

Histoire d'un regard performant

Madeleine Dorée

Volume 5, Number 1, Fall 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/139ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dorée, M. (1988). Histoire d'un regard performant. *Espace Sculpture*, 5(1), 8–9.

Rilke, qui a consacré quelques brefs essais à Auguste Rodin, rejoint parfaitement Heidegger lorsqu'il écrit: "Et nous sommes un peuple de nomades, nous tous. Non pas parce qu'aucun de nous n'a de foyer où rester et d'endroit où construire, mais parce que nous n'avons plus de maison commune. Parce que, même en ce que nous possédons de grand, nous devons le porter avec nous, et que nous ne

pouvons plus le déposer de temps en temps là où l'on dépose les grandes choses". (14)

Ne devons-nous voir dans cette lecture de l'oeuvre d'art d'aujourd'hui qu'un signe de désespoir pour l'oeuvre à venir? Nous ne croyons pas. Même si le sculpteur ne peut plus collaborer à la cathédrale absente, même si son oeuvre n'a plus de toit où s'abriter, celle-ci demeure toutefois encore et toujours nécessaire. Bien qu'elle doive oeuvrer désormais dans l'extrême solitude de l'oeuvre, qu'elle n'ait plus affaire qu'à elle-même, elle abrite en elle la remémoration toujours possible des lieux, elle conserve en elle la responsabilité de donner seule au monde un visage.

(1) M. Heidegger "L'art et l'espace", trad. fr. par François Fédier et Jean Beaufret, publié dans *Questions IV*, Éditions Gallimard, 1976, pages 98 à 105

(2) Cf. M. Heidegger, "Comment se détermine la phusis", dans *Questions II*, Gallimard,

1968, p. 192

(3) Idem. p. 189

(4) Cf. M. Heidegger "L'origine de l'oeuvre d'art", dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1962

(5) Cf. "L'art et l'espace", *Questions IV*, p. 101

(6) (7) Idem, p. 99

(8) Idem, p. 102

(9) Cf. "Bâtir, habiter, penser", dans *Essais et conférences*, Gallimard, 1958

(10) Cf. "L'art et l'espace", p. 105

(11) Cf. "L'origine de l'oeuvre d'art", p. 54

(12) Cf. "La provenance de l'art et la destination de la pensée", dans *Les cahiers de l'Herne*, no. 45, pages 84 à 92

(13) Idem, p. 102

(14) Cf. R. M. Rilke, *Prose, oeuvres 1*, Seuil, 1966, p. 455

MADELEINE DORÉE

Histoire d'un regard performant

La performance a subi plusieurs métamorphoses avant d'être considérée comme une discipline artistique. Ce que nous savons par exemple des spectacles dadaïstes présentés par, entre autres, Tristan Tzara, Hugo Ball, Hans Arp, c'est qu'ils travaillaient à déconstruire l'usuel du langage en utilisant des formes poétiques. "Au sommet de la hiérarchie, écrit Sarah Kofman, la poésie, l'art le plus spirituel: le matériau sensible, le son articulé, n'y est plus symbole, il est devenu un simple signe du contenu, de la représentation de l'intériorité spirituelle". (1) Leurs manifestations nommées happenings étaient perçues de façon très négative, voire qualifiées de nihilistes. Dans le foisonnement artistique de cette époque, les artistes proje-

taient leurs libertés en faisant des associations narratives disparates, et en jouant avec la sonorité des mots. Dada s'est développé en même temps que l'art de Duchamp; sont aussi contemporains les premiers collages qui laissaient intervenir le hasard et questionnaient l'acte de regarder en découpant les structures narratives des discours écrits et visuels. Cette première approche voulut installer chez le regardeur une certaine distance, de l'ordre de la pensée critique. La position de Duchamp, avec ses readymade, était celle d'une distanciation critique entre le faire et le voir, et une manière d'envisager l'art en dehors des structures matérielles traditionnelles.

Second regard, les années 60.

Le regard performant des années 60 nous plonge dans un état de dispersion. C'est l'entrée du pluralisme qui véhicule un amalgame de propos qui vont à l'encontre des valeurs établies et ébranlent les institutions bourgeoises. Présentées dans les lofts ou les galeries, les performances d'alors sont sans structure narrative, sans montée dramatique et sans fin. Les spectateurs circulent dans un univers en déroute où "l'anxiété du dépaysement provoque la sensation de ne pas être au bon endroit". (2) On interpèle le public de multiples façons, lancer de l'eau, faire exploser des sculptures..., et le corps est utilisé comme un matériau, un objet (ficelé, mutilé...). L'expérience esthétique demeure avant tout une mise en situation de l'observateur.

"Il est bien connu que le mot performance fit son apparition sur la scène artistique aux beaux jours minimalistes: qu'il est au mot happening qu'il supplanta, ce que la notion minimaliste d'installation est à l'action painting; que le sculpteur Robert Morris fut, dans sa collaboration avec Yvonne Rayner et d'autres, à l'origine du phénomène-performance tel qu'il émergea d'abord de la nouvelle danse américaine". (3) D'après Rosalind Krauss, Robert Morris a commencé à

travailler ses sculptures minimalistes après l'une de ses performances. Dans son livre intitulé *Passage in Modern Sculpture*, elle raconte cette action: il avait suspendu une colonne au-dessus d'une scène, le rideau s'ouvrait, trois minutes plus tard la colonne tombait et le rideau se fermait...

L'étalement au sol, la mise en scène de l'oeuvre et la présence du spectateur nous donnent déjà les bases théoriques sur lesquelles les problématiques minimalistes allaient se fonder. Toutefois, les minimalistes posaient sensiblement la même question que Duchamp, celle de l'acte de regarder, mais en quittant les structures traditionnelles de la perception. Cette logique met en relation l'être humain avec le monde des objets qui l'entourent; le regard amène à définir ce qui nous touche de près ou de loin. Cette attitude est une force d'attraction qui rend visible un phénomène d'identification. "Je", le spectateur qui se regarde et "il", la ressemblance ou la différence. De là, la performance évoluera dans une double voie: l'une, qui met en scène le réel et l'autre, l'espace de la représentation.

La mise en scène du réel relie subjectivement les éléments du discours person-

nel, social et politique. Les performances de Joseph Beuys et Gina Pane par exemple, illustrent cette forme d'implication. Beuys témoigne de son expérience de vie et l'acte créateur devient un moyen d'échapper à une forme d'aliénation sociale.

L'espace de la représentation met en évidence ce que nous croyons comprendre des codes visuels. Gilbert, Georges et Claude Lamarche, par exemple, en se représentant eux-mêmes, se transforment en sculpture vivante et *dramatisent* le phénomène de la distanciation.

Regard d'une mémoire passionnée.

Depuis quelques temps, Sylvie Tourangeau travaille sur le phénomène de la mémoire, lieu où s'accumulent nos perceptions. Dans sa conférence/performance de cette année, intitulée "Action/Rencontre", elle véhicule un volet de l'histoire de la performance au Québec, celui des années 70 à aujourd'hui. En nous faisant connaître les différents intervenants, elle reconstitue une *mémoire* qui identifie plusieurs des voies explorées. Elle réanime ces traces *histo-*

riques et ce, par un jeu où se mêlent des signes personnels et collectifs: pyramide, coeur, cerveau, oeil, lunette... Elle interprète deux rôles: celui de la performeuse qui prend la position du regardeur et dessine un oeil critique sur la situation qu'elle présente, et celui où elle crée des liens qui amènent à prendre conscience du phénomène de transformation qu'est la performance. Une dynamique de l'hier et de l'aujourd'hui où l'histoire se re-constitue au présent. À chaque représentation, est exposé un document historique qui varie selon le lieu, le public et la participation plus ou moins active de celui-ci.

Les artistes qu'elle (re)-présente figurent sur la scène artistique depuis plus de cinq ans. Parmi eux: Sylvie Laliberté, Danielle Bourque, Claude Lamarche, Denis Lessard, Errold Wood. Sylvie Laliberté, pour sa part, dénonce ces situations où la femme devient un objet de regard, un modèle social aliénant. Par le biais de l'humour, ce modèle est récupéré et déstabilisé.

Dernier regard.

Les performances sont aujourd'hui très individualisées, personnalisées: sorte de rituel où l'esthétique et la symbolique se sont réconciliées. La performance d'Angelika Festa, à titre d'exemple, explore une troisième voie de la performance actuelle, celle de la pensée sentie. Lors d'un événement présenté en février dernier à la Galerie Powerhouse, elle s'est suspendue (pendant 24 heures: de midi à midi) à une poutre dressée en oblique du sol au plafond, le corps enserré dans des bandelettes. Un vidéo de l'image agrandie de ses pieds nous recevait à l'entrée de l'édifice; un autre, à l'intérieur de l'espace, montrait l'image d'un poisson embryonnaire

Par petits groupes nous entrions. Elle nous entendait circuler, et ses yeux recouverts de ruban argenté incitaient aussitôt à un climat d'intimité nous faisant oublier l'agitation du monde extérieur. L'image enveloppante éveillait nos émotions et rendait fébriles tous nos sens.

Nous cherchions, tendus, les motivations d'un tel abandon. L'impression d'être face à une sculpture (mais vivante) incitait au recueillement; nous ressentions la lutte contre l'engourdissement, la fatigue, la panique, l'aveuglement et l'irritation causée par les bandelettes. Mais à un autre niveau, cette rencontre nous faisait percevoir les étapes d'un processus de création où le repliement sur soi engendrait le partage d'une pensée sentie...

Qu'il soit suspendu dans l'espace, immobile comme une momie, ou qu'il soit animé par une suite de gestes comme dans les présentations d'Yvone Rayner, le corps reste l'un des éléments-clés des performances. À travers elles, on assiste au retour du rituel, à la résurgence du sacré.

(1) (2) Sarah Kofman, *La mélancolie de l'art*, Éditions Galilée, 1985

(3) *Performance, textes et documents*, Éditions Parachute, 1981

Sylvie Tourangeau: Action/Rencontre sur la Performance.

Pyramide: Denise Giguère.

Photo: Nicholas Michaud

