

## Janet Cardiff et Atom Egoyan au MAC Du dispositif à l'oeuvre

Manon Tourigny

Volume 21, Number 1, Winter 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33368ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

### ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

Tourigny, M. (2003). Review of [Janet Cardiff et Atom Egoyan au MAC : du dispositif à l'oeuvre]. *Ciné-Bulles*, 21(1), 46–48.

## Du dispositif à l'œuvre

PAR MANON TOURIGNY

**D**epuis quelques saisons, le Musée d'art contemporain (MAC) de Montréal accueille des expositions qui permettent de saisir les enjeux qui animent la création vidéographique, tant du côté des vidéastes que d'artistes venus d'autres disciplines. Nous pouvons citer le travail de Sherin Neshat<sup>1</sup> ou encore la proposition théâtrale de Denis Marleau<sup>2</sup>. Poursuivant dans cette veine, le Musée a présenté une rétrospective de l'artiste canadienne Janet Cardiff<sup>3</sup> et a proposé une résidence de création au cinéaste Atom Egoyan<sup>4</sup>. Sans passer à la loupe l'ensemble de l'œuvre de Cardiff, dont les principales préoccupations l'ont menée à réaliser des environnements sonores, il est intéressant de se pencher sur l'expérience que le visiteur fait des installations et dispositifs créés par cette artiste. Dans un autre registre, l'installation *Hors d'usage* d'Egoyan est tissée de récits personnels glanés auprès de la communauté montréalaise. Le visiteur devient un témoin de ce retour en arrière et c'est sous cet angle que nous allons aborder cette réflexion du cinéaste.

### L'expérience englobante dans l'œuvre de Cardiff

La démarche artistique de Janet Cardiff est ancrée dans la recherche sonore qui lui permet de fabriquer des espaces où le visiteur se sent enveloppé. *Forty Part Motet: a reworking of «Spem in alium» by Thomas Tallis, 1575* (2001) est probablement l'exemple le plus parlant de cette production. Cette installation audio, comprenant 40 haut-parleurs situés dans une salle du Musée, nous donne l'impression d'entrer dans une chapelle. La force de cette œuvre réside dans la situation où nous prenons place. Nous entrons dans un lieu de recueillement par le caractère solennel de cet environnement. Chaque haut-parleur est la captation de la voix d'un chanteur que nous pouvons presque imaginer dans la pièce. Dans une entrevue qu'elle accordait à la revue *Art Press*, Cardiff

explique sa démarche: «Ce que je cherche quand je travaille le son, c'est à rendre concret l'éphémère, à le faire paraître matériel. J'utilise un médium virtuel, qui, replacé dans un environnement physique, superpose une réalité à une autre<sup>5</sup>.» L'artiste compose une réalité sonore en partant d'une situation concrète qu'elle transplante dans un nouvel univers. Elle fait appel à notre mémoire corporelle des sons, qui nous permet de sentir la présence de ces 40 chanteurs tout en ayant l'impression de ne plus être à l'intérieur du Musée. En fait, l'artiste travaille en strates et fait entrer la dimension réelle du lieu physique — le visiteur dans une salle de musée — et une dimension fictive — celle de l'œuvre — sans créer d'opposition entre les deux, mais plutôt en les liant entre elles.



*Forty Part Motet* (Photo: Richard-Max Tremblay)

Le même processus est utilisé dans les œuvres qui font entrer la dimension visuelle. Dans l'installation multimédia *The Muriel Lake Incident* (1999), le visiteur prend place devant une maquette représentant un vieux cinéma. Il doit mettre des écouteurs et regarder le film qui se déroule devant lui. Dans cette œuvre, nous oublions où nous sommes — devant un trompe-l'œil dans un espace muséal — pour vraiment nous sentir partie prenante de cet environnement. Nous devenons des acteurs à notre insu. Nous ne sommes pas vraiment seuls devant l'écran, mais en présence d'une femme qui nous chuchote des choses à l'oreille. Elle commente le film et parle d'un homme à qui

1. L'exposition de cette artiste d'origine iranienne s'est tenue du 29 septembre 2001 au 13 janvier 2002. Les dispositifs de Neshat mettaient en scène la réalité islamiste et la coupure qui existe entre les hommes et les femmes.

2. Dans le cadre des résidences de création, le metteur en scène a proposé une fantasmagorie technologique autour des *Aveugles* de Maurice Maeterlinck. Dans un dispositif simple et presque minimaliste, la projection vidéo sur des masques sert ici de levier au drame qui lie les personnages. Cette pièce a été présentée du 28 février au 24 mars 2002.

3. Ce bilan, organisé par la P.S.1 Contemporary Art Center de New York, inclut des collaborations avec George Bures Miller et s'est tenu du 25 mai au 8 septembre 2002.

4. L'exposition s'est tenue du 29 août au 20 octobre 2002.

5. Entrevue réalisée par Corinna Ghaznavi, *Art Press*, juin 2001, p. 269.

# Janet Cardiff et Atom Egoyan au MAC

elle a donné rendez-vous. Sur l'écran, le film semble se passer dans le Midwest américain. Deux cow-boys complotent. À travers cette histoire, il y a une femme qui danse dans une pièce. Au moment de la montée dramatique du film, celui-ci prend en feu, l'écran devient noir et un coup de fusil surgit dans la salle. Une femme pousse un cri et la foule s'agite vers la sortie. Ce bref résumé montre que Cardiff joue avec les codes cinématographiques qu'elle détourne: une salle obscure, le bruit du pop-corn que l'on mange, les chuchotements, la pellicule enflammée, les stéréotypes des films western, le suspense, etc. Elle utilise des structures narratives différentes, pour construire un environnement connu, mais pourtant fictif. Dès la mise en place des écouteurs, nous devenons un spectateur privilégié du drame qui se joue.

Dans un registre similaire, les *Promenades* proposent des itinéraires inventés par l'artiste. Il est intéressant de noter que c'est le hasard qui l'a menée à concevoir un tel projet qui lui vaut d'ailleurs une reconnaissance internationale. C'est en faisant fonctionner un magnétophone pour prendre des notes que l'idée a germé. En réécoutant sa voix, elle est retournée sur les lieux décrits en suivant ses



*The Muriel Lake Incident*

indications. Cet accident de parcours lui a permis de créer plus de 15 promenades dans 15 villes, dont Rome, Munster, Banff, ainsi que Montréal. D'abord uniquement sonore, ses *Promenades* sont devenues visuelles dès 1999. Muni d'une caméra numérique et d'écouteurs, le visiteur accepte de se laisser guider dans les pas de l'artiste. Dans la version montréalaise, l'itinéraire nous amène dans les couloirs du musée et même au-delà. La voix devient une présence qui nous accompagne. Elle nous dicte quoi faire et quoi voir. Il faut nous arrêter devant un tableau, regarder à gauche, s'asseoir puis se lever pour poursuivre notre chemin. Cette voix trace notre parcours, mais elle décrit aussi des situations qui se présentent devant nous, dans l'écran de la caméra. On s'arrête et on regarde un homme

attablé qui reçoit un appel sur son cellulaire et qui semble excédé. On prend le temps d'écouter un chanteur qui se produit devant une foule. L'intérêt de ce dispositif réside dans le pouvoir des images, de la qualité du commentaire et de l'intégration des sons ambiants qui nous donnent l'impression que l'image que nous voyons est en train de se produire et que nous y sommes intégrés. Nous pouvons facilement nous laisser prendre par cette fiction où nous sommes aussi des acteurs puisque l'artiste nous interpelle directement. Cette expérience englobante, grâce aux écouteurs qui nous plongent dans un autre univers, est aussi une expérience physique qui demande un abandon total et une confiance absolue. La peur nous guette lorsque la voix nous incite à quitter l'enceinte du Musée pour rejoindre l'intérieur de la Place des Arts. Avons-nous le droit de partir? Où allons-nous? Que va-t-il nous arriver? Cette œuvre singulière qui ne ressemble aucunement aux projections vidéo en salle constitue un moment privilégié qui nous donne à voir l'imaginaire de l'artiste. Elle nous permet d'être voyeur, témoin et acteur de l'œuvre. Frank Popper a écrit que, «dans les environnements et installations vidéo, le spectateur est invité à se déplacer comme pour explorer un sentier: l'artiste lui propose en effet une succession de comparaisons entre différents points de vue et images, dans le but de le déconditionner, de changer son mode de perception»<sup>6</sup>. Cette citation décrit assez bien la situation dans laquelle nous sommes plongés. Ce dispositif nous place en circuit fermé tout en nous donnant la possibilité de dépasser les limites physiques de l'espace muséal. Nous sommes dans l'inconnu, seul avec un appareil qui nous dicte la marche à suivre.

## L'expérience de la mémoire dans l'œuvre d'Egoyan

Le projet conçu par Atom Egoyan est en fait un regard anthropologique sur l'expérience humaine vécue à travers une technologie ancienne. Le dispositif mis en place fait davantage référence à une présentation pédagogique sur la mémoire. *Hors d'usage* est une installation presque documentaire qui interpelle différemment le visiteur. Dans ce cas, il ne devient pas un acteur de l'œuvre comme Cardiff le suggère mais un spectateur qui écoute des confidences et qui peut les faire siennes.

Le cinéaste s'est intéressé à la dimension humaine de la machine en s'inspirant de la pièce *la Dernière Bande* de Samuel Beckett, écrite en 1958. Il faut d'ailleurs souligner que l'installation présentée au Musée s'inscrit en continuité dans le parcours d'Egoyan. Il a présenté l'installation *Steenbeckett* (2002) au Museum of Mankind de Londres et a également réalisé une version cinématographique de la pièce mettant en vedette John Hurt (2000). *La Dernière Bande* raconte un moment dans la vie d'un homme de 69 ans qui célèbre son anniversaire. Comme

6. *L'Art à l'âge électronique*. Paris, Hazan, 1993, p. 59.

## Janet Cardiff et Atom Egoyan au MAC



*Hors d'usage* (Photo: Richard-Max Tremblay)

chaque année, il fouille dans une boîte où se trouvent des bandes. Il s'arrête sur celle qui le ramène 30 ans plus tôt. Par l'introduction de la bande magnétique dans le récit, Beckett met en place une situation qui mène à une autre. C'est un récit dans un récit qui en crée un nouveau, ici et maintenant, dans la réalité actuelle du personnage. Dans une entrevue accordée à Louise Ismert, le cinéaste explique pourquoi cette pièce le fascine: «[...] plus que tout autre œuvre dramatique que je connaisse, cette pièce montre que la technologie a la capacité de rehausser notre expérience, de l'enrichir, mais aussi de nous tourmenter en nous restituant notre expérience d'une manière qui peut être très douloureuse<sup>7</sup>.» C'est d'ailleurs un élément important qui nourrit la réflexion du cinéaste. Comment la technologie agit-elle sur notre mémoire? Quelle expérience peut-elle nous faire vivre ou revivre? La bande magnétique sert ici de journal personnel, qui permet de prendre conscience de ce que nous avons été et de ce que nous sommes devenus.

Dans l'installation *Hors d'usage*, Egoyan veut en quelque sorte redonner une place aux technologies qui ont précédé celles que nous utilisons maintenant. Avec la participation de la communauté montréalaise, le cinéaste a pu amasser non seulement une série d'appareils, mais des témoignages permettant de faire revivre ces machines devenues désuètes. *Hors d'usage* se présente comme un mausolée qui abrite des moments de vie, des reliquats du passé souvent refoulé ou oublié. Dans la salle obscure, le cinéaste a disposé une série de magnétophones de manière que le visiteur les contourne et s'y arrête. Chaque socle supporte un appareil d'où apparaît discrètement le nom du donateur. Un moniteur suspendu projette sur une vitre l'image de l'individu qui place la bande magnétique sur l'appareil. Cette image s'imprime sur l'appareil donnant l'illusion de le faire revivre.

Ce dispositif laisse toute la place au magnétophone qui devient un lieu d'évocation de multiples images. Chaque îlot transmet une émotion, une conversation, une captation radio, un enregistrement d'une œuvre musicale, etc. Il est la mémoire d'une époque, d'une vie, d'un individu, et ce retour en arrière opère un rapprochement avec notre propre existence. Il faut d'ailleurs voir comment une participante commente son expérience et sa relation avec la machine qui lui rappelle sa mère. Nous comprenons alors la portée émotive que représente cette technologie. Pour elle, ce sont «des images de ma mère que je vois dans cet appareil». La machine devient le fil conducteur qui relie les gens à une personne, un souvenir, un instant joyeux ou malheureux, au monde. Il est possible de faire un lien entre le magnétophone et la vidéo puisque ces machines captent des moments importants dans une vie et deviennent des preuves immatérielles de ce que nous avons été à différents stades de notre existence.

La proposition d'Egoyan montre que la machine, dans le processus d'enregistrement sonore avec le magnétophone ou visuel avec la vidéo, permet un télescopage vers le passé sans être passéiste. En fait, tout est ancré dans la nécessité de comprendre ce que nous sommes en tant qu'individu mais aussi en tant que communauté et société. L'histoire se fonde sur des expériences de vie, la vidéo et le magnétophone sont des appareils qui figent le temps et en captent l'essence.

Les installations de ces deux artistes, bien que différentes dans leur propos, permettent de vivre une expérience de l'œuvre. Que ce soit en participant à la trame narrative ou en devenant témoin d'histoires personnelles captées par la caméra vidéo, le visiteur doit s'intégrer au dispositif. Dans les deux cas, la relation qui s'installe entre l'œuvre et le visiteur demande une participation active. Pour Egoyan, il s'agit d'être à l'écoute en faisant appel à notre propre mémoire et, pour Cardiff, de faire une «performance» en étant là et en jouant un rôle dans l'histoire qui se déroule. La réalité se mêle à la fiction et le visiteur y imprime sa propre histoire. ■



*Hors d'usage* (Photo: Richard-Max Tremblay)

7. Extrait du catalogue *Hors d'usage*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2002, p. 10.