Document généré le 23 avr. 2024 09:08

ETC

Une redéfinition de la perception

Sens interdit, exposition d'art Riendeau, Maison des arts de non-visuel, commissaire Isabelle Laval. 27 avril - 23 juin 2001

Martin Champagne

Numéro 56, décembre 2001, janvier–février 2002

URI : https://id.erudit.org/iderudit/35349ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Champagne, M. (2001). Compte rendu de [Une redéfinition de la perception / *Sens interdit*, exposition d'art Riendeau, Maison des arts de non-visuel, commissaire Isabelle Laval. 27 avril - 23 juin 2001]. *ETC*, (56), 50–53.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2001

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Laval

Une redéfinition de la perception

Sens interdit, exposition d'art non-visuel, commissaire : Isabelle Riendeau, Maison des arts de Laval. 27 avril – 23 juin 2001

Christine Lebel, *... même les yeux fermés*, 2001. Déshabillé avec texte en braille.

expérience esthétique, qui devrait par définition tenir compte des multiples possibilités des perceptions sensorielles, a longtemps été confinée par le discours dominant de l'histoire de l'art à des critères de jugement strictement visuels[1]. Quelques artistes des années soixante, tel Robert Morris, Donald Judd et Sol Le Witt, avaient pourtant débarrassé l'art du préjugé moderniste voulant que l'œuvre ne soit que la réflexion d'une phénoménologie visuelle[2]. Au Québec, on cherche encore le moyen de regrouper les productions artistiques selon une perspective de continuité formelle basée sur cette même esthétique moderniste, alors que l'art actuel fait éclater les disciplines et les limites de la perception[3]. L'urgence de redéfinir une théorie de l'esthétique cognitive mieux adaptée à ces œuvres se fait encore sentir. Il est donc fâcheux de constater qu'une exposition importante comme *Sens interdit*, présentée à la Maison des arts de Laval l'été dernier, et dont l'objectif était justement de renouveler la perception de l'art en faisant appel aux autres sens que le visuel, ait pu passer aussi facilement sous silence par la critique d'art journalistique.

Quatorze artistes, dont la plupart issus de la relève, étaient invités par la commissaire Isabelle Riendeau à produire des œuvres destinées à un public non-voyant, et du même coup à franchir les tabous et les interdits imposés par le système traditionnel de la mise en exposition. En effet, une salle à demi plongée dans l'obscurité avec des œuvres destinées à être touchées n'est pas chose courante dans les critères de présentation et de sécurité habituels qui ont cours dans les musées. Le public, déjà conditionné à ces règles de bonne conduite, était encore hésitant et plutôt malhabile devant tant de liberté (le soir du vernissage, quelqu'un a même abîmé une œuvre en la pressant trop fortement). Il ressort tout de même de cet exercice, alors que certains artistes avaient plus ou moins heureusement adapté des œuvres anciennes au parcours de l'exposition, que des propositions plus audacieuses permettaient effectivement de renouveler notre perception de l'art.

Le sens haptique, qui recoupe les facultés tactiles, kinesthésiques et proprioceptives, est évidemment le premier sollicité en l'absence d'informations visuelles. Le toucher est préféré aux autres sens. Les artistes ont donc tout naturellement utilisé matériaux, boîtes sensorielles, textures et formes sculpturales dans leurs œuvres, comme par exemple les objets en latex de Christiane Patenaude ou les sculptures en papier torsadé de Marie-Josée Laframboise, qui offraient au toucher des formes curieuses, presque indéfinissables. Le but de telles expériences est donc, dans un premier temps, de construire une image mentale des objets,

qui pourrait mener à d'autres considérations esthétiques par la suite. Dans le cas de Patenaude, les vides et les pleins, les formes de textures rugueuses ou douces pouvaient évoquer la distinction sexuelle des genres. Les papiers torsadés en forme de longues courroies de Laframboise renvoient aux éléments du jeu comme fonctions de la corde, réminiscences d'un passé enfantin propre à chaque individu. L'expérience banale du toucher se révèle alors aussi productrice de sens que la vision.

Au contraire du sens visuel qui est considéré comme « distant », le sens haptique est défini comme étant un sens de la proximité, c'est-à-dire dont la stimulation sensorielle implique le contact adjacent au corps ou perceptible par celui-ci[4]. Il s'agit donc d'un sens qui ne fonctionne que dans un cadre intimiste, ce qui lui confère un caractère très privé. Christine Lebel a merveilleusement joué sur cette particularité, grâce à sa guêpière montée sur mannequin, sur laquelle était brodé un message en braille fortement chargé de connotations érotiques. Le contraste entre le caractère délicat, privé et intime du geste du non-voyant lisant le message (dont lui seul connaît la signification) en passant ses mains le long de la guêpière, et l'ambiance publique de la salle d'exposition, enrichissait la réflexion sur les tabous et les interdits en matière de contacts circulant dans nos sociétés, qui sont axés sur des valeurs d'individualisme et de mise à distance du privé face au public. La disposition du message en braille sur son support, qui lui-même renvoie au corps humain, bouleverse nos règles habituelles de lecture, en mettant en contact directement le « lecteur » et sa « lecture ». Cette sensation d'accomplir un acte interdit était encore plus prononcée en touchant la grande surface de caoutchouc du tableau de Julie Hétu. Celle-ci reproduisait parfaitement les caractéristiques élastiques et muqueuses de l'épiderme humain, dans une composition rappelant le minimalisme des œuvres du suprématisme, ce qui lui conférait un caractère sacré et pur. L'œuvre de Renée Chevalier abordait également, sous le couvert de l'expiation religieuse, l'interdit tactile et sa désagrégation par le châtiment divin; on sait comment le sens du toucher en esthétisme était dénoncé depuis des lustres par l'Église, depuis les commentaires de Saint Thomas d'Aquin[5].

Le sens haptique permet aussi la perception consciente de la position et du mouvement du corps dans l'espace, soit la kinesthésie. Cozic a particulièrement exploré cette notion en invitant les visiteurs à se balader dans la salle d'exposition avec une peluche nouée autour de leurs bras ou de leurs cous, qu'ils auraient soigneusement choisie à l'entrée, tel un orphelin adopté pour la durée du parcours. Alors que le sens tactile prend encore ici une valeur affective, la manipulation de l'objet ajoute une dimension supplémentaire de prise de conscience, d'implication et des choix faits par le visiteur lors du parcours d'une exposition. Christian Barré nous rappelle comment cette faculté ne serait rien sans la proprioception, cette capacité qu'ont les os et les articulations de nous renseigner sur le mouvement, l'équilibre et la position des diverses parties du corps, grâce à une sorte de monument qu'il élève à la gloire de cette dernière, *Infans-géro-logica*, un appareil de maintien de l'équilibre pour personnes âgées. Le mannequin transparent de

Renée Chevalier, *Les pas*, 2000. Œuvre numérisée projetée, coffret de bois et objets divers; 300 x 200 cm.

Marie-Josée Laframboise, *L'entonnoir + La bouée*, 1996. Photo : Denis Farley.

Marie-Christiane Mathieu, à travers lequel apparaissaient des organes internes, évoquait également la faculté proprioceptive.

Il faut souligner comment les autres sens, l'ouïe, le goût et l'odorat ont également été superbement exploités par certains artistes. Christine Palmiéri avait littéralement reproduit, par le biais d'une installation sonore et olfactive, une scène archétypale du cinéma d'horreur, celle qui renvoie, entre autres, à la scène du meurtre sous la douche du film *Psycho*, d'Alfred Hitchcock. Le sentiment d'étrangeté, d'angoisse ressentie dans l'obscurité ou par la perte du sens visuel, serait évoqué ici par le souvenir personnel d'un film (représentation visuelle), mis en opposition à l'expérience quotidienne intime et rassurante de la douche (expérience tactile, olfactive et sonore).

S'inspirant de la mémoire collective ou archétypale et dans la suite des travaux de Murray Schaffer, qui réalisait des paysages sonores, la compositrice Claire Picher reproduisait, dans une petite salle fermée, des ambiophonies, où l'on pouvait entendre des sons de forêt, de ruisseau, d'animaux, d'enfant qui chante des comptines. L'œuvre stimulait l'imaginaire de l'auditeur en favorisant sa capacité à construire des structures mentales à travers une perception sonore inventée de l'espace; la position et le nombre de sources sonores permettaient divers repères spatiaux. Le son, tel le sens haptique, se révèle ainsi comme une faculté de construction architecturale mentale de l'environnement réel, en plus d'évoquer certains souvenirs ou d'identifier des figures réelles (objets ou êtres).

Même le goût est un sens qui peut se manipuler comme une sorte d'appât, d'admoniteur; Catherine Bolduc, et Chloé Lefebvre détournent ainsi la fonction première des aliments qu'elles utilisent comme matériaux pour leurs œuvres, qui suscitent, dans le cas de Bolduc, la surprise de la tromperie et de l'illusion (végétation synthétique et bonbons en plastique présentés sur une desserte formant des paysages miniatures) et dans le cas de Lefebvre, des souvenirs ou des sensations agréables, dans une atmosphère familiale de fête (glaçage à gâteau disposé sur une planche à repasser). Mais il semble que l'odeur alléchante de ces condiments ne fut pas encore assez sucrée pour attirer l'attention des médias, qui ont été les plus dépourvus ou les plus aveuglés devant une si belle opportunité, celle d'un événement qui tentait pour une fois une redéfinition de la perception traditionnelle en art contemporain.

MARTIN CHAMPAGNE

NOTES

[1] Jennifer Fisher, « Relational Sense, Towards A Haptic Aesthetics », *Parachute* n° 87, p. 4-5.

[2] Benjamin H. D. Buchloch, « Formalisme et historicité », *Formalisme et historicité, autoritarisme et régression*, présenté et traduit par Claude Gintz, Paris, Éd. Territoires, 1982, p. 15.

[3] Rose-Marie Arbour, « À quoi sert l'art contemporain ? », *Etc Montréal*, n° 48, p. 9-10.

[4] Jennifer Fisher, *op. cit.*, p. 6.

[5] Neil Campbell, « Aquinas' Reasons for the Aesthetic Irrelevance of Tastes and Smells », *British Journal of Aesthetics*, vol. 36, n° 2, avril 1996, p. 170