

École de Printemps - 2019 - Université de Montréal

L'œuvre et ses lieux

XVIIe École de printemps du Réseau international de formation en histoire de l'art

13-17 mai 2019

Organisateurs : Johanne Lamoureux
Denis Ribouillault

Coordonnateur : Diogo Rodrigues de Barros

Dans le cadre de sa XVIIe édition, l'École doctorale du RIFHA invite ses partenaires à une réflexion sur les rapports qui articulent les œuvres aux lieux physiques, matériels et institutionnels qui les accueillent. Évitant le champ déjà vaste de la représentation des lieux (scénographies, cartographies, paysages, théories et jeux de perspective), la programmation scientifique mettra plutôt l'accent sur diverses formes d'inflexion, voire de détermination de l'œuvre par le lieu, de même que sur les transformations de la perception et des usages d'un lieu générées par des insertions, implantations ou intrusions artistiques.

De telles prises en compte ont une longue histoire, depuis l'utilisation opportuniste du relief pariétal dans la création des motifs de l'art rupestre jusqu'à l'art public contemporain. De la surface matérielle aux résonances historiques et symboliques des sites d'implantation, elles soulèvent l'extension considérable de ce qui peut être considéré comme le lieu de l'œuvre et appellent à nuancer les diverses modalités selon lesquelles s'engagent de telles rencontres entre les deux termes.

Procédure : les doctorant.es et post-doctorant.es souhaitant participer sont prié.es de soumettre un projet de communication de 15 minutes, accompagné d'un court CV. Les propositions ne doivent pas faire plus de 1800 caractères, ou 300 mots, et peuvent être rédigées en allemand, en anglais, en français ou en italien. Elles doivent être soumises en format Word, et doivent comporter le nom de la candidate ou du candidat, ses adresses (électronique et postale), l'établissement et le pays dont elle ou il dépend. La proposition et le CV doivent être joints en un seul document dans un courriel (nom de fichier : Proposition_Prénom_Nom abrégé de l'institution, exemple : Proposition_Louis_Marin_Univ-Paris-Nanterre). La ligne « sujet » doit préciser le nom du candidat, le pays dans lequel il est inscrit et sous lequel des 6 sous-thèmes du programme la proposition doit être rangée. Les courriels sont à adresser à edp2019montreal@gmail.com. La date limite est le **20 février 2019**. L'annonce de la sélection des participants sera diffusée dans les semaines qui suivront, avant la fin du mois de mars 2019.

Nota bene : dans les deux semaines suivant l'acceptation de leur proposition, les participants devront en soumettre une traduction dans une autre des langues officielles du Réseau international (allemand, anglais, français, italien). Un mois avant le début de l'École, ils devront en outre envoyer aux organisateurs le texte complet de leur communication, ainsi que leur

présentation Powerpoint. Étant donné que les participants font leur communication dans leur langue maternelle, la maîtrise des autres langues est indispensable. Les participants des pays latins doivent maîtriser au moins d'une façon passive l'anglais ou l'allemand, et ceux des pays anglophones ou germanophones le français ou l'italien.

1- Architecture et site

Pour penser l'œuvre et ses lieux, l'histoire de l'architecture offre un vaste terrain d'investigation. Si la matérialité du bâti, les processus de construction ou encore la question du dessin demeurent des aspects fondamentaux de la recherche portant sur l'architecture, des méthodologies nouvelles, portées en particulier par la phénoménologie, ont émergé dès les années 1970 pour penser celle-ci en rapport avec son lieu. L'ouvrage de Christian Norberg Schulz *Genius Loci. Paysage, ambiance, architecture*, en soulignant le rapport complexe tissé par l'homme avec les lieux, à l'origine d'un grand nombre d'œuvres architecturales dans les sociétés dites pré-modernes, continue d'indiquer une voie d'expérimentation essentielle pour les architectes contemporains. Pour lui, « Faire de l'architecture signifie visualiser le *genius loci* : le travail de l'architecte réside dans la création de lieux signifiants qui aide l'homme à habiter ». Qui donc « habite » les « lieux » (dieux, esprits, souvenirs ?) où l'on décide d'habiter et comment l'architecture où les œuvres qui lui sont attachées participent de cette visualisation ? Autrement dit, quels types de relations sociales et de pratiques spécifiques l'architecture peut-elle créer et favoriser pour transformer un site en un lieu ? Comment l'œuvre d'art ou l'architecture comme œuvre d'art peut-elle faire d'un « non-lieu » un lieu signifiant, c'est-à-dire marqué par une dimension identitaire, relationnelle et historique, un espace privilégié qui (par le regard et le consentement des sujets) se distingue et se détache de l'espace utilitaire (Marc Augé) ? Et qu'en est-il alors du rapport entre *in situ* et *in visu*, entre « l'habiter », qui implique une participation au lieu (Tim Ingold) et le voir/percevoir.

La question, qui est au cœur des enquêtes des géographes et des anthropologues des trente dernières années (notamment Augustin Berque ou Jean-Marc Besse en France), porte donc d'une part sur les croyances et les mythes qui fondent l'essence des lieux, et d'autre part sur celle des pratiques (Henri Lefebvre), de la participation, de l'« expérience » des lieux (Yi-Fu Tuan). Elle touche aussi celle de l'environnement et du paysage. L'intrication complexe entre lieu, paysage, mais aussi espace est ainsi essentielle, comme l'a bien indiqué, par exemple, W.J.T. Mitchell. On pourra s'intéresser, par exemple, à la manière dont les édifices ou autres dispositifs architecturaux (comme les bancs ou les terrasses) s'insèrent dans leur environnement tant rural qu'urbain et, ce faisant, instaurent ce dernier en « paysage » grâce à des procédés d'encadrement, de cadrage, de scansion, de dévoilement ou de camouflage, qui construisent une identité propre du lieu pour ceux qui y vivent et le « pratiquent ».

Au-delà de « l'œuvre architecturale », on s'intéressera aussi au « lieu architectural », soit les modalités d'articulation entre l'architecture et la ou les œuvres qu'elle contient, tant du point de vue de la création que de la réception, domaine où l'apport de la phénoménologie a, là aussi, été essentiel. Comment les modalités de lecture d'une peinture, par exemple, sont-elles affectées par le type d'architecture qui leur sert de support ? Comment l'architecture affecte-elle le déploiement de collections et comment, à l'inverse, celles-ci peuvent en infléchir le design ou en bouleverser la perception et la représentation ?

La question n'est pas limitée à l'architecture bâtie, mais aussi à toute la tradition de l'architecture mnémonique, celle des palais de mémoire basée sur l'articulation d'images

(*imagines*) et de lieux (*loci*) et dont l'importance en histoire de l'art depuis les travaux de Francis Yates ne se limite plus à la période médiévale (Carruthers), mais concerne aussi l'époque moderne et la création contemporaine ainsi que la gestion du patrimoine (matériel et immatériel), et ce au moins depuis les travaux de Pierre Nora sur les « lieux de mémoire ». Ainsi, l'idée de « cheminer dans les lieux » qu'ils soient fictifs ou réels, est aussi déterminante dans les *domus* des anciens romains et les palais de la Renaissance qui s'en inspirèrent, que dans les installations, les performances contemporaines et le cinéma (par exemple, Georges Didi-Huberman, « Le lieu malgré tout » et *Fables du lieu*). Cette dimension cinétique est évidemment importante dans les environnements virtuels qu'investissent les artistes ainsi que dans les pratiques muséologiques actuelles.

2- Ensembles décoratifs

L'architecture est porteuse d'ensembles décoratifs complexes qui ont déjà fait l'objet d'innombrables études. On sait que le lieu de l'œuvre détermine son format et ses composantes matérielles que l'artiste choisit afin de répondre à une fonction qui lui est assignée. L'art religieux fournit ainsi des cas emblématiques pour analyser ce qu'on appelle souvent le « contexte spatial » d'une œuvre.

Déjà, les peintres de la préhistoire tenaient compte du relief des parois pour donner forme aux signes et aux images, donnant lieu à une organisation topographique complexe des décors de grottes. Cette idée est au cœur d'une conception pérenne de la création artistique qui voyait en la nature le premier des artistes. L'artiste imitait la nature en train de créer (*Natura naturans*) et c'est cette compétition ou complicité avec la nature qui engendrait l'œuvre d'art. Par exemple, l'observation de formes naturelles exceptionnelles (par exemple des rochers anthropomorphes ou en forme d'animaux) a très souvent et dans toutes les cultures humaines été la cause de la création de lieux, soit des espaces marqués par des caractères propres définis par des toponymes. Cette conception a débouché sur la création d'un large éventail d'œuvres d'art inspirées des *images naturelles*, depuis les aquarelles d'Albrecht Dürer jusqu'aux œuvres des « artistes du sol » comme Richard Long (Corboz).

Dans la culture autochtone, le lieu lui-même *est* culture, « contrairement à la pensée européenne qui a pris assise sur le vecteur temporel, sur une conception linéaire et téléologique de l'histoire au détriment des référents spatiaux » (Vigneault). À cet égard, une grande part du travail des artistes autochtones est marquée par une résistance à l'aliénation coloniale du territoire et de son identité, laquelle est servie non seulement par l'appropriation des ressources et l'exploitation de la terre, mais aussi par l'effacement des noms de lieux. Derrida rappelle que la toponymie est l'un des instruments de violence les plus absolus. La thématique abordée offrira ainsi l'occasion – urgente - de penser la question des « lieux » de l'œuvre en lien avec celle du « grand partage » qui, dans les sociétés occidentales depuis le XVII^e siècle environ, présupposent une séparation entre nature et société, humains et non-humains, et a largement contribué à la crise de l'anthropocène que nous vivons actuellement (Descola, Charbonnier).

Isolée, l'œuvre n'infléchit pas son lieu de la même manière que si elle se présente en série. Plusieurs œuvres construisent ainsi en soi un espace de par leur disposition. Ainsi, les pierres dressées ou les œuvres *in situ* de Daniel Buren induisent une exploration du lieu qui est profondément différente selon qu'elles soient seules ou plus nombreuses. Le thème choisi pour cette école engage en ce sens à reconsidérer un certain nombre d'œuvres d'art encore trop souvent en marge des manuels d'histoire de l'art. On pense par exemple aux plafonds de bois peints qui renvoient à l'univers domestique et dont on a longtemps reconnu des propriétés

agissantes sur les habitantes et habitants des lieux. Les œuvres construisent ici des « images de soi » qui ne sont pas seulement privées, mais aussi collectives. Ces « lieux de vie » que sont les maisons, les tavernes, les ateliers, les cabinets où l'image a été peu à peu « domestiquée » sont différents des « lieux de pouvoir » (Foucault) qui ont monopolisé l'attention des historiens de l'art (Bartholeyns, Bourin et Dittmar). Les décors extérieurs (peintures, affiches, inscriptions, panneaux, enseignes de boutiques, revêtements ou encore graffitis) posent encore d'autres questions. Tournés non pas vers la vie sociale de la famille, ils ouvrent sur l'espace social partagé, celui de la ville notamment, qui est parfois le lieu de luttes identitaires, politiques et commerciales âpres.

Si les images peintes ou sculptées sur les murs ou les plafonds en sont solidaires, que dire des œuvres mobiles et de leur rapport aux lieux qu'elles traversent ? Outre les retables miniatures – des lieux sacrés transportables qui font « entrer l'église dans la maison » -, les images de dévotion voire les gravures qu'on emportait avec soi pour retrouver un « chez soi » ailleurs, on pense aussi à la tapisserie, au mobilier, à la vaisselle ; autant d'objets qui, grâce à leurs caractères propres, « *trans*-portent » un lieu en un autre lieu. Les pavillons de porcelaine du XVIII^e siècle recréant une Chine rêvée dans les demeures européennes ou encore les colliers de wampum des amérindiens du nord-est américain, véritables dispositifs mnémoniques de lieux et d'évènements, sont des exemples parmi bien d'autres.

Il s'agit ainsi de penser non pas seulement la manière dont les lieux infléchissent les œuvres – ou deviennent les œuvres quitte à les faire disparaître (Arasse, Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*) - mais aussi comment celles-ci « *trans*-figurent » les lieux et transportent ceux qui en parcourent les espaces (tout ensemble décoratif est ainsi d'une certaine manière immersif). Car le lieu est bien une *figure* au sens d'Auerbach, c'est-à-dire quelque chose qui est « façonné » (Paquet) et qui est à la fois fruit de l'intelligible et du sensible, de l'esprit et du réel ou, pour le dire plus précisément, « un processus dynamique de mise en représentation du point de contact problématique du sensible et de l'intelligible, du visible et de l'invisible, du corporel et du spirituel » (Guiderdoni).

3- Jardins

Le jardin, à cet égard, peut être appréhendé comme un système de lieux défini par cette même ontologie double et paradoxale. Lieu réel, physique, il est aussi tous les lieux-autres. Comme le rappelait encore Michel Foucault, le jardin est une hétérotopie, un « espace autre » qui possède le pouvoir de juxtaposer, en un seul lieu réel, plusieurs emplacements en eux-mêmes contradictoires : « Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin, c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante ». Le jardin est donc un lieu beaucoup plus complexe que l'espace qu'il occupe ou que le site où il se trouve. Il est forme et vie à la fois, il est « mésocosme » (Brunon, Mosser), relation toujours renouvelée entre forme et vie à travers toutes les stratifications de nature et de culture, l'évolution du temps et la projection vitale vers le futur. Tantôt marqué par l'hypertopie (l'accumulation d'un grand nombre de lieux dans un même jardin, par exemple les jardins à fabriques du XVIII^e et XIX^e siècles ou les jardins didactiques modernes comme le jardin botanique de Montréal), le jardin est aussi souvent utopie (et en même temps nostalgie d'un lieu perdu), notamment dans les cités-jardins qui se développent dès le XVI^e siècle en Europe et en Amérique.

Comme l'architecture, le jardin donne forme et vie au *Genius loci*. Il visualise non seulement les strates temporelles qui façonnent son paysage, mais aussi le perpétuel mouvement de

l'alchimie de la nature (dans les grottes artificielles avec leurs concrétions ou encore grâce aux fontaines qui figurent les réseaux hydriques d'un territoire). Le lien que tisse le jardin entre l'homme, la nature et le lieu dépasse néanmoins le domaine de la « représentation » et permet souvent de mesurer le « mode d'identification » (Descola) entre soi et autrui, entre une société donnée et l'environnement naturel, qu'il soit anthropisé au non. Là où le jardin occidental, au moins depuis la Renaissance, se définit comme le lieu d'une compétition entre l'homme ou la nature (dont le premier sort bien sur vainqueur – mais sans doute faudrait-il reconsidérer cette position historiographique parfois difficilement tenable), les jardins non-occidentaux peuvent être compris comme points de rencontre entre l'aménageur de jardin et le lieu aménagé ; par exemple, à l'époque Heian au Japon (794-1185), où « dresser les pierres » signifiait « faire un jardin ». Ici, il ne s'agit pas seulement pour celui qui aménage le jardin de disposer harmonieusement des pierres choisies. La pierre elle-même est douée d'intentionnalité. La pierre « veut » devenir œuvre. Le lieu de l'œuvre (le jardin) est ainsi un lieu « à l'œuvre », un lieu « en perpétuelle genèse de ce qu'il n'est pas encore et demain ne sera plus » et où l'homme est capable d'écouter et de sentir le langage des pierres et de la nature (Berque). Là où l'esthétique relationnelle telle que définie par un Nicolas Bourriaud pour l'art contemporain par exemple ou bien l'intermédialité proposent de penser la *relation* entre les humains (entre l'artiste et son public) ou entre les médias, c'est ici la relation (jardinière) entre humains et non-humains (d'un côté commanditaires, visiteurs, jardiniers, de l'autre plantes, animaux ou encore rochers), qu'il s'agirait de repenser, à l'aune de travaux qui présentent le jardin comme le laboratoire d'une ontologie relationnelle, comme un « jardin planétaire », où le jardinier est co-créateur *avec* la nature (Clément), où l'on « pense et sente avec la terre » (Escobar).

4- Musées et collections

Depuis le XIXe siècle (avec Géricault selon Michelet ou à travers Manet selon Bataille,) le musée s'est imposé comme alpha et oméga d'une part importante de la production artistique. Source d'émulation ou horizon fantasmé, les artistes l'entrevoient depuis comme la destination promise de l'œuvre d'art. Mais les œuvres qui entrent aux musées sont non seulement invitées à prendre place dans un lieu physique mais au sein d'une *collection* la plupart du temps hétéroclite, constituée à la fois d'une suite d'acquisitions singulières et d'un assemblage fortuit de collections antérieures au sein desquelles des œuvres individuelles ont déjà connu une première inflexion de leur « valeur » (au sens économique et sémiologique du terme); ce qu'ont très bien montré les recherches sur le collectionnisme et les collectionneurs privés.

Or, depuis une vingtaine d'années, devant les coûts de plus en plus prohibitifs des grandes productions expositionnelles et face à la reconnaissance, déjà signalée par Francis Haskell, de la mise en péril matérielle qu'encourt le patrimoine artistique soumis au régime nomade du « musée éphémère », les musées semblent avoir développé graduellement de nouvelles manières d'investir et de valoriser les œuvres de leurs collections permanentes. Désormais, tout un ensemble de nouveaux usages favorisent la réinterprétation des œuvres de la collection par leur insertion dans d'autres séries que celles auxquelles l'histoire de l'art nous a familiarisés. Ces nouveaux usages de la collection impactent aussi bien les modes d'acquisition que les processus d'aliénation : achat partagé entre plusieurs institutions ; redéploiements plus courts, thématiques ou anachroniques ; accrochages jouant sur le choc plutôt que sur l'harmonie ou la familiarité de l'ensemble ; expositions centrées sur une seule œuvre de la collection ; restaurations réalisées *in situ* dans les salles du musée ; mise à vue occasionnelle des réserves. Luc Boltanski et Arnaud Esquerre ont proposé d'envisager la collection comme modèle exemplaire de la plus récente

phase du capitalisme financier, orienté vers la seule production de valeurs plutôt que sur une économie de production de biens. Parallèlement à ce modèle économique d'« enrichissement », le recentrement muséal sur les collections participe aussi, particulièrement en régions, d'un souci de travailler avec les ressources de proximité plutôt que dans la perspective d'un tourisme culturel international. La vie des objets de la collection se révèle un terrain d'études qui engage, notamment avec la montée en puissance d'une éthique de la provenance, la trajectoire des œuvres, tant en amont de leur entrée au musée qu'au fil des vicissitudes (vols, trafics ou spoliations) que leur impose l'histoire.

Enfin, l'art contemporain a joué un rôle significatif dans la mise à jour des pratiques muséales, particulièrement depuis la fin des années 1960. Se profile alors une résistance de la pratique artistique à la marchandisation et, dans la foulée, à l'immobilisme associé à l'institution muséale. Pendant que certaines institutions compensent cette désaffection des artistes en réorientant l'attention sur le musée lui-même (qu'on pense à la multiplication de grands « gestes architecturaux ») ou sur sa programmation temporaire (avec l'engouement pour les expositions blockbusters), d'autres musées invitent des artistes à réaliser des œuvres qui interpellent l'institution ou la remettent en question : qu'on pense au travail d'indexation du lieu muséal qu'incarnent les premières interventions *in situ* de Daniel Buren ou à la critique institutionnelle, que les artistes ont développé (grâce à l'offre muséale de « cartes blanches »), parvenant en retour à modifier les façons de faire du musée, toujours friand d'œuvres susceptibles, malgré leur éventuelle critique, de revisiter son histoire et de lui tendre un miroir, même déformant. Destination de l'art, voici que les musées en sont aussi désormais les producteurs associés.

5- Land Art et art environnemental

L'émergence du land art, à la fin des années 1960, incarne un moment marquant dans le renouveau des pratiques artistiques. Par la critique qu'il manifeste du circuit traditionnel de l'art (atelier, galerie, musée), il participe des appropriations ponctuelles et littéralement extravagantes de lieux désaffectés ou para-institutionnels que favorise l'art de l'installation. Souvent moins accessible que l'installation par les terrains qu'il choisit d'investir, il implique pourtant, comme celle-ci, d'importantes opérations matérielles et du coup, fait mentir l'hypothèse d'une dématérialisation généralisée de l'art (Lippard) durant années 1970. Contemporain de la naissance du féminisme, il est souvent, et a contrario des stéréotypes de genre comme l'a montré Nicole Dubreuil, pratiqué par des artistes femmes qui relèvent le défi de mener de grands chantiers. Le registre rhétorique du land art court des œuvres éphémères ou quasi invisibles jusqu'à l'affirmation monumentale.

La difficulté d'accéder à la plupart des œuvres du land art, réalisées hors des grands centres culturels, en inscrit l'expérience sous l'égide de la médiation photographique et documentaire que plusieurs nouvelles formes contemporaines de l'art privilégiaient aussi au même moment (Paquet). Certes, il existe dorénavant un véritable tourisme culturel du land art qui permet aux voyageurs motivés de faire l'expérience *in situ* de certaines œuvres devenues iconiques, et de mesurer parfois combien le passage du temps les a significativement refaçonnées en vestiges.

Développé dans la foulée de l'arrivée du structuralisme aux États-Unis, le land art est parfois informé par une vision anthropologique universaliste ; il plante à l'occasion sur les terrains sélectionnés des formes et structures qui n'entretiennent pas nécessairement un lien motivé au site d'accueil. La question reste donc ouverte de savoir si l'œuvre de land art peut être systématiquement considérée une intervention déterminée par un lieu donné, spécifique, ou si elle

ne constitue pas plutôt un dispositif dont l'expérience permettrait de voir autrement le lieu d'implantation, ce qui la rapprocherait davantage des pratiques *in situ* que de l'art site specific. Quoiqu'il en soit, le land art élargit la nomenclature des lieux de l'art et repose sur une prise en compte du site, que celui-ci soit ou non déterminant dans l'élaboration finale du travail. Bien que le land-art ait exemplairement permis de réfléchir et donner forme au dépassement de la dualité nature/culture, il n'a pas toujours été à la hauteur des exigences écologiques d'aujourd'hui et plusieurs interventions, par exemple les enveloppements de Christo et Marie Jeanne, ont soulevé des polémiques liées à leur impact négatif sur l'environnement. C'est donc dire qu'une invitation à sortir des sentiers battus du monde de l'art ne suffit pas à qualifier d'art environnemental une pratique artistique, aussi insérée soit-elle, dans un paysage naturel ou... dénaturé. La désignation d'art environnemental, au-delà des protos-installations des années 60 qu'on appelait « environnements », a été infléchie par la montée en puissance des considérations écologiques. De ce fait, on peut affirmer qu'une telle désignation envisage le lieu de l'œuvre selon le périmètre le plus élastique qui soit puisque s'y rencontrent et s'y articulent une pensée du local (la proximité comme nouvelle valeur) et du global (la conscience de l'impact planétaire des actions individuelles à l'heure de l'anthropocène). L'art environnemental se décline sous des modalités variées dont certaines se rapprochent de l'art des jardins, voire même du geste agricole, mais il peut tout aussi bien se déployer à travers les médias traditionnels ou en recourant aux technologies de pointe. C'est que sa pratique engage aussi bien le contenu de l'art que ses moyens (par exemple, des stratégies proches de l'activisme) ou son empreinte.

6- L'art dans la rue

Des affiches lacérées de Villeglé et Hains aux interventions de Banksy, l'art dans la rue se présente comme un ensemble d'interventions en milieu urbain, parmi lesquelles figurent en bonne place les sous-cultures du graffiti et du tag. À l'origine, ces interventions découlaient d'initiatives individuelles : transgressives (par rapport au droit d'afficher, au respect de la propriété privée ou à la recherche de validation par les milieux plus officiels de l'art) ; audacieuses (par la localisation des surfaces couvertes et souvent manifestement choisies pour le défi que leur accès présentait) ; opaques – si l'on pense aux tags- (parce que difficiles à déchiffrer et se présentant comme un culte oxymorique de la signature et de l'incognito). Parallèlement à leur intégration graduelle dans le marché de l'art, à partir des années 80, les interventions dans la ville ont été de plus en plus concertées en fonction de politiques culturelles visant la promotion démocratique d'un art plus populaire et accessible (les murales urbaines) ; elles ont aussi, dans certaines villes, donné lieu à une assignation de zones autorisées aux graffitis dans une tentative de contrôler leur prolifération. Et dans cet aspect programmé, souvent saisonnier, elles participent désormais de l'impératif événementiel qui régit la production culturelle contemporaine, tout en soulevant des questions importantes sur le rétrécissement et la privatisation de l'espace public.

Phénomène urbain, l'art dans la rue concerne aussi la façon dont certaines villes accordent une place privilégiée à l'art, essaimant les installations et les sculptures dites d'« art public », sur les places, dans les parcs, voire aux façades des nouveaux édifices. Certaines villes, comme Montréal, valorisent leur collection d'œuvres publiques ; d'autres, comme Chicago, ont misé sur une ou deux œuvres exemplaires qui en sont venues à résumer l'image de la ville, à la manière d'un logo. Ces insertions en milieu urbain, particulièrement quand il s'agit d'implantations permanentes, dans la logique pérenne du monument, ont suscité de nombreuses controverses : qu'on pense au *Tilted Arc* de Richard Serra à New York, aux *Deux Plateaux* de Buren à Paris, ou aux *Leçons singulières* de Michel Goulet à Montréal. Source fréquente de dissensus, les œuvres

d'art public engage de façon incontournable les difficultés inhérentes et nécessaires du vivre ensemble en régime démocratique, dont Claude Lefort suggérait qu'il serait idéalement représenté par un socle vide.

Outre cette déclinaison et dans l'esprit de favoriser l'expérience *in situ* du plus grand nombre possible de lieux, cette école se distinguera par son nomadisme au sein de la ville d'accueil et du territoire québécois. En collaboration avec nos partenaires institutionnels, le parcours envisagé nous permettra d'approfondir la question à l'étude tout en embrassant à la fois l'histoire et l'actualité de certains lieux forts de l'histoire de Montréal et du Québec : il s'agira notamment d'aborder les nouveaux marqueurs autour des revendications territoriales des nations autochtones, de parcourir le complexe muséal occupant le site où se joua le sort de la Nouvelle France, de visiter de nouvelles architectures, publiques et privées, consacrées à l'art, de découvrir des ensembles décoratifs singuliers ou les réalisations du programme d'art public de la Ville de Montréal.

Bibliographie sommaire

(NB : les titres sont donnés ici majoritairement en français et ne reflètent pas nécessairement l'historiographie très variée des champs disciplinaires concernés).

Daniel Arasse, « Du lieu au site : les zones de l'art aujourd'hui », *Revue d'esthétique*, 39, 2001, p. 33-40.

Erich Auerbach, « Figura », *Archivum Romanicum*, 22 (1939), p. 436-489 (trad. fr. par Diane Meur, Paris, Macula, 2003).

Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Monique Bourin (dir.), *Images de soi dans l'univers domestique (XIIIe-XVIe siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.

Georges Bataille, *Mane*, Lausanne, Skira, 1955.

Augustin Berque, *Médiance, de milieux en paysages*, Paris, Belin, 1990 ; « Dresser les pierres, ou le lieu de l'œuvre », *Communications*, 64, 1997, p. 211-219 ; *Écoumène*, Paris, Belin, 2000 ; *Milieu et identité humaine*, Paris, Donner Lieu, 2010.

Augustin Berque et Philippe Nys (dir.), *Logique du lieu et œuvre humaine*, Bruxelles, Ousia, 1997.

Hervé Brunon et Monique Mosser, « L'enclos comme parcelle et totalité du monde : pour une approche holistique de l'art des jardins », *Ligeia, dossiers sur l'art*, 73-76, 2007, p. 59-75.

Mary Carruthers, *The Book of Memory : a Study of Memory in Medieval culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Pierre Charbonnier, *La fin d'un grand partage. Nature et société, de Durkheim à Descola*, Paris, CRNS Éditions, 2015.

Gilles Clément, Claude Eveno, *Le jardin planétaire*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1997.

André Corboz, « L'Érosion sculptrice et la 'réception sans œuvre' », *Artibus et Historiae*, 23, 45, 2002, p. 223-233.

Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallinard, 2005.

Nicole Dubreuil-Blondin, « Les femmes dans la nature ou l'immanence du contenu », *Art et féminisme* (sous la direction de Rose-Marie Arbour), Québec, Ministère des affaires culturelles, 1982, p.157-165. Repris dans *Femmes, art et histoire de l'art*, Paris, ENSBA, 1994.

Francis Haskell, *Le musée éphémère*, Paris, Gallimard, 2002.

Georges Didi-Huberman, « Le lieu malgré tout », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 46, 1995, p. 36-44.

Georges Didi-Huberman, *Fables du lieu*, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, 2001.

Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

Arturo Escobar, *Sentir-penser avec la terre*, Paris, Seuil, 2018.

Espace et lieu dans la pensée occidentale. De Platon à Nietzsche, Thierry Paquot et Chris Younès (dir.), Paris, La Découverte, 2012.

Gail Feigenbaum et Inge Reist, *Provenance. An Alternate History of Art*, Los Angeles, Getty Publications, 2013.

Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

Michel Foucault, « Des espaces autres », dans D. Defert et D. Ewald (éd.), *Dits et écrits 1954-1988*, vol. IV : 1980-1988, Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762.

Pierre Francastel, *La figure et le lieu*, Paris, Gallimard, 1967.

Agnès Guiderdoni, « La figure réinventée au début de la période moderne », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 77, 2013, p. 17-30.

Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes* (2007), tr. fr. S. Renaut, Bruxelles, Zones Sensibles, 2011.

Key Thinkers on Space and Place, Phil Hubbard et Rob Kitchen (dir.), London, Sage, 2004.

Rosalind Krauss, « Notes on the Index: Seventies Art in America ». Part 1 *October* 3 (Spring 1977), p. 68-81. Part II, *October* 4 (Autumn 1977), p. 58-67.

Johanne Lamoureux, « Lieux et non-lieux du pittoresque » (1985), in *L'art insituable*, Montréal, Centre 3DD, 2001.

Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000 (1971).

Lucy Lippard, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1972), Oakland, University of California Press, 1997.

Jules Michelet, « Préface de 1869 » *Histoire de France*. Tome 1, Paris, A Lacroix, 1880.

W.J.T. Mitchell, « Preface to the Second Edition of *Landscape and Power* ; Space, Place, and Landscape », *Landscape and Power*, W. J. T. Mitchell (éd.), Chicago-London, University of Chicago Press, 2002, p. VII-XII.

Christian Norberg Schulz, *Genius Loci. Paysage, ambiance, architecture*, trad. fr. O. Seyler, Bruxelles, 1997.

Œuvre et lieu : essais et documents, Anne-Marie Charbonneaux et Norbert Hillaire (éd.) ; avec la participation d'Annie Delay, Paris, Flammarion, 2002.

Suzanne Paquet, *Le paysage façonné. Les territoires post-industriels, l'art et l'usage*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009.

Gregory Quenet, *Versailles, une histoire naturelle*, Paris, La Découverte, 2015.

Bénédicte Ramade (éd.), *The Edge of the Earth, Climate Change in Photography and Video*, Londres, Black Dog, 2016.

Denis Ribouillault, *Rome en ses jardins. Paysage et pouvoir au XVIe siècle*, Paris, INHA-CTHS, 2013.

Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu, la perspective de l'expérience* (1977), Genève, Infolio, 2006.

Louise Vigneault, « Repenser le temps et l'espace, du wampum au selfie », *RACAR*, 42, 2, 2017, p. 87-99.

Frances Yates, *L'art de la mémoire*, tr. fr. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975.