

La réception à l'oeuvre Dialogue

Sophie Castonguay and Mathieu Marcoux

Number 147 (2), 2013

Le spectateur en action

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69485ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Castonguay, S. & Marcoux, M. (2013). La réception à l'oeuvre : dialogue. *Jeu*, (147), 114–120.

Dossier

Le spectateur en action



Tu m'enlèves les mots de la bouche, conversation-performance de Sophie Castonguay à la galerie Dazibao en 2009. © Sophie Castonguay.



SOPHIE
CASTONGUAY
ET MATHIEU
MARCoux

LA RÉCEPTION À L'ŒUVRE Dialogue

Mathieu Marcoux – En 2009, vous avez présenté *Tu m'enlèves les mots de la bouche* au centre d'art Dazibao à Montréal et, par la suite, au Fado Performance Art Center à Toronto. Il s'agit d'une création dans laquelle les répliques sont lues par les spectateurs, les principaux protagonistes de l'œuvre. Quel est le rôle du spectateur dans cette œuvre d'art performance ?

Sophie Castonguay – Dans *Tu m'enlèves les mots de la bouche*, je distribue de courtes phrases à lire à voix haute aux spectateurs. C'est le seul geste que je pose. Tout au long de la performance, les spectateurs s'interrogent sur l'œuvre qu'ils ont sous les yeux par le truchement de ces répliques. « La performance est-elle commencée ? » dit l'un. « Non, ce n'est pas commencé, elle ne fait que distribuer des papiers », lui répond un autre. Je poursuis ainsi ma distribution de phrases. Le public découvre l'ensemble du texte en se prêtant au jeu de la lecture de groupe. La posture de réception du spectateur apparaît en partie dans le ton adopté lors de sa lecture. Le contenu des répliques renvoie à l'art d'interpréter et au pouvoir du commentaire comme instance de transformation du regard. Ce qui est mis en scène, c'est le rôle du spectateur comme cocréateur de l'œuvre. L'œuvre agit comme une prothèse de regard de groupe. Les répliques nous révèlent un public engagé, idéal en quelque sorte, qui s'attarde attentivement à l'œuvre qu'il découvre. Il s'agit d'un public ayant la capacité de percevoir et d'accueillir l'œuvre comme un espace polysémique dont la force consiste à ouvrir un espace indéterminé.



Isegoria, chœur de paroles présenté par Sophie Castonguay dans l'agora du pavillon Judith-Jasmin de l'UQAM, en 2011. © Simon Gosselin.



M. M. – Comment en êtes-vous venue à souhaiter mettre en scène la réception de l'œuvre ?

S. C. – Mon désir de mettre en scène la parole du spectateur est né d'une inquiétude face à l'attitude de consommateur, d'« expert distrait », comme dirait Benjamin, de plus en plus répandu dans l'activité de réception de l'art. Il va sans dire que le bombardement constant d'images surdéterminées auquel nous sommes exposés aujourd'hui nous transforme en spectateurs passifs. La surdétermination de l'image est si puissante que lorsque le spectateur passif se retrouve face à une image indéterminée, il souffre d'un manque et perçoit cette absence dans l'image comme une lacune, un vide insupportable. Cette dépendance ne permet pas de réaliser le geste de séparation qui redonne au regard sa mobilité. Elle fige les opérations imageantes et ne permet pas d'apprécier cet espace de liberté qu'offre l'œuvre d'art. Il s'avère impossible dans ces conditions d'envisager la fantaisie de projeter des interprétations personnelles sur l'image, par pur plaisir d'en jouir. C'est une activité qui s'inscrit désormais en marge, réservée au créateur. C'est avec violence et agressivité que le spectateur dépendant réagira au sevrage que provoque en lui la présence d'une image indéterminée. Dans le meilleur des cas, il réagira en assaillant de questions le premier expert venu. Il le sommerá de lui expliquer clairement ce que représente cette chose. S'il s'agit d'une œuvre d'art actuel, il s'en prendra à l'art contemporain en se demandant pourquoi ces artistes ne sont pas fous de faire des œuvres accessibles à tous. Pour lui, l'image sera perçue comme incomplète, insensée, hermétique ou excentrique. Il ne lui viendra pas à l'esprit qu'il a lui-même un rôle actif à jouer dans cette relation dans laquelle il est incapable de s'engager.

En tant qu'artiste interdisciplinaire issue des arts visuels, il m'apparaît aujourd'hui impossible de présenter publiquement une image sans la flanquer d'un gardien. Ce gardien est un admoniteur, un domicilié de la parole, un opérateur de regards. Son rôle est de « mettre de l'absence en œuvre » et de créer une séparation entre l'image tangible et les projections mentales qui se posent sur elle. Ce geste de séparation donne à voir un autre, instaure une relation d'altérité entre les regardeurs. Il permet de séparer l'opération organique du « voir » de la construction d'un regard et pointe le fait que l'image se construit en nous, dans notre corps, selon nos dispositions à projeter de la signification sur elle.

Si l'on conçoit, comme le mentionne Nelson Goodman dans *Langages de l'art*, que « les propriétés esthétiques d'une image n'englobent pas seulement celles qu'on trouve en la regardant, mais également celles qui déterminent comment on doit la regarder¹ », l'activité interprétative est intimement liée aux effets de discours à travers lesquels on perçoit l'œuvre.

1. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990 [1968], p. 135-161.

C'est un ensemble de critères extérieurs à l'œuvre qui détermine sa valeur. Dans la revue *Les Parcours de l'interprétation de l'œuvre*, Sophie Le Coq affirme que « les discours interprétatifs entrent en contact les uns avec les autres et s'influencent les uns les autres² ». Elle remet en question la dichotomie entre producteurs d'un côté et récepteurs de l'autre, et propose de saisir la création artistique comme coproduit par les artistes d'une part, et par les publics d'autre part.

Dans *Tu m'enlèves les mots de la bouche*, la mise en scène de la parole des spectateurs permet, par le biais d'une fiction, de mettre en scène, le temps que dure l'œuvre, le regard du public. Le regard mis en scène n'est pas passif. Il s'agit d'un regard engagé, moins consommateur, plus citoyen. Paradoxalement, ce regard n'apparaît ici que par le truchement de la fiction.

M. M. – En 2011, vous avez réalisé la performance *Isegoria*, dans l'agora du pavillon Judith-Jasmin de l'UQAM. Elle consiste à faire répéter à un groupe de participants, munis de casques d'écoute, des discours politiques ainsi que des poèmes québécois. Pendant 20 minutes, les paroles de Pierre Bourgault croisent celles de Michel Chartrand et du sénateur du Vermont, Bernie Sanders. Se font entendre les paroles de Gaston Miron, Michelle Lalonde, Françoise David, se superposant les unes aux autres. Le spectateur avait-il un rôle à jouer dans cette performance ?

S. C. – L'agora du pavillon Judith-Jasmin est-elle une agora ? C'est à partir de cette question que s'articule la proposition d'*Isegoria*. Alors que, par définition, l'agora désigne un lieu de rassemblement, la place des institutions démocratiques, le centre de la vie sociale, celle du pavillon Judith-Jasmin ressemble plutôt à un lieu de passage, un endroit désert où personne ne s'arrête, si ce n'est pour quelques minutes en attendant un ami ou, branché à un lecteur MP3, le début d'un cours. On pourrait dire que l'agora Judith-Jasmin porte très mal son nom ou même, si l'on prête l'oreille aux légendes urbaines qui circulent à l'UQAM, aller jusqu'à croire que l'agora a été conçue afin d'éviter de rendre le lieu favorable à tout rassemblement étudiant. Il faut dire que le pavillon Judith-Jasmin a été construit en 1976-1979, à peine dix ans après mai 68. Question de soigner le lieu et puisque « seuls les barbares n'ont pas d'agora », *Isegoria* se veut une prothèse d'agora, une simulation d'agora dans laquelle 20 personnes proclament des paroles sur la place publique. Les récitants portent chacun un casque d'écoute par le biais duquel je leur souffle des paroles à prononcer. Par moments, la parole s'emballe et l'agora devient Babel, tandis qu'à d'autres moments les participants forment un chœur : une seule voix revendiquant la puissance du nombre face à cet espace inhabitable.

Isegoria s'inscrit dans la logique du théâtre invisible. Il est difficile de savoir combien de récitants font partie de la performance puisque ces derniers se mêlent à la foule. Dans cette performance, la scène change constamment d'endroit. L'étudiant traversant la foule pour se rendre à son cours peut être happé par la voix et les propos sans savoir qu'il assiste à la présentation d'une œuvre. Les récitants, des non-acteurs, découvrent le texte et le disent au fur et à mesure qu'il défile dans les écouteurs.

M. M. – Lors du Printemps érable, vous avez adapté *Isegoria* afin de réaliser une performance participative dans la rue, au cours des manifestations étudiantes contre la hausse des droits de scolarité. Afin de réaliser cette performance intitulée *Prêter l'oreille II*, vous avez cherché, via les réseaux sociaux, des participants pour cette performance. Comment avez-vous procédé ? Est-ce que le fait que cette performance a eu lieu pendant des manifestations a occasionné un changement d'attitude en ce qui a trait à l'engagement du spectateur ?

2. Anne-Cécile Nentwig,
« Les parcours de l'interprétation de
l'œuvre », *OPuS / Sociologie de l'Art*
n° 13, 2009.



S. C. – *Prêter l'oreille II* a été réalisé dans l'urgence de poser des gestes face à l'entêtement d'un gouvernement inflexible et la partialité d'un appareillage médiatique visiblement propagandiste. Afin de m'adapter au contexte actuel, j'ai remplacé les discours de Michel Chartrand, Pierre Bourgault et Réal Caouette par ceux de Gabriel Nadeau-Dubois, des Profs contre la hausse, de Nicolas Reeves et de Fermaille. J'ai invité, via Facebook, les gens intéressés à participer à cette action à télécharger les partitions sonores et à se rendre à un point de rencontre à une heure convenue ; 40 personnes se sont présentées avec leur lecteur MP3 afin de réciter les paroles orchestrées. À la demande des participants, nous avons refait *Prêter l'oreille II* à plusieurs reprises, notamment lors du congrès du PLQ à Victoriaville.

Prêter l'oreille II,
chœur de paroles dans la rue
conçu par Sophie Castonguay
(Montréal, 2012). © 99%Media.

À la manière du théâtre invisible, cette intervention a permis de créer un rassemblement spontané d'acteurs anonymes. La force de cette proposition réside dans le fait que le groupe de récitants s'est formé, chaque fois, à partir d'une invitation ouverte et par le bouche à oreille présent sur les réseaux sociaux. Des citoyens sont devenus acteurs du projet en s'engageant à participer à cette action de groupe. À ce jour, je ne sais toujours pas exactement qui a participé à cette action. Le fait que l'action s'est déroulée dans l'espace public sans clairement être attribuable au monde de l'art a provoqué de multiples réactions. Je me souviens qu'à Victoriaville, le 4 mai 2012, plusieurs manifestants ont demandé s'il était possible de se joindre à nous, si nous avions des lecteurs MP3 supplémentaires. Un autre jour, dans le quartier des affaires à Montréal, des travailleurs nous ont crié des insultes, alors que d'autres se sont arrêtés pour nous applaudir. J'ai l'impression que, dans ce type de projet, la transgression de l'espace de diffusion permet au spectateur de réagir à l'œuvre sans être assujéti à l'ensemble des conventions liées à la réception de l'art.



Point de rencontres
dans *Lignes de faille*,
improvisation performative
conçue par
Sophie Castonguay
à la galerie SBC
en 2012-2013.
© Sophie Castonguay.

M. M. – Votre plus récente réalisation porte elle aussi sur la mise en scène du regard du spectateur. Il s’agit de *Point de rencontres*, une performance évolutive lors de laquelle un groupe de gens tente, à partir d’exercices préparatoires, d’interagir à voix haute avec les œuvres présentées dans une exposition de groupe.

S. C. – Nous étions douze artistes et travailleurs culturels à expérimenter des modes de description à voix haute des œuvres installatives et vidéo présentes dans l’exposition *Lignes de faille* à la galerie d’art contemporain SBC à Montréal. Cela nous a permis de découvrir cette exposition à travers une variation de modes de réception inusitée. La consigne était d’éviter de commenter ce que nous avons sous les yeux et de nous concentrer sur l’acte de décrire en portant attention à la tonalité, à la voix comme matière sonore, tout en préservant la cohérence des énoncés formulés. À plusieurs reprises, nous nous sommes retrouvés en position d’admoniteurs proposant un regard oblique sur les œuvres présentées.

Je crois que la mise en scène de la réception de l’œuvre, dans sa forme dialogique, permet d’ouvrir un espace où s’activent et se superposent, sous forme de trompe-l’œil, création et réception. Là où le regard manque de vision, la fiction pallie. ■

Sophie Castonguay élabore des dispositifs performatifs dans lesquels elle met en scène la parole des spectateurs. Par l’usage de modalités narratives, elle tente de créer des interférences dans la réception de l’œuvre et dans la perception du lieu. On a pu voir son travail dans plusieurs centres d’exposition au Québec, à Toronto et en Europe. Elle poursuit présentement des études au doctorat en Études et Pratiques des arts à l’UQAM et enseigne à l’École des arts visuels de l’UQAM depuis 2008.

Mathieu Marcoux est compositeur de musique électroacoustique. Il a fait ses études au Conservatoire de musique de Montréal, principalement dans les classes d’Yves Daoust et de Serge Provost, puis en Suède à la Musikhögskolan de Göteborg avec Åke Parmerud. Depuis ses toutes premières pièces, Marcoux s’intéresse à la voix humaine comme matériau.