux volumes intitulé *L'Invention du quotidien*, Michel de Certeau proposait que la marche est à la ville ce que la parole est au langage : « L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés[1]. » Michel de Certeau comparait ainsi la ville au langage, le fait de marcher dans la ville constituant pour lui une forme d'énonciation, et les qualités polyvalentes et immersives de la ville opérant à la manière d'un univers discursif. Le sens s'accumule dans l'utilisation de l'architecture, dans l'occupation des constructions urbaines. Cette accumulation évanescente est susceptible de laisser des résidus ou des traces perceptibles, comme les vides, les empreintes ou les moules de creux vides, à la manière des fossiles. Tout comme dans le langage, les pauses – les vides de la parole, l'articulation résiduelle – peuvent signifier autant que le son. Le concept japonais d'*oku* renvoie à des couches ou à un cocon autour d'un espace intérieur[2]. Une autre idée esthétique japonaise classique, le *ma*, exprime une notion sophistiquée d'intervalle, d'un vide « plein » dans l'architecture et dans la ville.

[1] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 (1974), p. 148. [2] wikipedia.org/wiki/Japanese_architecture

Au XXIe siècle, les villes asiatiques sont devenues des emblèmes de la modernité et de la contemporanéité. Lorsque Andreï Tarkovski a tourné son célèbre film de science-fiction *Solaris*, au début des années 1970, il disposait de fonds pour emmener une équipe de prises de vues au Japon. Le film comprend une longue séquence de cinq minutes durant laquelle un passager est transporté par automobile sur les autoroutes surélevées et souterraines du quartier d'Akasakamitsuke, à Tokyo. La juxtaposition radicale des voies express au-dessus et sous d'anciens réseaux délicats de canaux, qui caractérise les infrastructures labyrinthiques de Tokyo, est également visible dans la longue séquence du film. Akira Kurosawa a écrit qu'il frémissait à la vue de ce cadre présenté

comme une métropole futuriste[3]. L'architecte Rikken Yamamoto a décrit ainsi l'enchevêtrement complexe de la ville japonaise : « Ce qui était censé être futuriste avait été dépassé depuis longtemps par la réalité[4]. » Yamamoto a travaillé à des projets visant à réinsérer l'architecture domestique et communautaire contemporaine dans la ville japonaise.

[3] Akira Kurosawa, « Tarkovsky and Solaris », publié pour la première fois dans l'édition du soir du *Asahi Shinbun*, 13 mai 1977, réédité dans *The Complete Akira Kurosawa*, vol. 6, Tokyo, Iwanami Shoten Publishers, 1988, et comme texte d'accompagnement du DVD *Andrei Tarkovsky's Solaris*, The Criterion Collection, 2002. Bien que le texte mentionne le nom du quartier comme étant « Akasakamitsutake », Rei Tasaka l'a corrigé en « Akasakamitsuke ». [Notre traduction, comme pour les suivantes, sauf indication contraire.] [4] Wilheim Klauser et Rikken Yamamoto, *Rikken Yamamoto*, Bâle, Birkhäuser, 1999, p. 18.

Tokyo pourrait être la ville par excellence de l'architecture remplaçable, puisque ses valeurs immobilières exigent sans cesse de nouveaux édifices toujours plus complexes et densément construits. Après des décennies d'expansion, Tokyo – qui fut jadis l'une des grandes métropoles du monde – a commencé à réduire, en raison de sa population vieillissante et décroissante. Günter Nitschke a résumé les préférences culturelles des Japonais : « La conscience du caractère éphémère, autant de la lente détérioration naturelle que du désastre soudain, demeure ancrée profondément dans l'inconscient collectif japonais, car aujourd'hui la véritable valeur d'une propriété urbaine réside uniquement dans le terrain. Presque tous les immeubles ont une valeur nulle après trois ans, même s'ils sont construits en béton armé[5]. » Ce sentiment du caractère transitoire des constructions est à rapprocher des anciennes traditions de remplacement de certains temples en bois, comme lors du renouvellement du savoir-faire artisanal de charpenterie à l'occasion de la reconstruction annuelle du sanctuaire intérieur d'Isé. L'urbaniste Françoise Choay fait référence à ce phénomène pour en déduire un principe applicable à la ville contemporaine :

[...] la démolition rituelle des temples Shinto [...] a lieu tous les vingt ans et [...] s'achève par leur reconstruction sur un autre site : le temple d'Isé vient d'en faire l'objet. Le démantèlement a lieu parce qu'à la différence des Occidentaux, les Japonais ne vénèrent pas les marques de temps sur leurs édifices : pour pouvoir servir au culte, le temple doit jouir d'un site purifié et présenter un aspect neuf. Dans la réalité, ce démantèlement en apparence sauvage, est l'analogue d'une conservation vivante et non historique : il ne vise pas une reconstruction à l'identique, une copie aussi fidèle que possible. L'expérience montre le contraire : chaque reconstruction est porteuse d'innovations analogues à celles que l'on rencontre dans la transmission des mythes. L'identité qu'il s'agit d'assurer est celle d'un fonctionnement pour les fidèles et sa condition nécessaire n'est pas seulement la présence et le comportement des fidèles, mais la pratique des artisans qui doivent assurer la continuité d'un savoir-faire : ce que les Japonais d'aujourd'hui saluent lorsqu'ils attribuent à ces

artisans la qualité de « trésors nationaux vivants ». *Cette dénomination reconnaît que le savoir-faire des charpentiers d'Isé assure la pérennité de l'institution cultuelle, mais elle pointe aussi la fragilité de ce trésor que sa rareté semble désigner au musée. À son tour, la démarche Shinto pourrait être résumée en un postulat : la démolition des édifices qui participent au fondement des communautés humaines a pour condition nécessaire (mais non suffisante) sa légitimité de disposer des savoir-faire qui en assurent le refondement*[6]. [5] Günter Nitschke, « Rock Flower, Transience and Renewal in Japanese Form », http://www.east-asia-architecture.org/ieaau2/rockflower-download.pdf, p. 6. [6] Françoise Choay, « De la démolition », dans B. Fortier (dir.), *Métamorphoses parisiennes*, Paris, Pierre Mardaga et Pavillon de l'Arsenal, 1996, p. 16-17.

Les notions de composition européennes traditionnelles de symétrie, de caractère central et axial, semblent limitées et anachroniques en comparaison de l'esthétique de présentation et de mise en contexte du caractère éphémère et du vide. Günter Nitschke perçoit ainsi l'intensité et le désordre de la ville japonaise :

*La ville japonaise d'aujourd'hui est en grande partie une mosaïque aléatoire et interchangeable de minuscules parcelles qui semblent plutôt en désordre, du point de vue de l'esthétique classique. Elle est pourtant hygiénique, efficace et très adaptable aux changements rapides. Le concept occidental [...] de l'*urbs eterna *[...] a son équivalent dans la « cité vitale » japonaise, flexible et pleine d'énergie, offrant un accès continuel au divertissement et à l'information*[7]. [7] Günter Nitschke, *op. cit.*

Le critique Roland Barthes a été inspiré par la signification lovée dans le centre vide et énigmatique de Tokyo :

[Tokyo] présente ce paradoxe précieux : elle possède bien un centre, mais ce centre est vide. Toute la ville tourne autour d'un lieu à la fois interdit et indifférent, demeure masquée sous la verdure, défendue par des fosses d'eau, habitée par un empereur qu'on ne voit jamais, c'est-à-dire, à la lettre, par on ne sait qui. Journellement, de leur conduite preste, énergique, expéditive comme la ligne d'un tir, les taxis évident ce cercle, dont la crête basse, forme visible de l'invisibilité, cache le « rien » sacré. L'une des deux villes les plus puissantes de la modernité est donc construite autour d'un anneau opaque de murailles, d'eaux, de toits et d'arbres, dont le centre lui-même n'est plus qu'une idée évaporée, subsistant là non pour irradier quelque pouvoir, mais pour donner à tout le mouvement urbain l'appui de son vide central, obligeant la circulation à un perpétuel dévoiement. De cette manière, nous dit-on, l'imaginaire se déploie circulairement, par détours et retours le long d'un sujet vide[8]. [8] Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970, p. 43-46, réédité dans Pierre Ansay et René Schoonbrott, *Penser la ville*, Bruxelles, AAM Éditions 1999, p. 424.

Le centre urbain vide de Tokyo trouve une étrange résonance culturelle dans le design graphique des billets de banque japonais, qui comportent un grand vide ovale. Le centre de certaines villes canadiennes peut également s'interpréter comme un vide : Vancouver possède son réseau de baies, de ports, et l'imposant Stanley Park; dans des villes comme Halifax, une cité péninsulaire dont le centre est une citadelle, et comme Montréal, une cité insulaire dont le centre est occupé par la forêt du mont Royal, le « vide » est à la fois un monticule, ou une montagne à l'aspect de monticule, et un espace public accessible. Le concept d'une pratique des espaces urbains publics éclaire l'expérience fugitive qui fait de l'escalade de ces monuments urbains vides, composés de terre, de végétation et de ciel, une fusion très intense du paysage naturel et du rituel urbain. L'interruption significative et délibérée du réseau des rues et des immeubles resserre plus intensément le tissu urbain.

RÉARRANGEMENTS

Le philosophe français Jean-Paul Sartre a décrit de façon colorée ses voyages dans les villes américaines au milieu des années 1940. Sartre a décrit ses vives impressions de la nouveauté, de la piètre qualité et du caractère remplaçable des villes américaines, ces environnements temporaires, jetables et recomposables. Il s'est penché sur le fluctuant point de vue américain, affirmant ceci des villes américaines :

[E]lles sont en retard sur les autres outils, sur les autos, qu'on peut revendre tous les deux ans, sur les frigidaires ou les appareils de radio. C'est pourquoi ils considèrent leurs villes sans vaine sentimentalité, raisonnablement. Ils s'y sont un peu attachés, comme on s'attache à sa voiture, mais ils les tiennent avant tout pour des instruments qu'ils troqueraient sans hésiter contre des instruments plus commodes[9].

[9] Jean-Paul Sartre, « Villes d'Amérique », *Situations III*, Paris, Gallimard, 1976, p. 101, extrait repris sous le titre « Ailleurs et plus avant », dans *Penser la ville*, *op. cit.*, p. 404.

Jean-Paul Sartre a perçu le côté brouillon, le désordre et le délabrement de la ville américaine : « Ce qui frappe surtout dans les cités américaines, c'est le désordre en hauteur. [...] il ne reste que des volumes, toutes les variétés de polyèdres. Entre eux, des vides énormes, des terrains vagues découpés dans le ciel[10]. » Les juxtapositions abruptes d'échelles découlent des cycles en dents de scie de l'immobilier et des changements rapides liés au capitalisme libéral, et à la main-d'œuvre

mobile et déracinée de l'Amérique du Nord tentaculaire des villes et des banlieues, tout comme la continuité de la trame urbaine des villes européennes est liée à la stabilité, et parfois à un sentiment d'enfermement et de stase. [10] *Ibid.*, p. 106-107.

Tandis que les villes et leurs banlieues continuent de présenter un assemblage maladroit de formes disparates, les méthodes actuelles de construction d'habitations nouvelles requièrent le gommage des formations géologiques existantes, l'arasement du paysage pour créer des sites plats destinés à accueillir des demeures individuelles standardisées, pouvant être revendues. Le paysage contemporain aplani devient le signe des usages limités et monotones de l'occupation actuelle de la périphérie urbaine, type d'occupation régi par la maigre culture télévisuelle.

L'occupation actuelle des centres nord-américains densément construits, tout particulièrement durant la vie nocturne, est souvent caractérisée par un sentiment de vide, un néant inhabité dans le cœur commercial de la ville contemporaine. On troque volontiers la communauté pour l'anonymat au cœur de la métropole. Sur ce fond de néant, le fait d'habiter le centre est un phénomène temporaire et instable, aussi éphémère dans son architecture que peut l'être la valeur changeante de l'immobilier urbain.

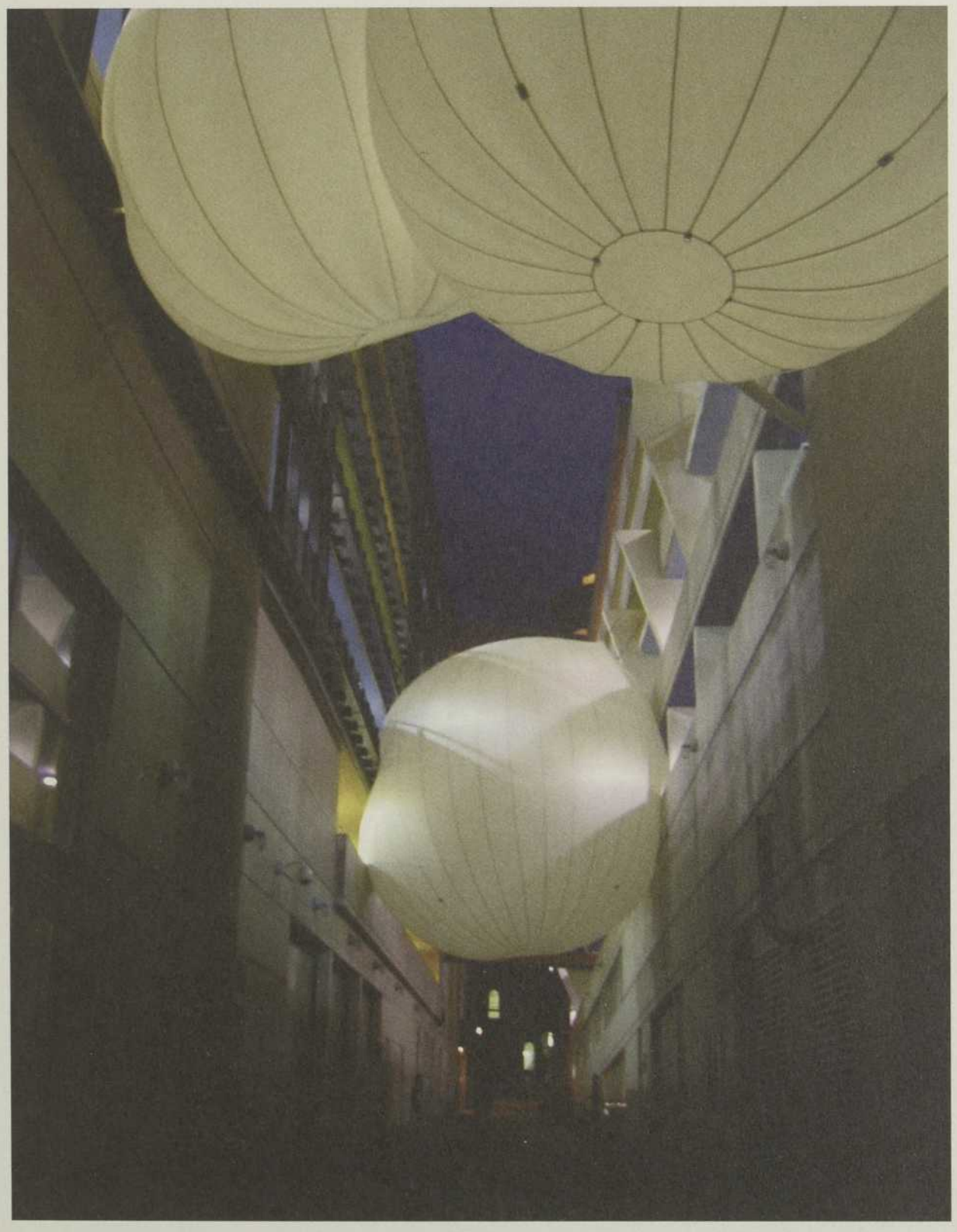
Même en France, où les problèmes d'exclusion sociale ont été reportés dans les ghettos d'habitations des lointaines banlieues, l'architecte et urbaniste parisien Christian Devillers a décelé un reflet du sentiment d'absence dans l'architecture de la fin du XXe siècle, résultant non pas de l'aliénation, mais plutôt la conséquence logique des conditions légales et professionnelles qui régissent la création des formes architecturales et urbaines. Christian Devillers écrit : « Les règlements de POS ou de PAZ évacuent l'espace concret, limitent la règle à quelques notions juridiques et produisent du vide plutôt que du rapport. Si l'on avait fait Venise avec un POS, ce serait une banlieue pavillonnaire[11]. » [11] Christian Devillers, *Le Projet urbain*, Paris, Éditions du pavillon de l'Arsenal, 1994, p. 44. Le POS est un « plan d'occupation des sols ». Le PAZ est un « plan d'aménagement de zone », c'est-à-dire un plan d'occupation des sols à l'intérieur d'une zone de développement, d'un aménagement de zone ou d'un plan de développement.

L'occupation du centre se fait souvent dans des appartements quelconques sur le plan architectural : des pièces sans point de vue, un environnement envahi la fin de semaine par des congrès et des festivals tapageurs, rempli du son et de l'odeur de véhicules bruyants, depuis les bandes de motards jusqu'aux camions des éboueurs, tandis que les ventilateurs des restaurants de qualité industrielle vomissent du bruit et des vapeurs graisseuses en après-midi et en soirée.

On occupe tant bien que mal ces logements peu confortables, mais ils sont presque inhabitables. Ils demeureront probablement vides, tandis que leurs occupants, munis d'un téléphone portable, passeront du temps dans des anti-demeures temporaires plus accueillantes : une librairie, un café agréable, un banc entouré de verdure dans un petit square, un beau sentier qui gravit la montagne jusqu'à un chalet. Une part de la vie urbaine consiste à rechercher de tels espaces temporaires, conviviaux et accueillants, pour se les approprier et y vivre vraiment, quitte à retourner à son appartement comme si c'était un simple lieu pour dormir.

Le design de lieux de choix dans la ville contemporaine comme « espaces accueillants » – pour utiliser une expression proposée par l'architecte Lucie Fontein – et habitables, représente un objectif pour plusieurs concepteurs architecturaux, mais rares sont ceux qui peuvent l'atteindre à l'heure actuelle. Fontein a imaginé des ateliers de design architectural dans le cadre desquels l'objectif d'hospitalité informe le processus de design, s'étendant à des détails comme l'attention à la sensation d'un éclairage agréable, à l'intérieur comme à l'extérieur[12]. En fin de compte, les notions d'hospitalité et de convivialité sont liées à l'habitation et à l'accès à l'espace d'habitation privé. Dans une série de séminaires en 1996, Jacques Derrida discutait de « l'*ethos* en tant que séjour[13] », et décrivait la « langue maternelle » comme « une sorte de seconde peau qu'on porte sur soi, un chez-soi mobile [...] [m]ais aussi un chez-soi inamovible[14] ». Bien qu'elles soient évocatrices, les limites des analogies entre le langage, l'architecture et la ville deviennent apparentes dans ce cas-ci. À l'image des discussions de Jacques Derrida sur les lois de l'hospitalité dans la *polis* d'Athènes, dans le cadre de ses séminaires du milieu des années 1990, qui ont formé son livre intitulé *De l'hospitalité*, le concept en tant qu'abstraction paraît nostalgique, voire même utopique : l'hospitalité conviviale doit être mise en pratique, autrement ce ne sont que des paroles creuses. En fin de compte, l'architecture fixe, l'environnement bâti et même les coutumes humaines ne sont pas aussi flexibles que le langage. Ce qui peut être présenté comme mobile, puis tout de suite envisagé de nouveau comme inamovible dans le discours et le texte, ne peut être facilement transformé en espace tridimensionnel, dans la longue et onéreuse durée de la phase de conception, et dans le processus controversé de la construction. À mi-chemin entre ces pôles se place la proposition ou le projet architectural ou urbain, envisagé comme étant transitoire.

[12] Lucie Fontein, « Creating Hospitable Environments », *Proceedings of the 91st Association of Collegiate Schools of Architecture Conference*, Helsinki, 2003, p. 282-289. [13] Jacques Derrida, *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre. De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 133. [14] *Ibid.*, p. 83.



Satoshi Matsuoka et Yuki Tamura, **BALLOON CAUGHT (BALLON PRIS)**, 2005, ballons météorologiques, Tokyo; photo : Rufina Wu

Les projets véritablement accueillants peuvent demeurer simplement dans un état éphémère, d'imprévu, de projet non réalisé. Ils prennent des formes aussi variées que des installations temporaires, des éléments architecturaux dans le contexte d'une exposition, des objets sculpturaux éphémères, des projets de thèse ou d'atelier d'architecture. Certains artistes actuels mettent simplement en scène leur travail et leurs esquisses préparatoires, au profit des initiés[15]. Quel est le statut de ces projets non construits ou de ces traces éphémères ? Opèrent-ils en tant que critique, pour présenter la contrepartie négative de la situation existante ? Ou jouent-ils un rôle positif ? À l'image de l'immobilier urbain, ils sont peut-être voués à un statut indéterminé permanent. Tout dépend de leur situation temporelle, de leur dissémination et de leur réception.

[15] Dans son commentaire sur une résidence de huit mois au Baltimore Museum of Art, Todd Meyers écrit : « En tirant parti des détails du quotidien plutôt que de l'exceptionnel, Gillick, comme son collègue artiste Rirkrit Tiravanija, *met en scène* l'art sans présenter de preuves objectives de cette mise en scène, ne laissant derrière pour toute trace que des conditions de possibilité. » Todd Meyers, « Liam Gillick », *Art US*, n° 8 (mai-juin 2005), p. 40.

L'utilisation par Ana Rewakowicz de sculptures sphériques gonflables qui occupent l'espace de façon intermittente et aléatoire, dans un appartement temporairement inhabité au deuxième étage d'un triplex montréalais demeuré vide durant l'hiver, pourrait être perçue comme la matérialisation de la notion de vide tangible, une désertion ou une absence temporaire. L'occupation pendant trois jours d'une ruelle de Vancouver au moyen d'immenses sphères en nylon gonflées, par les architectes de Tokyo Satoshi Matsuoka et Yuki Tamura, à l'été 2005, a restructuré de façon similaire la perception publique, attirant de grandes foules vers cet espace extérieur apparemment résiduel[16]. Le dôme de glace réalisé en collaboration par Rewakowicz et Steve Topping, et installé sur la surface gelée du canal Lachine à l'hiver 2005, ou les appropriations et transformations temporaires par Topping d'espaces sous-utilisés pour convenir à un mode d'habitation nomade, constituent quelques-uns des nombreux exemples de croisement entre l'habitation et la pratique artistique.

[16] *Balloon Caught*, installation composée de sphères en nylon gonflées dans une ruelle de Gastown à Vancouver, par les architectes de Tokyo Satoshi Matsuoka et Yuki Tamura, était la proposition gagnante du concours international de design parrainé par Spaceagency, et documenté dans un article de Mari Fujita, « Airspace », *Canadian Architect* (octobre 2005), p. 34.

À titre d'exemples additionnels, les images reproduites aux pages 105 et 107 représentent deux genres de propositions dans deux villes différentes. L'une est la proposition de l'auteure pour un prototype de pavillon de théâtre édifié temporairement à Halifax. L'autre consiste en un pavillon flottant sur une rivière canalisée de Tokyo, un élément faisant partie d'une série de « mises en scène » théâtrales et temporaires imaginées par Rei Tasaka pour célébrer l'impact culturel des saisons.

Ana Rewakowicz et Steve Topping, **ICE DOMES (DÔMES DE GLACE)**, 2005, intervention éphémère, canal Lachine, Montréal; photo : Marie-Paule Macdonald

Le pavillon de théâtre a été construit à Halifax en 2000 sur Spring Garden Road, sur la pelouse située devant l'École d'architecture. Il existe une tradition récente et presque régulière de construction de pavillons temporaires en bois sur ce site chaque année durant l'été, à partir de matériaux offerts en don. Le directeur Steven Mannell en a projeté et bâti plusieurs avec la collaboration des étudiants, souvent en hommage à des architectes modernes comme Rudolph Schindler et Marcel Breuer. Richard Kroeker et ses étudiants ont construit des projets Freelab, pour étudier et tester des matériaux renouvelables produits localement.

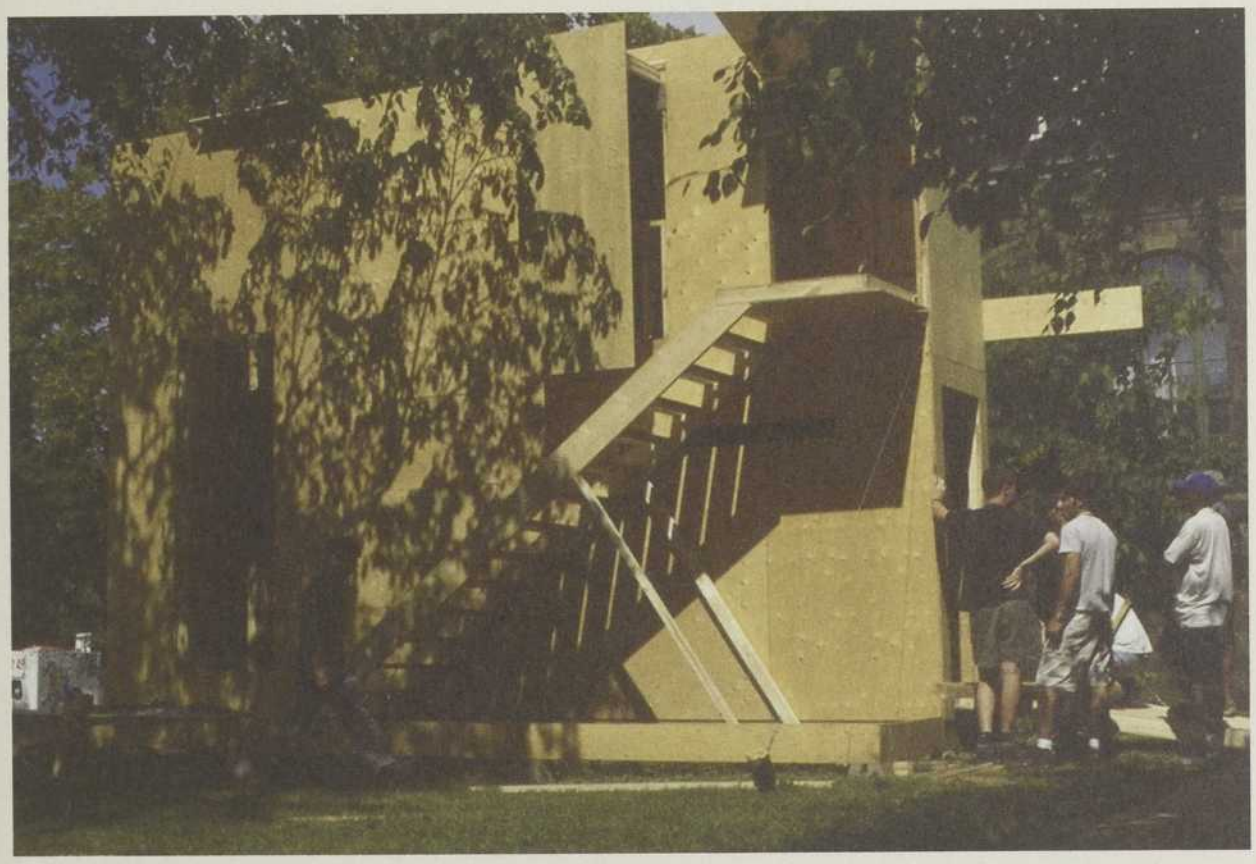
Dans le cas qui nous occupe, une structure à deux étages jouait le rôle de construction d'essai. Elle s'inspirait en partie d'une structure d'origine autrichienne appelée *Gucklhupf*, un pavillon rural temporaire et auto-référentiel conçu, bâti et finalement démonté par l'architecte Peter Wörndl en 1993[17]. Le pavillon d'Halifax, appelé « movible », a été construit en l'espace de deux semaines par une équipe d'étudiants qui ont d'abord réalisé, en une journée, une maquette en balsa à partir d'un dessin schématique original assisté par ordinateur, que je leur ai fourni[18].

[17] Au sujet du *Gucklhupf*, voir Hans Peter Wörndl, *GucklHupf*, Stuttgart, Hatje, 1995, et www.architectenwerk.no.minimalspace/gucklhupf.htm.

[18] « Movible » : une structure simple en forme de boîte, faite de contreplaqué, mesurant 7,32 x 2,44 x 4,88 mètres, et comprenant plusieurs parties mobiles : fenêtre, porte, escalier, etc. Une maquette prototype grandeur nature a été construite et présentée à l'été 2000 sur la pelouse de l'École d'architecture de l'Université Dalhousie. Élaborée à partir d'une proposition de Marie-Paule Macdonald, cette structure a été bâtie dans le cadre d'un des projets d'été Freelab à l'École d'architecture de l'Université Dalhousie par les étudiants Richard Boro, David Cameron, Roger Green, Christopher Holmes, Robert Huber, Bernard Mhaladi, Sakgomo Maniping, Lee Miller, Arnold M. Nasha, Peter Osborne, Wayne Pai, David Vera, Brian Warford et David Yuen. Voir http://www.ryerson.ca/~fusion/.

L'équipe d'étudiants a incorporé des ajustements dans l'élaboration du design, retravaillant chaque porte et fenêtre de la construction et incorporant des composantes mécaniques mobiles dans le but d'offrir une expérience unique de mouvement, pour transformer la petite structure et l'ouvrir de manière séquentielle afin d'en illustrer les différentes manipulations possibles. L'édification proprement dite s'est déroulée efficacement, démontrant la facilité et la rapidité de la construction à l'aide de contreplaqué et de montants en bois, connue sous le nom de « construction à ossature de bois ».

La structure finale se composait de plusieurs éléments mobiles : des portes qui s'abaissaient, un escalier inclinable, une ouverture en coin qui s'ajustait en tournant, une entrée avec pont à bascule muni d'un contrepoids. Les étudiants ont travaillé à l'articulation des différentes ouvertures du pavillon, en concevant et en disposant des éléments mécaniques permettant d'accomplir en douceur le mouvement souhaité.



Marie-Paule Macdonald, **FULL SCALE MODEL, ATELIER PROTOTYPE**, 2000, installation (structure en contreplaqué, bois de charpente et éléments de quincaillerie en métal), devant l'école d'architecture sur Spring Garden Road, Halifax ; photo reproduite avec l'aimable permission de Marie-Paule Macdonald

L'installation est demeurée sur la pelouse devant l'école d'architecture pendant trois mois. Son emplacement répondait à l'espace public animé, situé de l'autre côté de la rue, et au mur de pierre devant la bibliothèque publique sur Spring Garden Road, un lieu spontané de prédilection pour un public varié, avec snack-bar, espace de spectacles, et lieu informel de rendez-vous. Lorsque fermée, l'installation opérait comme une sorte de pavillon de présentation, un énigmatique « cabinet de signes », pour citer une autre expression de Roland Barthes. Cette structure scénique invitante pouvait être manipulée par un visiteur et guide; on pouvait escalader, ouvrir et fermer ses fenêtres et ses portes. Son caractère théâtral venait du fait qu'elle agissait comme toile de fond pour accueillir une nouvelle couche d'activité urbaine.

MISES EN SCÈNE

L'image du centre moderne de Tokyo présente un monde frénétique enfoui sous une couche épaisse d'édifices, de routes, de ponts, de panneaux d'affichage, de véhicules et de gens : une ville de terrains vagues industriels sans aucune trace de la nature[19]. [19] Rei Tasaka, *The Bloom of Kandagawa River: Tokyo's Recurring Riverscape*, University of Waterloo, mémoire de maîtrise en architecture, 2004, p. 20.

La proposition de Rei Tasaka pour Tokyo, cette métropole labyrinthique, concerne son statut passé de ville d'eau. L'étude de son histoire met en lumière la signification du réseau de canaux et de rivières canalisées en rapport avec le caractère de la ville traditionnelle. Le rôle amoindri des canaux et des rivières dans la vie quotidienne représente l'une des pertes liées à l'évolution moderne de Tokyo, l'une des villes les plus dynamiques sur le plan de l'urbanisme.

Une des conséquences de la prospérité et des progrès technologiques de cette ville ancienne et moderne est que la nouvelle couche dense d'architecture moderne en béton et à étages multiples tourne le dos aux voies navigables. Les images traditionnelles de la ville, les cartes et les célèbres photographies de sa dévastation démontrent la signification de son réseau de canaux en spirale. Les photographies et les estampes dévoilent une architecture spécifique, légère et flexible, à l'échelle intime, conçue pour être juchée en bordure des canaux. Rei Tasaka cite plusieurs exemples de gravures sur bois (*meisho-e*) montrant la délicate architecture nuancée et le joyeux mode de vie associé aux canaux :

Rei Tasaka, SKETCH OF FLOATING PLATFORMS (ESQUISSE POUR PLATEFORMES FLOTTANTES), 2003-2004, papier, encre et manipulations numériques, rivière Yanagibashi, Tokyo; photo reproduite avec l'aimable permission de l'architecte

Le long des berges, plusieurs points de vue agréables ont inspiré les artistes d'Edo à réaliser des gravures sur bois représentant les endroits célèbres de la ville. Ces estampes sont appelées meisho-e, *ou « peintures de lieux célèbres ». Les* meisho-e *montrent souvent des aristocrates et des gens ordinaires qui s'adonnent à des activités quotidiennes, tout en saisissant l'essence des paysages au gré des saisons; ces genres de* meisho-e *se nomment* shiki-e, *ou « peintures des quatre saisons ». Le maître de l'*ukiyo-e *Ando Hiroshige (1797-1858) a dessiné une série de* meisho-e *à l'échelle du Japon*[20]. [20] *Ibid.*, p. 26.

Le chapitre du mémoire de Rei Tasaka intitulé « City of Water » (Ville d'eau) est centré sur la sensibilité japonaise traditionnelle face aux saisons, au temps qu'il fait, au moment de la journée et à l'atmosphère. Les canaux, dont l'utilisation quotidienne a diminué au sein du paysage urbain, deviennent le sujet et le lieu d'une suite de mises en scène : des projets qui réintroduisent un contenu architectural dans un réseau inutilisé de canaux. Les thèmes de la vie nocturne et de l'été informent sa proposition pour le quartier de Tokyo situé près du pont Yanagibashi, une zone urbaine densément occupée par des structures en bois de petites dimensions, suspendues au-dessus de l'eau. Elle en décrit les antécédents historiques :

*Durant la réforme Tenpo, un groupe important de geishas du quartier Fukagawa a été forcé d'établir un nouveau quartier près de celui de Yanagibashi. Peu de temps après, le secteur comptait des maisons de geishas, des hangars à bateaux et d'innombrables boutiques de divertissement. À l'époque Meiji, le quartier Yanagibashi était connu pour ses divertissements, et se vantait d'avoir les meilleures geishas en ville. Cette animation le long de la rivière signifiait des affaires florissantes pour les marchands qui pourvoyaient aux besoins des geishas : les traiteurs, fabricants d'arrangements floraux, conducteurs de pousse-pousse, vendeurs de futons, coiffeurs, fabricants de vêtements et d'accessoires, vendeurs d'instruments de musique, emplissaient les rues et les berges de la rivière, de pair avec les innombrables hangars à bateaux (*funayado*) et les maisons de geishas (*machijyaya*) construits au-dessus de l'eau.*

Les poètes et les écrivains de Tokyo ont représenté le quartier de Yanagibashi dans plusieurs de leurs œuvres. Le lieu constituait une scène idéale pour un récit. Le rire des geishas et de leurs clients, que l'on pouvait entendre depuis le ryotei, *le son des chants et de la musique de* samisen, *celui des sandales en bois le long des rues, des rames éclaboussant l'eau, et ainsi de suite, ont été décrits de façon saisissante dans plusieurs fictions japonaises modernes, comme la nouvelle de Nagai Kafû ayant pour titre* Le jardin des pivoines (Botan no kyaku)[21]. [21] *Ibid.*, p. 28.

Rei Tasaka tire des exemples du langage de tous les jours, comme l'emploi des inflexions dans les salutations quotidiennes en japonais, pour exprimer de fines nuances de lumière et de température dans le passage du printemps à l'été. Dans son esquisse pour un système de plateformes flottantes sur le canal de la rivière Kandagawa, les activités du quartier des divertissements revivent au moyen de radeaux affectés à l'hébergement, à la restauration et à la consommation de boissons. Des éclairages, des textures et des motifs spécialement conçus et colorés mettent l'accent sur les plaisirs fugaces de l'été. Les radeaux épars sont des embarcations de plaisance qui confèrent une dimension poétique au sentiment de divertissement aliéné dans la métropole.

POUSSIÈRE, RÉSIDUS, ABSTRACTION

Les dérivés sur papier et en plâtre de l'architecture héroïque moderne du début du XXe siècle – les dessins d'El Lissitzky et de Konstantin Melnikov, ainsi que les « tectons » de Kazimir Malevitch – ont eu une influence considérable sur des architectes contemporains comme Zaha Hadid et Rem Koolhaas. Les réimpressions photographiques poussiéreuses à partir de vieux négatifs de maquettes architecturales non réalisées semblent aussi puissantes et efficaces que tout ce qui aurait pu être construit par ces premiers visionnaires. Les projets sur papier des architectes constructivistes étaient un sous-produit ou résidu des perturbations politiques, laissés comme débris jusqu'à ce qu'ils soient explorés et incorporés de nouveau dans les premiers projets de Zoha Hadid et de Rem Koolhaas au cours des années 1970. Au début du XXIe siècle, le travail récent de Hadid en Allemagne et de Koolhaas au Portugal incarne dans des constructions permanentes l'esprit architectural des traces actuelles et recomposées de l'architecture du début du XXe siècle. Par contraste, les tours de verre et de métal du World Trade Center se sont chiffonnées comme de l'origami sous l'impact, pour ensuite s'effondrer tout à coup en un nuage gris blanc de poussière ou de poudre, le tout étant diffusé à un large public par l'œil de verre de la télévision. Les phénomènes abstraits qui étaient encodés et latents dans les premiers documents de l'architecture moderne – le vide, les résidus et les formes construites éphémères de la ville – sont aujourd'hui mis en application, interprétés et mis en circulation, à la manière du déchiffrement d'un code énigmatique.

Le vide peut s'interpréter comme une condition encore plus abstraite. Andreï Tarkovski décrivait ainsi le vide spirituel :

Tandis qu'il achète son billet, c'est comme si le cinéphile cherchait à combler les vides de sa propre expérience, et se lançait à la recherche du « temps perdu ». Autrement dit, il tente de remplir le vide spirituel qui s'est formé en raison des conditions spécifiques de son existence moderne : l'activité incessante, la limitation des contacts humains et le penchant matérialiste de l'éducation moderne[22].

[22] Andreï Tarkovski, *Sculpting in Time, Reflections on the Cinema*, Londres, The Bodley Head, 1986, p. 83.

Ces notions complexes liées au caractère transitoire, et les formes amorphes, irrégulières et asymétriques qui façonnent les espaces publics, exercent une fascination. L'attention portée au vide central de la ville occidentale contemporaine en constante urbanisation pourrait mener à la reconnaissance du sentiment oriental d'énergie liée au paysage urbain. D'une certaine manière, la qualité urbaine identifiée comme étant une forme ouverte et sujette à mutation demeure un élément stimulant et significatif dans le dialogue actuel entre les propositions de formes urbaines d'une part, et leur appropriation et utilisation quotidienne d'autre part. La dépense d'énergie, la marche et l'habitation, de même que l'occupation spatio-temporelle épisodique par les citoyens des espaces publics urbains contemporains, laissent des traces éphémères qui transmettent une appréciation de la ville conviviale, occupée par des espaces publics accueillants.

Traduit de l'anglais par Denis Lessard.

Marie-Paule Macdonald est architecte. Elle a étudié l'architecture en Nouvelle-Écosse et l'urbanisme à Paris. Elle enseigne le design architectural à Montréal et à l'Université de Waterloo. Son projet architectural traitant de la musique populaire et de l'architecture, *rockspaces*, est paru chez Art Metropole à Toronto en 2000. Son texte sur la maison technologique de rêve, « La maison du futur », est paru dans le numéro de mars-avril 2004 de la revue électronique, *Horizon Zero*, mise en ligne par le Banff Centre. Son travail en design urbain avec le Collectif dAb a été élaboré dans l'atelier « Quartier des Spectacles » en 2005.

ŒUVRES PRÉSENTÉES DANS L'EXPOSITION

// LA DEMEURE

en galerie ainsi que dans des lieux publics et privés à Montréal du 13 septembre au 3 novembre 2002

EN GALERIE

KIM ADAMS
Research Slides, 1970-
Documentation photographique

Round House Studio, 2002
Maquette

Grain House Trailer Studio, 2002
Maquette

Project Hamburg, 1998-2002
Maquette

Belgium Project Sculpture Studio, 2001
Maquette

Dog House Bracket Studio, 1998
Maquette

Gaz Station Studio, 1997
Maquette

CONSTANZA CAMELO
Abri – Cobijo, 1995
Intervention-performance, avec Santiago Echeverry et Sara Yeppes, dans le cadre de la « Bienal de Venecia », Bogotá, Colombie

CLAUDINE COTTON
Une vraie famille doit faire son lit petit à petit, 2001
Performance, dans le cadre d'« Émergence 2001 : La famille », Québec

MARIE-ANGE GUILLEMINOT
Transformationparlor.com, 2001-
Site Internet projeté en galerie. Pour cette présentation, le site s'est développé pour inclure un projet réalisé en octobre 1994, à Tel-Aviv.

KIT + ARTENGINE = BORDERLINE DEVELOPMENTS
Greylands Project (Zones grises), 1997-2002
Installation en galerie (bureau de la compagnie et documentation photographique d'interventions réalisées dans le cadre des *Greylands Project (Zones grises)* à Widnes [Angleterre] en 1997, à Ottawa en 1999 et à Mexico en 2002)

JANET MORTON
Cozy, 1999
Installation (maison recouverte d'une courtepointe de tricots usagés, boutonnés et ornés de détails architecturaux tricotés à la main), 13 Third Street, Ward's Island, Toronto

Cozy, 2000
Installation (structure d'échafaudage recouverte d'une courtepointe de tricots usagés, boutonnés et ornés de détails architecturaux tricotés à la main), Trinity Square Park, Toronto, dans le cadre de l'exposition « wool works », organisée par le Textile Museum du Canada

DANIEL OLSON
Cultural Services, Inc., 2002
Traces d'investigation privée, appartement sur la rue Clark, 13 septembre

Cultural Services, Inc., 2002
Traces d'investigation privée

Professor LUX Reads «The Heart is a Lonely Hunter», 2002
Tirage numérique. Collection de Marie Fraser

JEAN-FRANÇOIS PROST
Convivialités électives, 2000
Installation-performance (abri temporaire sur glace), projet-résidence du Lobe à Chicoutimi, sur le Saguenay, près du village de Sainte-Rose-du-Nord
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec

STEVE TOPPING
Wheelhouse Habitation, 1998-1999
Installation-performance, projet d'habitation temporaire dans une machinerie de monte-charge en fonction sur le toit d'un édifice commercial à l'intersection des boulevards Saint-Laurent et de Maisonneuve

Inside Theater, 1998-
Projection du film *Upstairs*
Installation au 10 de la rue Ontario Ouest

HORS GALERIE

MICHEL DE BROIN
Trou, 2002
Roulotte modifiée, intersection des rues Sainte-Catherine et Clark; visible sur la voie publique à l'intérieur d'un périmètre entre le boulevard René-Lévesque et la rue Sainte-Catherine, comprenant le boulevard Saint-Laurent, les rues Clark, Saint-Dominique et Place-du-Marché

ALEXANDRE DAVID
Construction sans titre, 2002
Installation (structure en contre-plaqué), îlot Balmoral

MARIE-SUZANNE DÉSILETS ET JEAN-FRANÇOIS PROST
Co-habitations hors champ, 2002
Installation (habitation temporaire sur le toit de l'édifice de la compagnie Multidick), 4495 chemin de la Côte-de-Liesse, visible à partir de la voie Métropolitaine

RACHEL ECHENBERG
Body-house : les paroles autonomes, 2002
Performance : édifice Belgo, le vendredi 13 septembre; parc Lafontaine, en face du Centre Calixa-Lavallée, le jeudi 19 septembre; métro Place-des-Arts, sortie sud-est à l'intersection de la rue Jeanne-Mance et du boulevard de Maisonneuve, le samedi 28 septembre

LANI MAESTRO
The Room in Space (La chambre dans l'espace), 2002
Sculpture-installation (structure de bois et de bambou) : place Albert-Duquesne, à l'intersection du boulevard de Maisonneuve et de la rue Clark; parc Lafontaine, près du lac; parc Jeanne-Mance, en bordure de la rue Duluth

SHELLEY MILLER
Trimmings, 2002
Interventions éphémères dans un circuit tracé dans les arrondissements Ville-Marie et Plateau Mont-Royal : édifice Belgo; 305 rue Sainte-Catherine Ouest; à l'intersection des rues Clark et Prince-Arthur Ouest; à l'intersection de l'avenue Duluth et de la rue Saint-Dominique ; avenue Duluth près de la rue Laval; rue Villeneuve près de la rue Clark; rue Saint-Viateur Ouest, dans la ruelle entre les rues Saint-Urbain et Waverly; rue Bernard Ouest, dans la ruelle entre l'avenue du Parc et la rue Jeanne-Mance

DANIEL OLSON
Cultural Services, Inc., 2002
Investigation privée dans des appartements et des ateliers

ANA REWAKOWICZ
The Occupants (Les occupants), 2002
Installation (ballons-sondes), appartement privé, 5470 de la rue Casgrain; 230 de la rue Marie-Anne Est à l'extérieur; 4123 de la rue de Bullion à l'extérieur

DANIELLE SAUVÉ
Chambres paupières, 2002
Installation (projections vidéo), appartement privé, 6846 de la rue Saint-Denis

MARY SUI YEE WONG
Washàng, 2000
Installation (structure en bois et projection vidéo), parc du Carmel, entre les rues Henri-Julien et Drolet

// REMERCIEMENTS

La demeure complète un cycle d'expositions temporaires dans l'espace de la ville, en association avec des partenaires culturels et la Ville de Montréal. Ce cycle a débuté avec l'exposition *Sur l'expérience de la ville* en 1997 et s'est poursuivi avec *Gestes d'artistes* en 2001, qui ont donné lieu à des ouvrages documentés.
Nous remercions les artistes, les auteurs et la commissaire de l'exposition de même que les instances gouvernementales et municipales qui ont contribué au succès de cette exposition. En 2002, *La demeure* a été réalisée avec le concours du Conseil des arts et des lettres du Québec dans le cadre de son programme Promotion et diffusion des arts visuels, des arts médiatiques, des métiers d'art et de l'architecture – Aide à la publication, du Bureau Inter-arts du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts de Montréal et du Bureau d'art public du Service du développement culturel de la Ville de Montréal. Soulignons également la contribution de la compagnie Multidick Inc., du Belgo Inc. et des Gestions immobilières Adamco, de même que l'appui d'Anne Cormier et de Randy Cohen.
Nous aimerions exprimer notre gratitude à la Fondation Helio Oiticica, au collectif Imagen Pirata, aux architectes Satoshi Matsuoka, Yuki Tamura et Rei Tasaka, aux artistes et auteures de cet ouvrage qui nous ont autorisés à reproduire leurs images.
Ce projet a bénéficié du soutien financier de l'Entente sur le développement culturel de Montréal intervenue entre le ministère de la Culture et des Communications du Québec et la Ville de Montréal en 2002.

En 1997, dans le cadre de l'exposition *Sur l'expérience de la ville* présentée par Optica, Devora Neumark s'était déplaçée dans la ville de Montréal pour se crocheter littéralement une enveloppe dont elle prévoyait se couvrir le corps. À la toute fin de son projet, en proposant de s'installer quelques jours dans un appartement, elle ouvrait, par ce déplacement, un passage très riche entre la rue, soit la place publique, et la maison, soit le domaine privé, qui allait marquer l'origine de l'exposition *La demeure*. Depuis, Devora Neumark a continué à investir cette zone indéterminée et paradoxale; certains diraient qu'elle perturbe un interstice déjà instable et fragile, ne délaissant jamais l'un pour l'autre, ouvrant plutôt l'un à l'autre, recherchant ainsi un espace de rencontre. Cette relation rend impossible, voire caduque, l'autonomie des sphères publique et privée sur laquelle la modernité n'a cessé de statuer, et invite à les redéfinir en fonction de nouveaux enjeux. Je voudrais ici la remercier d'avoir attiré mon attention sur ce territoire de recherche et de m'avoir sensibilisée à sa complexité. – Marie Fraser

// CRÉDITS

Cet ouvrage est publié par le centre d'art contemporain OPTICA sous la direction de Marie Fraser. Il accompagne l'exposition « La demeure » de la commissaire Marie Fraser, laquelle fut présentée du 13 septembre au 7 décembre 2002 dans le cadre de la manifestation « La survivance ».

Éditrice : Marie-Josée Lafortune
Coordination et révision : Colette Tougas
Assistantes à la production et à la recherche iconographique : Geneviève Bédard et Dagmara Stephan
Traduction : Denis Lessard
Graphisme : Dominique Mousseau

Crédits photographiques du portfolio
© les artistes pour les œuvres reproduites, Carl Bouchard (p. 054), Bruce Duffy (p. 052), Adrian Göllner (p. 050), Liliane Grosshenny (p. 044-045), Jacinthe Lessard (p. 046), Paul Litherland (p. 043), Patrick Mailloux (p. 047-051, 060-071, 075-079) et Chris Wahl (p. 053).

Page couverture : Michel de Broin, *Solitude*, 2002, impression au jet d'encre, 160 x 190 cm, édition de 5, photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste et de la Galerie Donald Browne

OPTICA, un centre d'art contemporain
372, rue Sainte-Catherine Ouest, espace 508, Montréal (Québec) Canada H3B 1A2
T 514 874 1666
www.optica.ca

Dépôt légal_Bibliothèque nationale du Québec
Dépôt légal_Bibliothèque nationale du Canada
ISBN 978-2-922085-12-9

Achevé d'imprimer en mai 2008 par L'Empreinte

Actions artistiques et œuvres *in situ*, dans l'espace de la ville, et documents d'archives sur la notion de demeure.

Artistes
KIM ADAMS
MICHEL DE BROIN
CONSTANZA CAMELO
CLAUDINE COTTON
ALEXANDRE DAVID
MARIE-SUZANNE DÉSILETS
RACHEL ECHENBERG
MARIE-ANGE GUILLEMINOT
KIT + ARTENGINE = BORDERLINE DEVELOPMENTS
LANI MAESTRO
SHELLEY MILLER
JANET MORTON
DANIEL OLSON
JEAN-FRANÇOIS PROST
ANA REWAKOWICZ
DANIELLE SAUVÉ
STEVE TOPPING
MARY SUI YEE WONG

// LA DEMEURE propose différents regards sur des pratiques et des enjeux contemporains dans le contexte d'une mouvance culturelle dont on mesure à peine la complexité. Devenue portable, mobile et éphémère, la demeure se trouve façonnée aujourd'hui par sa propre quête et témoigne d'une volonté d'habiter des lieux et de s'inventer des modes de vie non conventionnels qui sortent du cadre traditionnel de l'architecture. Les artistes sont nombreux aujourd'hui à questionner ce phénomène. L'habitat n'est plus un simple espace de repli, sédentarisé ; il s'immisce au contraire dans les interstices entre intérieur et extérieur, touchant autant à l'intimité qu'à l'espace social, à la vie quotidienne et domestique qu'à la densité et à l'activité urbaines. Vécue comme un espace mutant et nomade, la demeure est un moyen de s'orienter et de se localiser dans l'espace et dans le monde. Cette réflexion ouvre ici sur des préoccupations artistiques et culturelles, géographiques et philosophiques, qui nous obligent à situer autrement l'idée d'un chez-soi comme fondement du sentiment d'appartenance et de l'identité.

Des auteurs d'origine et d'intérêt différents abordent ces questions : Marie Fraser, commissaire de l'exposition du même titre, Marie-Paule Macdonald, théoricienne de l'architecture, et Constanza Camelo, artiste œuvrant dans le domaine de la performance.

9 782922 085129