

ETC



Le chantier de l'oeuvre comme mode d'exploration des frontières de l'art
Le projet *Nos frontières* de Rose-Marie Goulet

Christine Dubois

Number 74, June–July–August 2006

Chantiers (2)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34918ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dubois, C. (2006). Le chantier de l'oeuvre comme mode d'exploration des frontières de l'art : le projet *Nos frontières* de Rose-Marie Goulet. *ETC*, (74), 13–17.



ACTUALITÉS/DÉBATS

Montréal

LE CHANTIER DE L'ŒUVRE COMME MODE D'EXPLORATION

DES FRONTIÈRES DE L'ART : LE PROJET *NOS FRONTIÈRES*, DE ROSE-MARIE GOULET

Rose-Marie Goulet, *Nos frontières*. Projet affilié à Dare-Dare dans le cadre de son projet *Dis/location*, Montréal. 20 juin - 31 août 2005

C Le chantier permanent du Carré Viger arré Viger, Montréal : coïncé entre deux voies d'accès à l'autoroute Ville-Marie et deux voies rapides nord-sud faisant le pont avec le Vieux Montréal, cet espace public est reconnu pour être une sorte de nulle part, un non-lieu – bien qu'il soit strictement circonscrit et enclos par le réseau routier. Sorte de reste, ce carré vacant, issu d'une planification urbaine axée sur l'efficacité de la circulation automobile dans les années 60-70, a été aménagé en jardin public dans les années 80. Il est ainsi devenu une vaste sculpture/jardin, réalisée par Charles Daudelin. Assumant la configuration carrée de l'espace et sa situation géographique et acoustique particulière (il est bordé de toutes parts par le flot continu de voitures et de camions), Daudelin a créé un jardin clos, reprenant la tradition médiévale du *hortus conclusus* et par là l'idée d'un microcosme protégé du chaos et favorisant le sentiment d'osmose avec l'environnement immédiat, le repli sur soi et le recueillement, afin d'accéder à un autre niveau d'harmonie. Daudelin a structuré l'espace de cette enceinte à partir d'un pivot central : une imposante fontaine constituée d'un bassin et d'une grande paroi de ciment peinte en bleu turquoise (de 15 pieds de haut par 55 pieds de long environ) sur

laquelle s'écoule une nappe d'eau en continu, ce qui en donne une sorte de rideau de scène animé sur le devant duquel devaient prendre place toutes sortes d'événements. Mais, on le sait, rien n'a fonctionné de ce projet d'espace public : abandonné par les pouvoirs publics sitôt après sa création (bien qu'il continue d'être entretenu régulièrement – mais sans grande conviction – par les jardiniers municipaux), trop profondément coupé du tissu social piétonnier, trop refermé sur lui-même pour inciter les gens à le fréquenter en toute quiétude, ce lieu en marge de tout est devenu le lieu des marginaux, occupé par des sans-abris, des itinérants et des communautés punks. Les arches de béton qui aménagent des espaces intimes sur le site sont aujourd'hui recouvertes d'une vigne luxuriante; des bosquets adoucissent la dureté du matériau et arrondissent les angles : néanmoins, loin du lieu en osmose avec lui-même et avec l'univers qu'il devait engendrer, le Carré Viger se présente toujours autant comme un vide, marqué par l'abandon et l'attente. C'est ce site en jachère qu'occupe le Centre Dare-Dare depuis sa décision de quitter la galerie de la rue Sainte-Catherine, afin de mieux assumer une vocation hors les murs et de chantier permanent, et mieux asseoir son projet *Dis/location*, se déroulant toute l'année durant. C'est donc en

toute logique (et indépendamment du fait que des contraintes financières particulièrement féroces y aient trouvé leur compte) que les locaux de Dare-Dare ont trouvé place dans une roulotte de chantier, de celles qu'on retrouve plantées un beau matin dans les espaces vacants et qui sont la première marque concrète d'une construction à venir. C'est dans cet esprit de chantier et de potentialité, de mouvant et d'éphémère, de présence de l'art dans un lieu qui ne lui est pas (ou plus) dévolu, c'est dans cette perspective explorée par Dare-Dare que s'est inscrit le projet *Nos frontières*, de Rose-Marie Goulet. Portant sur les frontières et divisions internes de l'île de Montréal – celles bien concrètes tout autant que celles invisibles – l'artiste a conçu un projet de performance collective avec le désir spécifique de toucher à ces limites/limitations, de les mettre en évidence et de les marquer par le biais d'une intervention éphémère, pour ainsi, le temps d'un après-midi, les faire apparaître sous un mode poétique. Ce projet de marquage poétique des frontières internes de la ville avait comme sous-projet celui de rendre tangible la possibilité d'un dépassement de ces limites territoriales et, dans le même mouvement, de transgresser certaines limites de soi, ainsi que celles auxquelles se trouve confronté le geste artistique – telle que la distinction entre art et non-art et celle entre artiste et regardeur, celle encore entre chantier de l'œuvre et œuvre finie, autant de distinctions qui ont été traditionnellement constitutives de l'objet « art ».

Ce projet était constitué de trois volets, que l'on pouvait effectuer dans n'importe quel ordre, bien que ceux décrits comme « premier » et « deuxième » gagnaient à être suivis ainsi. Le premier volet prenait place au Carré Viger. Bien que Dare-Dare ait retenu le projet de Rose-Marie Goulet avant même de savoir dans quel lieu atterrirait leur roulotte, les deux projets/chantiers se sont ainsi trouvés à partager pour un temps ce *no man's land* reconnu qu'est le Carré Viger, avec une volonté similaire de rentabiliser l'indéfinition sociétale de cet espace public, le flottement de sa vocation, et de forcer son caractère d'exclusion et de fermeture. Rose-Marie Goulet y développe l'idée de ségrégation par des murs tout autant que par des frontières imperceptibles, dans de grandes photos imprimées sur chloroplaste et accrochées sur les arcades de béton, un peu partout dans l'espace du jardin : elles sont le résultat d'un appel à contribution de l'artiste à ses amis et connaissances et elles représentent des murs dans les villes (Berlin, Palestine), des limites

territoriales d'envergure (grande muraille de Chine, ancienne forteresse en Crète) ou anodines – mais non moins efficaces – comme la clôture de grillage tout le long du boulevard de l'Acadie, entre le quartier défavorisé de Parc Extension à Montréal et la ville huppée de Ville Mont-Royal. Dispersées un peu partout sur le site, elles composent une séquence incitant le visiteur à « rentrer » dans le Carré Viger, à le parcourir jusque dans ses recoins, et de ce fait à s'approcher des punks établis là à demeure avec leurs chiens, bref à voir ce parc autrement que comme un lieu inanimé et habité par des exclus inquiétants. Une installation sonore était aménagée volontairement dans le coin le plus bruyant du site, de façon à nécessiter un arrêt suffisamment long pour être en mesure de déchiffrer, entre deux passages de camions, de quoi il s'agissait : elle visait à rappeler l'existence de d'autres frontières internes, non marquées par des limites concrètes celles-là, telles les frontières linguistiques. L'ensemble de sa réflexion trouvait son unité et son ancrage dans une intervention sur la fontaine, où l'artiste a repris une technique déjà bien présente un peu partout sur le site, celle du graffiti : elle a tracé sur la paroi de la fontaine à la peinture en aérosol une immense carte de l'île de Montréal avec ses limites d'arrondissements, en marquant en pointillé ceux qui sont partisans de la défusion. Aux extrémités est et ouest de la carte étaient accrochées les photos du point de vue respectif que l'on a devant soi à ces deux pointes de l'île, et chacune révélait du même coup le mode d'accès à l'eau que l'on y a : accès public à l'Est (un parc et un terrain de jeu), accès privé à l'Ouest (une riche maison). L'inscription des mots « public » et « privé » sur chacune des photos visait moins alors à signifier l'opposition public/privé (au sens de domestique) qu'à rappeler la structure économique, linguistique, culturelle sous-jacente de l'île, sa construction en compartiments étanches que ne marquent pourtant aucun mur, aucune porte de passage obligatoire.

Le chantier de l'œuvre

Le deuxième volet du projet *Nos frontières* consistait en une expérimentation collective et concrète des frontières internes de Montréal, et relevait directement de l'idée de chantier. Une invitation de « marquage poétique dans la ville » était lancée pour participer à cette action, qui se tenait du mercredi au samedi, de 13h00 à 16h00, et pour laquelle il fallait s'inscrire chez Dare-Dare afin de réserver sa place. Peu d'informations étaient fournies sur ce qui al-

lait être fait, de façon à favoriser la spontanéité, le hasard et le sentiment d'aventure dans le processus. Les participants arrivaient ainsi au Carré Viger sans beaucoup de présuppositions (mais avec quelques appréhensions pour les plus timorés), pensant au mieux faire un tour guidé à pied ou en vélo dans le quartier immédiat. L'expérience reposait sur un dispositif nettement plus élaboré, comme j'ai été en mesure de le constater par moi-même un de ces après-midi : Rose-Marie Goulet invitait tout d'abord le groupe de trois personnes inscrites à une visite-discussion de l'installation du Carré Viger, ce qui fournissait un premier matériel de réflexion et de questionnement sur les frontières socio-culturelles, économiques et politiques de Montréal, et de façon plus générale, sur la notion de territoire, d'apartheid, etc. Puis, elle nous emmenait dans sa voiture sur trois des 72 sites, qu'elle avait préalablement sélectionnés dans les arrondissements qui ont choisi de se défusionner de la ville de Montréal, en novembre 2005. Si le choix d'un groupe aussi restreint était commandé par les dimensions de son véhicule, il reste qu'il correspondait aussi à son projet de chantier interactif : il resserrait l'engagement actif entre les participants et faisait en sorte qu'à l'occasion, dans certaines interventions, le groupe pouvait prendre figure d'unité de commando (par exemple en pleine rue, lors d'un marquage de mots au pochoir sur des buttes de ralentissement du trafic).

Pendant le trajet d'environ quarante-cinq minutes, les participants étaient invités à relater l'expérience limite la plus intense qu'ils aient vécue (physique, émotive, professionnelle...), et à discuter des conséquences de celle-ci sur leur conception de la limite. Une fois rendus sur le site, nous nous sentions fin prêts et plus solidaires pour l'action de « marquage poétique » à venir, action qui consistait à lancer des mots dans la ville, au sens propre du mot « lancer », puisque l'artiste avait donné corps à ses mots en évitant leurs lettres de surfaces ovales de chloroplaste translucide (d'environ 1 pied par 9 pouces), qui pouvaient jouer le rôle de *freesbee*, de stencil, être percées, etc. Faisant contraste avec ceux qui nous environnent quotidiennement, ces mots n'avaient aucune visée de consommation ou d'information : leur capacité poétique – et poétique – venait de ce qu'ils étaient des verbes d'action, en français ou en anglais¹, à l'infinitif, donc ouverts à une conjugaison, c'est-à-dire à une mise en action : ce que le geste des participants se trouvait à opérer effectivement, à travers





Rose-Marie Goulet, *Nos frontières*, 2005. Dare-Dare, Montréal.

l'ensemble de *décisions* que le geste comportait. Les participants avaient en effet à décider du choix des mots et du nombre de mots utilisés, de la langue du mot, du mode d'intervention (collectif ou individuel ou avec un décideur) et de l'action proprement dite (lancer, accrocher, suspendre, s'en servir comme pochoir, etc.), l'artiste mettant à notre disposition toute une quincaillerie d'appoint et la panoplie d'outils nécessaire à ces gestes. Rétrospectivement, Rose-Marie Goulet constate qu'en général, les participants ont posé le geste individuellement (sauf un groupe) mais ont longuement discuté en commun de la pertinence des mots choisis par chacun et de leur emplacement en regard du contexte socio-politique du site : il était ainsi parfois jugé essentiel de poser des mots en français seulement, ou en anglais seulement, ou encore d'associer étroitement les deux versions linguistiques du même mot. Au moment d'agir, nous avons également à déterminer quelle durée d'*action poétique* nous souhaitions donner à ces verbes, compte tenu de la nature particulièrement volatile de l'objet porteur : les mots pouvaient en effet demeurer longtemps sur le site (le chloroplast est une matière inerte stable), être cachés temporairement par les feuilles d'été et apparaître à l'automne, tout comme ils pouvaient être enlevés l'heure qui suivait leur pose par quelqu'un, être apportés ailleurs ou détruits, s'envoler au vent.

Toucher à ses limites : l'expérience nocturne du Parc Jarry

Le troisième volet du projet *Nos frontières* se déroulait de nuit. Alors que les deux autres volets convoquaient mots, images et sons, celui-ci faisait appel au mutisme total et à l'obscurité. Les participants étaient invités à se rendre au Parc Jarry à 11h00 du soir : à cette heure, l'éclairage principal du parc vient d'être éteint et il ne reste qu'un éclairage minimum jusqu'à minuit, l'heure de fermeture officielle. C'est dans ce contexte un peu singulier que l'expérience collective de la nuit en ville commençait. En plein centre du parc, sur une vaste aire dégagée, les participants s'allongeaient sur une grande toile de terpolin crissant au moindre mouvement et ils devaient rester là sans bouger et sans dire un mot. Faisant sa ronde autour du cercle et en en définissant fermement les limites, un grand gaillard de 6 pieds 4 pouces, crâne rasé, accompagné de ses chiens – deux molosses haletant au bout de leur chaîne courte – avait pour fonction de « sécuriser » l'espace de la performance à cette heure avancée : en le circonscrivant d'une marche serrée et puissante, dont l'effet était décuplé par la respiration bruyante et saccadée des chiens, ce « gardien » rendait l'espace à la fois protégé et totalement insécurisant. Les participants restaient là le temps qu'ils le pouvaient avant de se sentir mal à l'aise dans le noir et dans ce silence contraint accompagné de

sons inquiétants, et avant de se lasser de regarder les étoiles sans rien pouvoir dire ou communiquer de leurs impressions. L'expérience de la limite cumulait cette fois deux expériences paradoxales : alors que, dans l'une, la limite se faisait enfermement angoissant, l'autre procédait par le biais de la non-limite, de l'infini et de l'illimité : les principaux repères diurnes habituels donnant constance et consistance aux choses étant entièrement estompés, il ne demeurait que soi avec soi et avec d'autres (plus ou moins connus), en n'ayant que la voûte céleste étoilée à regarder et sa profondeur incommensurable à ressentir – ce qui permettait de toucher à une autre forme de vertige et, pour quelques-uns, d'angoisse.

L'œuvre comme ce qui est en train de se faire. Ce projet mettait en relief le fait que la frontière, la limite donne autant de sens sinon plus au contenu qu'elle circonscrit que le sens même attaché à ce contenu. Rose-Marie Goulet intervient sur des frontières établies dans la ville en même temps qu'elle intervient sur les frontières établies servant à circonscrire l'art, rendant ces deux types de limites totalement solidaires ici. Dans et par l'action de lancer des mots sur les frontières de la ville, elle intervertit des rôles définis dans l'art : l'« artiste » n'est plus la personne que l'on pense, elle se fait ici simple regardeur², et ce sont ceux qu'on identifie habituellement comme les regardeurs qui font maintenant « l'œuvre ». Elle procède également à une inversion dans la définition de ce qu'est une œuvre : l'œuvre devient *ce qui est en train de se faire*, et non pas le produit fini, qui se fait ici éphémère et sans valeur, et cette œuvre ne résulte plus d'une « volonté » dont fait état le produit fini, ni non plus d'un contrôle technique par l'artiste, elle accueille ici largement le hasard (présent dès le départ dans la composition du groupe, sa chimie, la capacité de désinhibition de chacun, l'intervention des passants ou de policiers, etc.). Elle modifie par ailleurs certaines des règles du jeu social de l'art : les participants spécialistes de l'art (historiens de l'art, critiques) qui ont pris part à l'action étaient au même niveau que les non-spécialistes lors du processus, leurs connaissances ne leur étant d'aucune utilité dans le *faire œuvre* proprement dit. Enfin, l'ensemble de ce projet met d'emblée en évidence la composante interrelationnelle fondamentale de l'art – puisqu'il en fait son matériau premier, faisant en effet continuellement intervenir la question de la relation au public, aux passants, à la communauté. Rose-Marie Goulet puise ici dans sa pratique de longue date d'art public et du « 1% »³. Cette pratique, de par sa nature, nécessite en effet de s'insérer dans des lieux établis

tout comme dans des chantiers de construction ou de rénovations majeures : elle a ainsi développé un type d'intervention où l'environnement physique et social, la relation à la communauté conditionnent absolument l'œuvre et en constituent le matériau principal.

On l'a vu, le projet *Nos frontières* procède de plusieurs renversements dans la définition de ce qui constitue l'objet « œuvre d'art », tels que ceux auxquels l'art-action, l'art relationnel et la performance nous ont habitués. L'intérêt du projet de Rose-Marie Goulet tient dans un premier temps à ce qu'il lie et fait jouer ensemble plusieurs de ces modes de transgression de la définition séculaire de l'œuvre d'art (ce que la performance ou l'art relationnel ne fait pas toujours de façon aussi conséquente) et qu'il intègre par ailleurs continuellement et activement un métadiscours sur lui-même. Mais il y a également que ce processus de marquage poétique avait comme qualité particulière celle de se construire en accordant toute sa place à l'effectivité propre et autonome de l'œuvre en train de se faire, à rendre pleinement opérante une *poïésis*, justement.

CHRISTINE DUBOIS

NOTES

¹ Parmi ceux-ci : traverser et *crossing*, réconcilier et *reconcile*, troquer et *swap*, infiltrer et *infiltrate*, permuter et *permute*, disparaître et *disappear*, raccorder et *connect*, partager et *share*.

² Tout le temps de ce projet et de ces diverses actions, Rose-Marie Goulet s'est faite simple témoin, prenant des notes et documentant par la photographie le processus en cours. Elle s'est effacée volontairement de l'action et des prises de décision (lors du marquage poétique, elle nous avait d'ailleurs avisés avec humour que n'ayant requis aucun permis, tout problème avec les autorités municipales ou policières serait de notre seul ressort) : d'où le sentiment d'« interdit » plus ou moins vif sous-jacent au processus, qui avait pour effet d'induire une autre forme d'expérience de la limite – la nécessité de la transgresser pour agir – et qui rendait les participants légèrement fébriles (carrément stressés dans certains cas : patrouilles privées de surveillance dans Westmount, habitants méfiants à l'île Dorval, présence régulière de voitures de police sur le boulevard de l'Acadie et, de manière générale, toutes les actions qui ont utilisé le *spray* ou bombe aérosol pour marquer le mot sous forme de graffiti).

³ Dans *Plans* (1993-1994), par exemple, elle a construit son projet en mettant en scène le langage propre aux différents corps de métiers présents dans la transformation de l'édifice. Le projet commémoratif du massacre de l'École polytechnique dans le quartier Côte-des-Neiges (1999) a, quant à lui, ouvert un pan relationnel spontané, en suscitant tout au long des quatre mois de son chantier – d'une grande visibilité et accessibilité du fait de n'être délimité par aucune clôture – les questions des piétons, leurs commentaires sur ce qui se faisait là et sur ce qu'est (ou devrait être l'art) autant que leurs réflexions sur l'événement lui-même. Cf. la rétrospective des travaux d'art public de l'artiste dans *Rose-Marie Goulet, Projets, archives et documents*, textes de Guy Bellavance, Marie Fraser, Rosamunde von der Schulenberg, Louis Jacob, Christine Dubois, bilingue, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2005.