Document généré le 16 avr. 2024 13:56

Inter
Art actuel

Assurer sa permanence. Le cas de *Refus-acceptable*

Jade Boivin

Numéro 125, hiver 2017

URI : https://id.erudit.org/iderudit/84845ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Boivin, J. (2017). Compte rendu de [Assurer sa permanence. Le cas de *Refus-acceptable*]. *Inter*, (125), 78–79.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2017

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

ASSURER SA PERMANENCE
LE CAS DE *REFUS-ACCEPTABLE*

JADE BOIVIN

Alors que le caractère fuyant de la performance la pose selon les termes de son intangibilité, il devient nécessaire de penser cette pratique artistique selon les dispositifs qui permettent sa permanence. L'exposition *Refus-acceptable ; I Would Prefer Not to Do So* jette un voile et brouille les pistes. Et si les dispositifs qui nous donnent accès à l'acte performatif n'étaient pas si transparents qu'ils devraient l'être ?

Une posture de refus

Présenté dans la Petite galerie de L'Œil de Poisson, le projet met en place une posture de refus. Valérie Perron nous confronte à l'impossibilité d'avoir accès à la salle d'exposition en présentant une porte verrouillée. Dans son discours tenu lors du vernissage, elle explique qu'« *I would prefer not to do so* est une citation tirée du livre *Bartleby*[1], écrit par Herman Melville en 1853, alors que le personnage refuse d'effectuer les tâches de scribe qui lui incombent.

25 novembre 2015

DÉCLARATION

Je [redacted] m'engage à répondre au nom de l'acheteur.se de cette déclaration pour la durée de ma résidence et lors de mon exposition, *Refus-acceptable : I Would Prefer Not To Do So*, à l'Œil de Poisson en 2016.

Je [redacted] refuserai d'inscrire mon nom ou que mon nom soit mentionné durant cette exposition. À l'inverse, le nom de l'acheteur.se de cette déclaration sera inscrit à chaque endroit où il serait normal d'inscrire le mien en tant qu'artiste de cette résidence et qu'exposant.

Je [redacted] refuserai d'inscrire cette résidence et cette œuvre dans mon curriculum vitae d'artiste. L'acheteur.se pourra, à sa guise, inscrire à son curriculum vitae d'artiste cette résidence et cette exposition puisque son nom figurera à titre d'artiste de ces dernières.

Je [redacted] offre par cette déclaration l'opportunité à l'acheteur.se d'inscrire à son curriculum vitae d'artiste cette résidence et cette exposition, de pouvoir entrer dans les archives de l'Œil de Poisson et d'user de ce privilège comme bon lui semble.

Je [redacted] ferai cette résidence et cette exposition à proprement dit, mais n'existerai et ne répondrai que sous le nom de l'acheteur.se.

Je [redacted] en ce qui concerne ma présence dans le champ de l'art spécifiquement à l'Œil de poisson, ne serai plus [redacted] du 18 mars au 17 avril 2016, mais me présenterai en tant que le nom de l'acheteur.se.

Je [redacted] garderai une copie de cette déclaration, sur laquelle mon nom sera hachuré, et donnerai la version originale de cette déclaration en guise de certificat d'attestation.

Nom de l'acheteur.se
VALÉRIE PERRON

Signature de l'acheteur.se

Nom de l'artiste [redacted]

Signature de l'artiste

en date du : 25/11/2015

Photo : Manoushka Larouche.

Pour la quasi-totalité de l'exposition, nous avons été confronté(e)s à la porte fermée sur laquelle était inscrites les heures de fermeture – et non d'ouverture – de la Petite galerie. Elle aura été laissée débarrée à un seul court moment, soit au finissage, le 17 avril, de 12 h à 17 h, ne permettant qu'à peu de gens d'accéder au contenu de la salle. À l'intérieur se trouvaient peu de choses, et c'est justement dans la subtilité du subterfuge que se sont révélés les quelques indices qui nous ont permis de comprendre que l'exposition n'avait pas été réalisée par l'artiste présentée lors du vernissage…

Un point rouge – comme ceux utilisés pour signifier la vente d'œuvres d'art exposées dans une galerie – est minutieusement placé au-dessus du titre de l'exposition, écrit en lettres de vinyle tout en haut du mur près du plafond, alors que le nom de Valérie Perron, pour sa part décollé, gît sur le sol. Accroché au mur, un document encadré pointe encore plus explicitement le pot aux roses : un contrat signé de deux personnes, Valérie Perron sous le nom de l'acheteuse et un nom biffé sous le nom de l'artiste, nous révèle qu'elle a acheté au prix de 150 $ le concept de performance dont résulte l'exposition.

Dans un contexte où l'artiste anonyme est à la fois théoricien(ne) et entrepreneur(e) de sa propre pratique, vendre sa visibilité semble être un pied de nez plutôt bien placé à la figure de l'artiste autonome, l'instigateur(trice) du projet refusant ici de laisser sa trace et son nom quelque part, de relier directement son identité à son projet de performance.

La posture théorique en performance

Le concept de la performance de *Refus-acceptable* réside d'abord dans une utilisation des structures de diffusion de L'Œil de Poisson : l'inclusion de Valérie Perron au sein de la programmation ainsi qu'une diffusion au sein de la liste d'envois courriels faisant la promotion de l'exposition. Il se poursuit par la mise en place de différentes interventions dans l'espace médiatique, qui visent à construire un discours théorique autour de la posture de refus de Perron : une capsule vidéo[2], des couvertures à la radio[3], une conférence vidéo[4], un article de journal[5] et, enfin, son discours lors du vernissage. Ces dispositifs[6], dont l'organisation a été orchestrée par l'artiste anonyme de façon à créer une masse théorique et critique autour de la pratique de Perron, sont devenus la façade principale à laquelle le spectateur ou la spectatrice se heurte en s'informant au sujet de *Refus-acceptable*. Mais cette façade n'informe pas seulement sur la posture de refus de Perron : elle est aussi elle-même constitutive de l'acte performatif de l'artiste anonyme.

Dans un tel contexte, il devient pertinent de remettre en question les structures qui donnent accès à la performance au-delà du rapport de vérité qu'elles sous-tendent. Comment pouvons-nous alors penser la performance dans des dispositifs qui lui octroient sa permanence si ceux-ci sont vaillamment orientés vers une fausse piste ?

Photo : Ivan Binet.

Un paradoxe inhérent à la performance

Pour penser la relation entre la performance et sa documentation, il convient d'abord de comprendre l'essence de la performance, c'est-à-dire son caractère éphémère et non reproductible. Selon Peggy Phelan, ces propriétés, qui lui sont intrinsèques, la posent en résistance à la reproduction et aux représentations nécessaires à la circulation du capital. En ce sens résolument critique d'une réappropriation consumériste de l'art, l'efficacité critique de la performance se retrouve dans la promesse performative qu'elle nous fait de rester sans traces[7].

Toute tentative de rendre la performance tangible et permanente pointerait d'ores et déjà le paradoxe inhérent à sa constitution : avoir accès à une performance du passé – donc nécessairement par une documentation, une image ou une trace – nous confronte à l'impossibilité de la cerner sans passer par un processus qui en altère son essence. Les documents ne donneraient pas tant accès à la performance qu'ils pointeraient l'échec de son retour : ils demeurent la transposition d'un acte en représentation[8].

C'est un enjeu qui trouve son écho dans le texte de Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, alors que l'auteure traite des pratiques éphémères en considérant leur double temporalité : d'abord celle de l'immédiat où il y a l'interaction entre le performeur ou la performeuse et le public ; puis celle d'une temporalité décalée où l'œuvre se vit après l'acte de la performance par la documentation. Pour elle, la vérité de la documentation d'un acte éphémère est d'ores et déjà à remettre en question, car elle ne prouve pas nécessairement la réalité visible : elle démontre plutôt la construction de cette même réalité, élaborée de toutes pièces[9].

La réalité en construction

Cet enjeu est paradigmatique dans le cas de l'exposition *Refus-acceptable*. L'exposition obtient justement son efficacité critique à l'entrecroisement des problématiques autour de la permanence de la performance. L'artiste anonyme agit en tant que chef d'orchestre d'un moment (l'exposition et, plus précisément, l'ouverture de la porte) qui débouche sur son hors-cadre, alors que la lecture du contrat nous fait prendre conscience du débordement dont le projet fait preuve, autant en termes de temps que d'espace.

Les dispositifs ne font pas que documenter la posture de refus de Perron : ils mettent en place une distorsion en créant une réalité mitoyenne, à la limite entre l'identité artistique de Valérie Perron et celle de l'artiste anonyme. Dès la signature du contrat, les discours autour de *Refus-acceptable* ont été considérablement adaptés selon la réelle identité des deux protagonistes, soit l'acheteuse et l'artiste. Les discours ne sont en ce sens ni tout à fait représentatifs de la pratique de Perron ni non plus typiques de celle de l'artiste anonyme, mais la réalité est ainsi créée au moment où elle est absorbée par le visiteur ou la visiteuse.

Si, d'une part, la performance est en son essence irreprésentable et que, d'autre part, les documents lui donnant accès ne sont que construction, il devient pertinent de réfléchir aux enjeux de visibilité derrière le caractère fuyant de la performance, surtout lorsqu'il s'agit de pratiques d'artistes femmes ou d'identités minoritaires qui sont déjà confrontées à une invisibilisation systémique[10].

Lors d'une entrevue qu'elle m'a accordée, Perron a vite fait de mentionner la valeur symbolique d'acheter un projet performance. Alors que la fabrication technique de l'œuvre n'est plus nécessairement réalisée par l'artiste, ne plus rien produire revient à pousser le paradoxe à son maximum. Acheter le projet de quelqu'un d'autre, pour ensuite être mis(e) à l'avant-plan d'un processus qui revendique son appartenance au dit projet, pose alors les bases d'une réflexion autour des systèmes de légitimation par les pairs, dans lesquels doivent nécessairement passer les artistes pour exposer au sein des centres d'exposition[11]. Surtout lorsqu'il s'agit d'une pratique en performance, cette notion de reconnaissance obtient un rôle prépondérant pour la visibilité des artistes et de leur pratique.

L'exposition nous invite alors à remettre en question les espaces de visibilité des performeuses, qui doivent jongler avec une double difficulté de légitimation : la performance s'appréhende difficilement sans sa documentation, et c'est bien là une problématique concrète puisqu'elles peinent déjà à obtenir la même visibilité que leurs collègues masculins. Acheter la visibilité offerte à un homme[12] expose une efficacité critique féministe plutôt forte, alors que le processus d'anonymisation de l'instigateur, mis en branle depuis la signature du contrat de vente, fait prendre conscience du besoin – parfois urgent –, en tant qu'homme allié du féminisme, de se soustraire à la visibilité.

En fin decompte, penser la performance selon les termes des dispositifs qui lui octroient sa permanence, c'est aussi réfléchir en amont de la visibilité de l'œuvre, de l'artiste et des enjeux qui englobent le processus de légitimation des pratiques artistiques, ce à quoi nous confronte finement la collaboration autour de *Refus-acceptable : I Would Prefer Not to Do So*. ◄

Notes

1 Herman Melville, « Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street », *Putnam's Monthly Magazine*, n° 2, novembre-décembre 1853, p. 546-557 et 609-615.

2 L'*Œil* de Poisson, *Valérie Perron. Refus-acceptable : I Would Prefer Not to Do So* [vidéo], 11 mai 2016, 4 min 19 s, www.youtube.com/watch?v=Cdv_dBChJGQ et www.oeildepoisson.com/video.html.

3 Trois entrevues ont été réalisées et sont disponibles en ligne : Gentiane La France et Audrey Careau, « L'échange Québec-Bangkok à VU et L'Œil de Poisson », *L'aérospatial*, CKRL, 22 mars 2016, 17 h 50, 9 min 45 s ; Catherine-Ève Gadoury, « Québec-Bangkok : à la rencontre de l'autre », *LeZarts Québec*, MAtv, 31 mars 2016, 21 h 30, 6 min 33 s ; Gentiane La France et Audrey Careau, « Entrevue avec Steven Girard au sujet de l'exposition de Valérie Perron », *L'aérospatial*, CKRL, 19 avril 2016, 18 h 01, 9 min 35 s.

4 Steven Girard, « Le cas Valérie Perron, conférence-performance » [en ligne], CDEX, Montréal, 15 avril 2016, www.vimeo.com/166857537.

5 Catherine Genest, « Quoi faire : échange Québec-Bangkok », *Voir Québec*, vol. 1, n° 2, mars 2016, p. 74.

6 J'utilise le terme *dispositif* pour englober l'ensemble des interventions dans l'espace médiatique nommées plus haut, en me basant sur la définition qu'en donne Giorgio Agamben : « J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants [et qui] résulte d'un croisement des relations de pouvoir et de savoir. » (Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Payot et Rivages, 2014, p. 31 et 11.

7 *Cf.* Peggy Phelan, « The Ontology of Performance: Representation without Reproduction », *Unmarked: The Politics of Performance,* Routledge, 1993, p. 149.

8 *Cf. id.*, « Reciting the Citation of Others, or A Second Introduction », dans Lynda Hart et P. Phelan, *Acting Out Feminist Performance*, University of Michigan Press, 1993, p. 18.

9 *Cf.* Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, MIT Press, 2003, p. 223.

10 *Cf.* Alain Quemin, « Qui détient le pouvoir en art contemporain ? Fonction dans le monde de l'art, genre et pays "acteurs de la consécration" », *Sociologie et sociétés*, vol. 47, n° 2, automne 2015, p. 50.

11 Selon les propos de Valérie Perron, discussion menée par Jade Boivin, 20 mars 2016.

12 Afin de respecter le processus d'anonymisation de l'instigateur du projet, mentionnons seulement pour les besoins de l'argumentaire qu'il s'agit d'un homme.

Jade Boivin complète actuellement sa maîtrise en histoire de l'art à l'UQAM, avec concentration en études féministes. Ses intérêts de recherche portent sur la politique autour de la représentation des genres au sein de la performance canadienne. Elle a notamment présenté ses recherches dans le cadre des colloques « Au vitriol : l'art et ses contrariétés » (Concordia, 2016), « Colloque Multitudes Queer » (Sherbrooke, 2016) et « SVR. Sexualité et genre : vulnérabilité, résilience » (UQAM, 2015).