

CHAPITRE 3

L'expérience esthétique dans une municipalité, un wagon et un centre d'artistes

Patricia Gauvin

Depuis plusieurs années, on a créé des initiatives afin de rejoindre les spectateurs dans leur essence même de créateur. La matière sert de communicateur. Les gestes posés, lors de ces rencontres, marquent la mémoire des participants. La médiation culturelle du projet se fait dans l'intervention. Les spectateurs participants renouent avec le plaisir de l'expression. La prémisses qui sous-tend le projet réside dans la croyance de l'universalité du besoin fondamental de créer. La mise en place d'une installation propice à la rencontre permet de réunir des personnes autour d'une émotion esthétique, vécue en commun. Un groupe d'individus est amené à poser une intervention qui s'apparente à celle d'un artiste, avec les angoisses et le nébuleux, en passant par les plaisirs de l'expression de soi. Il en résulte ce qui est appelé une esthétique du geste. Cette initiative suscite une connivence entre tous les acteurs. L'expérience esthétique prend place dans une commune-union d'individus rassemblés au nom de l'art.

Cet article attire l'attention sur un projet de laboratoire artistique développé dans trois lieux différents : une municipalité, un wagon de train et un centre d'artistes. Le premier laboratoire, intitulé : « Laissez-vous contaminer par l'art ! », se déroule en 2008 dans le cadre de la deuxième édition du projet Art au travail, de l'organisme Culture pour tous, dont la mission est de contribuer à la démocratisation de la culture au Québec.

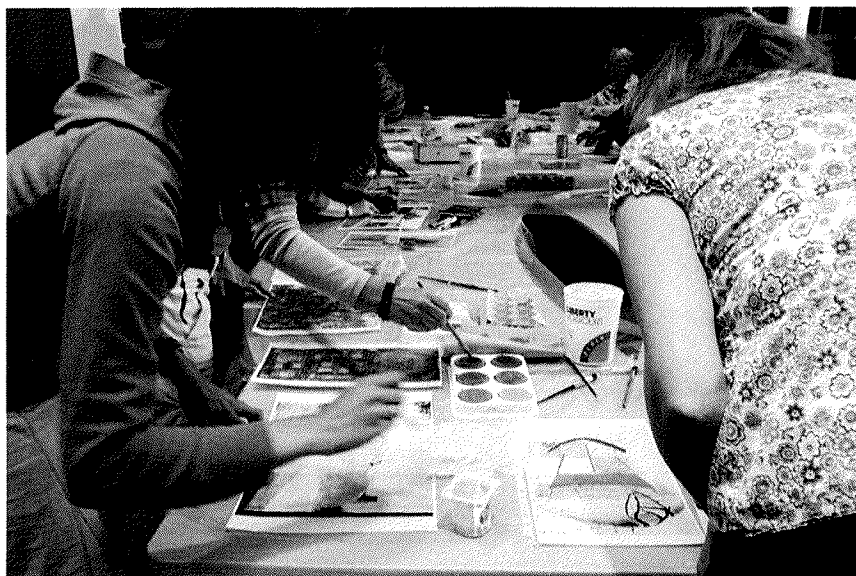


Figure 3.1 Atelier Laissez-vous contaminer par l'art !

Par la suite, en 2010, une intervention est effectuée dans un wagon de train, en collaboration avec le Musée d'art contemporain des Laurentides, dans le cadre de l'Estiv'art.

Enfin, le laboratoire artistique est présenté dans un centre d'artistes, Action Art Actuel, à Saint-Jean-sur-Richelieu, en 2014. Cette pratique veut inciter un groupe de personnes à entrer dans un système mis en place par l'artiste.

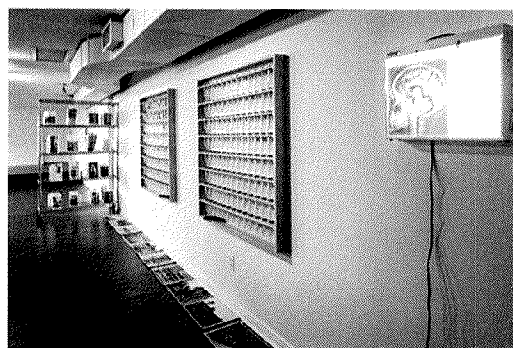


Figure 3.2 et 3.3 Atelier Action Art Actuel

Cette pratique trouve son importance dans l'expérience esthétique vécue par un groupe d'employés réunis au nom de l'art. La métaphore du laboratoire incite les visiteurs à entrer dans un jeu de rôle et à se contaminer entre eux, avec plaisir, dans l'action.

Les références théoriques

Avec l'œuvre qui se dématérialise et qui prend la forme d'une expérience, les notions d'esthétique et de réception de l'art ne cessent de se redéfinir. Par les expériences artistiques, les collaborateurs déterminent leur propre définition de l'esthétique. Celle-ci est remise en question chaque fois qu'ils en discutent. Les réactions des participants peuvent être appréhendées selon les approches axées sur la réception de l'œuvre d'art. Toutefois, il n'est pas question ici de réception participative.

L'art comme expérience

L'art investi comme modulateur de relations est esthétiquement nouveau. Pourtant, la relation a toujours fait partie intégrante des arts. Pour devenir objet d'art, une œuvre a toujours besoin de passer par la réception, chez un certain public, aussi limité soit-il. La relation est à l'origine de toute œuvre d'art. De là, la réception participative que nous retrouvons dans plusieurs pratiques actuelles. Depuis le début de l'implication du spectateur dans l'œuvre de l'artiste, la réception de l'œuvre a évolué, passant de la réception d'un objet d'art à une réception d'interventions.

Plusieurs auteurs s'intéressent à l'émotion éprouvée lorsque nous regardons une œuvre d'art. Nous nous référons ici à la perception de l'expérience esthétique de Michaud (1999), Worringer (1978) et Dewey (2005). Ces trois auteurs permettent de cerner ce qu'on entend par ce phénomène de réception de l'art. Pour sa part, Kerlan (2006) reconnaît le pouvoir de l'artiste d'amener des individus à vivre une expérience esthétique.

Le concept d'art comme expérience n'est pas nouveau. Il suit la réception d'une œuvre par un spectateur. L'expérience esthétique, d'après Michaud (1999), apparaît lorsque des gens se réunissent pour contempler des œuvres dans un lieu public, écouter de la musique ou assister à une pièce de théâtre. Pour Kerlan (2006), une expérience esthétique n'est ni

strictement cognitive ni simplement sensorielle, mais un subtil mélange des deux émotions dans l'expérience du sensible. Pour lui, l'expérience esthétique est cette perte du contact avec la réalité, expérimentée avec d'autres personnes. C'est quelque chose que l'on vit en commun. Quant à Worringer (1978)¹, il introduit la notion d'*Einfühlung*² pour expliquer la résonance de l'expérience esthétique chez un individu. D'après lui, « la jouissance esthétique » est objectivée de soi. Jouir esthétiquement signifie jouir de soi-même dans un objet sensible, distinct de soi, « se sentir en *Einfühlung* avec lui ». Ce qui est propre à l'*Einfühlung*, chez l'auteur, c'est ce mouvement intérieur de l'émotion, ce retour à soi-même au contact d'un objet sensible. L'*Einfühlung* est ainsi l'effet de réception d'une œuvre d'art dans sa relation entre ce que l'objet dégage comme expérience et le ressenti intérieur, qui ramène le spectateur à lui-même, dans un sentiment de liberté et de plaisir. C'est cette autoactivité qui confère à l'expérience esthétique le niveau d'*Einfühlung*.

Pour expliquer l'expérience esthétique, Dewey (2005) publie un ouvrage intitulé *L'art comme expérience*, en 1934. Dans sa théorie, l'auteur définit l'expérience esthétique comme ce qui relie les créateurs qui réalisent l'objet d'art et les usagers qui le reçoivent. Cette expérience dépasse la création plastique pour rejoindre l'existence dans ses interventions les plus intenses. Pour qu'il y ait expérience esthétique, il est important que le matériau faisant l'objet de l'expérience parvienne au bout de sa réalisation. C'est dans la satisfaction de la finalité et l'absorption de l'esprit dans l'action que l'expérience esthétique s'éloigne de l'expérience banale. La phase esthétique, d'après l'auteur, implique un abandon et un laisser-aller dans une activité contrôlée et intense. L'expérience est qualifiée d'esthétique lorsqu'elle atteint un certain degré d'intensité. Il la perçoit comme l'accomplissement de l'individu lorsqu'il présente une attitude de présence absolue, oubliant même le quotidien jusqu'à la satisfaction complète de sa réalisation. « Ce qui donne à une expérience son caractère esthétique, c'est la transformation de la résistance et des tensions, ainsi que des excitations, qui sont une incitation à la distraction, en un mouvement vers un terme inclusif et profondément satisfaisant » (Dewey, 2005, p. 82). L'auteur voit dans les arts le potentiel de la communication. Pour lui, l'art unit les

1. Ce n'est qu'à partir de 1978 que la traduction française est devenue accessible.

2. Ce terme ne trouve pas d'équivalent en français.

individus en dépassant les frontières culturelles qui les divisent et les relie dans leur universalité. Il assure que « l'expression transgresse les barrières qui séparent les êtres humains », puisque l'expression, au travers de l'expérience esthétique, est universelle.

Pour ce qui est de Michaud (1999), l'art est devenu impalpable et gazeux. Il en va de même pour l'expérience qu'il engage. D'après l'auteur, l'expérience esthétique contemporaine est devenue enveloppante et diffuse. Par exemple, dans la musique que nous écoutons distraitement à la radio. L'expérience esthétique n'est plus dans un objet que l'on regarde, mais dans une ambiance, une vaporisation, créée par un artiste. Il en va de même jusqu'à l'esthétisation de la vie, avec l'envahissement de la publicité, des objets de luxe ou d'autres situations qui nous emportent vers un monde possédant sa propre réalité. Cet univers de rêve plonge le récepteur dans une atmosphère illusoire qu'il communique à ceux qui partagent l'expérience avec lui. Toujours d'après l'auteur, l'expérience esthétique d'aujourd'hui est dépendante de la technologie et elle est reproductible et accessible à tous.

Après avoir réfléchi à l'esthétique de la communication, Forest (2006) lance le concept d'*œuvre-système invisible*. D'après cet artiste qui utilise plusieurs médias de la communication, l'œuvre devient immatérielle, suivant l'évolution technologique et de notre rapport au monde ainsi transformé. « [Les œuvres] sont produites par des individus-créateurs-artistes, qui en imaginent le concept original sous forme de dispositifs ou systèmes, dont ils assurent la mise en place et le fonctionnement » (p. 197). L'artiste qui met en place une *œuvre-système invisible* tente de provoquer, chez le récepteur, « des images mentales, des champs de conscience et des états de sensibilité » (*ibid.*) qui réveillent une intuition ou une sensibilité latente. Pour Forest, le cortex du récepteur est le seul support de l'œuvre ainsi créée, par son interprétation des informations transmises par l'artiste.

En souhaitant inclure le spectateur dans son expérience esthétique, l'artiste désire élargir cet aspect de la réception de l'œuvre, de l'intention jusqu'à la diffusion. La réception d'une intention est différente de la réception de l'œuvre terminée. En plaçant le spectateur devant son intention plutôt que face à une œuvre complète, l'artiste demande une plus grande implication de la part du spectateur. Le récepteur doit entrer dans l'intention de l'artiste, injecter sa propre compréhension de l'intervention

à poursuivre et y mettre de son cru. L'artiste doit accueillir l'intervention du récepteur et l'adapter à sa propre intention pour la prochaine participation. Dans cette œuvre en devenir, l'intention de l'artiste s'entremêle et s'adapte aux différentes perceptions et représentations des participants. L'œuvre finale perd de l'importance. Le processus, l'échange, les relations et l'évolution de l'intention deviennent cruciaux. L'attitude du spectateur entre dans une expérience esthétique.

L'intervention artistique et la notion d'esthétique

Certains esthéticiens de l'art se penchent sur l'art participatif. Popper (1980) s'intéresse depuis longtemps à l'art cinétique, électronique et virtuel, ce qui l'amène à l'art participatif. L'auteur définit l'environnement de l'objet esthétique, en élargissant le sens au milieu architectural et urbain. L'environnement esthétique devient ainsi un espace où il est possible de laisser libre cours à l'imagination artistique. « L'essentiel n'est plus l'objet lui-même, mais la confrontation dramatique du spectateur à une situation perceptive » (p. 13).

D'après Michaud (1999), les représentations de l'art et de la place qu'il occupe dans la culture sont en crise. Cette crise est le symptôme d'un bouleversement des représentations, d'un changement d'expériences et d'une évolution de la conception de l'art. L'auteur s'appuie sur les propos de Rosenberg (1972) pour avancer que l'art a disparu, ne laissant que l'artiste sans objet d'art. L'évaluation de la qualité esthétique passe par la critique qui choisit de parler de certains artistes et d'en ignorer d'autres.

La critique d'art Gablik (1997) voit les artistes de l'avant-garde s'accrocher à leur liberté de création sans se soucier du reste de la population. Selon l'auteure, l'artiste doit se préoccuper de transformer le vécu de sa communauté ou de son quartier. Elle croit que « l'art doit bouger, quitter le huis clos des ateliers, occuper des terrains plus vastes et rencontrer la politique à travers la sculpture sociale » (p. 164). Pour Gablik (1997), l'artiste doit réussir à concilier sa pensée créatrice avec une authentique présence au monde.

Tous ces auteurs voient la dématérialisation de l'objet d'art vers quelque chose de moins palpable, d'insaisissable, une rencontre au nom de l'art, étant la suite logique de l'évolution artistique, depuis le début de la notion d'esthétique, en passant par le geste de Duchamp avec ses *ready-*

made. Ce déplacement de l'objet d'art autonome, construit de matériaux qui garantissent une durée de vie convenable à l'œuvre, vers un événement éphémère où le récepteur tient un rôle important, change le rapport à l'art, ainsi qu'à la question de l'esthétique et de sa réception. Nous passons de la réception d'un objet, où nous tenons compte de son langage, de sa matière, de sa texture, de ses couleurs, de sa représentation, etc., à la réception de quelque chose d'éphémère, d'un événement, d'une intention artistique, d'un lieu où l'action se passe, d'une importance donnée à la participation des spectateurs, etc. Nous ne sommes plus devant la réception d'un objet d'art, mais nous assistons à une réception participative d'une rencontre au nom de l'art.

Une tout autre problématique de la perception de l'esthétique et de la réception de « l'œuvre » est à définir, avec ce déplacement de l'objet vers quelque chose de non palpable, soit un tout nouveau langage plastique. L'aura de l'œuvre qui nous renvoie au mythe du travail de l'artiste en solitaire est remplacée par l'atmosphère communautaire qui enveloppe la rencontre. Qu'une rencontre entre personnes soit appelée expérience esthétique ou œuvre d'art ne tient qu'à la parole de certains ou qu'au lieu de l'événement.

La réception esthétique d'une œuvre interactive

La réception de l'intention de l'artiste est différente de la réception de l'œuvre terminée. En plaçant le spectateur devant son intention, plutôt que face à une œuvre complète, l'artiste demande une plus grande implication de la part du spectateur. Jauss (1990) mentionne qu'une œuvre qui touche la conscience du récepteur renouvelle sa propre perception du monde. Entre autres, il décrit les trois composantes intervenant dans la réception de l'art : *poiesis* (la production), *aisthesis* (la perception) et *catharsis* (la communication). L'auteur se fonde sur les prémisses de la poétique d'Aristote, qui voit dans la *poiesis* l'action de créer l'objet d'art avec un savoir-faire. La première composante, la *poiesis*, est propre au créateur : c'est la dimension productrice de l'expérience esthétique, le pouvoir poétique de l'œuvre. Vient ensuite l'*aisthesis*, où l'œuvre d'art amène le récepteur à renouveler sa propre perception des choses, qui est émoussée par l'habitude et le quotidien et que l'artiste rappelle à sa mémoire. En attirant l'attention du spectateur sur un aspect du monde

ou du quotidien, l'artiste amène celui qui perçoit l'œuvre à une actualisation des choses qui sont portées à son attention. *Laisthesis* désigne la dimension réceptrice de l'expérience esthétique. Enfin, le dernier aspect de la poétique d'Aristote est la *catharsis*. Celle-ci interpelle le lecteur et suscite son adhésion. Cette atmosphère transporte le spectateur dans une double émotion, à la fois empreinte de liberté et de plénitude. Elle développe, chez lui, le sentiment de participer au monde qui l'entoure. La *catharsis* dégage l'humain, pour un moment, de ses liens à la vie pratique et le dispose à un comportement social où il lui est possible de renouveler son propre jugement esthétique.

Aujourd'hui, la sensibilité des individus est bombardée de plusieurs images et messages, par les œuvres de toutes sortes : picturales, conceptuelles, vidéographiques, etc., par les médias, ou encore par de simples conversations avec l'entourage. L'art est une occasion de renouveler notre rapport au monde dans tout ce fatras qui nous entoure. C'est pourquoi, pour attirer l'attention des participants, il faut les surprendre, les déstabiliser tout en les rejoignant dans leur essence. Une manipulation ou une mise en situation hors du commun qui intrigue le spectateur titillera sa curiosité. Par la suite, il faut l'inciter à vivre une expérience esthétique qui rejoint son besoin fondamental d'expression, en vue de marquer sa mémoire. L'intervention n'est qu'une petite goutte dans cet océan d'informations. L'expérience esthétique proposée n'en est qu'une parmi tant d'autres. Cependant, en incluant le spectateur dans une démarche ou dans une œuvre, son expérience esthétique peut être marquante. La participation doit augmenter la durée que consacre le spectateur à l'œuvre ou à l'artiste, en vue de l'aider à s'approprier la démarche de celui-ci. Lors d'expériences avec des œuvres participatives, le geste du spectateur marque sa mémoire, l'œuvre devenant un peu la sienne. L'intervention place un groupe d'individus dans un jeu de rôle, où ils poursuivent le travail de l'artiste, et dirigent leur attention vers la démarche de création qu'un créateur peut vivre. Prolonger l'intention de l'artiste dans l'action nous renvoie à l'expression de soi et rejoint un besoin essentiel de chaque individu. Cette fantaisie entraîne involontairement vers la métaphore de la contamination et du laboratoire.

La partie expérimentale

Le laboratoire étant le lieu par excellence pour observer l'évolution du virus artistique, les locaux de l'administration de la Ville de Laval ou un wagon de train, entre Montréal et Saint-Jérôme, ou encore une salle d'exposition du centre d'artistes Action Art Actuel de Saint-Jean-sur-Richelieu, deviennent un laboratoire de recherche où les cobayes prennent part à l'événement. Ils font partie d'une collecte de données dans des tubes à échantillons. L'expérience est documentée et codifiée.

L'expérience de la contamination d'un milieu de travail par l'art

Dans un premier temps, nous nous rendons dans un milieu de travail. Trois espaces de la Ville de Laval sont investis : la Maison des arts, le 1333, boulevard Chomedey et l'hôtel de ville. Ces lieux deviennent des laboratoires qui peuvent multiplier en culture *in vitro* un virus artistique. L'intervention permet à des individus de vivre, sur une base volontaire, une expérience en vase clos. Ces investigations sont menées sur une période de trois mois. Plusieurs ateliers laboratoires sont offerts durant cette intervention. À chaque rencontre, le bureau de travail est transformé en lieu de création. Les 42 reproductions sont affichées au mur. Des piles de photocopies des 60 photographies prises par les employés sont étalées sur les tables, sur le rebord des fenêtres et sur le plancher. Le temps d'un midi, la routine des employés de la ville est dérangée. Chez ceux qui participent, bien sûr, mais aussi chez ceux qui passent et qui sont témoins de l'événement. Du ludique est introduit dans un monde de responsabilités et d'obligations, une parenthèse de liberté et d'expression.

Une intervention artistique dans un wagon de train

Au printemps 2010, le Musée d'art contemporain des Laurentides (MAC LAU) invite des artistes à investir un wagon de train, afin de faire vivre une expérience artistique aux passagers. Le musée veut inciter des citoyens à venir découvrir le musée, en leur offrant un moyen de transport animé par des artistes. Les interventions orientées sur la thématique de l'être humain sont en lien avec l'exposition « Corps et Âme » de Betty Goodwin, présentée au MAC LAU. L'un des quatre wagons est occupé par un laboratoire artistique où est offert un choix de 15 reproductions plastifiées des

et inséré dans les tubes à échantillons. L'espace du laboratoire devient une culture *in vitro* où les personnes présentes sont incitées à vivre une expérience esthétique.

La mise en place de l'expérience

Ce qui fait la réussite d'un projet d'intervention, c'est en grande partie l'implication des personnes qui accueillent le projet. Le lancement d'un projet participatif dans une municipalité, un wagon ou un centre d'artistes a beaucoup de similitudes avec la planification d'un événement. L'artiste a besoin de la connivence de certaines personnes influentes du milieu pour s'insérer dans ce groupe social.

Dans le cas du projet d'intervention à la Ville de Laval, la collaboration de certaines personnes en facilite la réussite. Lorsque l'intervention est chapeautée par une institution artistique, le contexte est facilité. Les visiteurs, souvent des habitués du centre d'artistes, constituent déjà des publics convertis aux arts actuels. Lors de l'intervention dans le wagon de train, deux bénévoles passionnées d'art assistent l'artiste pour accueillir les visiteurs et leur présenter le matériel nécessaire à leur participation. Les attentes du musée sont dépassées en termes de participation. Les deux étages du wagon de train sont bondés de voyageurs. Tandis qu'au centre d'artistes, l'achalandage s'échelonne sur les trois semaines de l'exposition.

La réception participative

Jauss (1990) associe le plaisir et l'attitude de jouissance au fondement de l'expérience esthétique. L'auteur distingue la jouissance esthétique des contraintes pratiques du travail et des besoins de la vie quotidienne. Les plaisirs de l'expérience esthétique libèrent l'imagination des participants. Kerlan (2006) et Dewey (2005) associent également l'expérience esthétique à un état de concentration absolue, dans le plaisir. Kerlan (2006) rappelle que l'enfant qui dessine est souvent pris de « plénitude absorbée », traits essentiels de l'expérience esthétique, ce qui est également observé chez des participants lors des ateliers en laboratoire. Rappelons que Jauss (1990) décrit ainsi les trois composantes qui influencent la réception de l'art : *poiesis* (la production), *aisthesis* (la perception) et *catharsis* (la communication).

Lorsqu'un parallèle est établi entre cette théorie et l'intervention artistique, la *poiesis* devient la création du virus artistique et son injection dans le territoire hôte. Le virus artistique n'est plus sous le contrôle de son créateur, il est inoculé à tous les employés du milieu de travail et sa réception dépend de l'attitude du groupe à son égard, de même que des dispositions de chacun pour les arts.

Le projet d'intervention est conçu dans le but de créer une rencontre au nom de l'art, où la matière et le travail en atelier servent de facilitateurs de la communication. La réponse amène le groupe composé de l'artiste et des participants à vivre une expérience esthétique. C'est le fait de vivre cette émotion d'unité dans l'esprit de la création qui est l'apogée de cette intervention et qui se rapproche de l'esthétique d'une œuvre d'art. Par le fait même, l'*aisthesis* est la prise de conscience, chez certains participants, des virus artistiques déjà présents dans leurs systèmes; virus qui demeurent latents jusqu'à maintenant ou qui sont toujours très actifs dans leurs périodes de loisir. L'intervention amène les participants à renouveler leur perception d'eux-mêmes et leur vision de l'artiste. L'expérience leur remémore le plaisir relié à la création artistique. Chacun reprend possession d'une infime partie de son propre pouvoir créateur. Le vécu de l'expérience amène également les participants à prendre conscience du travail de recherche de l'artiste et de sa démarche. Dernière dimension de la poétique d'Aristote : la *catharsis*. Cette caractéristique éloigne le récepteur de l'ordinaire, l'interpelle et le rallie au monde de l'art, dans une émotion de liberté et de plénitude. La *catharsis* survient lorsque l'individu se laisse prendre par le virus artistique, se sent entraîné par l'intervention de création reliée au jeu et oublie qu'il est au travail. La *catharsis* se retrouve dans le sentiment d'*Einfühlung*, décrit par Worringer (1978). Il s'agit de ce retour à l'expression de soi-même dans une unité de groupe, d'un mouvement de communication qui relie tous les individus du groupe, dans une libre expression de soi.

Jauss (1990) avance qu'une œuvre touchant la conscience du récepteur renouvelle sa propre perception du monde. La conscience de l'individu renouvelle sa sensibilité de son élan créateur. Le plaisir éprouvé lors de la réception participative ranime le goût de la libre expression, débouchant sur une nouvelle compréhension de ses propres capacités et renouvelant son attirance pour une forme d'expression qui est sienne.

Dans le cas des interventions rapportées, se mettant dans la peau d'un artiste l'espace d'un moment, plusieurs participants se laissent prendre

au jeu et ressentent des émotions liées à la création. Jauss (1990) nomme cette capacité l'identification cathartique. Ils sont ramenés à l'essence même d'une vie intuitive, car la jouissance cathartique est aussi bien « libération de quelque chose » que « libération pour quelque chose ». D'après l'auteur, ce qui distingue cette expérience esthétique des autres formes d'activité, c'est sa grande liberté.

La perception d'une réception participative dans le présent projet

Depuis que le spectateur est inclus dans la concrétisation de l'œuvre que l'artiste conceptualise, celui-ci est invité à vivre une expérience esthétique. Même s'ils en ont la possibilité, ce ne sont pas tous les visiteurs qui sont disposés à donner l'attention, la présence et l'enthousiasme nécessaires à une expérience esthétique concluante. Pour que l'expérience soit esthétique, une commune union doit être ressentie entre les personnes du groupe. L'intensité de l'expérience est conditionnelle à leur ouverture et à leur abandon.

L'intention sous-jacente à la réunion de personnes autour d'une émotion esthétique vécue en commun est de leur faire vivre une expérience que s'apparente à la création. Lors de la rencontre, les participants ont des émotions rattachées aux gestes de l'artiste. L'intérêt d'une œuvre se déplace de l'objet vers la démarche. L'intervention proposée dirige l'attention sur l'action à poser. Tout est dans la gestuelle de création, chez les participants. Plusieurs participants se remémorent une activité où ils prennent plaisir à s'exprimer librement. Ce mouvement rejoint l'artiste en eux. Les gestes de création font partie de l'expérience esthétique que l'artiste leur fait vivre.

Les personnes qui se présentent aux interventions apprécient déjà les œuvres exposées. Ils ont leur propre jugement esthétique sur celles-ci. Le projet occasionne une mise à jour de leur propre jugement esthétique. L'essentiel de ces rencontres repose dans la commune union de gestes sensibles ; par l'action, mais également par les discussions. C'est la création d'un groupe, au nom de l'art. Malgré le fait qu'ils soient dans une salle de réunion, dans un wagon de train ou dans une salle d'exposition, la transformation du lieu, en plus de l'énergie créatrice que le groupe dégage, les transporte inévitablement dans le monde de l'art. La réception des visiteurs face au projet devient participative, car cette ouverture ancre l'expérience dans leur

vécu. Le geste posé et la matérialisation de leur action marquent la mémoire du participant.

Cette intervention dans divers lieux vise à changer la vision qu'on se fait d'une œuvre artistique : elle n'est plus statique, mais devient une occasion d'échanges et d'engagement. Dans un contexte d'intervention, la rencontre devient la principale caractéristique du projet.

Si la notion d'œuvre change, la relation entre l'œuvre et le spectateur est également en évolution. Plusieurs projets artistiques demandent une plus grande implication de la part des spectateurs, qui entrent dans la finalité de l'œuvre. Le récepteur n'est plus devant une œuvre terminée, car, au contraire, il prend part au travail en évolution. Il fait parfois partie intégrante de l'œuvre. Il est à la fois récepteur et collaborateur du travail de l'artiste. Dans le cadre de ce type de laboratoire, il y a réception participative puisqu'un artiste implique des participants dans une expérience esthétique, une expérience qui demande toute l'absorption de l'esprit d'un individu ou d'un groupe dans l'action, vers la satisfaction d'une finalité. Cette expérience doit se vivre avec intensité pour que le participant puisse ressentir le plaisir de l'expression, en oubliant l'ensemble de ses obligations, l'espace d'un moment. De plus, le groupe de participants doit sentir une cohésion entre les potentiels créateurs de tous les acteurs, pour que la réception participative soit mémorable. Cette expérience esthétique amène certains acteurs vers une nouvelle perception du monde et d'eux-mêmes, dans un état de liberté et de plénitude propre à la réception esthétique. Finalement, pour vivre l'expérience esthétique, les personnes doivent être disponibles pour vivre l'expérience et laisser certaines craintes de côté. Par expérience, celle-ci marque la mémoire de ceux qui la vivent.

Chapitre 2. La Fondation Jean-Pierre Perreault et la transmission de la danse contemporaine au Québec

- FEBVRE, M. (2011). *Boîte chorégraphique. Élaboration de contenus*. Document inédit. Montréal: Fondation Jean-Pierre Perreault.
- JACQUARD, A. (2001, 1^{er} juin). Éducation, l'art de la rencontre. Diaporama. Durée: 5 min. Repéré à: https://www.canal-u.tv/video/profession_formatteur/education_l_art_de_la_rencontre.429
- REGROUPEMENT QUÉBÉCOIS DE LA DANSE (2011). *Plan directeur de la danse professionnelle au Québec 2011-2021*. Montréal: auteur.

Chapitre 3. L'expérience esthétique dans une municipalité, un wagon et un centre d'artistes

- DEWEY, J. (2005). *L'art comme expérience*. Pau: Farrago.
- FOREST, F. (2006). *L'œuvre-système invisible. Art relationnel ou art de la relation*. Paris: L'Harmattan.
- GABLIK, S. (1997). *Le modernisme et son ombre*. Paris: Thames & Hudson.
- JAUSS, H. R. (1990). *Une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- KERLAN, A. (2006). L'expérience esthétique, une expérience fondatrice. Acte du colloque: *L'enfant l'adolescent et la création*. Lyon: Université Lumière.
- MICHAUD, Y. (1999). *La crise de l'art contemporain*. Paris: Presses universitaires de France.
- POPPER, F. (1980). *Art, action et participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*. Paris: Klincksieck.
- ROSENBERG, H. (1972). *The De-definition of Art*. New York: Horizon Press.
- WORRINGER, W. (1978). *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*. Paris: Klincksieck.

Chapitre 4. Une visite « muette » au Musée d'art contemporain des Laurentides

- BARRIAULT, C. (2011). *The Wildlife Rescue Traveling Exhibit: An Evaluation of the Visitor Learning Experience*. Sudbury: Science North.
- BIGOT, R., DAUDEY, E., HOIBIAN, S. et MÜLLER, J. (2012, juin). *La visite des musées, des expositions et des monuments*. Rapport de recherche repéré à: <http://www.credoc.fr/publications/abstract.php?ref=R281>
- CHAUMONT, S. (2005). L'atelier pédagogique: espace de médiation dans les musées. *La lettre de l'OCIM*, 98, 4-12.
- CSÍKSZENTMIHÁLYI, M. ([1990] 2004). *Vivre. La psychologie du bonheur*. Tr. Léandre Bouffard. Paris: R. Laffont.
- DAIGNAULT, L. (2011). *L'évaluation muséale. Savoirs et savoir-faire*. Québec: PUQ.
- DEMERS, C. (2003). L'entretien. Dans Y. GIORDANO (dir.), *Conduire un projet de recherche. Une perspective qualitative* (p. 18). Cormelles-le-Royal: Management & Société.
- FOURCADE, M.-B. (2014). *La médiation culturelle et ses mots-clés*. Montréal: Culture pour tous.