

ETC



Toujours spectateurs...

Flagrant délit - la performance du spectateur. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. 17 octobre 2008 — 15 février 2009

Sylvie Lacerte

Numéro 87, septembre–octobre–novembre 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34894ac>

[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

Lacerte, S. (2009). Compte rendu de [Toujours spectateurs... / *Flagrant délit - la performance du spectateur*. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. 17 octobre 2008 — 15 février 2009]. *ETC*, (87), 56–58.



Actualités/Expositions

Ottawa

Toujours spectateurs...

Flagrant délit – la performance du spectateur,
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
17 octobre 2008 – 15 février 2009

« Être spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité. [...] Nous n'avons pas à transformer les spectateurs en acteurs et les ignorants en savants. Nous avons à reconnaître le savoir à l'œuvre dans l'ignorant et l'activité propre au spectateur.¹ »

interactivité, l'interaction, la participation et maintenant la *performance du spectateur* sont des notions sollicitées dans les expositions en art contemporain. Divers mouvements artistiques ont fait appel à la participation du public, dès le début du XX^e siècle. De Dada au surréalisme, des happenings au GRAV, de Fluxus au Minimalisme, on souhaitait l'engagement du public. Les artistes voulaient voir l'art descendre dans la rue et tomber de son piédestal. Le mariage de l'art et des technologies, en route à l'orée du XX^e siècle, avec les œuvres cinétiques des Marcel Duchamp et Moholy-Nagy, a aussi mis l'accent sur la notion d'interactivité.

La grande qualité de l'exposition *Flagrant délit – la performance du spectateur*, conçue par Josée Drouin-Brisebois, fut d'offrir un vaste panorama d'œuvres provenant d'esthétiques multiples, nous donnant à voir et à « expérimenter » des pièces conceptuelles, médiatiques, installatives, mécaniques, robotiques, relationnelles et

performatives. Un florilège de créations avec lesquelles les spectateurs pouvaient devenir « performeurs ». L'ensemble de l'exposition contenait aussi son lot d'œuvres phares².

Cependant, la « performance du spectateur » fut bien tenue. D'ailleurs, est-il vraiment nécessaire que le visiteur *performe* ? Si oui, il eut été pertinent de lui offrir quelques outils afin qu'il sache comment s'y prêter. Si dans certains cas, les œuvres attendaient l'arrivée des spectateurs pour se mettre en marche, dans d'autres, les installations demeuraient muettes et peu d'éléments nous étaient dévoilés pour nous révéler la marche à suivre.

Les facteurs ayant nui à la capacité de « performer » furent majoritairement d'ordre muséographique et pédagogique. La mise en espace divisait l'exposition en deux parties *géographiques*, ce qui créait dans l'itinéraire une rupture abrupte. J'ai eu peine à trouver un argumentaire défendant le choix de cette disjonction dans les textes du magnifique et instructif catalogue, interactif par sa couverture thermosensible. Quant à la pédagogie de l'exposition, peu de textes étaient offerts au public sur les œuvres, outre de courtes citations des artistes. Plusieurs visiteurs erraient sans trop savoir ce que l'on attendait d'eux. À la fin de la première partie, il était confondant de se retrouver dans une salle de projection consacrée à l'exposition *Bernini et la naissance du portrait sculpté de style baroque*, alors présentée dans des salles adjacentes. La seconde portion de *Flagrant délit* occupait une part congrue du Musée, en plus d'accueillir le public avec une dizaine de gardiens de sécurité. Pour une exposition qui nous permet de manipuler les œuvres, ce nombre de contrôleurs avait de quoi inhiber nos élans participatifs ! Donc, dans un hall contenant quatre œuvres de Jennifer Marman & Daniel Borins, incluant trois installations interactives³, notre attention était perturbée par une autre exposition, et par

l'escalier menant à d'autres salles du Musée. Ensuite, un couloir sombre nous menait vers des galeries recelant les installations de *Flagrant délit*, au bout duquel s'élevait *Artistic Feeling II* (2008) de BGL, à contre-jour, devant une verrière. Cette grue qui crachait des billets de vingt dollars du haut de ses 10 mètres a suscité une excellente performance des gardiens de sécurité attrapant au vol les billets de banque pour qu'ils ne tombent pas entre les mains des spectateurs... Et pourquoi avoir placé cette installation face à l'œuvre *in situ* de Sol Lewitt ? Ce circuit attribuait des espaces ingrats aux artistes, à la conservatrice et aux spectateurs. L'exposition aurait exigé une meilleure cohésion spatiale, afin d'offrir au visiteur une expérience optimale. Enfin, les cartels d'identification souvent illisibles ou décollés du mur offraient un triste constat de l'état de cette institution nationale d'envergure.

La mise en espace de *Je veux que tu éprouves ce que je ressens...* (*la robe*) de Jana Sterbak (1983-1984), fut décevante. Cette œuvre électrifiée et littéralement électrisante est mue par des senseurs que la présence du spectateur met en action. Cependant, le Musée a choisi d'en interdire l'accès en aménageant une barrière devant la *robe*. Comment le spectateur peut-il performer, s'il ne lui est pas permis de circuler autour de la sculpture, de sentir la chaleur qui en émane, le danger imminent ? À sa création, le texte de l'œuvre était projeté sur une grande surface, derrière la *robe*. Dans *Flagrant délit*, avec l'accord de l'artiste, le texte, contenu dans un petit écran plat encastré dans le mur, était situé à gauche de l'œuvre, assez bas et devant la barrière. Ces deux éléments, la barrière, l'écran rétréci, trop bas et relocalisé, freinaient toute velléité d'interaction entre le spectateur et l'œuvre. Ce nouveau dispositif plaçait le spectateur en position de « contemplateur » plutôt que de « performeur ».

Autre contrariété : la panne de *La table*, de Max Dean & Raffaello d'Andrea. Installation des plus interactives, qui grâce aux prouesses de la robotique et de l'informatique, poursuit le spectateur pas à pas dès qu'il pénètre dans la salle... Mais, il fut impossible de danser avec la *table*. La fragilité des composantes menace constamment ces objets et crée des ennuis pour leur fonctionnement, rompant le charme dans la déambulation du performeur.

Je terminerai cette trop courte nomenclature avec *Darboral* (2000-2008), de Massimo Guerrera. S'il est vrai que cette œuvre est évolutive depuis huit ans, à travers les nombreuses itérations qu'elle a connues où l'artiste y a invité, à des moments précis, des convives à partager victuailles et discussions, nous avons affaire, ici, plutôt à une « contre-performance » qui nous était livrée tel un déambulatoire documentaire du « ça a été » des manœuvres advenues. Les « documents » offerts au MBAC, en l'occurrence les moules, la nourriture périmée, les divers artefacts, les albums photos des performeurs, les petits papiers épinglés au mur avec les noms des participants des agapes, faisaient plutôt figure de traces documentaires de ce qui survint au cours des dernières années, que de dispositifs permettant au spectateur de performer.

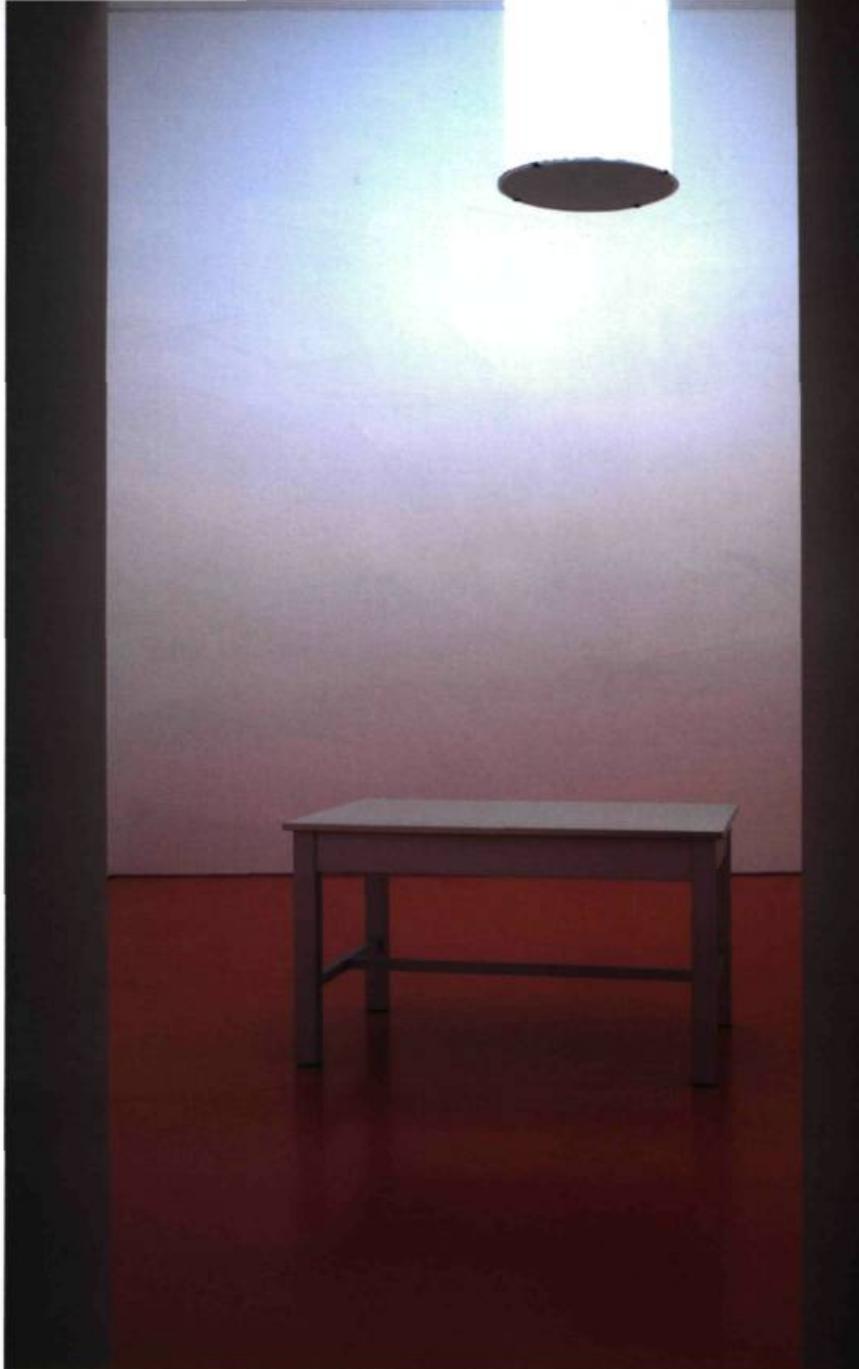
On nous promettait, sur le site web de l'exposition, que le spectateur pourrait « participer au processus de création artistique ». Qu'est-ce que cela signifie ? Les œuvres ne sont-elles pas exposées dans leur état final ? Dans le catalogue, la commissaire écrit que son « but [...] est d'explorer la façon dont le rôle du spectateur s'est modifié passant de sujet à la contemplation objective à interprète engagé. » Que je sache, la contemplation d'une œuvre d'art n'a jamais été affaire d'objectivité. Plusieurs auteurs et théoriciens se sont penchés sur le rapport intersubjectif qui advient entre le spectateur et l'œuvre d'art. Benjamin ne disait-il pas que chaque

spectateur arrive devant une œuvre avec son bagage ? La réception de l'art est un processus aussi complexe que celui de l'art lui-même. Ce qu'il faut au spectateur pour qu'il « performe », tant à travers la contemplation que par l'interaction avec une œuvre, ce sont des outils qui lui permettraient de développer son appareil critique afin qu'il prenne contact avec l'essence de l'œuvre, quelle qu'en soit la forme et quelle que soit l'époque de sa création.

Flagrant-délit a joué d'audace en nous livrant une anthologie proluxe d'œuvres interactives, mais a manqué à sa tâche par une déficience « flagrante » de réelle participation et d'information. Signe tenace des derniers vestiges du modernisme où tout ce qui était contenu à l'intérieur du cadre devait être « self-explanatory », comme se plaisait à répéter Clement Greenberg.

SYLVIE LACERTE

Sylvie Lacerte est chercheure et commissaire indépendante et détient un doctorat en Études et pratiques des arts. Son ouvrage *La médiation de l'art contemporain* (Art le Sabord) a paru en 2007. Elle a publié des textes dans des revues d'art, dont *artpress 2*, *CV Photo*, *Spirale* et *Espace Sculpture*, des anthologies et des catalogues d'exposition. Sylvie Lacerte a livré des communications au Canada, en Europe et en Corée du Sud. Elle est chargée de cours à l'UQAM où elle a proposé, notamment, un séminaire sur la documentation et la conservation des arts médiatiques. Elle prépare une exposition sur les archives de l'artiste Vera Frenkel.





NOTES

¹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 25 et 26.

² Onze artistes et collectifs canadiens : Mowry Baden, Rebecca Belmore, BGI, Max

Dean & Raffaello D'Andrea, Geoffrey Farmer, Massimo Guerrera, Glen Johnson, Rodney LaTourelle, Jennifer Marman & Daniel Borins, Kent Monkman et Jana Sterbak.

³ *Momento singerie* (2007), *Au-delà du bien et du mal* (2004), *Le capteur de présence* (2003) et *We shouldn't fear a World that is More Interacted* (2008), de Jennifer Marman & Daniel Borins.

