

La Triennale québécoise 2011

Le travail qui nous attend

Marie Fraser

Performer le temps, performer l'espace

00.02.74

Dans un paysage de neige désertique, une lueur de couleur point à l'horizon. Soufflé par le vent, ce nuage avance progressivement pour envahir presque totalement l'écran d'une masse vaporeuse de couleur pourpre. Cette projection vidéo est la « performance », par Charles Stankieveh, d'une peinture de Jules Olitski, *Instant Loveland* (1968), dans la nature du Grand Nord. À une certaine distance d'où se trouve sa caméra, l'artiste a déclenché une grenade fumigène dont le nuage pourpre est répandu par le vent qui balaie la surface de la neige. Cet effet coloré dure à peine quelques instants, le temps d'observer que la rencontre de la lumière de l'Arctique et de la couleur pourpre produite par la grenade a quelque chose de sublime. L'idée de l'artiste est ici de transposer son expérience de *Instant Loveland* dans l'immensité de l'Arctique. Le geste est destiné à reproduire l'effet du tableau, dont on sait qu'il est un des premiers tableaux sans objet. Mais le lien entre les deux œuvres ne se limite pas à cet effet visuel, comme Charles Stankieveh le dit bien : « La vidéo a été pensée en vue de trouver le bon mixage entre le tableau et le paysage/la lumière/la fumée, pour obtenir que la composition et le mouvement renvoient d'une œuvre à l'autre¹. » Pour le dire autrement, *LOVELAND*, 2009–2011, est la parfaite rencontre entre l'expérience de l'art et une situation réelle. Il est donc important de comprendre que l'artiste a véritablement accompli le geste, car l'image abstraite de la peinture, une fois performée dans le paysage et captée par la caméra, devient l'image de quelque chose qui a vraiment eu lieu.

Ce déplacement de l'art vers le geste performatif me semble particulièrement révélateur d'une nouvelle sensibilité artistique que l'on peut observer chez plusieurs artistes de la *Triennale*. Cette performativité se manifeste de plusieurs façons et se déploie à l'intérieur de pratiques et de médiums là où l'on ne l'attendait pas. Pour la saisir, il faut d'entrée de jeu étendre la notion de performance au-delà d'une définition stricte et être sensible à des œuvres qui impliquent d'une manière ou d'une autre un geste de l'artiste ou une action : il peut parfois s'agir de filmer une performance, de créer une situation, d'exiger une participation ou une collaboration accrues ou encore d'inscrire le processus comme une partie intégrante de l'œuvre. Peu importe comment et où elle se manifeste, cette performativité met l'accent sur le caractère expérimental de l'art, elle déplace le sens de l'objet vers le geste, dans la foulée de l'art conceptuel des années 1960,

1. « The video was researched to find the right mix of painting and landscape/light/smoke to make the layering and movement resonate between the two works. » Charles Stankieveh, échange courriel avec Mark Lanctôt, le 9 mars 2011. [Notre traduction.]

mais avec une nouvelle forme d'engagement. À l'exemple de la performance, où la notion de risque est répandue, plusieurs œuvres accomplissent aussi des actes extrêmes pour explorer, voire pour repousser l'expérience de l'art à la limite. La force d'une œuvre comme *LOVELAND* repose sur ce dépassement des limites de l'art lorsque l'on comprend que l'effet de la peinture est rendu par une utilisation de matériel militaire dans une zone hautement surveillée et de plus en plus militarisée, la mer de Beaufort, dans l'océan Glacial Arctique, au nord d'un avant-poste radar du Système d'alerte du Nord.

Je traiterai ici d'artistes qui présentent d'une façon ou d'une autre un geste performatif, qui reprennent le vocabulaire de la performance pour le transposer dans les domaines de l'image et du son. Cette idée, riche mais laissée ici dans un état d'inachèvement, ouvre sur un immense chantier où tout un *travail nous attend*².

00.01.94 Parlant de reconstitution de tableaux sous une forme performative, l'œuvre de **Claudie Gagnon** est exemplaire en ce qu'elle reprend le dispositif du tableau vivant pour l'adapter à une approche contemporaine de l'art, voire de la performance. Rappelons que le tableau vivant est un mode de représentation figé, mais vivant d'un tableau, qui remonte au XVIII^e siècle ou encore plus loin aux premiers exemples de crèches vivantes. Conçu ici pour la première fois pour être filmé, et non pour être performé devant un public³, *Tableaux*, 2011, revisite les genres, les compositions, les poses et les gestes de la peinture en mettant l'accent non pas tant sur l'action des personnages — celle-ci reste somme toute assez minimale — mais sur le son. Les personnages bougent à peine, ils s'animent d'une étrange présence sonore qui accentue la manière grotesque et humoristique avec laquelle Claudie Gagnon traite l'histoire de l'art. L'adaptation du dispositif du tableau vivant en vidéo, c'est-à-dire dans l'image en mouvement, semble pousser plus loin cet aspect. Chaque représentation est en effet d'une grande subtilité sonore : des figures religieuses de Zurbarán et du Greco, de la femme à barbe de Ribera aux scènes de genre hollandaises du xv^e siècle d'un Jérôme Bosch, au surréalisme d'Otto Dix, au célèbre *Cri* de Munch, en passant par les saltimbanques de Daumier et de Picasso⁴. Véritable allégorie de la peinture, ces tableaux vivants posent un regard actuel sur l'histoire de l'art, regard teinté d'humour et d'ironie.

Ce retour sur le passé sous une forme allégorique ou reconstituée rejoint les préoccupations du philosophe allemand Walter Benjamin qui voyait dans l'allégorie une ouverture du temps, c'est-à-dire, comme on pourrait le comprendre aujourd'hui, un retour performatif — critique — sur le passé. Dans un passage un peu complexe de *L'Origine du drame baroque allemand*, Walter Benjamin tente de saisir

2. Je voudrais souligner également qu'au moment où j'écris ce texte, plusieurs œuvres sont toujours en cours de réalisation.

3. Claudie Gagnon transpose pour la première fois le dispositif du tableau vivant en image vidéo, à l'exception d'une courte vidéo qu'elle a réalisée en 1998, *Passe-moi le ciel*. Dans les performances devant public, l'immobilité des acteurs conservait la rigidité des scènes picturales originales, alors qu'ici, avec l'image en mouvement de la vidéo et le travail sur le son, les pauses semblent étrangement moins figées.

4. *To Beauty*, 1922, d'Otto Dix, *Family Portrait*, 1954, de Dorothea Tanning, *Femme à barbe des Abruzzes*, 1631, de Jusepe de Ribera, *Ira*, vers 1450, de Jérôme Bosch, *Le Cri*, 1893, d'Edvard Munch, *Soir bleu*, 1914, d'Edward Hopper, *Les Saltimbanques*, 1865, d'Honoré Daumier, *Sainte Véronique tenant le suaire*, 1579, du Greco, *Sainte Agathe*, 1630-1633, de Zurbarán, *La Légende du point d'Argentan*, 1962, de Gaston Latouche.

la particularité temporelle de cette dynamique : « L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique (*Doppeleinsicht*). Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert (*Unvollendetes, Unabgeschlossenes*)⁵. » Cette ouverture du temps me semble fondamentale pour comprendre ce qui motive plusieurs artistes à puiser librement dans le passé, proche ou lointain, comme s'il revenait à chaque présent de penser et de travailler sa relation au passé. Le sens que nous attribuons à cette perpétuelle reconfiguration de l'histoire est une immense question⁶, mais disons pour aller vite, et pour les besoins de ma réflexion, que la sensibilité artistique actuelle à l'égard de la temporalité est proche de l'expérience benjaminienne du temps. Autrement dit, c'est une façon de « performer » le temps, que ce soit par le biais de la reconstitution qui propose un retour performatif sur le passé ou, comme on le verra ici, en travaillant diverses modalités du temps⁷.

Plusieurs artistes font des allers et retours dans le passé, le présent et le futur ; ils manipulent le temps et proposent des jeux sur les différents registres temporels ; ils s'approprient des œuvres pour les reconfigurer dans une nouvelle temporalité et en changer les conditions de production et d'exposition. Avec *EKTFF451*, 2011, Ève K. Tremblay transforme le roman de science-fiction *Fahrenheit 451*, 1953, de Ray Bradbury, en un *work in progress* qui dure depuis 2007. Ce vaste projet comporte de multiples ramifications : plusieurs séries de photographies, des vidéos, des textes et des performances durant lesquelles l'artiste met à l'épreuve sa mémoire en récitant des passages du roman à voix haute⁸. Déjà en soi une performance, ce travail tourne autour de la structure de la mémoire et des techniques de mémorisation développées dans le domaine scientifique pour accroître son potentiel, en même temps qu'Ève K. Tremblay se trouve à performer le récit. Écrite en 1953, l'intrigue se déroule en 1990, c'est-à-dire dans un futur qui est aujourd'hui pour nous un passé. Après la fin de la littérature, des gens mémorisent des livres entiers pour les sauvegarder de leur destruction. La référence au roman dans *Becoming Fahrenheit 451* propose un jeu sur le temps. En actualisant cet acte de mémorisation dans notre propre présent, la dimension futuriste du roman de science-fiction nous apparaît à la fois comme une expérience du passé et comme quelque chose qui n'a pas encore eu lieu. Ce retour en arrière est en fait une forme de « rétro-futurisme », comme si l'on donnait une image inversée du temps où le futur se présente comme un passé. C'est de cet inachèvement dont parle Benjamin.

5. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), rééd. Paris, Gallimard, 1985, p. 34-35.

Je reprends ici un passage de Benjamin que j'ai cité ailleurs à propos des reconstitutions cinématographiques de tableaux de l'artiste Eve Sussman.

6. Je renvoie ici non seulement aux travaux de Benjamin mais à ceux de l'historien Reinhart Koselleck. Voir *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, traduit de l'allemand par Jochen Cook et Marie-Claude Hook, Paris, Édition de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1990.

7. Voir l'essai de Bernard Schütze, « Questions d'attente », dans le présent ouvrage.

8. Plusieurs autres artistes de la *Triennale* activent leurs installations durant l'exposition. C'est le cas notamment de Julie Favreau et de Massimo Guerrera, dont l'œuvre implique également une participation du public. La performance d'Ève K. Tremblay exige un long et lent travail de mémorisation du roman dont elle récite par cœur les passages mémorisés.

00.02.86

- 00.01.66 Dans les œuvres d'**Olivia Boudreau**, il n'y a pas d'action, c'est le temps qui (se) performe. Chaque vidéo se caractérise par l'exploration de situations où dominent la lenteur, l'attente et la répétition. L'artiste filme l'image la plus banale sur une longue durée de manière à capter les choses telles qu'elles se transforment selon leur propre durée : un cheval dans un enclos (*Box*, 2009, 23 heures), deux corps dans un bain (*Le Bain*, 2010, 23 minutes), un drap qui flotte au vent (*Le Mur*, 2010, 73 minutes) ou encore des corps de femmes dans un sauna (*L'Étuve*, 2011, environ 20 minutes). Ces situations presque sans histoire partagent une même expérience du temps qui passe et s'enregistre. Olivia Boudreau allie les temporalités de la performance et du film jusqu'à inscrire la captation de la performance comme faisant partie de la durée de l'œuvre. Le brouillage de l'image et du son qui survient à un certain moment dans *Le Bain* provient du changement de bobine de la caméra 16 mm. *L'Étuve* est un autre exemple de cette performance du temps qui structure l'image et lui donne forme. Dans l'espace clos d'un sauna, les corps de femmes apparaissent et disparaissent selon la lumière et la densité de la vapeur qui monte et descend. Lorsqu'elle décrit ce projet, Olivia Boudreau compare l'étrange vulnérabilité de l'image et l'inconfort qu'elle produit chez le spectateur au sentiment de promiscuité des corps dans un sauna. L'image est ici soumise aux mêmes conditions spatiales et temporelles que la situation réelle.
- 00.02.38 Cette idée de filmer la réalité du temps qui passe rejoint l'approche par laquelle **Frédéric Lavoie** utilise les stratégies du documentaire pour les remettre en scène et poser un regard sur la nature. À *l'affût*, 2011, se présente comme un « faux » documentaire animalier, où la prétention scientifique, motivée par une logique d'observation, de contemplation et d'attente, est poussée à sa limite. Adoptant la posture de l'explorateur ou de l'anthropologue, l'artiste re-scénarise le monde animal, mais en captant des images où il ne se passe presque rien. Ici, c'est la nature qui inflige son rythme alors qu'habituellement, on a tendance à personnifier les animaux en produisant une tension dramatique autour de leur vie. Cet aspect narratif est évacué et le temps « animal » vient se substituer au temps humain. Le pseudo-documentaire inverse ici la logique du vrai et du faux ou, du moins, il révèle comment l'être humain projette ses propres perceptions de lui-même sur le monde animal.
- 00.02.46 C'est avec ce même flottement qu'**Emmanuelle Léonard** intègre la performance de ses sujets à une approche documentaire. Avec la précision de la photographie de presse, elle documente des scènes de crime, des manifestations, elle propose à des travailleurs de photographier leurs lieux de travail et, plus récemment, avec *Le Beau et le Laid*, 2011, à des jeunes filles d'une école secondaire de Montréal de parler

de leur conception de la beauté et de la laideur. Mais face à la caméra, les jeunes filles figent devant le fait de devoir donner leur opinion et s'affirmer. Emmanuelle Léonard leur ouvre un espace d'expression et de liberté avec lequel elles composent difficilement. Les jeunes filles contre-performent, elles expriment leur vulnérabilité plutôt que la vérité, ce qui rend la situation aussi inconfortable pour nous que pour elles.

À certains égards, cette approche rejoint la façon dont Myriam Yates et Lynne Marsh retravaillent la structure de l'événement en filmant des performances musicales : le méga spectacle du groupe rock irlandais U2 à l'Hippodrome de Montréal, présenté les 8 et 9 juillet 2011 et rassemblant plus de 80 000 personnes, dans le cas de Myriam Yates ; et l'Orchestre philharmonique de Berlin en train d'être filmé par une équipe de tournage de la télévision, dans le cas de Lynne Marsh.

00.02.90

C'est en 2005 que Myriam Yates entreprend un travail sur le site de l'Hippodrome de Montréal (*Occupants*, 2005, *A Space Between Mirrors*, 2010, et *Amphithéâtre*, 2010) qui consiste à documenter l'obsolescence d'un lieu de loisir et de rassemblement qui a connu de forts moments de gloire au cours du XX^e siècle⁹. Nourrie par une méthode d'observation proche du documentaire, elle aborde les lieux de façon contemplative et anonyme, le rythme des images et le mouvement de la caméra se caractérisant par une certaine lenteur. Avec *Racetrack-Superstar-Ghost*, 2011, Myriam Yates ne filme pas le spectacle de U2, mais son dispositif, comme un étrange animal sur la piste de l'Hippodrome. Elle cherche à capter la rencontre de ces deux structures événementielles : les bâtiments vétustes inoccupés depuis octobre 2009 et la construction du dispositif spectaculaire¹⁰. Dans un cas, le temps est suspendu dans la désuétude des lieux, il semble s'être arrêté ; dans l'autre, il se projette de façon spectaculaire vers l'avenir. C'est ce croisement entre différentes réalités ancrées dans des temporalités diamétralement opposées que Myriam Yates tente de saisir en accentuant les contrastes au niveau de l'image et du son. Tourné en 16 mm plutôt qu'en vidéo, le film conserve la temporalité du lieu abandonné, son obsolescence, et contraste avec la documentation d'un méga concert technologique : d'un côté, des plans larges, relativement épurés et monochromes du terrain vague avant le montage du concert ; de l'autre, des plans rapprochés de la structure technologique énorme, foncée et énigmatique. À ces images s'ajoutent des travellings sur les étages vides de l'Hippodrome où le matériel du spectacle s'accumule (filage, haut-parleurs, structures de métal...), comme s'il venait prendre possession des lieux abandonnés. La trame sonore est elle aussi complexe : le bruit de la ventilation du bâtiment interfère avec les sons ambiants du concert et ceux de la performance musicale de U2¹¹.

9. L'Hippodrome Blue Bonnets a été construit en 1907. Il a été l'un des endroits les plus fréquentés de la ville à certaines époques. Le site a été reconstruit en 1961 tel qu'on le connaît aujourd'hui avec ses immenses bâtiments modernes, ses estrades et sa piste de course.

10. Soulignons que l'idée de construire un espace de spectacle dans un espace abandonné et obsolète est caractéristique de ce que Michel Foucault désignait par le terme d'hétérotopie. Je n'entre pas ici dans les détails puisque ce n'est pas mon propos, je renvoie toutefois le lecteur au texte fondamental de Michel Foucault : « Des espaces autres », de 1967, publié dans son recueil posthume *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994.

11. Je reprends ici pour l'essentiel la description du projet proposé par Myriam Yates, puisque j'écris ce texte alors que le film n'a pas encore été tourné.

00.02.54 C'est avec la même attention formelle que **Lynne Marsh** filme des espaces et des édifices : une salle de bal à Londres (*Ballroom*, 2004), le stade olympique construit par Hitler à Berlin en 1936 et rénové pour le championnat de soccer de la FIFA en 2006 (*Stadium*, 2008), un studio de télévision à Berlin (*Camera Opera*, 2008), un parc d'amusement abandonné (*Plänterwald*, 2010) ou encore la salle de concert de l'Orchestre philharmonique de Berlin (*The Philharmonie Project*, 2011). Dans cette dernière série d'œuvres toujours en réalisation, Lynne Marsh propose un regard oblique, décentré sur l'événement. Au lieu de filmer la performance musicale, elle dirige sa caméra sur les équipes de tournage en train de documenter les concerts de l'orchestre interprétant des œuvres de Mahler, de Bruckner et de Nielsen. On se retrouve en quelque sorte dans les coulisses du spectacle, tout en restant connecté avec la musique. Regarder ces images, c'est comme regarder l'orchestre suivre son chef, mais dans l'espace de l'image et selon le rythme des caméras plutôt que celui de la musique. L'équipe de tournage réinterprète la musique dans un autre espace. Le réalisateur harmonise ses gestes avec ceux d'un chef d'orchestre : il synchronise les caméras avec les musiciens, l'image avec le son, les plans avec la musique. Lynne Marsh compare ce tournage à une chorégraphie : le rythme et l'intensité de la musique sont rendus par les gestes des cameramen. On sent le travail de précision, l'importance de chaque plan, comme si les caméras performaient la musique.

00.00.42

La présence de plus en plus importante du son en art contemporain est souvent investie dans un geste performatif, outre le fait que plusieurs artistes sonores réalisent également des performances *live*. La majorité des œuvres sonores comporte à un niveau ou à un autre une dimension performative, en raison des propriétés du son. Cet investissement se manifeste ici de plusieurs façons : qu'il s'agisse de donner une forme visuelle au son (Nelson Henricks), de créer une composition musicale performée par des machines ([The User]) ou de faire resurgir la dimension poétique d'un espace sonore dont on ne pourrait autrement sonder la profondeur (Magali Babin), de révéler l'intensité sonore de notre environnement médiatique (Jean-Pierre Aubé) ou d'incarner la transmission sonore dans un objet sculptural (Steve Bates). Ces artistes travaillent avec l'idée selon laquelle les espaces sont occupés par le son, que cette matière sonore soit manifeste ou invisible, qu'elle soit produite par notre environnement naturel ou qu'elle émane d'une source médiatique ou technologique.

00.02.02 Ainsi, les œuvres de **Nelson Henricks** cherchent à montrer la matérialité du son pour lui donner une forme visuelle. Elles s'élaborent à partir d'une matière sonore complexe, comme l'image de la vague dans *2287 Hz*, 2011, qui permet

de visualiser les ondes sonores. Le son se matérialise aussi dans des objets souvent désuets : machines à écrire, ondes radio, microphones, tourne-disques, haut-parleurs font leur retour dans les œuvres de l'artiste. Pour donner une visualité au son, Nelson Henricks le sépare de l'image pour montrer leurs espaces spécifiques en même temps qu'il cherche à reconfigurer leur relation dans le lieu d'exposition. C'est le cas de l'onde sonore, ou encore des pieds de la danseuse sur l'écran vidéo, qui performant le son mais dans l'espace et la durée de l'image. Dans cette idée d'étudier les mécanismes et les propriétés de l'image et du son, il y a quelque chose de didactique, ou de scientifique, même si l'usage conceptuel qui en est fait va à l'encontre des développements technologiques et des systèmes de communication.

00.01.34 Cette approche conceptuelle du son conduit plusieurs artistes à créer des compositions sonores et musicales qui se présentent souvent dans des espaces vides ou aménagés en postes d'écoute. C'est le cas de **Magali Babin** avec *Bruits de fond*, 2010–2011, qui est le résultat d'un voyage de captation sous-marine dans le Saint-Laurent entre Montréal et Percé, duquel émerge un monde inouï de textures sonores vivantes.

00.02.82 Alors que Magali Babin travaille la matière sonore vivante pour révéler la richesse musicale de notre environnement naturel, **[The User]** utilise des résidus sonores de technologies dépassées et s'intéresse à leur registre musical limité : des imprimantes, des horloges ou des métronomes. Issus de la production de masse, ces objets ont en commun une obsolescence qui les rend facilement accessibles à un usage artistique, mais aussi un registre sonore très peu variable. Le son naturel des imprimantes, par exemple, est un son générique, minimal et répétitif, un son concret. Le quatuor (*Quartet for Dot Matrix Printers*, 2004) et la symphonie (*Symphony for Dot Matrix Printers*, 2004) jouent des infimes variations sonores possibles de leurs sources. C'est uniquement à partir de la récupération sonore d'une technologie désuète que se compose la musique et qu'elle est performée par la technologie elle-même.

00.01.30 Travaillant à partir de signaux, d'ondes ou de fréquences sonores, Jean-Pierre Aubé et Steve Bates cherchent à révéler la dimension sonore, voire médiatique de notre environnement en lui donnant une apparence visuelle. **Jean-Pierre Aubé** s'intéresse plus particulièrement aux ondes de très basses fréquences qui sont à l'état brut dans la nature ou qui sont générées par des technologies. Il utilise ces phénomènes acoustiques naturels ou technologiques comme autant de matériaux avec lesquels il improvise lors de performances ou avec lesquels il produit des images. C'est le cas notamment avec *Electrosmogs*, 2011, qui dresse le portrait du champ électromagnétique d'un espace spécifique, et avec *VLF. Finlande*, 2002–2003, où, à des kilomètres de toutes

00.00.44

perturbations, Jean-Pierre Aubé décrypte et enregistre le champ magnétique des aurores boréales, ou encore avec *31 soleils (Dawn Chorus)*, 2010, qui est une représentation « réelle » du lever du soleil produite par les ondes sonores émises par ses rayons de lumière — il peut être utile de savoir que c'est au lever du soleil que les ondes voyagent le plus loin. Jean-Pierre Aubé, tout comme plusieurs artistes du son, étend la connaissance de l'environnement au-delà de nos facultés de perception, en révélant une présence sonore insoupçonnée.

00.01.42 **Steve Bates** s'intéresse également aux sons qui circulent dans notre environnement. Pour travailler leur transmission et leur relation à l'espace, il utilise fréquemment du matériel sonore *site-specific*, à l'exemple de *Concertina*, 2011, une installation sculpturale qui capte les sons ambiants et les fait voyager dans l'espace. Cette œuvre est composée d'un fil de fer barbelé qui traverse le lieu d'exposition, de deux radios FM et de deux appareils transmetteurs de basses fréquences. Les ondes sonores captées sur le lieu d'exposition par les radios FM voyagent dans l'espace comme un signal qui va et vient. La spirale de fil barbelé agit ici comme une référence aux frontières, à la restriction du mouvement, à l'enfermement, à l'actualité politique militaire, en même temps qu'elle sert d'antenne de transmission dans un espace libre. Steve Bates explique cette superposition du militaire et du culturel en référant au double sens du mot *concertina*, qui désigne à la fois le barbelé en accordéon et l'instrument de musique : « *Concertina* est une réflexion poétique sur la limite, la frontière, la relation mutuelle entre le son ou la musique et la techno-culture militaire, et sur les contradictions soulevées par le renforcement des frontières face aux flux migratoires de notre temps. *Concertina* est un objet à la présence physique intense, potentiellement violente, mais qui présente une contradiction interne en ce qu'il rompt avec sa propre essence de par la transmission qu'il assure¹². » Steve Bates détourne du matériel de l'armée pour créer la rencontre d'une situation réelle avec l'expérience de l'art. *Concertina* déclenche une réflexion sur l'espace du son comme espace libre, en même temps qu'on a le sentiment que l'espace n'aura jamais été aussi contrôlé.

Cet usage détourné de matériel militaire et de technologie est aussi un leitmotiv dans les œuvres de **Rafael Lozano-**

00.02.50 **Hemmer**, surtout dans ses installations monumentales présentées dans des lieux publics où les individus peuvent agir et avoir un impact sur la configuration de l'espace. Rafael Lozano-Hemmer a souvent recours à des technologies de surveillance, du matériel militaire conçu pour renforcer le contrôle de notre environnement, pour surveiller des zones frontalières et restreindre la mobilité des individus. Une grande partie de son œuvre vise à se réappropriier ces technologies de contrôle, mais aussi l'espace social, à d'autres

12. « *Concertina* is a poetic reflection on limit, border, the inter-relationship between sound/music and military techno-culture, the contradictions between border enforcement and contemporary migration patterns. *Concertina* is both object of intense, potentially violent, physical presence and an internal contradiction as it breaks with its own form through the transmission it is charged with. » Description de *Concertina* fournie par l'artiste. [Notre traduction.]

fins, artistiques et relationnelles. C'est ainsi que, depuis plusieurs années, il reprend les mêmes projecteurs de lumière que les États-Unis utilisent pour surveiller leur frontière avec le Mexique, mais à contre-courant, pour ouvrir un espace de liberté où les gens peuvent participer librement, que ce soit par le biais d'ordinateurs et d'Internet, de téléphones portables ou encore, comme c'est le cas ici avec *Intersection articulée*. *Architecture relationnelle 18*, 2011, dans l'espace public de la place des Festivals : ce sont les gens qui performant l'œuvre.

Les enjeux d'une telle performativité de l'art et la rencontre qu'elle produit entre une expérience de l'art et une situation réelle restent encore à définir dans sa globalité. *Le travail qui nous attend*, c'est cette dimension encore insondable et imprévisible de l'art.