

## Prendre (sa) place. L'enracinement de la diversité

Sylvie Tourangeau

Number 127, Fall 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/86328ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Éditions Intervention

### ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

Tourangeau, S. (2017). Review of [Prendre (sa) place. L'enracinement de la diversité]. *Inter*, (127), 68–71.



> Julie Vulcan, *I Stand In*.

## PRENDRE (SA) PLACE L'ENRACINEMENT DE LA DIVERSITÉ

► SYLVIE TOURANGEAU

**E**n hommage au 150<sup>e</sup> du Canada, au 375<sup>e</sup> de la ville de Montréal ainsi qu'au 50<sup>e</sup> de l'exposition internationale et universelle Expo 67, le centre MAI (Montréal, arts interculturels) en a profité pour créer l'événement en art performance *Prendre place*<sup>1</sup>.

À la suite de cet élan d'ouverture sur le monde fort prometteur de 1967, quels positionnements individuels avons-nous adoptés face à cette terre d'accueil que nous appelions, à l'époque, Terre des Hommes ? Pour sa 18<sup>e</sup> saison, le MAI entend contribuer à l'actualisation de la lutte pour un sentiment d'hospitalité plus répandu, pour une coexistence égalitaire, pour une cohésion sociale, en présentant un rassemblement d'artistes pour qui « l'appartenance est naturelle, et les différences en matière de genre, de race, de classe, d'habilité, d'orientation sexuelle, de religion, de caste, d'âge, de langue et de pratique sectaire sont la norme »<sup>2</sup>.

Cette série de performances, *Prendre place*, témoigne de la pertinence du *pouvoir d'agir* en son propre nom, c'est-à-dire :

- d'assumer les subtilités qui composent notre construction identitaire en endossant pleinement les revendications qui s'y rattachent et en réactualisant sans cesse nos stratégies ;
- de visualiser la matérialité du corps comme des couches d'existence de plus en plus personnalisées ;
- d'expérimenter la présence humaine tel un corps sans frontières, en lien avec l'autre, dans un processus de proximité que nous désirons égalitaire et inventif ;
- d'instaurer des filiations d'actes de résistance, de présence différenciée, de décolonisation pour soi et avec l'autre ;
- de *prendre place* sur la plaque tournante d'un performatif vivant et transformateur.

La suite d'actions en direct *I Stand In* de Julie Vulcan est la concrétisation graduelle d'un rituel soutenu et habité qui se déploie sur plus de cinq heures. Nous assistons à la circulation incessante d'une séquence de gestes répétés qui diffèrent selon l'évolution du lien que l'artiste personnalise avec chaque participante allongée, nue, sur une table rappelant les massages thérapeutiques.

Partager cet espace d'échange nous met en contact direct avec la réverbération de chacun des touchers de la performeuse. Alors, un visible émane de l'invisible. De plus en plus concrètement, la diversité des singularités des corps abandonnés à l'expérience habite la salle. Nous sommes bien loin du massage, mais très près d'une autre forme de matérialisation de l'identité contenue dans chaque corps. Julie Vulcan s'investit et nous transporte dans sa façon de le percevoir comme une empreinte des réalités humaines. L'espace entre le corps de l'autre et celui de

l'artiste devient un espace performatif. Julie Vulcan y déploie une pratique empathique<sup>3</sup>.

Les corps étendus, nus et simplement recouverts d'un tissu diaphane se succèdent. Au bout d'un certain temps, nous avons la sensation de faire partie d'une cérémonie funéraire : nous assistons à un nettoyage de ce qui a à mourir, mais aussi à la résurgence de la spécificité morphologique des êtres, de la singularité des vécus de chaque corps. Les participantes et participants en coprésence avec l'artiste s'abandonnent à ce laisser-aller, à ce tout-à-perdre momentané, sans mot ni frontières.

Après chaque séquence de menues manœuvres, la performeuse presse le voile sur la peau de chaque personne de manière à ce que, grâce à l'huile, le corps laisse une trace sur ce tissu désormais transformé en linceul. Elle écrit quelques mots au bas de celui-ci, en guise d'imprégnation poétique de sa propre expérience de l'autre, pour ensuite suspendre à la verticale cette présence transférée qui se tient debout.

Nous observons de plus en plus les variations : l'énergie dans la pièce se densifie, l'odeur de l'huile embaume, les linceuls veillent. À notre tour de demeurer dans cet interstice entre le vivant et la mort. Nos vies s'écoulent. Le quotidien nous façonne. Les vibrations se propagent. Par des actions répétées, l'empathie a rejoint l'anatomie de l'existence.

La posture interne, c'est-à-dire celle d'où provient chacun des gestes de l'artiste en situation, est basée sur son attitude à être au service d'un performatif en direct et sur le travail constant de la performeuse pour continuer à être dans le moment présent malgré tous les éléments sensoriels et perceptuels qu'elle reçoit.

*Stand In* nous démontre que l'empathie est une pratique incarnée qui va plus loin que seulement son intention.

Dans la continuité de la différenciation entre l'intention et l'action, l'artiste Keyon Gaskin circule dans l'espace public du café du centre MAI, habillé d'une cape noire, d'accessoires noirs dont une bouteille de whisky qu'il nous offre à boire pour ensuite nous baiser la main. S'agit-il d'une référence métaphorique à la mort ? D'un test sur notre capacité de dialogue avec ce qui nous paraît étrange ou avec quelqu'un dont nous ne comprenons pas les motivations ?

À peine entrés dans une salle noire et vide, nous comprenons que nous sommes face à une proposition qui questionne plus qu'elle ne confirme. Nous sommes rassemblés, debout, et nous semblons attendre qu'il se passe quelque chose, mais rien ne se passe... L'artiste, debout lui aussi avec son sac à dos,

écoute de la musique avec des écouteurs dans ses oreilles. Il marche et bouge légèrement, selon ce qu'il entend. Il est dans son monde. Aucun personnage, aucun désir de signifier quelque chose, il est tout simplement en action.

Plus tard, il éteint la lumière. Puis, nous l'entendons marcher autour de l'endroit où nous sommes. Il revient sur les lieux. À un autre moment donné, il met de la musique très forte, une musique (Lil Wayne) dont les paroles pourraient être sexistes ou encore dénoncer le sexisme... Il nous lance une affirmation : cela ne va pas très bien et ne va pas aller mieux. L'artiste prend des décisions sur le vif, telle est sa manière de pratiquer un art vivant.

La plupart du temps, les mouvements du corps de Keyon Gaskin obéissent à une géométrie variable dans l'espace. Le performeur va et vient d'un point A à un point B. Il ponctue des trajectoires spontanées entre les gens qui, eux aussi, circulent. Il le fait assez rapidement et, parfois, il s'arrête à quelques pouces de quelqu'un. Il recommence plusieurs fois en ajoutant ou en enlevant des éléments : un soulier de femme, de nouveaux vêtements, le bas du corps nu, des souliers à claquettes, etc. Il est le prestidigitateur d'une identité que nous n'arrivons pas à fixer.

Les gens soutiennent sa présence, une entente tacite se construit dans laquelle chacun a sa place. Installé dans la corniche d'un mur, le performeur improvise, à moitié nu, une sorte de danse à claquettes. Il fait partie inhérente du lieu, l'architecture nous apparaît différente. Une image iconique est

ainsi créée et s'estompe aussitôt. Tout au long de cette suite d'actions spontanées mais décisives, les systèmes de représentation s'effritent, mais les spécificités identitaires, elles, foisonnent. *What you see is what you get*. L'authenticité du performeur nous ramène à la nôtre. La non-catégorisation, la vulnérabilité, la contagion et la prise en charge ont opéré.

La grande force de Keyon Gaskin, c'est qu'il ne représente pas une façon de penser : il ne prône pas une idéologie particulière, il ne défend pas une conviction arrêtée ; il est la personne qu'il est, tout simplement. Et... c'est là d'où chacun de ses gestes ou chacune de ses actions nous apparaît comme un réel don de soi, rien de moins. *It's not a thing*.

En lien avec le glissement et la déconstruction des « représentations usuelles »<sup>4</sup> du corps humain, tout en préconisant une attitude performative où le don de soi est une valeur principale, Martin O'Brien nous entraîne, malgré nos réticences, dans le monde réel et imaginaire de la maladie, et ce, en toute connaissance de cause<sup>5</sup>...

La performance *If It Were the Apocalypse* n'est pas toujours facile à regarder puisque les liquides corporels, les aiguilles et divers objets médicaux en sont les matériaux de base. Le lieu est divisé en différentes stations qui deviendront les emplacements des actions principales : une table-lit, un petit bureau sur lequel sont déposés des objets d'hôpitaux, un bain rempli d'eau d'une couleur douteuse et une place vide au centre de l'espace.

La circulation organique et bien intégrée du performeur nous porte à croire qu'il est



> Keyon Gaskin, *It's not a thing*.

dans un espace quotidien où la maladie détermine ses allées et venues ainsi que l'ordre de ses gestes. Deux éléments sonores s'ajoutent à cette réalité augmentée, soit l'enregistrement d'un texte qui met en relation l'envahissement de la maladie et l'envahissement des zombies, et le bruit d'un respirateur portatif qui agit telle une pollution sonore répétitive pour apporter d'autres couches de lecture à cette connivence entre une réalité et l'imaginaire qu'elle suscite.

Martin O'Brien s'investit – sans réserve – dans le déroulement de plusieurs actions dont celles de respirer dans un espèce de masque de latex jusqu'à en être à bout de souffle, de s'introduire et de s'enlever des aiguilles en les disposant horizontalement sur sa poitrine, de tousser pour réussir à faire ressortir en direct de « vrais » crachats qu'il met dans des pots prévus pour les prélèvements et de se gargariser puis de cracher inlassablement – peine perdue – dans un bain blanc où l'eau devient de plus en plus sale<sup>6</sup>.

Une autre action inattendue nous convainc instantanément du raffinement de la sensibilité contenue dans cette performance où les polarités contraires se côtoient. Cette action est le geste le plus romantique, au dire de l'artiste, de cette construction sans scrupule. Il s'agit du moment où il pisse dans un récipient en *stainless steel*, mélange son urine fraîche à un autre liquide déjà dans le bol, puis commence à faire des bulles alors que nous entendons une chanson qui décrit le moment où nous tombons en amour. Ce moment d'épiphanie d'humour tordu témoigne de l'intelligence vive de Martin O'Brien. Assurément, cet artiste pratique une forme de *body art*, mais plutôt sous un angle de pleine conscience des emprunts, des dépassements et des enjeux, ce qui le place dans la filiation de Bob Flanagan<sup>7</sup> qui, lui aussi, a poussé les limites de sa condition en lien avec la fibrose kystique.

J'ai rarement observé une telle distanciation avec les gestes posés en même temps qu'un abandon sans... fond. Prodige ou démon, je ne sais... Mais l'artiste Martin O'Brien a réalisé un acte de résistance d'un très grand pouvoir de réconciliation des extrêmes.

Aussi, dans ce même univers de cohabitation des polarités, de déterritorialisation du corps-limite au service de la construction inventive d'un acte de résistance subversif, La Pocha Nostra, organisation transdisciplinaire activiste, rebelle, fervente de la tendresse radicale, a *transfiguré* le lieu en un espace permissif dans lequel le public circule entre les différentes stations où se mettent en place et se restructurent sans cesse des compositions d'icônes vivantes. Ces images phares personnifiées dénoncent différents rapports

de pouvoir entre religion, sexualité, animalité, immigration, etc. Cette opération de *décolonisation active* motive des personnes de l'auditoire<sup>8</sup> à incarner elles-mêmes certaines positions physiques significatives, offrant leurs propres tableaux vivants dans une pure spontanéité où la décision sur le vif de poser un geste l'emporte sur la démesure observée, tel un engagement incontournable. La démesure est à la fois utilisée comme outil et dénoncée comme degré de saturation vécue au quotidien.

L'environnement sonore, en continu, constitué de pièces musicales de tout acabit, nous plonge dans une immersion d'intensités partagées qui à la longue nous insufflent le sentiment que nous faisons partie intégrante de cette humanité qui traverse les époques.

En un premier temps, l'esthétique, fortement stéréotypée, chargée, ritualisée, propose une représentation exacerbée de la situation à dénoncer, pour finalement, en un deuxième temps, nous amener à concevoir que la réalité est bien pire encore. La force politique, les différentes croyances et cultures mises en relief et la manifestation tangible d'une tendresse contagieuse créent un certain effet, qui n'est toutefois pas soutenu tout au long de cette expérience de solidarité se voulant « un appel aux armes contre le conformisme excessif et la violence »<sup>9</sup>.

J'ose penser que voir La Pocha Nostra pour la première fois diffère de vivre pour une seconde fois cette forme de happening, surtout si nous avons vécu un *workshop*<sup>10</sup> avec le groupe. Pour ma part, la performance



> Saul Garcia-Lopez, *Uroborus*, workshop de La Pocha Nostra.



« Uroborus »<sup>11</sup> m'a semblé moins convaincante, moins efficace et moins claire dans l'ajustement des attitudes et des présences performatives que lors de ma première expérience lors du festival international 7a\*11d, en 2010.

En relation avec cette esthétique sans ambiguïté où l'identification et la surcharge reliées aux éléments choisis apportent de l'intégrité à la dénonciation, la précision de la posture interne de l'individu en situation de performance est plus importante que la représentation spécifique qu'il incarne. Cet écart<sup>12</sup> à conserver est une question de survie. Autrement dit, ce qui se passe pendant la construction de ces dioramas à habiter dans l'instantanéité du moment, la circulation des pensées, des perceptions, des

croyances, des mémoires, etc., détermine la nature et la spécificité de la prise en charge que chaque personne a à assumer face à ses propres revendications. Je ne souhaite pas le jour où ce type de proposition d'art vivant ne sera plus possible parce qu'alors, cela voudra dire que nous naviguons en pleine dictature.

La série de performances *Prendre place* proposée par Montréal, arts interculturels a été une invitation aux diversités multiples mais, plus encore, à l'enracinement de celles-ci dans l'optique de relever le défi qui consiste à toujours réinventer nos actes de résistance, nos stratégies activistes, féministes et autres, quelle que soit l'aberrance des contextes sociaux dans lesquels nous vivons. ◀

Photos : Adrián Morillo (sauf indication contraire).



> Martin O'Brien, *If I Were the Apocalypse*.



> Sylvie Tourangeau, workshop de La Pocha Nostra. Photo Mónica Vega.

#### Notes

- 1 La série de performances a été présentée entre le 16 et le 25 mars 2017. Les artistes qui y ont participé étaient : Chun Hua Catherine Dong, Julie Vulcan, Keyon Gaskin, Francisco-Fernando Granados, Hee Ran Lee, Francis Marion Moseley Wilson (FMMW), Martin O'Brien et La Pocha Nostra (Guillermo Gómez-Peña, Saul García Lopez et Balitronica Gomez). Trois artistes invités ont participé au *workshop* : Holly Timpener, Charles Koroneho et Enoch Ripley. J'ai choisi de ne parler que de quelques performeurs et performeuses.
- 2 Extrait du mot du directeur artistique Michael Toppings, à propos de la présentation de la saison du MAI, 2016-2017.
- 3 Se glisse dans l'écriture, à propos de cette performance de Julie Vulcan, mon expérience de première participante de la première soirée. Je me suis allongée, nue, sur cette table, et j'ai vécu une sorte de coprésence bien particulière avec cette performeuse qui matérialise plusieurs couches de sens à la fois.
- 4 Expression utilisée pour décrire son travail artistique dans le programme de la série de performances *Prendre place*.
- 5 Dans sa biographie d'artiste, Martin O'Brien mentionne le fait qu'il est atteint de fibrose kystique et que cette réalité quotidienne oriente son travail performatif.
- 6 Ici, les actions ne sont pas tout à fait nommées dans l'ordre exact qu'elles ont été réalisées durant la performance.
- 7 Cf. Wikipedia, *Sick : The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist* [en ligne], [www.en.wikipedia.org/wiki/Sick:\\_The\\_Life\\_and\\_Death\\_of\\_Bob\\_Flanagan,\\_Supermasochist](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Sick:_The_Life_and_Death_of_Bob_Flanagan,_Supermasochist).
- 8 Je ne veux pas dire par personnes de l'auditoire celles ayant participé au *workshop* donné par La Pocha Nostra les cinq jours précédents, au MAI, mais bel et bien un public plus général.
- 9 Phrase extraite du programme de *Prendre place* expliquant l'objectif de la proposition d'« Uroborus ».
- 10 La pédagogie et les exercices des *workshops* de La Pocha Nostra sont accessibles dans deux ouvrages : *Exercices for Rebel Artists : Radical Performance Pedagogy* (2011) et *Ethno-Techno : Writings on Performance Activism and Pedagogy* (2005). Cf. Mélissa Simard, « Pédagogie de La Pocha Nostra : la performance comme processus universel de résistance », *Inter, art actuel*, n° 116, hiver 2014, p. 57 à 59.
- 11 Pour avoir une idée du discours actuel de La Pocha Nostra en lien avec sa production *Uroborus* et la politique de Donald Trump, voir l'entrevue « En coulisses avec la troupe militante La Pocha Nostra » [vidéo en ligne], *Vice*, saison 1, épisode 985, 3 min 56 s, [www.video.vice.com/fr\\_ca/video/en-coulisses-avec-la-troupe](http://www.video.vice.com/fr_ca/video/en-coulisses-avec-la-troupe).
- 12 Cf. Paul Ardenne, *L'art performance, un genre inusable ?* [conférence], colloque « Performance », Saint-Pétersbourg, 2 mai 2017.

Sylvie Tourangeau est considérée comme une pionnière de l'art performance au Canada. Depuis 1978, ses actions, ses ateliers collectifs et ses *coachings* individuels créent un espace actif d'expérimentation de la conscience performative par des actions minimales qui renchérissent la qualité de présence, soutiennent l'intensité et personnifient le lien avec le spectateur. Performance, art relationnel, pratique furtive et rituel de circonstance sont des pratiques dans lesquelles elle s'investit. Elle a aussi publié des livres d'artiste et plus d'une soixantaine d'articles sur un ensemble important de performeurs et performeuses. En 2017, elle a mis sur pied un lieu de résidence d'artistes au cœur du patrimoine bâti du Québec, La maison aux volets jaunes, voué aux arts performatifs (*workshops*, autorésidences, *coachings* et laboratoires collectifs).