

## Cahiers d'histoire

# Confusion des rôles ? L'artiste et le spectateur dans la *Manoeuvre*

Anne-Sophie Blanchet

---

Réseaux : entre normes, stratégies et échanges  
Volume 31, Number 1, Winter 2012

URI: [id.erudit.org/iderudit/1011678ar](http://id.erudit.org/iderudit/1011678ar)  
<https://doi.org/10.7202/1011678ar>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers d'histoire

ISSN 0712-2330 (print)  
1929-610X (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Blanchet, A. (2012). Confusion des rôles ? L'artiste et le spectateur dans la *Manoeuvre*. *Cahiers d'histoire*, 31(1), 57–67.  
<https://doi.org/10.7202/1011678ar>

---

Tous droits réservés © Cahiers d'histoire, 2012

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]

---

The logo for Érudit, featuring the word "érudit" in a bold, red, sans-serif font. The letter "é" has a distinctive red accent mark above it.

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

# Confusion des rôles? L'artiste et le spectateur dans la *Manœuvre*



**Anne-Sophie Blanchet**

Candidate à la maîtrise, histoire  
Université Laval

## L'origine d'une confusion

« *C'est le spectateur qui fait le tableau*<sup>1</sup> ». - Marcel Duchamp

Cette citation de Marcel Duchamp fait réfléchir. Si c'est le spectateur qui fait le tableau, l'artiste – *lui* – que fait-il? Ce que cette phrase met en relief, c'est la remise en question du statut de l'artiste comme unique créateur de l'œuvre. Elle souligne également le rôle actif du spectateur, puisque c'est à travers son regard (son interprétation) que l'œuvre d'art trouve sa résonance dans le monde. L'artiste et le spectateur sont ainsi liés à l'intérieur d'un système de médiation unissant le créateur, l'objet d'art et le regardeur. Si on a beaucoup questionné l'art et le statut de l'artiste depuis les explorations dada au début du xx<sup>e</sup> siècle, c'est cependant plus particulièrement à partir de la fin des années 1960 qu'on s'est véritablement attardé à la figure du spectateur et sur le rôle qu'il peut jouer dans le processus de création. À cette époque, on assiste à l'émergence de nombreuses productions artistiques se caractérisant notamment par la volonté de réinsérer l'art dans le quotidien de manière à brouiller les statuts traditionnels de l'artiste et du spectateur, mais également de manière à repenser notre rapport à la création. La réin-

1 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe. Écrits*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1994, p. 247.

sersion de l'art dans le quotidien apparaissait alors – et apparaît encore à bien des égards – comme un moyen de renouveler le questionnement concernant la place de l'art et la relation qui unit l'artiste à son public.

Parmi ces productions artistiques, une retient particulièrement notre attention : la *Manœuvre*. Développée à Québec au début des années 1990 par le collectif Inter/Le Lieu, la *Manœuvre* est une conception de l'art performatif (performance) reposant sur l'élaboration de stratégies de détournements afin de bouleverser les habitudes des gens face à l'art, mais surtout afin d'envisager de nouvelles modalités d'interventions artistiques dans la sphère publique. Les œuvres issues de la *Manœuvre* débordent donc rapidement dans le social en suscitant une participation relevant à la fois de la création collective et de l'engagement individuel. En somme, il s'agit ici de démontrer que l'approche participative développée à l'intérieur du concept de *Manœuvre* permet de redéfinir les rôles normalement attribués à l'artiste et au spectateur, allant peut-être même jusqu'à les confondre.

## **De la performance à la *Manœuvre* : un bref survol de l'histoire de l'art performatif au Québec**

Sans être uniques au Québec, plusieurs études en sociologie et en sociologie de l'art<sup>2</sup> relèvent néanmoins une certaine tendance de l'art québécois à s'immiscer dans le social, soit en abordant poétiquement des enjeux sociaux, soit en s'alliant carrément aux luttes et aux revendications qui animent la société. Autrement dit, l'art québécois – de manière générale du moins – n'aurait jamais véritablement versé dans une conception « puriste » de *l'art pour l'art*, mais davantage dans une compréhension hybride entre l'intervention artistique et l'action sociale.

La pratique de la performance au Québec n'échappe pas à cette tendance. On pourrait penser que l'effondrement critériolo-

2 Pensons notamment à certaines études de Marcel Rioux, d'Andrée Fortin et de Guy Sioui Durand.

gique<sup>3</sup> à la base de la performance mène forcément à la mise en place d'une pratique élitiste, voire hermétique. Il est vrai que le caractère mouvant et profondément instable de la performance peut parfois laisser un public de non-experts (et même d'experts) plutôt perplexe. Cependant – et c'est ce que tendent à démontrer les performances issues de la *Manœuvre* –, ce même caractère peut également ouvrir sur un « potentiel participatif » qui ne trouverait sans doute pas son équivalence dans un contexte plus près des conventions de type « beaux-arts » ; c'est-à-dire où il serait plus aisé de « décoder » l'œuvre et d'en évaluer les qualités esthétiques. La tendance « socialisante » de l'art québécois aurait ainsi permis d'exploiter plus directement le « potentiel participatif » de la performance afin de faciliter la médiation culturelle de l'œuvre, mais également de manière à repenser le rôle du spectateur dans un contexte de création artistique en direct. Un bref survol de l'histoire de la performance québécoise nous permettra maintenant de retracer l'évolution de cette implication croissante du public dans le processus de création et de comprendre pourquoi, dans les années 1990, un groupe d'artistes de Québec a décidé de développer le concept de *Manœuvre*.

Une première phase de l'évolution de la performance au Québec s'étend environ du début des années soixante jusqu'au milieu des années soixante-dix. On ne parle pas encore de performance, mais plutôt de « happenings », « de manifeste-agis », de « fête permanente », « d'art immédiat » ou encore de « fusion des arts » pour désigner une production artistique reposant sur des principes d'immédiateté et de dématérialisation de l'œuvre d'art<sup>4</sup>.

3 Pour un constat plus détaillé de l'effondrement critériologique lié à la critique de la performance, mais également à l'art contemporain en général, se référer à : Sylvie Lacerte, *La Médiation culturelle de l'art contemporain*, Trois-Rivières, Éditions d'art le Sabord, 2007, Introduction.

4 « La performance, telle qu'on peut la circonscrire aujourd'hui, se manifeste véritablement au Québec dans les années soixante. C'est l'époque des happenings bien sûr, mais c'est surtout pour le Québec l'ère d'une affirmation nationale, les années de la parole et de l'explosion de l'oralité dans ses formes les plus dynamiques et les plus accessibles. Les chansonniers et poètes précisent les polarités politiques et sociales et remplissent ces nouveaux lieux qu'on nomme « boîte à chanson ». Alain-Martin Richard, « Activisme et performance : des manifestes-agis à la manœuvre », dans Alain-Martin Richard et Clive Robertson (dir.), *Performance au/in Canada. 1970 – 1990*, Québec, Éditions Intervention, 1991, p. 20.

À cette époque, que l'on nommera plus tard la *Révolution Tranquille*, toute la province est soulevée par un désir de repenser la société québécoise se traduisant notamment par une diminution des pouvoirs de l'Église et l'affirmation d'une nouvelle identité nationale. Tous ces bouleversements s'étendent bien sûr au monde artistique<sup>5</sup> : on veut revoir la place de l'art dans la société et la façon dont il doit être diffusé. Les premières formes de performances se développent donc en marge des institutions officielles et du marché de l'art en infiltrant les rues de la ville, les cafés, les bars, les salles paroissiales. On cherche ainsi à décloisonner le monde de l'art afin de le rendre non seulement plus accessible, mais également plus près des mouvements sociaux qui animent alors le Québec : la cause syndicale, les droits des femmes, l'identité nationale québécoise, etc. En somme, cette première phase est marquée par un désir de création collective et engagée que des artistes comme Maurice Demers ou Serge Lemoyne s'emploient à « mettre en œuvre » dans l'espace public. Cependant, il s'agit encore d'une période plutôt inorganisée durant laquelle de telles explorations artistiques demeurent malgré tout méconnues et marginales : la performance en tant que pratique artistique à part entière reste donc à développer.

La deuxième phase de l'évolution de la performance au Québec correspond à la mise en place et à l'organisation des réseaux d'art parallèle dans les années 1970-80. Si la décennie précédente fut traversée par de grands bouleversements sociopolitiques, les années 1970 marquent quant à elles le début d'une période de relative stabilité au niveau des revendications ouvrières et identitaires. Dans ce contexte, les performeurs peuvent désormais se consacrer davantage à la consolidation de leur statut professionnel et à l'établissement de l'autogestion idéologique de leur pratique. La reconnaissance de la pratique de la performance s'effectuera de deux façons. Dans un premier temps, il s'agira de lui offrir une plus grande visibilité en lui réservant une place de choix au sein des réseaux d'art parallèle, mais également en exerçant des pressions afin que des volets de performances soient intégrés aux grands événements d'art et aux ex-

5 On pourrait même dire que ces changements sont portés et soutenus par le monde de l'art.

positions officielles<sup>6</sup>. Le genre gagne ainsi en popularité et jouit peu à peu d'une plus grande visibilité.

Dans un deuxième temps, la consécration de la performance s'effectuera en grande partie grâce à la prise en charge par les artistes du discours idéologique qui la supporte. Pour ce faire, on crée plusieurs revues d'art dont le contenu est entièrement géré et diffusé par les artistes. C'est d'ailleurs dans la revue *Inter*, éditée par le centre d'artistes Inter/Le Lieu à Québec, que le premier manifeste de la *Manœuvre* sera publié en 1990<sup>7</sup>. Tout en s'inspirant des conceptions européennes (Dada, Fluxus, l'International Situationniste) et américaines (happening, body art) de l'art action, les performeurs québécois commencent ainsi à établir les bases de leur propre discours idéologique. On définit alors la performance comme un art subversif, critique et contreinstitutionnel.

La dimension sociale qui animait les premières formes de performances au Québec perdure encore durant les années 1970-1980. Cependant, c'est davantage par l'entremise des événements d'art, bien plus que par la programmation régulière en galerie, que cette dimension est vraiment mise de l'avant. Les titres de ces événements reflètent d'ailleurs assez bien leur caractère engagé : *Le Symposium de sculpture environnementale de Chicoutimi* (1980), *l'Événement Art et Société* (1981), et *Art et écologie* (1983) pour n'en nommer que quelques-uns. En choisissant de s'associer à des causes environnementales et citoyennes, ces événements proposent une programmation plus collective qu'individualisante et resituent la performance dans une approche à tendance participative et surtout moins hermétique – il faut l'avouer – que celle qui a cours au même moment dans les centres d'artistes, les musées ou les galeries d'art.

Enfin, la troisième phase de l'histoire de la performance au Québec marque à la fois sa dégénérescence et le début d'un renouvellement de la pratique. À partir de la seconde moitié des

6 Par exemple, à Montréal en 1977, le *Festival 03 23 03. Premières rencontres d'art contemporain* réserve une place de choix à la performance sans toutefois s'y consacrer entièrement.

7 Alain-Martin Richard, « Matériau Manœuvre », dans *Inter*, no 47 (printemps 1990), p. 1-2..

années 1980, on remarque que la performance quitte peu à peu les lieux publics pour retourner dans les lieux de validation de l'art que sont les musées, les galeries et les centres d'artistes désormais normalisés. On parle de « normalisation des réseaux d'art parallèle », car s'ils se présentaient dans les années 1970 comme une alternative critique face aux institutions traditionnelles, il semble que dans les années 1980-90 ces mêmes réseaux deviennent de plus en plus dépendants des subsides que leur verse « l'État mécène » sous forme de bourses et de subventions. Comment alors se positionner comme une alternative réellement contreinstitutionnelle si une grande partie du financement des événements d'art-performance provient justement de l'une des plus grandes institutions qu'il soit ? Sans vouloir nécessairement condamner cette nouvelle réalité — il est tout à fait légitime de vouloir vivre de son art et d'aspirer à la reconnaissance —, il faut cependant admettre que le mot « subvention » rime bien souvent avec « normalisation ».

Outre le financement accordé par l'État, une autre source de revenus est envisageable pour les artistes : c'est ce que l'on pourrait appeler « le commerce de la trace ». Si à ses débuts, la performance se positionnait comme une réponse critique au culte de l'objet et au marché de l'art, il semble qu'à partir de la seconde moitié des années 1980 de plus en plus de performeurs exposent et même vendent les traces engendrées par leurs œuvres (ex. : la vidéo d'art ou la photographie). On peut dès lors sérieusement se questionner sur le caractère supposément *immatériel*, *éphémère* et *contreinstitutionnel* qui était pourtant à la base même du développement de la performance, au Québec comme ailleurs...

À ce propos, le sociologue québécois d'origine suisse, Michel Freitag, décrit le phénomène d'auto-histoire et d'autolégitimation de la performance comme l'expression de l'aliénation de la société actuelle ; c'est-à-dire comme la forme exacerbée et esthétisée de cette « culture du moi » qui caractérise la société occidentale depuis les années 1970. Toujours selon Freitag, ce serait l'évacuation progressive de toute « substance sociale » dans la pratique de la performance qui aurait causé la dissolution du

« concept d'art » dans celui de « milieux artistiques »<sup>8</sup>. Le performeur se retrouverait donc au centre d'une pratique de plus en plus narcissique et exhibitionniste, ne poursuivant dès lors qu'un seul objectif : être reconnu et le demeurer en maintenant et en affirmant sa différence (notamment par la provocation). À la limite, le seul lien que le public entretiendrait encore avec le performeur serait celui de *valideur supplémentaire* dans le processus d'autolégitimation de l'artiste et de son discours<sup>9</sup>.

Il faut cependant faire attention de ne pas trop généraliser. Il est vrai que l'on observe encore moins d'événements d'art performatif *extramuros* et de thématiques à « saveur sociale » que dans la phase précédente. Cependant, cela ne veut pas forcément dire que le caractère subversif et la dimension participative de la performance aient été entièrement normalisés et institutionnalisés. En réalité, même durant cette troisième période – que plusieurs pourraient considérer comme un recul de la portée sociale et critique de la performance –, on retrouve encore des événements d'art se consacrant à la performance, mais également à sa remise en question. Par exemple, à partir de 1984, le collectif In(ter)vention organise des festivals de performances se déroulant aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur des murs de la galerie et – surtout – dont les thématiques visent ouvertement à questionner, voire à critiquer la pratique. On y explorera plusieurs questions de fond, notamment celle de la mise en action de la poésie et du discours (*NeoSon(g) Cabaret*, 1984), les notions de dérives et de déplacement (*Espèces nomades*, 1986), la volonté de briser les schèmes narcissiques de la performance afin d'ouvrir sur une plus grande interactivité (*Immedia Concerto*, 1988) et enfin, la question du prolongement de la performance à l'intérieur d'enjeux sociaux (*Première Biennale des arts visuels de Québec. De la performance à la manœuvre*, 1990). Un autre fait intéressant à noter : des séances de discussions et de débats sont organisées conjointement à la plupart de ces événements. Les artistes et les spectateurs sont alors invités à partager leurs impressions sur les œuvres au programme et à contribuer, cha-

8 Michel Freitag, *Dialectique et société*, Tome II : *Culture, pouvoir, contrôle. Les modes de reproduction formels de la société*, Montréal, Éditions coopératives Albert Saint-Martin, 1986, p. 412.

9 *Ibid.*, p. 413.



cun à sa manière, à l'avancement de la réflexion concernant la création, la diffusion et la réception de la performance.

En questionnant leur pratique et en explorant de nouvelles manières de concevoir l'art action, plusieurs artistes ont pris conscience de la distance grandissante qui les séparait du public. Alain-Martin Richard, l'un des principaux artistes derrière la *Manœuvre*, raconte d'ailleurs que « chez les performeurs du Québec ou de partout, c'est la conscience de cette distance qui fait bouger l'art de la performance. Ce qui explique des tendances diverses et des réponses multiples<sup>10</sup> », dont celle de la *Manœuvre*.

### **Renouveau : La remise en question de la performance et l'émergence de la *Manœuvre***

À ce fossé qui s'est creusé entre l'artiste et le public depuis les années 1970, la *Manœuvre* répondra par un retour à l'engagement et à la participation des spectateurs dans le processus de création. Autrement dit, ce spectateur passif (voire accessoire) face à la performance narcissique dont parle Freitag se transforme en spectateur actif au sein d'une œuvre collective ne reposant pas sur la production d'un résultat matériel, mais sur la réalisation d'une action à la fois esthétique et engagée. Il s'agira dans un premier temps de repenser les statuts de l'artiste et du spectateur. Alain-Martin Richard parle ainsi de « supprimer l'extrême visibilité de l'artiste comme centre d'intérêt, comme être mythique<sup>11</sup> », afin de laisser plus de place aux initiatives du public tout au long de la réalisation de l'action artistique. Cela implique non seulement que l'artiste accepte de se mettre à l'arrière-plan, mais également qu'il reste ouvert aux imprévus inhérents à la création collective : nul ne peut prévoir la direction que le groupe décidera d'emprunter.

Dans un deuxième temps, la *Manœuvre* propose des œuvres performatives se produisant dans des lieux facilement accessibles et à l'aide de moyens simples, connus de tous. Le concept de

10 *Performance in/au Canada...*, p. 24.

11 Alain-Martin Richard, « Matériau Manœuvre... », p. 1.

*Manœuvre* tend ainsi à démontrer que la question de la démocratisation de l'art se pose d'abord en termes d'accessibilité à la création et non pas seulement en termes d'accessibilité à l'art tout court. Il ne suffit donc pas que l'œuvre se produise à l'extérieur de la galerie pour que l'art investisse réellement le quotidien des individus ; il faut également qu'elle soit intimement liée au contexte social et géographique dans lequel elle se déploie et qu'elle utilise des modes de diffusions adaptés à cette réalité.

Enfin, l'œuvre-manœuvre ne se contente pas de *refléter* le milieu de vie dans lequel elle est réalisée : elle propose également de nouveaux modes de vie à explorer au cœur de ce milieu. Dans l'un de ses livres les plus influents intitulé *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*<sup>12</sup>, le philosophe Jacques Rancière définit l'esthétique comme une manière de reconfigurer l'ordre perceptif par la recodification imaginaire des objets du quotidien et des relations qui définissent habituellement la place de chacun dans la société. Autrement dit, l'œuvre offre de nouvelles perspectives aux spectateurs-citoyens en lui permettant d'expérimenter poétiquement différentes vies *potentielles*, différentes manières de vivre en communauté et de concevoir son rapport à l'Autre. Ainsi, en réponse aux utopies universalisantes des années 1960, la *Manœuvre* propose aujourd'hui des utopies momentanées et hétérogènes, à l'image des microcommunautés dans lesquelles elle prend forme.

### *L'Atopie textuelle est une cause qui se perd*

Un exemple s'impose maintenant afin de rendre plus tangible la réponse de la *Manœuvre* à la performance narcissique telle que décrite par Freitag. Plusieurs manœuvres pourraient être citées en exemple, mais l'une d'entre elles retiendra davantage notre attention puisqu'elle se déroule au moment même où ces quelques lignes sont écrites et qu'il est donc encore possible d'y participer (si on le désire bien sûr). Il s'agit de la manœuvre intitulée *L'Atopie textuelle est une cause qui se perd* conçue par le collectif *Les causes perdues*, mais réalisée par un nombre sans

12 Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000.

cesse croissant de participants à travers le monde. Elle fut lancée le 21 décembre 2001 et ne se terminera que lorsque tous les participants l'auront décidé. Elle est à la fois une œuvre publique exposée dans le Jardin Saint-Roch à Québec, une base de données en constante mutation et une œuvre collective sur le web.

La *Manœuvre* débute avec la réalisation d'une sculpture composée de quatre panneaux d'aluminium sur lesquels un texte a été écrit. 476 disques sont ensuite découpés à même la sculpture, trouant le texte et le rendant illisible. Les disques sont finalement numérotés puis échangés contre des réalisations visuelles et/ou sonores que les participants s'engagent à ajouter à la base de données virtuelle sur le site Internet de *l'Atopie textuelle*<sup>13</sup>. Idéalement, les disques doivent ainsi voyager autour du globe, passant d'un participant à un autre en suivant le même procédé d'échange. Aussi longtemps que les disques demeureront en mouvement, le texte sera lisible sur le site Internet. Cependant, si la course de l'un d'entre eux venait à s'interrompre, la portion de texte qu'il contient disparaîtrait dans le texte virtuel. De la même manière, si un ou plusieurs disques étaient égarés, le texte inscrit sur la sculpture ne pourrait jamais être reconstitué. Cette manœuvre implique alors que les participants soient toujours en mouvement; c'est-à-dire qu'ils ne cessent jamais de multiplier les rencontres, de susciter les échanges et d'ajouter leurs contributions artistiques au poème visuel et sonore qui se crée peu à peu sur le web.

Dans cette manœuvre, il est évident que la participation du public est directement liée à son bon fonctionnement, à sa croissance et à sa diffusion. Il s'agit bien sûr de se positionner par rapport au marché de l'art et au système institutionnel en créant une œuvre publique où les objets ne sont que des outils protocolaires servant à faciliter sa dissémination dans l'espace et le cyberespace. Il s'agit également de redéfinir l'idée de communauté au XXI<sup>e</sup> siècle et de proposer des modes d'expression reflétant et s'adaptant à cette nouvelle réalité. Usant de moyens connus et accessibles (se déplacer, rencontrer des gens, surfer sur Inter-

net), cette manœuvre s'insère assez facilement dans le quotidien des participants et valorise la collaboration de chacun dans l'édification d'une œuvre collective. Le rôle de l'artiste demeure important puisqu'il est l'instigateur du projet artistique, mais il n'en est plus l'unique créateur. L'artiste doit également faire preuve d'ouverture puisqu'il ne peut contrôler la trajectoire des disques, pas plus que le nombre de participants et de réalisations artistiques qu'ils ajouteront à la base de données virtuelle. *L'Atopie textuelle est une cause qui se perd* démontre ainsi que, sans une interaction réelle entre l'artiste et le public, la performance comme art en direct n'a aucune pertinence. Le rôle de l'artiste et son statut « d'être mythique » sont en train de changer, voire de se dissoudre dans le potentiel de création du groupe.

### **Pas une *confusion*, plutôt une *ouverture***

Ce petit retour sur l'histoire de la performance au Québec nous a permis de constater qu'au fil des décennies, les nouvelles approches participatives en art ont contribué d'une manière importante à l'élargissement du champ de l'art performatif. Cependant, c'est surtout un nouveau comportement de l'artiste *et* du spectateur qui se dégage de cette étude. Le développement du concept de *Manœuvre* découle ainsi des nombreux questionnements entourant l'art en direct, la participation du public et le rôle sociopolitique de l'art. Dans la *Manœuvre*, l'artiste et le spectateur agissent de concert afin de donner forme à une œuvre qui les dépasse individuellement. Il s'agit alors d'ouvrir le processus de création aux échanges, autant entre l'artiste et les spectateurs-participants qu'entre l'œuvre et le milieu sociopolitique dans lequel elle est déployée. En d'autres mots, il ne s'agit pas véritablement de confondre ensemble les rôles de l'artiste et du spectateur, mais d'ouvrir le champ des actions et des interventions que l'un et l'autre peuvent poser tout au long du processus de création. Comme quoi ce sont les artistes, mais *aussi* les spectateurs qui font les tableaux.