

Parutions

Hochelaga-Maisonneuve
Number 64, Summer 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9150ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(2003). Review of [Parutions]. *Espace Sculpture*, (64), 45–46.

EBA, Québec – Montréal

Lors de la seconde présentation qui se déroule entre Montréal et Québec, Smartbodies.ca demande la participation des gens présents dans la salle Multi à Méduse. Deux spectateurs se portent volontaires et deviennent EBA chacun leur tour. Le premier joue avec enthousiasme son rôle. On sent qu'il s'amuse. Il restera actif pendant plusieurs minutes en tentant de satisfaire les désirs de la cybercommunauté. Il s'esclaffe, cherche les objets, tente de produire les actions. Les ordres défilent à une vitesse folle, il fait du mieux qu'il peut. Après une activité soutenue de plusieurs minutes, il cède sa place à un autre participant qui avertit *to the go* qu'il n'est pas une machine et qu'il ne fera pas ce qui sera demandé. Aux premières commandes, il se rebute. Par contre, peu à peu, il devient EBA et exécute ce qu'on lui ordonne. Après de nombreuses minutes d'activité, il se lasse et abandonne la partie. Personne ne voudra prendre la relève. Les messages continuent à affluer mais personne n'est présent pour les recevoir. En l'absence de *feedback*, les internautes abandonnent, la communication est rompue.

Ebasit et ebastretch. Interface de communication du site www.smartbodies.ca qui permet aux internautes de communiquer leurs ordres au EBA.



Spectateurs-participants : les internautes

Les commandes envoyées par les internautes ont suivi les normes éthiques du bon savoir-vivre et respectaient le code des bonnes manières en évitant d'imposer, sur ce corps délocalisé, des actes violents ou dégradants, ce que pourtant, dans la performance d'Abramovich, on aura vu. La question se pose : quel public Smartbodies.ca a-t-il visé ? N'y avait-il pas parmi ces internautes participants quelqu'un pour enfreindre les bonnes manières ? Pour faire fonctionner EBA, Smartbodies.ca a fait appel à un public réduit regroupant des amis et des proches, et une communauté d'internautes intéressée par le travail. Alors que pendant *Rhythm 0*, Marina Abramovich devient un objet sur lequel les spectateurs ont tous les droits, Smartbodies.ca demande aux participants en ligne d'être responsables du bien-être du corps-hôte. « On prend de grands risques en faisant appel à une communauté élargie », avoue Tagny Duff. Jusqu'où l'artiste est-il prêt à aller dans ce type de performance ? Cela fait partie d'un autre débat, mais influence directement la façon de promouvoir et de diffuser le projet et de contacter la communauté des internautes qui sera responsable de l'avoir-lieu de l'œuvre. Dans ce sens, le projet ne répond pas exactement à l'hypothèse du début, mais il montre qu'entre les *Reality Shows*, qui filtrent les appels des télé-spectateurs, les *Camgirls-and-boys*, qui sont des performeurs non programmés, et les performances réseau comme EBA qui accueillent sans ségrégation tous les internautes, il y a une différence de dangerosité. Dans ce sens, EBA ouvre la porte à d'autres questionnements qui procèdent davantage de la structure interne du projet, de sa matrice, et de l'engagement de l'acteur, l'objet à modifier, qui demeure un organisme encore difficile à contrôler. ←

NOTE

1. Marina Abramovich – *Artist Body*, 1998 Edizioni Charta, Milano, p. 80.

PARUTIONS

CHRISTIAN RUBY, *Les résistances à l'art contemporain*. Les éditions Labor, coll. Quartier Libre, Bruxelles, 2002, 93 pages.

Le terme « décept », employé de plus en plus par la critique pour parler des œuvres d'art contemporain, existe depuis au moins 1996 (cf. Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Seuil). Cette notion — vous vous en doutez — rend compte du sentiment des spectateurs face à des « œuvres » qui ne correspondent pas à l'opinion qu'ils se font de l'art. Devant le désœuvrement de certaines pratiques, le spectateur est peu enclin à faire l'apprentissage d'un processus créatif qui offre plus à expérimenter qu'à voir. Rien d'étonnant alors que ce type de production artistique suscite plusieurs résistances. Et ces résistances font malheureusement obstacle à l'« exercice esthétique » qu'exigent ces nouvelles formes de création. C'est, en tout cas, la proposition soutenue par le philosophe Christian Ruby. Selon lui, c'est

moins une crise de l'art contemporain que nous vivons depuis plus d'une dizaine d'années qu'une crise du spectateur. C'est donc à l'analyse de cette crise que ce court essai va se consacrer.

D'abord, il est nécessaire de rappeler qu'il n'existe pas de spectateur en soi. Dès lors, on peut facilement envisager une nouvelle dynamique entre le spectateur et les œuvres d'art contemporain. Mais pour ce faire, il faudra refuser la relation trop figée du consensus. C'est que la plupart des œuvres ont explicitement pour objet la déstabilisation des croyances. Apprendre à se défaire de la manière classique de poser le problème de la référence, du repère, de la norme et de l'universel, est sans doute un préalable à l'appréciation des nouvelles pratiques artistiques. Et puisque l'art contemporain ne craint pas de prendre de front et d'altérer les conventions culturelles, il est également important de substituer à la posture classique de spectateur d'art celle de l'aventurier. L'aven-

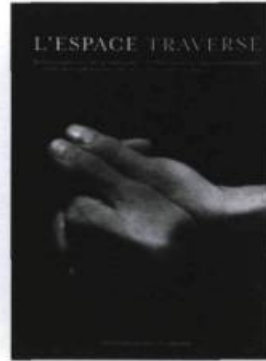
ture commence alors par la modification de notre façon de regarder et de bouger devant les œuvres, ce qui entraîne la perturbation des conventions corporelles et des schèmes perceptifs. Bref, pour nous sensibiliser à l'art contemporain, il est nécessaire — au dire de Ruby — de revoir la réorganisation du « corps-spectateur ».

On le voit, l'esthétique du spectateur dont il s'agit doit être envisagée comme un véritable exercice. En effet, le cœur du problème demeure, selon Ruby, celui de « l'exercice de soi dans et par l'œuvre ». Or, l'un des points cruciaux de cet apprentissage se trouve dans notre capacité à penser et à rendre effectivement envisageable une transformation du spectateur. Cette transformation devrait signifier la nécessité de découvrir des occasions de se confronter volontairement avec les œuvres afin d'entrer physiquement en dialogue avec elles, et éventuellement de discuter ouvertement de soi, de ses goûts, avec les autres. Ainsi, en exercice

constant de soi, le spectateur ne devrait se figer dans aucune relation mécanique avec les œuvres. Bien au contraire, c'est à l'intérieur de cette dynamique relationnelle qu'un spectateur d'art contemporain apprend à prendre ses distances avec lui-même.

Enfin, cet exercice ne peut véritablement s'accomplir qu'à partir d'une théorie esthétique générale que Ruby nomme « l'esthétique de la règle ». Contrairement à une esthétique de la réception de type kantien, l'esthétique dont il s'agit ici implique la participation active du spectateur à la construction du sens de l'œuvre. Pour ce faire, il n'existe pas de règles préétablies. Chaque œuvre présente à la sensibilité une règle qu'il nous faut interpréter. C'est seulement dans cet abandon aux règles du jeu que nous serons conduits à faire une expérience de soi avec les autres. Voilà désormais où le génie propre de l'œuvre — et non celui de l'artiste — se cache.

ANDRÉ-LOUIS PARÉ



MARIE-DOMINIQUE POPELARD, *Ce que fait l'art*. Presses Universitaires de France, collection « Philosophies », Paris, 2002, 128 pages.

À l'instar de Christian Ruby (cf. compte rendu ci-contre), c'est aussi dans le cadre d'une esthétique du spectateur que Marie-Dominique Popelard nous offre une réflexion sur ce que fait l'art. Toutefois, puisque la relation esthétique dont il est question dans cet essai ne renvoie pas à des pratiques précises, ce n'est pas seulement l'art contemporain, mais les œuvres en général qui sont concernées par cette « approche communicationnelle de l'art ».

Qu'est-ce qui me touche ? Pourquoi cela me touche-t-il ? L'auteure veut d'abord comprendre à partir de quelle esthétique il est possible d'entrer en relation avec l'œuvre. De toute évidence, le jugement esthétique à prétention universelle n'est plus possible. Mais puisque l'on a toujours envie de continuer de parler d'art, il est donc souhaitable de pouvoir dégager une esthétique qui puisse nous le permettre. Pour ce faire, un préalable est nécessaire : l'émotion. « En tant que spectateur, il me paraît raisonnable que l'intelligence de l'art fournisse la voie d'une émotion. » Ainsi, Popelard considère que l'esthétique dont il faut se garantir pour parler des œuvres établit une relation, voire une participation du spectateur-auditeur-lecteur. C'est d'ailleurs cette relation qui offre à l'art sa place comme activité globale.

Bien sûr, la relation est inhérente à toute esthétique. Toutefois, ce n'est qu'avec la pragmatique que l'esthétique communicationnelle

peut s'affranchir du sujet abstrait inclus dans le jugement de goût et ce, afin de libérer une relation intersubjective qui rende possible une véritable rencontre. Or, celle-ci ne peut se construire que dans une relation de communication. « Une approche communicationnelle de l'art place les œuvres d'art à l'instable point de convergence d'une production de la part d'un auteur et de la vie que le spectateur est capable de lui donner. » Ceci exige aussi, de la part du visiteur, une véritable attention. Une attention toujours située dans un contexte, de sorte que la relation esthétique ne fonctionne véritablement qu'à certains moments, et sans doute aussi dans certains lieux. Ainsi — au dire de l'auteure — la relation esthétique n'est pas simplement binaire. Bien au contraire, cette relation rassemble tous les paramètres qui concourent à parler d'art. En ce sens, « l'espace formel, défini par la relation artistique, ne se contente ni du point de vue de l'auteur, ni de celui du spectateur, ni du contexte sociohistorique. Le contexte se construit, il est pragmatique. »

Que fait l'art ? Pour l'auteure, le pouvoir de l'art est de transformer les sens : « Ce que fait l'art se juge à l'aune de son pouvoir transformateur des passions en actions. » Bref, avec l'approche communicationnelle, il ne s'agit plus de poser la question « quand y a-t-il de l'art ? », mais plutôt « comment une œuvre est-elle capable de nouer une relation vivante et de fonctionner ainsi comme œuvre d'art dans une relation esthétique ? »

André-Louis Paré

LIVRES REÇUS

Collectif, *Le corps collectionneur*, Montréal, Les Heures bleues, 2002, 112 pages.

L'ouvrage regroupe les œuvres de douze écrivains portant sur le thème du « corps collectionneur » (qui est aussi le titre d'un tableau de Lagacé). Parmi les auteurs, on retrouve Louis Caron, Denise Desautels, Charles Guilbert, et Annie Molin Vasseur. Les écrits relèvent tantôt de la fiction, tantôt du récit-souvenir ou encore du texte poétique. « Prisonniers de l'empire désignés, écrit Marc Lesage, nous avons désormais à nous en libérer, à les apprivoiser, voire à leur donner une nouvelle humanité. Dans l'humilité de sa démarche, c'est ce que fait l'artiste. »

(Sous la direction de Guy Laramée), *L'espace traversé. Réflexions sur les pratiques interdisciplinaires en art / Reflexions on Interdisciplinary Practices in Art*, Éditions d'art Le Sabord, Trois-Rivières, 2001, 184 pages.

L'ouvrage — bilingue — fait suite au Colloque sur les pratiques interdisciplinaires en art, tenu à Montréal en février 2000. Il regroupe une variété d'essais et de points de vue signés notamment par Denis Lessard, Devora Neumark, Louise Prescott et Pierre Hébert. « Si la nationalité multiple de l'artiste inter, précise Guy Laramée, est parfois vécue comme un fardeau qui pourrait nuire au véritable développement d'une pratique, l'acquisition de nouveaux passeports devient parfois un plaidoyer pour la fin d'une idéologie qui veut contrôler le

territoire ou le posséder. L'interdisciplinarité consentie serait donc un voyage permanent. »

Lani Maestro: Chambres de quiétude/Quiet Rooms, Galerie de l'UQAM, 2003.

La publication bilingue est réalisée dans le cadre de l'exposition de l'artiste à la Galerie de l'UQAM, en 2001, sous le commissariat de Renee Baert. Abondamment illustré, l'ouvrage comprend des textes de Louise Déry, de Renee Baert et une entrevue avec l'artiste. En plus des œuvres de l'exposition, la publication présente des « œuvres choisies » de l'artiste, de 1991 à 2001.

Are You Talking to Me? Conversation(s), Galerie de l'UQAM, 2003.

La publication bilingue — dont il faut souligner la qualité graphique — est réalisée dans le cadre de l'exposition à la Galerie de l'UQAM, en 2003, sous le commissariat de Louise Déry et le co-commissariat de Didier Prioul et de Marie-Pierre Sirois. Cette exposition, précise Louise Déry, « répond à un désir d'examiner comment certaines théories récentes, issues de ce qu'on a appelé un *art d'exposition* — à l'égard de ces œuvres qui naissent littéralement lors de leur présentation muséale par opposition à d'autres qui sont d'abord résolues dans l'atelier —, peuvent éclairer la médiation et la connaissance de l'art en général. » Outre les œuvres des artistes, on y retrouve des textes d'auteurs, dont Nicole Brossard, Denise Desautels, Georges Leroux, etc. ←