

## Des ustensiles, des rengaines, de l'éclectisme et des spectateurs

André Marceau

Number 96, Spring 2007

riap2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45695ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Éditions Intervention

### ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Marceau, A. (2007). Des ustensiles, des rengaines, de l'éclectisme et des spectateurs. *Inter*, (96), 33–35.

## Des ustensiles, des rengaines, de l'éclectisme et des spectateurs

par André Marceau

L'art performance peut bien limiter son esthétique à un champ tout compte fait étroit. Comme son matériau réside dans cet impalpable que le performeur fait surgir du monde matériel (ou *physique*), tout *spectateur* – bien que sa pleine appréciation nécessite d'y être le moins formé – en subira la charge d'une façon ou d'une autre... Ici, on s'extirpe des rengaines et les possibilités se multiplient à l'infini.

Pedro Gomez-Égaña

La soirée a débuté avec un Pedro Gomez-Égaña qui brilla par son absence, dans une acception physique du terme. Absent de Québec (la ville où se tenait la *Rencontre*), c'est sur écran géant que nous le retrouvions, en transmission via Internet. Il faut dire que sa présence n'était pas requise non plus, au contraire, puisque le propos de sa performance – pour laquelle il était jumelé avec des étudiants en arts visuels de l'Université Laval (sous la supervision de leur professeur James Partaik) – concernait la médiatisation. Son absence aura donc exigé que tous les échanges entre le performeur et les étudiants, au cours de la préparation de la performance, se produisent par l'entremise de la médiatisation. Justement, des couches diverses de médiatisation tissèrent la performance, multipliant les réflexions (dans tous les sens du terme).

Sur la scène, un écran géant, devant lequel est disposé (côté jardin) un micro sur pied. Sur les *planches*, plusieurs modèles de magnétophones appartenant à diverses époques de l'évolution

technologique. À côté, les étudiants qui se prêtent à l'expérience attendent, fébriles, certains tenant en main un autre modèle de magnétophone. À l'écran apparaît Pedro Gomez-Égaña qui, assis face à la caméra fixe, reste immobile, avec sur les genoux un magnétophone. Il ne bouge que pour actionner ce dernier en mode *play*, sa voix se faisant entendre à travers l'appareil. Une fois terminé ce message adressé au public suit une pièce musicale (de type classique). Un après l'autre, les étudiants participants montent sur la scène, se munissent d'un magnétophone et, le disposant devant le micro, appuient sur « *Play* », afin de nous faire entendre ce que chacun a préalablement enregistré : sa lecture d'un texte décrivant l'exercice d'enregistrement d'un son, qu'il a lui-même imaginé, en précisant des conditions particulières, spécifiant même parfois une pièce d'équipement précise. Pendant ce temps, Gomez-Égaña, à l'écran, module le volume de son magnétophone (d'où l'on entend toujours la musique) afin de l'ajuster à celui des divers enregistrements des étudiants sur scène.

Soulignons qu'il ne s'agissait pas pour eux de procéder à l'enregistrement du son dans les conditions décrites, afin de nous le faire entendre, mais bien d'enregistrer et de nous faire entendre la description. Ainsi, non seulement la relation entre les étudiants de Québec et Gomez-Égaña à l'étranger dépendait entièrement d'un média, mais en plus, d'une part, le contenu même de celle-ci s'avérait médiatisé et, d'autre part, la description orale de l'enregistrement d'un son constituait la médiatisation de celui-ci. Il s'agit donc d'une fine mise

en abîme des médias. Cependant, l'intérêt pour la performance s'est dilué quelque peu en longueur, l'ensemble aurait donc gagné à être resserré.

Birgit Salling-Hansen

Birgit Salling-Hansen, quant à elle, explorant « la situation immédiate, l'état paradoxal d'être présente dans le cadre d'une activité poétique »<sup>2</sup>, employa un dispositif scénique qui faisait dans la *simplicité volontaire* : un grand miroir (de chambre), une lampe à crochet (de garage) accrochée au miroir et qui demeura le seul éclairage dans la salle, et un *ghetto blaster*. Par ailleurs, l'action qu'elle exécuta – qui se résumera bientôt en quelques éléments –, au diapason avec le dispositif, visait à faire symbole. Ainsi l'ensemble, bien qu'élémentaire, s'avéra efficace.

Après s'être à demi déshabillée, elle commence à chanter une mélodie accrocheuse et brève en marmonnant les paroles, si bien qu'on ne pourrait même affirmer en quelle langue elle est (et pourtant, elle la répétera en ritournelle pratiquement tout au long de sa performance). L'éclairage, constitué d'une simple ampoule, ne couvre que la zone d'opération de la performeuse et, plongeant l'assistance dans la noirceur, l'immisce dans un lieu d'intimité, au cœur de la vie privée : la chambre. Vêtue uniquement d'un slip et d'une camisole, prenant l'attitude d'une jeune pubère qui s'amuse à se maquiller devant son miroir avec tout le sérieux inhérent, elle appliquera avec ses doigts sur sa peau, au lieu du maquillage, un produit phosphorescent afin de dessiner son squelette

BIRGIT SALLING-HANSEN



TOKIO MARUYAMA

d'abord du bras gauche, puis du droit, prenant le temps de repasser souvent afin de s'assurer de la meilleure phosphorescence possible. Chaque fois, elle éteint la lampe pour faire danser ses membres squelettisés en phosphorescence dans l'obscurité. Ensuite viendront les deux jambes avec lesquelles elle se prêtera au même exercice.

Avec le squelette, nous nous retrouvions assez sûrement devant un rappel symbolique de ce que les sages appellent « la vanité de la vie ». La monomanie, quant à elle, a ceci de particulier qu'elle permet de tuer le temps. Or, le processus de l'action de Salling-Hansen – à l'instar de la performance précédente –, s'avéra assez fastidieux pour causer quelques longueurs. De plus, la mélodie qu'elle répétait sans cesse, qui au départ se voulait accrocheuse, devenait de plus en plus *écorchante* à force de martèlement, si bien que, vers la fin qui s'étirait *admirablement*, une, puis deux et ensuite un groupuscule de personnes, dans un secteur circonscrit de l'assistance, se mirent à l'accompagner à l'unisson dans sa rengaine. Nous retrouvions-nous devant « l'arroseur arrosé » ? La performeuse semblait, en tout cas, plutôt agréablement surprise.

[Pause...] On a beau, en écho à *saint* Marcel Duchamp, vouloir s'adresser à des « regardeurs » plutôt qu'à des « spectateurs », lors d'événements majeurs il est normal – voire souhaitable – que le nombre de personnes qui viennent pour s'initier à cet art et qui, donc, ne sont pas tout à fait *formées* à recevoir et à réagir à celui-ci soit important, dans l'assistance. Quoi qu'il en soit, ça permet également de jauger avec plus d'acuité de quelle façon agit la performance sur les gens. Par ailleurs, on ne peut certes prêter à cette réaction de l'assistance la même signification dans une soirée de performance que dans un spectacle de théâtre ou de musique, par exemple. [... Fin de la pause]

Finalement, Birgit Salling-Hansen furète sur le *ghetto blaster* pour trouver un poste qui diffuse une chanson populaire (bien typique des créneaux réduits de nos stations de radio) ; elle trouve un blues rock et le laisse jouer, tandis qu'elle éteint la lampe pour faire danser son squelette en quittant. La vie est vaine (comme le dirait Brel : « Au suivant ! »).

Sonia Robertson

De par la nature de l'art performance, chaque œuvre s'avère intrinsèquement ouverte<sup>3</sup>. Même parmi les plus discursives, les plus *dirigées* et même parmi celles qui agissent davantage à travers la représentation symbolique que l'acte performatif à proprement parler. Toute performance propose une sorte d'interface éminemment flexible, d'adhérence multidimensionnelle, laissant aux réflexions qu'elle provoque une pleine liberté quant aux directions qu'elles peuvent prendre. La prestation de Sonia Robertson ne manqua pas d'en provoquer quelques-unes, chez moi, à propos du « problème autochtone », comme on le dit souvent. Notamment qu'il serait plus juste de parler du « problème non-autochtone » car, enfin, le nœud de celui-ci réside dans la stratégie relationnelle invasive – que l'on confond commodément avec le progrès – des peuples (conséquemment) colonisateurs, venus d'Europe, et non des gens des Premières Nations qui la subissent, me semble-t-il. Ainsi, on ne peut qu'acquiescer à l'initiative des organisateurs de s'adjoindre Guy Sioui Durand à titre de collaborateur, spécifiquement pour veiller à assurer la participation d'artistes autochtones (du Québec et du Canada) tout au long de cette rencontre internationale.

Sonia Robertson est une artiste interdisciplinaire de formation. Son expérience couvre tant la danse butô et le théâtre que la photographie, l'installation et la danse-performance. Mais lors de cette soirée, l'acte performatif qu'elle servit à l'assistance (majoritairement québécoise de souche, donc européenne d'origine) fut celui d'une rigoureuse dénonciation de l'attitude historique du gouvernement canadien à l'égard des Premières Nations, mise en scène dans une représentation symbolique des divers degrés de spoliation dont sont victimes les autochtones (jusque dans leurs valeurs, puisque tout a toujours été négocié à travers le système de valeurs des colonisateurs, ce qui les enferme dans leur mentalité). Notamment, au départ elle était enfermée dans une vitrine (comme celles qu'on retrouve dans les musées), qui comportait cette fiche technique : « Sonia R. Peau, sang, os, chair, organes, 1967. Collection Affaires indiennes et du nord Canada. » Attention, il n'y eut ni vindicte ni harangue, elle évolua plutôt dans le silence, réagissant aux éléments du dispositif scénique. Aussi, malgré le discours bien connu qui était le motif de la dénonciation, l'étonnement a pu naître dans l'assistance. Remarquons, tout au long de la performance, une discrète interdisciplinarité, sans omettre le recours à une bande son, à la participation de quelques personnes (désignées d'avance) dans l'assistance... En bref, plusieurs sens furent convoqués. Même que les *spectateurs* semblaient satisfaits, question *longueurs*. Inutile de décrire les détails de la prestation de Robertson. Demeure la dénonciation.

Les deux performances suivantes – les dernières de la soirée – confirmeront le caractère éclectique de celle-ci puisque, à l'instar des trois précédentes, chacune nous proposera un univers différent et exploitera encore d'autres dimensions de l'art performance. Mais cette fois leur déploiement

respectif permettra d'atteindre un haut degré d'intensité et, ainsi, de terminer cette soirée dans une apothéose.

#### Tokio Maruyama

Avec Tokio Maruyama, la dénonciation céda tout l'espace-temps à la réunification – celle des pôles contraires (positif/négatif, bien/mal, lumière/obscurité, féminin/masculin), suivant le principe du yin et du yang cher au taoïsme – qu'il exerça symboliquement par une sorte d'alchimie en actes en employant, pour la cause, nombre d'accessoires synthétiques tirés du quotidien contemporain, dans une séance tarabiscotée à souhait. Ainsi, l'éso-térisme sous-tendu ne comportait rien qui soit médiéval, animiste ou new-age, mais une ironie omniprésente dans la symbolisation de l'équilibre entre les pôles et leurs puissances respectives, que l'on force si souvent à s'opposer.

À une extrémité, une chaise et une table sur laquelle une bouteille de vin respire à côté d'un coffret noir en plastique. À quelques pas devant, deux chaises en plastique se font face. Chacune est tenue en équilibre sur ses deux pattes de devant grâce à un large ruban adhésif (noir pour une chaise, blanc pour l'autre) qui, collé à celle-ci, s'élève jusqu'au plafond où il est également collé. Et encore devant les chaises sont étalées au plancher de grandes feuilles de papier blanc (1 m x 2 m environ). Tout cela, avec les gens dans l'assistance, formera l'aire d'action de Maruyama.

Tout vêtu de noir, il pénètre dans la salle en tenant à la main une coupe de vin en plastique fixée, au bout de deux longues ficelles, à autant de ballons (un blanc et un noir) gonflés d'hélium, et se dirige vers la table près de laquelle il s'assoit en y déposant la coupe qu'il doit retenir d'une main pour éviter qu'elle ne s'envole. Il verse une rasade de vin dans la coupe – ce qui lui donne un poids suffisant pour assurer sa stabilité – avant de fouiller dans son coffret noir pour en sortir un bandeau, une feuille de métal (d'environ 5 cm x 30 cm) ainsi qu'un petit objet, un gadget, muni d'un mini-moteur qui le fait vibrer et vrombir. Il serre le bandeau autour de sa tête et y insère, au-dessus de chaque oreille, d'un côté, la feuille de métal et, de l'autre côté, le *gadget à moteur*. Il se lève et se déplace pour se positionner sur les grandes feuilles étalées sur le plancher. Après une bonne lampée de vin, la coupe est presque vide, il la lâche et elle s'élève, entraînée par les ballons. Quelques instants plus tard, un des ballons crève, la coupe chute sur les feuilles blanches et le restant de vin se répand, en formant quelques petites taches, évoquant peut-être celles, ensanglantées, d'un accident aérien. Remarquons que, si les polarisations sont principalement symbolisées par des éléments tels que le noir et le blanc, la notion d'équilibre (entre les deux pôles), quant à elle, opère de façon performative puisqu'elle engage (quoique simplement) quelques lois de la physique, à l'instar de la coupe accouplée aux ballons (pesantur/apesantur), exigeant des dosages précis de l'hélium dans les ballons versus le vin dans la coupe. On comprendra que le *crash* de la coupe de vin, imputable à un déséquilibre soudain, fut un sacrifice nécessaire à la poursuite de la séance, divisible en deux grandes parties.

Sautons à la seconde partie. Après avoir quitté la salle quelques instants, Maruyama revient dans l'aire d'opération vêtu à moitié de blanc (le haut) et de noir (le bas). Il retourne au lieu du *crash* pour découper un rectangle (en format lettre) dans le papier blanc, avec lequel il confectionne un avion en pliant la feuille. Il insère la feuille de métal dans un pli de l'avion, fait vrombir son gadget à moteur et, tenant d'une main l'avion et de l'autre le gadget, il fait le tour de l'aire. À cinq reprises, il choisira une personne différente, dans la salle, s'en approchera pour appuyer l'avion (et la feuille de métal) sur son front et disposer le gadget derrière sa tête. Ensuite il effectuera, avec le gadget, un mouvement autour de la tête, jusqu'à toucher l'avion. Après, son assistante – qui est venue s'installer à

Avant son entrée, on note la présence d'une chaise ainsi que des bassines, des seaux et des bouteilles remplis d'eau (limpide ou teintée en bleu), puis des couteaux et des cuillers en quantité. Action. Elle change ses vêtements devant tous. Puis elle s'assoit, prend un seau plein de liquide teinté en bleu sur ses genoux, elle se met à crier : « Mama mama mama... » en se versant le seau sur la tête. Elle prend un second seau d'eau teintée, plus gros encore, et se le déverse aussi sur la tête en criant. Sur le plancher, tout autour d'elle, une énorme flaque bleue. Elle se lève en chantant une chanson aux allures traditionnelles. Elle se rince à l'eau, rince un peu le sol, ce qui augmente d'autant la flaque et crée des circonvolutions bleues ou transparentes, c'est selon. Elle répétera la chanson tout au long



SINEAD O'DONNELL

la table dès le début de la seconde partie durant son absence – ira servir une coupe (en verre) de vin à chaque personne ayant été sujet de l'expérience en la transportant dans une assiette de plastique flottante (grâce à 4 ballons répartis également en noir et blanc). Cet exercice de réunification des pôles se terminera lorsque le performeur aura collé l'avion sur le large ruban adhésif noir qui sert à tenir une des deux chaises en équilibre, tandis que la feuille de métal sera collée, à une extrémité, sur le ruban blanc (qui sert à tenir la chaise d'en face) et, à l'autre extrémité, sur le ruban noir, afin de relier les deux pôles ensemble. Quant au gadget, il sera suspendu, par aimantation, au bout de la feuille de métal. Le silence captif, maintenu tout au long de la performance, s'interrompt soudain par un tonnerre d'applaudissements. Yin yang !

#### Sinead O'Donnell

Après le recueillement ironique, aérien, proposé par Maruyama (qui visait à réconcilier les oppositions, dans un esprit plutôt zen), Sinead O'Donnell, quant à elle, réservait aux gens de l'assistance une *rincée* de contestation et de révolte, qui se résoudrait en un effet de pure catharsis.

de la performance, parfois en la fredonnant, parfois en la chantant, parfois en la hurlant. À la fin, après avoir dégagé un peu l'espace, elle sort les ustensiles qu'elle s'était auparavant enfoncés dans les poches et les lance un à un contre le rideau d'un mur en hurlant de plus belle. Elle hurle une dernière fois la chanson avant de quitter la salle, la laissant dans son état. « *My mother told me / If I was dirty / That she will buy me a rubber dolly / My aunty told her / I kissed a soldier / That she will buy me a rubber dolly.* »

Après deux rengaines fortement appuyées au cours de la soirée, les *spectateurs* auront pu constater que, justement, avec le matériau le plus usité – les rengaines comme les magnétophones, l'eau, le vin, les ustensiles, les ballons et autres gadgets – on peut vivre les expériences les plus inattendues, de même que ces expériences s'avéreront différentes d'un *spectateur* à l'autre. Et cela contribue à la puissance de l'art performance. ■

#### Notes

- 1 Sur la notion du spectateur en art performance, lire le dossier « Le spectateur, le spectaculaire, le spectacle et l'espace public », *Inter*, n° 89, hiver 2005.
- 2 La citation est extraite du programme de la RIAP 2006.
- 3 « L'œuvre ouverte », selon saint Umberto Eco.