

## La galerie : lieu communautaire? Les Commensaux [Galerie Skol | Montréal]

Elitza Dulguerova

Number 80, Winter 2001–2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46074ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dulguerova, E. (2001). La galerie : lieu communautaire? Les Commensaux [Galerie Skol | Montréal]. *Inter*, (80), 52–53.

# La galerie : lieu communautaire ?

Elitza DULGUEROVA



Le théorème des Sylvie | Sylvie COTTON

Au vingtième siècle, la relation de l'art à la société a oscillé entre la croyance des avant-gardes au rôle transformateur de l'art et la critique des artistes d'après-guerre de la dépendance de l'art des mécanismes sociaux. Dans les pratiques artistiques récentes, en revanche, l'opposition art-société s'estompe : la société devient un objet d'exploration ludique. La programmation thématique de Skol en 2000-2001, *Les Commensaux*, reflète cette tendance en s'attaquant à la communauté, concept-clé des théories politiques modernes, dont les artistes scrutent la signification, entre le partage convivial et la cohabitation en commensalisme.

Chez les *Commensaux*, ce dépassement de l'individuel apparaît de plusieurs façons : soit le projet est produit par un collectif d'artistes (Ladies Afternoon Art Society), soit il engage une participation collective à la production (la chaîne de trombones avec laquelle Diane BORSATO brise le record de Guinness ; les « kiosques domestiques » dans *Porus* de Massimo GUERRERA), ou bien demande-t-il d'être activé par l'entremise des spectateurs

(*Waiting for Something to Happen* d'Iwona MAJDAN, *Le théorème des Sylvie* de Sylvie COTTON). Ces projets allient le conceptuel au ludique : désormais, il ne suffit plus que le projet soit conçu pour exister, il faut qu'il soit mis en marche, voire généré à travers une participation commune au jeu. Il s'agit par là de réhabiliter la part du plaisir et de la fiction dans la production artistique et de penser la « communauté » comme une fiction sociale<sup>1</sup>.

L'appartenance à une communauté est souvent associée à un lieu de cohabitation : lieu d'origine (pays, ville, région) ou de résidence (quartier, ville). Beaucoup de pratiques artistiques actuelles explorent ainsi l'espace urbain, ses rues, monuments, places publiques ou investissent les institutions de la vie quotidienne (magasins, hôpitaux)<sup>2</sup>. Dans le cas des *Commensaux*, cependant, l'espace visé – celui qui représente et crée la communauté – est une galerie. Or, ce constat est celui d'un étrange renversement : « cube blanc »<sup>3</sup> critiqué, mis en échec et déserté par l'art du vingtième siècle, la galerie s'avère ici de nouveau fonctionnelle et utilisée à gré par les

artistes comme un espace public potentiel. L'on peut objecter que la restriction à l'espace de la galerie n'est qu'une condition de la programmation des *Commensaux*. Mais une fois assumée, cette contrainte se transforme en défi : quelle communauté pour la galerie ?

Une façon très duchampienne de lire l'investissement de l'espace de Skol dans plusieurs projets est de l'envisager comme le lieu d'un retard. La galerie n'est pas une habitation, mais le lieu de rendez-vous où venir avec quelqu'un (l'artiste, le public, parfois même le personnel de la galerie, comme en témoigne le journal de l'exposition d'Iwona MAJDAN). La préparation du rendez-vous implique une occupation de la galerie. Celle-ci devient le lieu d'un délai : en attendant que quelque chose arrive (I. MAJDAN), que le salut survienne (Martin DUFRASNE, *Se refaire un salut*), que le changement social ait lieu (l'Internationale Virologie Numismatique, *Spare Some Social Change*).

Ces rendez-vous planifiés sont autant de fictions du regard de l'autre. Si communauté il y a, elle naît précisément de la fiction salutaire de l'autre comme guérisseur – temporaire, bien sûr, le temps du retard. L'altérité est constitutive du lieu lui-même : la galerie n'est pas un lieu public, ne serait-ce qu'à cause de son public sélectif. Mais elle n'est pas un lieu privé non plus. Les *Commensaux* qui y transfèrent leur espace privé sont conscients du dépaysement qui s'y opère, au-delà de l'opposition privé/public : c'est ce qui donne le potentiel de transformation au projet de DUFRASNE, qui ne serait autrement qu'une banale vente de garage ; c'est ce qui motive MAJDAN à constamment remettre le lieu en question par ses allées et venues, par une intervention continue sur l'espace jusqu'à en faire un lieu en suspens, un non-lieu presque. Encore une figure du retard : la galerie est un lieu à venir, un ailleurs du départ qui appelle aux regards des autres – spectateurs, voisins, employés. Le témoignage de l'autre dote l'artiste d'une identité sociale : par l'échange de souvenirs personnels, l'autre configure une mémoire neuve pour DUFRASNE ; lorsque Sylvie COTTON part à la recherche d'autres Sylvie, c'est du nom propre comme



How to Make a Sculpture in an Emergency | Diane BORSATO

principe commun qu'elle attend de la définir en retour.

Ces projets appellent à la création d'un espace de rencontre où la communauté à venir dépend de la présence de l'autre qui, par son regard, la confirme et produit. Mais le rendez-vous est souvent manqué. Le convive est absent, il n'en reste la trace que dans les photos (BORSATO, GUERRERA), dans les produits qu'il a créés (la chaîne de trombones) ou utilisés (les kiosques domestiques). Comme dans un jeu d'enfant, nous nous croyons conviés à un dîner (Porus, de M. GUERRERA), mais celui-ci est terminé depuis plusieurs jours, il n'en reste plus que des restes. Dans l'espace de la galerie on n'a affaire qu'aux restes, à la fiction de la nourriture partagée et de la communauté réalisée. Si seuls les restes sont à exposer, alors la vieille critique que les musées n'exposent que des objets décontextualisés est déjouée. Le reste devient ainsi une figure de l'art : seul résidu de l'expérience communautaire, le produit artistique garde la mémoire et la protège contre l'oubli. Lieu temporaire du reste, la galerie s'assume en tant que lieu fictionnel et acquiesce ainsi au caractère imaginaire de toute communauté.

Que la fiction sociale soit la seule voie par laquelle l'art peut atteindre la « société » et y agir, le projet de l'Internationale Virologie Numismatique le montre le plus explicitement. Munie d'affiches, manifestes et pamphlets, *Spare Some Social Change* imite une exposition dada ou futuriste des années 1910-1920 avec son vernissage quasi révolutionnaire et la lecture du manifeste de la « faction Vortex » sous les sons de « La Marseillaise ». Mais contrairement aux avant-gardes, Mathieu BEAUSÉJOUR et Pierre DUBÉ adoptent une position ouvertement spectaculaire, produisent la fiction d'une révolution et montrent ainsi que, si le lieu de la galerie pouvait être subversif, il ne peut l'être par la confrontation mais seulement en incitant la participation à l'expérience ludique d'« être-à-plusieurs-hors-de-soi »<sup>1</sup> : en se mettant à soixante pour battre le record de Guinness, par exemple, ou en tamponnant des billets de banque pour répandre le « virus de survie ». Ou encore, en squattant un lieu en quête de restes – et de la mémoire que ces restes véhiculent.



Waiting for Something to Happen | Iwona MAJDAN



Se refaire un salut | Martin DUFRASNE



Spare Some Social Change  
Internationale Virologie Numismatique

1 L'origine ludique et l'usage social basé sur le partage mutuel sont deux traits de la fiction telle que définie par J.-M. SCHAEFFER dans *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999. 2 Pour ne citer que les artistes présentés à Skol : les actions performatives *Situations* de S. COTTON en 1999 sur le Plateau à Montréal ; la *Cantine* de M. GUERRERA dans les rues montréalaises ; *Survival Virus de Survie* de M. BEAUSÉJOUR. 3 Selon la célèbre définition de Brian O'DOHERTY, *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco, The Lapis Press, 1976. 4 J'emprunte cette définition de la communauté à J.-L. NANCY (entretien avec Chantal PONTBRIAND, *Parachute*, n° 100, octobre-novembre-décembre 2000, p. 22). Pour une discussion de la communauté en termes de cohabitation et de partage de l'expérience, voir Marie FRASER, « Une communauté d'étrangers : l'espace public de la parole chez Devora Neumark », *Parachute*, n° 101, janvier-février-mars 2001, p. 50-63.