

Topo perfo

Alain-Martin Richard, Sonia Pelletier, Patricia Lamontagne et Jocelyn Robert

Numéro 44, été 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46867ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Richard, A.-M., Pelletier, S., Lamontagne, P. & Robert, J. (1989). Topo perfo. *Inter*, (44), 38–43.

PERFO

Pour combattre la nostalgie des années 70 et des grands courants sociaux qui ont animé le Québec à cette époque, INTER ouvre cette chronique sur la performance. Il y a bien sûr une dérive qui occupe deux courants majeurs : celle des institutions avec leurs événements de masse (les festivals, les symposiums) et leurs démonstrations encyclopédiques (blockbusters) et celle des pratiques incommensurables. Plus subtile, mais plus omniprésente, plus quotidienne, cette dérive va au cœur même des perceptions et chevauche l'immédiat.

C'est à cette dérive-ci que *Topo-Performance* est consacré. Dans son acception la plus large : performance, action de rue, manœuvre, expanded performance... chronique de la dérive et du nomadisme, cet espace est le territoire de « l'acte pour l'art » : essais, critiques, relevés topographiques. Nous invitons les artistes de la performance à nous faire parvenir leurs textes, leurs scripts, leurs matériaux : ces pages vous appartiennent.

LES ARTEFACTS DYNAMIQUES

À propos des arts du non-objet, on constate que la « performance » marque cet époque par le débordement. Les excès meurtriers, l'accélération des technologies et des déplacements des corps, les brèches pratiquées dans la texture sociale, les ruptures dans la perception du temps et de l'espace, les migrations déambulatoires déclenchées par les compressions territoriales, s'accompagnent, par une sorte de réaction en chaîne, de mutations dans les perceptions. La trajectoire de l'art, simulant celle de l'économie, passe de la maîtrise des matériaux (production industrielle — reproductibilité dans l'objet d'art) à la maîtrise des immatériaux (intelligence artificielle — représentation métamédiatique de la réalité).

Performance : au-delà de la phase utilitaire du concept fourre-tout (umbrella term), on retient justement le mot performance parce qu'il résiste à une définition absolue. Formellement indescriptible la performance bouge, se déplace, modifie à tout coup son optique, recompose, telle une machine célibataire articulée par un principe de « mouvement perpétuel », sa matérialité éphémère.

En poussant jusqu'au : « La performance, c'est ce qui se donne comme tel dans un contexte donné »¹ on situe la notion en dehors des paramètres qui conditionnaient jusqu'à maintenant les esthétiques. Et la performance justement en inventant continuellement ses codes échappe, par un besoin viscéral, aux discours critiques développés avec tant d'effort depuis le XIX^e siècle. Comme à tout encodage restrictif.

Enchevêtrement multimédia, organisation hybride, ou dépouillement vers le vide, ici, l'art déstabilise. Il ne s'agit plus d'un compromis ou d'une « évolution » dans la sensibilité d'un public, ni même d'une réponse aux attentes d'une audience cible, il s'agit de concevoir la performance comme une attaque de la chair : le corps, celui de l'artiste ou du témoin, considéré comme une masse de perceptions.

De fait, c'est par la densité que surgit la performance. Une densité qui provoque la rupture pour une espèce d'immixion solide :

a) densité dans la simultanéité — les impossibles opérations gestuelles et mentales combinées dans certaines de mes performances comme *Territoires fugaces* et *Pulvérisation* ou *Cat Scan* de Carolee SCHNEEMANN :

b) densité dans la vitesse jusqu'au point zéro où ce qui est mis en branle c'est l'accélération des molécules du corps jusqu'à la perturbation de l'enveloppe dans des performances comme celles de Bernard HEIDSIECK, ou Chris BURDEN se tenant debout sur une stèle jusqu'à l'affaissement du corps ;

c) l'adéquation des « artefacts dynamiques » (accessoires, technologie, espace, le corps lui-même) jusqu'à produire une hybridation totale, même si éphémère, comme dans la performance sono-gutturale de Gilles ARTEAU, à rythmique répétitive de Richard MARTEL ou en affaissement sonore de Pierre-André ARCAND. Ce n'est pas qu'il faille à tout prix « faire différent », c'est qu'il faut devenir autre. En ce sens on peut parler pour la performance d'une « économie de la perception ». Ces langages multiples, hyper conceptuels ou démesurément irrationnels, reposent sur une attitude semblable : décroiser les fonctions vers une perception globale, instantanée.

C'est sur cette « économie de la perception », cette fusion des sens que joue la performance. On comprendra dès lors l'ambiguïté du concept, puisque nous avons affaire à un non-concept. Dans cette optique comportementale, la performance rompt. Qu'on parle d'action, de manœuvres, d'expanded performance, la zone retenue est celle du circulatoire, quand l'art devient une attitude qui se dépasse en dehors des dialectiques et refuse d'être un genre. Et l'approche, l'angle d'attaque est volontairement dévié : la performance commence où les « arts » arrêtaient. Parce qu'il s'agit justement d'investir le corps dans un rapport profondément critique à toutes les réalités.

Ainsi les rituels, l'immobilité, l'empilement sonore, la déviance du quotidien, l'utilisation des matériaux bruts sans transformation, le détournement des fonctions usuelles des objets, la fusion organique des centres nerveux, la métamorphose du corps en machine impliquent non seulement un déplacement des perceptions, mais la plongée dans le bouillonnement même de la vie. Car c'est bien de ça qu'il s'agit : la performance comme art du vivant.

Alain-Martin RICHARD.

¹ Pierre-André ARCAND

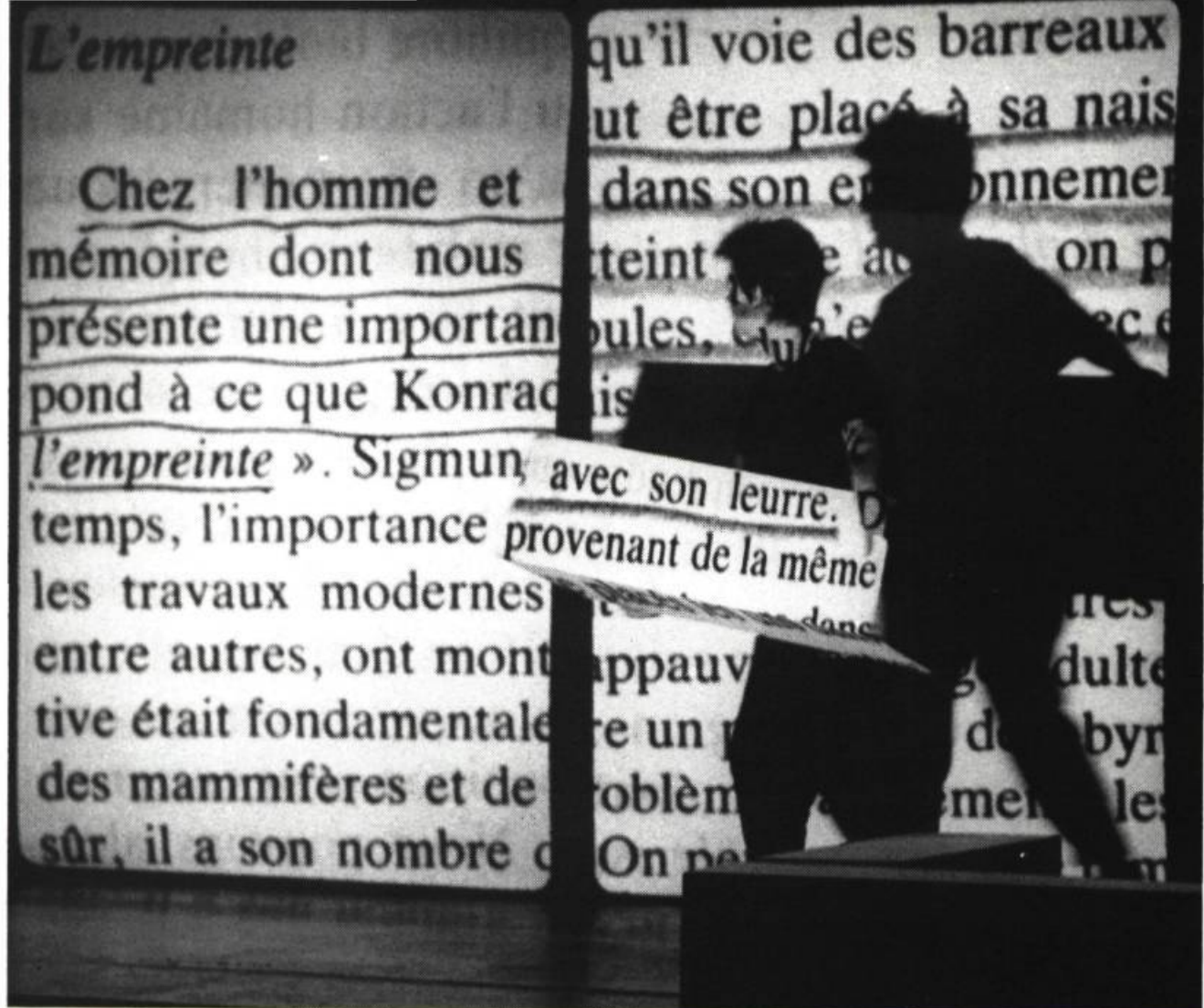


Photo : Ormsby K. FORD

PERFORMANCES ET ARTEFACTS

« Comme dans le strip-tease, ce qui captive et retient, ce n'est pas le dévoilé, c'est le dévoilement. »

Guy SCARPETTA

Principalement organisé par Denis LESSARD et Sylvie TOURANGEAU, *Performances et Artefacts*¹ se voulait l'événement rare de la performance au Québec cette année. C'est du moins ce que laissait entendre Denis LESSARD lors d'une entrevue annonçant l'événement à l'émission *Présence de l'art* avec Gilles DAIGNEAULT (Radio-Canada). En effet, depuis les années 80, *Performances et Artefacts* devait, selon lui, constituer un projet majeur. Huit performances figuraient au programme pendant deux jours consécutifs (en reprise la deuxième journée) et représentaient par le biais de nouveaux et plus anciens praticiens de cette discipline, une tendance actuelle se voulant axée davantage sur le discours. La formule « Artefacts » (volet exposition), devait par son originalité offrir une contrepartie à la définition courante de la performance et ainsi présenter une alternative autre que vidéo et photographie quant aux moyens de conservation de cet art éphémère. De plus, un catalogue accompagnait l'événement avec deux textes

principaux : *Notes pour écrire une histoire* de Denis LESSARD, et *Points d'histoire* récente de Sylvie TOURANGEAU. Une présentation des performances et des artefacts de l'exposition ainsi qu'une « bibliographie choisie » complétait la publication. À noter que cette dernière se voulait continuité et complément de la fameuse bibliographie *Performance by Artists* dirigée par Peggy GALE.

L'événement étant globalement décrit, je risquerais par démanègeaison cette impression : c'est curieux comme avec toute la présentation de cet événement, les choses ont l'air spontanément de sortir des choux ! D'abord une prétention flagrante à l'inusité et à la rareté me fait croire à une omission qui je l'espère, n'est pas volontaire. Sans vouloir prêcher pour la bonne église, le collectif d'INTER à Québec s'intéresse, participe, produit, organise et diffuse la performance depuis combien d'années ? Sans blague ! Ses membres venaient tout juste d'en terminer avec leur quatrième Festival international d'In(ter)vention IMMEDIA CONCERTO. La quatrième édition d'un événement qui regroupait une quarantaine de performeurs pendant onze jours ! Celui-ci a même fait l'objet d'une publication

spéciale dans le numéro 42 de la revue INTER. En tentant de comprendre, je crois qu'il faut encore une fois de plus associer cet oubli à l'attitude « urbocentrique ». Domage car c'est aussi ce genre de prétention qui fait naître comme des « choux » des questionnements qui semblaient aussi avoir été posés lors d'un événement comme IMMEDIA CONCERTO. La question du lieu, du public et de la place de la performance dans l'histoire ne me paraît pas nouvelle. En s'acharnant sur ces problèmes, qui somme toute n'en sont peut-être pas, ne risquerions-nous pas de reléguer et réduire la performance à une problématique de « genre » et oublier d'elle ce qui est « performatif » ? En reportant toujours sa nature sur l'assise des années soixante-dix (qui de plus est toujours celle des États-Unis), on arrive à une pareille conclusion : « Aux gros sabots des années soixante-dix sont venus se greffer (non sans mal d'ailleurs) les pince-sans-rire des années quatre-vingt ! »²

On s'entend sur la « forme mouvante, libre et interrogatrice de la performance ainsi que sur le fait qu'elle est une forme foisonnante qui défie le travail de catégorisation et la notion même d'histoire »³ mais on veut « tenter l'expérience d'une définition

Suzanne JOLY : *Sans titre*. Née à Joliette en 1952. La performance comme dispositif, comme « objet » appelant le commentaire de survie en prolongation de l'événement. Quand les mots se distendent, se distillent dans une approche silencieuse. Dans cet espace visuel où l'image photographique soutient un semblant de discours futé, comme une prothèse. Du pied de la lettre au motif, il n'y a qu'un pas.

de celle-ci par le biais de ses artefacts et on trouve qu'il est devenu très important de formuler un contexte spécifique, un encadrement autour de la performance (...) »⁴. On croit aussi que « de toute évidence, la performance nécessitera plus qu'un contexte informel, c'est-à-dire, qu'elle aura besoin d'une intention claire, d'un public-cible, d'un cadre lié à l'art contemporain »⁵. Ainsi, peut-être que les performances deviendront des « œuvres d'art » et n'auront plus à rivaliser avec elles.

Tout ceci m'apparaît bien sûr rempli de bonnes intentions et s'insinue comme un appareil de sauvegarde et de défense vis-à-vis de la performance, mais contribue aussi du même coup à dénaturer sa spécificité. Si l'on ne tente pas plutôt de l'aborder en des termes (que LESSARD avait quand même bien cerné) tel que poser la

la « motivation » et la part d'improvisation qu'elle comporte, elle sera tout simplement englobée au même rang que la peinture et la sculpture. Il ne s'agit plus à mon avis de déplacer les questions.

En l'interpellant comme étant une « fonction » plutôt qu'un « genre » ou un « art », Guy SCARPETTA⁶ résolvait peut-être le problème du processus, du lieu, du public et de la conservation. La « fonction érotique » de la performance a au moins le mérite de démanteler le modèle traditionnel d'appréhension et d'approche de catégorisation de « l'art ». Par exemple, en partant du « lieu » qui pour lui doit être « incongru » afin d'assurer sa fonction érotique, je pensais au groupe d'INTER (toujours lors d'IMMEDIA CONCERTO) avec son périple performatif à bord de la goélette Saint-André sur le fleuve Saint-Laurent. Ce lieu inusité rend effective la « fonction » qui n'aurait pas sans doute réussi aussi efficacement sur une scène d'un amphithéâtre de musée. Je ne suis pas sûre qu'il faille absolument que la performance entre dans les institutions muséales de façon plus régulière.

Trouver un public-cible semblait également préoccuper les conservateurs de *Performances et Artefacts*. Ma question est la suivante : Qu'en est-il de celui-ci lorsqu'on organise un événement en périphérie de Montréal dans un Cégep de Longueuil ?

Trêve de reproches quant à la présentation de cet événement, pensons aux fragmentx. Certaines



Louis HACHÉ : *Polaroid, un avant-goût*. Né à Malartic (Abitibi) en 1952. Vit à Montréal. Du temps, celui-là même qui apparaît, y en a-t-il d'autre ? Du moment qu'il est passé ou futur, n'est-il plus qu'une idée ? Inscrits ou non, le passé ou le futur seraient des moments, moments de pensées. Encore des images que j'imagine dire et polariser, vous voyez ? Et le narrateur dit : « Bienvenue à bord des polaroids », l'image se cristallise à l'instant sous la couche de vinyle.



Normand ACHIM : *À la vie à la mort*. Né à Montréal en 1948. Vit à Sherbrooke. Faire de la performance c'est rigolo. Tout sérieux que ce soit je le répète c'est rigolo. Dans *À la vie à la mort*, je fais référence à Darwin lui-même, là aussi c'est rigolo. Il y est question des grands singes que nous sommes. Ça c'est moins rigolo. Donc, il ne faudrait pas s'attendre à rigoler...



Suzanne VALOTAIRE : *Dragone rouge récidive*. Née à Dalhousie (Nouveau-Brunswick) en 1952. Vit à Montréal. Dans quelle mesure me faudra-t-il déborder le cadre de la performance pour rendre « dragone rouge » charnelle ? Aurai-je à investir plus directement le personnage, à poser un geste plus théâtral pour l'incarner ? Dois-je abdiquer le contrôle, la distance de l'artiste qui performe ?

performances ont retenu mon attention : je soulignerais tout particulièrement celle de Nathalie DEROME *Du derrière de ma tête*, où encore une fois elle réussit si bien par sa « présence même » et ses différents registres de voix, ses messages fragmentés, à nous faire « désirer d'être spectacle » et à nous faire subir sa « randonnée atmosphérique ».

Suzanne JOLY avec un dispositif efficace visuellement, joue avec les mots issus du livre-écran, se promène avec des fragments de texte qui finalement nous ont menti sur le plan du contenu.

Jean-Yves FRÉCHETTE en a fait languir plus d'un avec la durée de son cycle fluide. Un appareillage sophistiqué digne d'un laboratoire ; il recyclait le cliché.

Suzanne VALOTAIRE, Claude PAPIN, Louis HACHÉ, Martine CHAGNON et Normand ACHIM faisaient également partie de l'événement. Je terminerais sur l'impression qu'il y avait, pour l'ensemble de ces performances, beaucoup de bons sentiments, de « volontarisme », mais très peu de « fonction déviante ».

Sonia PELLETIER

¹ Performances et Artefacts, 22 et 23 avril 1989, Collège Édouard-Montpetit, 945, chemin Chambly, Longueuil, Qc.

² Sylvie TOURANGEAU, *Points d'histoire récente*, in *Performances + Artefacts*, 1989, p. 12.

³ Denis LESSARD, *Notes pour écrire une histoire*, ibid. p. 3.

⁴ Denis LESSARD, Sylvie TOURANGEAU, « présentation », ibidem, p. 1.

⁵ Denis LESSARD, op. cit., p. 5.

⁶ Guy SCARPETTA, *Érotique de la performance*, in *Performance Text(e)s & Documents*, Éd. Parachute, 1981, pp 138-144.



Martine CHAGNON : *Le dire 1 et 2*. Née à Montréal en 1961. Vit à Montréal. Le corps discursif/investir les mots et le mouvement dans des paramètres géométriques et symboliques de manière à faire glisser le sens premier et permettre une compréhension mobile du signe. « L'amour quand il surgit, notre aptitude à lui répondre. Les mots, quand ils se servent tous seuls, ou alors de nous ». France DAIGLE, *Sans jamais parler du vent*, Éditions d'Acadie, p. 51.



Nathalie DEROME : *Du derrière de ma tête*. Née à Montréal en 1958. Vit à Montréal. Réflexions philosophico-organiques. Propos grossiers, danses légères et chansons rondes. Une randonnée atmosphérique.



Claudine PAPIN : *Une performance qui dirait tout sauf pourquoi*. Née à l'Assomption en 1955. Vit à Joliette. Une expérimentation et une exploration (la première étant balise, la deuxième étant surprise) dont l'intention est de sentir et de différencier le changement du mouvement, le savoir et l'enseignement. Une alchimie évocatrice, une mise en jeu, une mise en lien. Comment ?



Jean-Yves FRÉCHETTE : *Recycler le cliché*. Né à Edmunston (Nouveau-Brunswick) en 1948. Vit à Québec. Parfois liquide, la langue lue se sèche. Et le cliché se donne comme la permanence du désir. Fragiles, les objets tournoient et se recyclent. Le corps givré se déplace comme un bolide. Tant et si bien que la neige étend son blanc manteau d'hermine le long des deux rives du majestueux Saint-Laurent.

INVERSION PROPULSION

Il est relativement simple de concevoir l'inverse d'une proposition quelconque, cela devient déjà plus complexe de concevoir l'inverse d'un objet, par exemple la chaise. Quel serait l'inverse d'une chaise ? Par contre, dans la circulation de l'énergie électrique, on peut inverser le courant... L'inversion constituerait de la sorte un principe dynamique, une dynamique de la circulation.

La propulsion d'autre part nécessite une concentration de forces, d'énergie pour un effet limité dans le temps, qu'on songe seulement aux feux d'artifice. La propulsion serait une dynamique de rupture.

Chacune des dix-sept actions de cette performance repose sur la rencontre de ces principes : rupture de sens, inversion de propositions, propulsion d'objets ou du corps dans l'espace. Au mur, la toile terminée devient une installation en construction. Le plein de la valise noire macule le vide du carré de sucre blanc. Les 3000 billes sonores se transforment en sources lumineuses alors que la bande son de leur cascade est jouée à l'envers provoquant une diffraction de leurs fonctions successives.

Par ailleurs, la première partie se présente comme une conférence démonstration, éminemment conceptuelle avec petites actions furtives. La seconde, visuelle et sonore, paradoxalement présentée comme l'inverse d'une performance, place l'énergie corporelle au centre de la rupture, démontrant ainsi l'inverse fonctionnelle de la première.

Parallèlement, la première partie est discursive, et pose l'intelligence comme outil de compréhension, alors que la deuxième est gestuelle, organique et pose le corps émetteur-récepteur, masse perceptuelle, comme instrument privilégié de conscience.

Alain-Martin RICHARD

Inversion — propulsion a été présentée à Obscure le 16 février 89, lors du vernissage de l'exposition Peinture subjectile de Georges SHEEHY. Inversion — propulsion, une performance en deux parties de Alain-Martin RICHARD. Avec Gilles ARTEAU, Mona DESGAGNÉ, Jean-Claude SAINT-HILAIRE, Richard MARTEL, Hugues LACHARITÉ, Nathalie PERREAULT et Boran RICHARD pour la deuxième partie. Au contrôle sonore : France DESLAURIERS. À la prise vidéo : Réjean PERRON.

Alain-Martin RICHARD,
Inversion — propulsion.

Photo : François BERGERON



LES TRÉSORS DU PERFORMATIF

La performance-fleuve *Canada errant* présentée par l'équipe de *La Peau des dents* m'incite d'emblée à postuler ceci : le performatif est ce qui déborde la performance. J'en profiterai pour faire de ce spectacle la matière première de ma réflexion.

Il me semble indispensable, à une époque où les performances abondent, de distinguer les événements qui appartiennent au genre (c'est-à-dire la performance) du performatif, qui est plutôt une qualité que toutes les performances n'ont pas nécessairement. Les qualités regroupées par le performatif relèvent davantage d'une « manière d'être » des performeurs sur la scène. Dans *Canada errant*, les intervenant(e)s s'attardent davantage à l'intensité des actions plutôt qu'à l'application d'un concept que l'on respecte souvent au détriment du caractère ponctuel des arts de la scène. Interagir avec les fantômes qui, on s'en doute, habitent les scènes. Les performeurs se sont échangés, dans l'éphémère de la représentation, des trésors invisibles. Mieux encore ; ils nous les ont partagés.

Le performatif détermine l'aspect sensible de la performance (dans le sens

d'un objet sensible, exemple : une balance peut être très sensible aux plus petites variations de poids, du vent). Le performatif privilégie le « là où ça se passe » comme dirait Valère NOVARINA. Et c'est justement l'aspect sensible (impossible de quantifier, de cadrer, de déterminer avant que la représentation ait lieu) qui fait, en grande partie, la beauté de ce spectacle : il y a de la place pour l'aléatoire.

Le performatif est avant tout une aptitude à exploiter les possibilités du corps et plus particulièrement ce qui échappe au « dressage » de celui-ci par exemple la voix avec ses failles, ses défaillances, l'émotion dans son aspect imprévisible. Je veux être plus précise : il y a dans cette œuvre prédominance de l'organicité sur la plasticité.

La Peau des dents est un exemple d'une pratique de la performance qui s'applique farouchement à ne pas évacuer l'émotion (et aussi à savoir en rire). Les contraintes structurelles ont été conçues de manière à mettre en relief les énergies en place. Aussi celles des fantômes. Et tout le monde sait que s'il n'y avait pas de fantômes, il n'y aurait pas d'émotions. Sans émotions, aucun état. Et ce n'est pas parce que je parle de fantômes et d'états qu'on doit penser que j'ai eu peur



Photo : Danielle HÉBERT

Canada errant. Une performance-fléuve présentée par l'équipe de *La Peau des dents* avec Raymond BERTIN, Benoit BOURDEAU, Marie DAVID, Nathalie DEROME, Richard FORTIER, Nathalie GAUVIN, Danielle HÉBERT, Marc LEDUC, Gaétan NADEAU. Mise en scène : Nathalie DEROME. Les dimanche 28 mai et 4 juin à 19 h 00 et 21 h 00, à la brasserie du Cheval Blanc, Montréal.

durant le spectacle. Les millions de mille milliards de gouttes d'énergie qu'il y a dans cette performance-fléuve produisent un système cohérent qui choisit de dire ce qui doit se dire. Aussi de ne pas dire parce que ça se danse. Aussi de ne pas danser parce que ça doit se jouer. Ainsi un tout petit coup de vent, provenant des deux portes ouvertes à l'arrière-scène, a été suffisant pour faire basculer la performance vers le fleuve.

Patricia LAMONTAGNE.

INTERVENTION SONORE DE JOCELYN ROBERT

Quand ? Le mardi 13 juin 89, de 20 h 40 à 20 h 55. Quoi ? Une intervention sonore d'une quinzaine de minutes, dans le quartier Saint-Jean-Baptiste à Québec, sur les rues Sainte-Claire et Saint-Olivier.

Quatre téléphonistes dans un local commercial de la région signalent les numéros apparaissant sur leur partition respective, faisant sonner à tour de rôle tous les téléphones du 770 au 725, rue Sainte-Claire et du 501 au 599, rue Saint-Olivier (du point 1 au point 2 sur la carte), et ensuite du 400 au 497, rue Saint-Olivier et du 722 au 675, rue Sainte-Claire (du point 3 au point 4). Les téléphonistes laissent sonner chaque téléphone une seule fois et passent au numéro suivant. Un appel durant environ 20 secondes, les 4 téléphonistes débutent leurs appels à intervalles égaux de 5 secondes, puis, chaque téléphoniste travaillant à sa propre vitesse, un

déphasement graduel et régulier se produit.

Pourquoi ? Le questionnement des objets les plus banalement techniques amène des révélations intéressantes. Pourquoi le téléphone sonne-t-il ? Cette intervention sonore visait aussi à établir un rapport musicien/auditeur qui évite les contraintes de mise en marché liées aux formes habituelles de la musique (le concert et l'enregistrement). C'était une tentative pour une communication moins séductrice, plus péremptoire.

Jocelyn ROBERT.

