

Espace Sculpture

www.sculpture
EBA / www.smartbodies.ca

Marie-Christiane Mathieu

Number 64, Summer 2003

Hochelaga-Maisonneuve

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9149ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Mathieu, M.-C. (2003). *www.sculpture : EBA / www.smartbodies.ca. Espace Sculpture*, (64), 44–45.

WWW.SCULPTURE

EBA / www.smartbodies.ca

MARIE-CHRISTIANE MATHIEU

L'industrie culturelle de masse exploite la vie en direct, celle qui montre l'humain dans ce qu'il est, sans artifice, sans simulacre, dans les moments les plus banals et les plus intimes de son existence. Que ce soit par l'entremise des *Reality Show* qui mettent l'individu dans des conditions extrêmes, ou par le phénomène des *Camgirls* et des *Camboys*, qui aménagent les moindres replis secrets de leurs appartements en espaces publics, la vie, mise en spectacle, prend sa valeur avec les cotes d'écoute et leurs retombées économiques. Nicolas Bourriaud écrit que le sujet idéal de la société des figurants serait ainsi réduit à la condition de consommateur de temps et d'espace.

Car ce qui ne peut se commercialiser a pour destin de disparaître. Dans cette lutte à la survie, on donne au téléspectateur et à l'internaute un pouvoir nouveau, celui d'intervenir sur le devenir de l'individu ordinaire et sur le déroulement de ce que sera désormais sa vraie vie. On peut alors se questionner sur l'intérêt que l'on porte au quotidien des gens qui nous ressemblent, en les observant en direct ou en différé, au travers des appareils télévisuels. EBA (*Emotive Bio Algorhythm*) de Smartbodies.ca étudie la question en vérifiant les interactions et rapports de force conduits entre le spectateur participant (téléspectateur ou internaute) et l'acteur (performeur ou individu ordinaire). L'hypothèse de départ propose que le public-spectateur s'identifie à l'individu médiatisé, qu'il s'y attache au point de vouloir en prendre soin et le protéger.

Le projet *Emotive Bio Algorhythm* n'est pas un *Reality Show*, quoi qu'il utilise comme matière première les heures d'existence en continu et en direct d'une créature humaine. Il n'est pas un projet *Camgirl* ou *Camboy*, bien qu'il utilise le réseau Internet, les caméras et les écrans de surveillance pour relier la cyber-communauté à l'intimité de cette créature. Ni tout à fait humain, ni tout à fait post-humain, EBA est un système organique vivant, un corps humain contrôlé par des individus dispersés sur le réseau Internet. Comme une machine, EBA est programmé pour performer et répondre aux désirs des internautes. C'est une matrice, un objet transactionnel, qui permet aux informations transmises par le public-participant de produire une réaction émotive. L'intention du projet est de permettre à un individu branché de prendre possession à distance de ce corps-hôte, ce qui fait penser à Norbert Wiener qui affirmait, dans les années quarante, que la transmission de la parole et des idées, par les moyens de communication, pouvait imposer simultanément le contrôle et, de ce fait, remplacer la présence physique de l'émetteur. EBA est donc une coquille sensible vide, un réceptacle pour la parole et les idées d'un autre.

EBA a été présenté au Banff Center en juin 2002 et à Méduse, lors de l'événement du Mois Multi, diffusé simultanément à l'espace Jean-Pierre Perrault de Montréal où avait lieu, en février dernier, le *Festival Les Htmles* du Studio XX. Ce projet utilise une interface humaine avec tout ce qu'une interface peut cacher de codes, de structures, de potentiels et de sensibilités dans l'exécution de directives. Dans l'événement de juin, EBA, c'est Tagny Duff enfermée, de 9 h du matin, le 1^{er} juin, à 10 h le lendemain matin, le 2 juin, dans une salle du Banff Center. EBA exécute l'un après l'autre les ordres envoyés par les internautes via le site www.smartbodies.ca.

www.smartbodies.ca/ l'interface

L'interface du site Web se divise en deux parties. On retrouve, sur la partie gauche de l'écran, une fenêtre de télésurveillance qui nous relie audiovisuellement à l'espace occupé par EBA. Sur la partie droite de l'écran, deux menus déroulants offrent des choix d'actions et d'objets.

Les actions : Sleep, dance, turn music on, eat, read outloud, stretch, drink, sleep, leave room, go to bathroom, draw, close blinds, hug, kiss, walk around the room, walk around table, etc.

Les objets : Blanket, pillow, chairs, tree plant, lamp, sandwich, chocolate, chip, cookie, dictionary, book: Another Kind of Love: Paula Christian, The Well of Loneliness, Radclyffe Hall, Media: The Bio-Tech Rehearsal for Leaving the Body, Les Levine, The human Use of Human Beings, Norbert Wiener, etc.

L'internaute est invité à cliquer sur une action et sur un objet. Une case vide au bas de l'interface permet d'envoyer un message personnalisé à la créature. Les directives sont lues, l'une à la suite de l'autre, en mentionnant l'auteur de la commande avant chaque message. On voit sur l'écran EBA s'activer et effectuer les ordres. On entend ses commentaires tout au long de la performance. Les internautes sont alors témoins de l'effet immédiat qu'ont leurs requêtes sur l'*Emotive Bio Algorhythm*.

lapin : Sing outloud, **katarina :** Shoes Write Red wine, **marie-chri :** look at me, **lapin :** un bec, **marie-chri :** Eat French and English dictionary, **lapin :** Run, **lapin :** le loup se promène, **lili :** Hug Shoes Chocolate bars, **miriam :** On n'entend rien, **Bruno, Québec :** 1 2 test, **katbird :** Eat Skirt, **chris :** Chanter à voix haute. Un marteau, **katbird :** Sing outloud Nails, **katbird :** Walk close to the camera, **gabi :** Crumble French and English dictionary, **katbird :** Read outloud The Sound of Living Things, **MrQ :** Take a picture Participants from the audience **gabi :** ne te laisse pas faire, respire, prends un moment de repos, ne fais pas ce que l'on te dit de faire (Sélection des commandes provenant de l'échange entre Méduse et l'espace Jean-Pierre Perrault)

EBA est inspiré de la performance *Rhythm* o que Marina Abramovich présentait au Studio Morra, à Naples, en 1974. Dans cette performance, Abramovich se met à la disposition du public en engageant une dialectique entre la dynamique du pouvoir et la passivité active. Dans la salle, des meubles, des vêtements et plusieurs objets actualisent le propos de l'artiste. « There are 72 objects on the table that one can use on me as desired. I am the object. During this period I take full responsibility ». On déplace Abramovich, on la déshabille, on la déguise, on fait ce qu'on veut avec ce corps abandonné. Pendant six heures, elle ne manifeste aucune résistance.

Alors que le studio Morra est bondé de spectateurs-participants, la salle du Banff Center est vide. Seule EBA est présent. Par l'écran de télésurveillance, on observe ses déplacements et ses actions qui, parfois, sont dictés par des phrases surréalistes. On entend la voix de Duff qui commente les actions et qui transmet ses émotions, ses frustrations, ses états de surprise et de fatigue. Alors que pendant la performance d'Abramovich, on imagine la chaleur dégagée par la proximité des nombreux spectateurs présents et que l'on assiste aux mouvements de la foule qui suit les déplacements du corps, à travers la fenêtre de nos moniteurs, on voit EBA bouger seul dans un environnement gris. EBA monte sur une chaise et saute en bas, il danse sur une musique rythmée, il effectue plusieurs fois le tour de la salle, lit à voix haute, se couche par terre, et dort. Bref, il fait ce qu'on lui demande de faire.



EBA est observé par les internautes grâce à un système de surveillance intégré au site Web. Photo : Benny Nemerofsky Ramsay.

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 Abramovic – *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