

## Jeune performance...

Hélène Matte

Number 81, Spring 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46051ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Les Éditions Intervention

### ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Matte, H. (2002). Jeune performance.... *Inter*, (81), 70-72.



# Jeune performance...

par Hélène MATTE

## La question de l'identité

La performance a contaminé une nouvelle génération d'artistes en arts visuels. Plus vite que la méningite, l'engouement s'est propagé à Québec, qui a vu une série d'événements performatifs pulluler dans sa basse ville. À l'hiver, les deux soirées de performance dans la faculté des arts de l'Université Laval ont révélé les symptômes ; au printemps, l'échange Québec-Montréal de la jeune performance a établi le diagnostic. Le virus est violent et la fièvre, épidémique. Outre ceux mentionnés, d'autres événements apparaissent comme exemplaires de l'intérêt vivifié pour la performance ainsi que de la diversité des sens et des formes possibles ; tantôt communes, tantôt antagoniques. Cet article présentera des actions indépendantes s'étant déroulées au mois de mai 2001, pour ensuite analyser leurs rapports distincts à l'identité.

Le samedi 5 mai, 6 heures tapant. Sur la rue Saint-Vallier, un endroit sans nom appelé « le haut du café Loft » : un local transformé pour l'occasion en résidence-installation. Une file d'attente hétéroclite. L'ouverture des portes. Une bande de son, enchevêtrée de voix et de vrombissements, roule en boucle. Un corps est étendu de tout son long à l'entrée. Les curieux le contournent du mieux qu'ils peuvent puis s'installent autour d'un grand cercle marqué au sol. Monia ROUTHIER articule une première performance et, ainsi, inaugure de sa propre chair son exposition. L'événement d'installation théâtrale nommé *N'est sens* ne dure que cinq jours, sans grands retentissements – sauf les élans intérieurs chez les témoins d'une action de 45 minutes.

Le vendredi 11 mai, 5 heures. Au centre d'art actuel Le Lieu, sur la rue du Pont. Les Fermières obsédées sont attendues. Le jeune collectif de filles, un quatuor lancé nouvellement dans la performance, apparaît au centre de la pièce principale, costumes et rouge à lèvres à l'appui. Dans la salle, des présences connues : caméra de télévision, professeurs d'université, artistes du milieu ou sortis de leur centre. Une chaleur étouffante. Des regards avides, rivés sur le cisaillement des dentelles, sur les jupes et les cils. Trois quarts d'heure de temps roulent au rythme des bobines humaines, sur une série d'images brodées les unes par-dessus les autres. Un son en boucle, encore : le bruit de la machine à coudre, de plus en plus accéléré, comme les gestes répétés, de plus en plus accélérés, de plus en plus répétés. Une action sans titre, sauf celui du groupe.

### Des corps à l'abandon

Après une incursion en arts visuels et au cinéma, Monia ROUTHIER s'est liée au théâtre. *N'est sens* est l'aspect effectif de son étude de maîtrise. Malgré le caractère scolaire de sa démarche, son projet apparaît hors institution : d'abord hors norme par le sujet étudié, il devient concrètement underground par le choix d'un lieu anonyme pour sa présentation. Sans chercher à passer inaperçue, Monia ROUTHIER va de Montréal à Québec, discrète malgré son calibre. Si l'action n'eut aucun impact médiatique, on peut en accuser ses affiches peu nombreuses et ennuyeuses, qui n'ont pas même su attirer les initiés de la performance de Québec, brillant par leur absence. L'événement n'était pourtant pas sans valeur, l'anonymat ayant contribué à son aura de mystère.

La pièce habitée par l'artiste était jonchée de corps absents tracés au sol et d'objets étranges ressemblant à la fois à des machines de conditionnement physique et à des appareils de torture. Une échographie était projetée au mur. Une mise en scène lugubre saturait l'espace sonore et visuel, les témoins sans échappatoire ne pouvaient que prendre part à ce monde inconnu, soudain intime, comparable à un lieu de culte autant qu'à un laboratoire scientifique. Un être de blanc vêtu se mouvait à travers le décor, contribuait de son souffle et de ses gestes à l'ambiance expressionniste. L'être errant possédait un à un les corps vides, les nommait pour enfin les abandonner. Corps trouvé, non identifié, perdu, créateur, souffrant, astral, incertain, médiatisé, endormi, stable, déchiré, redresseur, décentré, testé, réprimé, manipulateur et manipulé : ce sont les mots inscrits çà et là lors de l'action dont l'écriture est parmi les éléments constitutifs et symboliques. Durant cette action, Monia ROUTHIER a échangé d'intenses regards avec les témoins, des regards incitant ceux-ci à agir et à transformer leur propre regard. De même, autour du grand cercle, les instruments de torture se sont avérés de simples observatoires. À travers la lunette à chaînette offerte avec le siège singulier, on percevait un indice de l'identité possible de la protagoniste : une photo. Une image couleur et un sourire se trouvaient ainsi au premier plan, devant l'être blafard mais vivant, théâtral et pourtant sans personnalité. Puis, les témoins ont tour à tour marqué de noir le costume immaculé de celle voyageant d'une rencontre à l'autre pour finalement délaïsser son habit taché au centre du cercle : comme un corps de plus mais, celui-là, plein et tout frais naissant. Ce dernier geste annonça la fin de l'action, sans que la protagoniste n'eût besoin de fuir vers les coulisses.

On soupçonne l'influence d'Antonin ARTAUD sur la jeune artiste. Ne dit-il pas, et ce pourrait être le synopsis de cette performance : « Je suis les signes que je fais puisque je suis le corps que je me suis fait... Je mets toute mon âme dans chaque signe être que je fais en moi afin qu'il vive et se détache de moi'... » De même, l'action de Monia ROUTHIER, entre le rite de passage et la catharsis, aborde les concepts de l'être et du devenir. Apté à susciter des questions d'ordre métaphysique, son action est comparable au sirop : parfois indigeste mais nécessaire, cette fois-ci de bon goût et bienfaisante.

### L'identité synthétique

C'est dans une tout autre optique que Les Fermières obsédées ont présenté leur performance. Catherine PLAISANCE, Mélissa CHAREST, Annie BAILLARGEON et Eugénie CLICHE sont aussi des étudiantes. Elles sont sorties du cadre scolaire pour se diriger sans détour vers le « temple » de la performance à Québec, Le Lieu. Le choix d'un lieu consacré à cet art n'est pas sans lien avec leur désir de reconnaissance. Loin de flirter avec l'anonymat, leurs ambitions visent ouvertement le vedettariat. En conséquence, leur rapport au corps est antagonique à celui exprimé par Monia ROUTHIER. En fait, ce n'est pas l'intériorité du corps et sa création, mais l'apparence et sa production qui entrent ici en jeu. Une apparence, indubitablement féminine, dont l'identité individuelle est diluée dans celle du groupe et laissée en pâture aux médias d'information. Première page du journal étudiant, article dans le plus populaire des journaux locaux : les Fermières ont posé les bases de leur propre mythe urbain et ont fomenté l'attente chez leurs spectateurs.

Culte de la beauté ou parodie de la féminité, leur démarche est ambiguë mais non moins captivante. Filmées, elles jouent avec les fils, les tissus et la broderie ; photographiées, elles boivent du thé et grignotent des biscuits secs. En récupérant par une ironique nostalgie l'idée de la tradition des cercles de fermières, tout en revendiquant d'être reconnues en tant que vedettes, Les Fermières obsédées brûlent la chandelle par les deux bouts et cela crée beaucoup d'éclat. Au premier abord, l'effet de style de leur kitsch rétro, glamour à souhait, est rigolo et semble inoffensif, mais il devient vite matière à anxiété : le joli verse dans l'affreux. La superficialité soigneusement réfléchie crée une surexposition et la lumière est aveuglante. Les Fermières obsédées incarnent dans la répétition des gestes leurs obsessions du perfectionnisme, leur esthétisme à outrance et leurs ambitions de stars, les affres obscures de l'aliénation. Leur monde est celui de l'objet fétiche, de l'objet décoratif où elles-mêmes se transforment en objets médiatiques et en machines productrices d'images. Fermières et non pas sorcières, elles ne changent pas le fer en or, mais leur théâtre travestit la simplicité en artifice et le banal en spectaculaire.

Leur action présentée au Lieu représente bien le mécanisme dans lequel elles s'inscrivent. Leur mise en scène : elles-mêmes au centre de la pièce, tournant sur elles-mêmes, s'embobinant à mesure que s'affaissent les retailles des patrons. L'arrière-plan du décor, c'est l'œil des caméras et le public : un bon public enthousiaste et attentif. Dans cette action concentrique, aucun regard n'est échangé, les Fermières semblent intouchables. En fait, le moyen d'entrer en relation avec elles, c'est d'en nourrir l'idée, à l'aide d'informations véhiculées par les médias et les ouï-dire : les Fermières sont une illusion et il n'y a rien de mieux que le virtuel pour alimenter l'illusion. Avec doigté, Les Fermières obsédées se sont ligotées au *star system* ; sublimant leurs identités personnelles pour festonner, si ce n'est un mythe pointilleux, une fable cousue de fil blanc et rouge.

### Le théâtre de l'identité : la chute des corps

Le corps étant à la base de l'art de la performance, l'identité devient souvent matière à action. Corps vivant versus corps apparent, corps individuel versus corps social, identité personnelle versus identité imposée par la société, sont autant de sujets susceptibles d'être abordés spontanément chez les jeunes performeurs si l'on en croit les actions analysées précédemment. Par ailleurs, pour corroborer cette remarque, une action du jeune Christian MESSIER s'impose. Ce dernier, à l'été 2000, nu comme un ver dans un parc public, tâchait vainement d'effacer en les répétant sans cesse son prénom et son nom inscrits partout sur sa peau. On ne peut mieux dire : une performance marquante.

Néanmoins, il est à souligner que ce que l'on nomme ici « le thème de l'identité » ne participe pas systématiquement aux actions de la jeune performance. Par exemple, le jeune duo sonore et gestuel constitué du musicien Jean-François L. et de la danseuse Julie PICHETTE outrepassa cette thématique. Énoncer que l'identité est le leitmotiv de la jeune performance serait donc une affirmation erronée, d'autant plus que ce thème est un lieu commun, aussi abordé par des performeurs « expérimentés », quoique peut-être avec plus de subtilité. On peut toutefois risquer deux hypothèses : la première voulant que la performance soit intrinsèquement liée à l'identité est ennuyeuse. La



seconde, plus escarpée, propose que la performance soit concernée par l'identité lorsqu'elle devient « le théâtre de la représentation ». Pour employer le vocabulaire d'Antonin ARTAUD : un théâtre incapable de transcender pleinement la vie dont il est le double qui, en conséquence, ne peut que la refléter au risque de sombrer dans l'anecdote. Ce « théâtre de la représentation », perçu comme un moyen de la performance et non comme sa raison d'être, n'est pas considéré péjorativement, contrairement à l'opinion initiale d'ARTAUD à ce sujet. Ici, on pense à l'emploi d'éléments propres au théâtre, par exemple à l'importance de la mise en scène, des costumes et des expressions faciales chez Monia ROUTHIER comme chez Les Fermières obsédées. Cependant, aucun texte appris par cœur ou aucune histoire découpée en actes. « Cette division en actes est une invention de la tragédie psychologique française<sup>2</sup>... » Ladite « performance théâtrale » conduit à la question de « l'identité » puisque sa forme masque l'objet ou l'individu, pour le déposséder de sa singularité ou pour lui en imposer une, substituant à sa réalité une autre plus ou moins signifiante.

Finalement, le problème, car il y a effectivement un problème (il y a toujours un problème), c'est que les éléments théâtraux ne sont pas toujours choisis volontairement par les performeurs néophytes ; c'est-à-dire qu'ils découlent souvent de réflexes causés par l'idée de l'agir en public et du spectacle ou encore de l'ignorance des autres possibilités. Pourtant, nul besoin de pacotilles ou de projections vidéo, seul un corps traversé par le temps est nécessaire à la performance. Il fallait le voir, le duo Jean-François L. et mademoiselle PICHETTE, un certain 26 mai dans le hall du complexe Méduse. L'un modulait, sculptait, gribouillait et liquidait les sons dans l'espace. L'autre dansait comme un nénuphar, au gré de l'ambiance sonore et du clapotis des présences. Presque rien : le corps comme mise en scène, le bruit comme décor. Quelque chose de nu et d'enveloppant à la fois. « Culture dans l'espace veut dire culture d'un esprit qui ne cesse pas de respirer et de se sentir vivre dans l'espace, et qui appelle à lui les corps de l'espace comme des objets mêmes de la pensée, mais qui en tant qu'esprit se situe au milieu de l'espace, c'est-à-dire à son point mort<sup>3</sup>. » Pas de personnage, pas de rôle à démasquer ; seulement se sentir là.

## Les confitures textiles des F.O.

Les Fermières obsédées ont présenté une action performative qui démontre une progression de leur concept. Du culte de la beauté où elles pataugeaient, les Fermières se sont mouillées jusqu'au sublime, passant de l'apparence à la substance. Description hyperbolique et commentaires.

Rue du Pont, 28 octobre 2001, dans la vitrine de l'ancienne cordonnerie, une petite télévision s'abandonne au regard des passants, on voit des mains de femmes découpant frénétiquement des lanières de tissu rouge. *Tranchez, coupez, hachez* est le titre, d'une poésie sanglante, de la performance des Fermières obsédées. Les fenêtres sont bouchées, la porte du commerce est verrouillée. Déjà une trentaine d'individus attendent dans une joyeuse impatience.

Intérieur. La pièce est presque vacante. À l'arrière, un petit bar improvisé accueille discrètement ses clients. Au centre se tient ce qui semble le point névralgique de l'action prochaine ; un énorme cylindre en plastique transparent rempli de petits carrés de tissu presque jusqu'au plafond. On y devine des corps. Le cylindre bouge à peine. Le public continue d'investir la salle, on compte maintenant près d'une centaine de curieux. Une bande sonore roule en boucle, cesse, recommence. On devine un bruit de cuillè-

res dansant dans des pots de verre, semblable au timbre aigu d'un carillon déglingué ou de clochettes technos. On dirait un son travaillé un peu à la Monty CANTSIN, si le personnage se mettait à produire de la musique de Noël.

Le cylindre apparaît d'abord comme un incubateur réchauffé par des lumières de scène ; un utérus de chair textile et de peau en plastique où les Fermières se protègent du monde extérieur. L'action commence, le public ne pige pas encore ce qui se passe. Le niveau des retailles de tissu descend et laisse apparaître peu à peu les perruques puis les visages concentrés des Fermières. Le cylindre se transforme en éprouvette où quatre clones ont les pieds dans les plats. Fiévreusement, les Fermières empoignent les ruines de tricots et d'étoffes pour en farcir les pots Mason qu'elles piétinent. Elles cuisinent des confitures textiles. Le cylindre se métamorphose en vitrine circulaire où quatre mannequins

robotisés feignent de ne pas remarquer la ribambelle de consommateurs d'art qui les entoure. Le cylindre est une industrie cernant les ouvrières de l'absurde. Les confitures ressemblent soudain à de la viande hachée, le cylindre apparaît désormais comme une cage où les bêtes de cirque commenceraient à manquer d'air. Les mains se posant hâtivement sur la paroi de l'enceinte laissent une buée inquiétante sur le transparent. La plus grande des Fermières tente de découper le mur avec des ciseaux. L'outil se brise sous les rires nerveux des témoins. Un garçon surgit du public et leur tend une autre paire, trouvée dans un coin de la pièce. Les otages d'elles-mêmes poursuivent leurs gestes. Sans les laisser briser leurs propres chaînes, le garçon, pris d'un élan héroïque, déchire le plastique et, enfin, défonce la cage d'où se sauvent, haletantes, Les Fermières obsédées. Le garçon s'est blessé à la main. Applaudissements.





## Renverser la vapeur

On retient de cette action des gestes téméraires. Celui de Pierre, pour le nommer, qui a donné à l'action un dénouement inattendu, évitant à tous une fin en queue de poisson comme les Fermières ont souvent donné à voir. Quant à elles, on oserait dire que les Fermières ont le courage de la servitude du corps. Elles démontrent l'aliénation de la productivité par leurs actes répétés mais originaux. Elles figurent la mythomanie journalistique par la médiatisation de leur image fomentée. Dans l'immédiat de la performance, elles s'imposent la proximité physique, elles deviennent les quatre organes d'un même corps. Par l'interférence des reportages télévisés et des pages de quotidiens et d'hebdomadaires, elles élargissent la sphère du spectacle.

Les F. O., comme les a nommées un quotidien de Québec, détournent de manière particulière certaines valeurs sociales. Ces valeurs concernent la convivialité et le partage à l'intérieur d'un groupe dont l'action et la production se lient à la collectivité. Les F. O. se rassemblent pour créer comme le font les cercles traditionnels de fermières; par contre, elles en renversent le processus. Les fermières traditionnelles, continuellement dans l'ombre de leur localité, se réunissent et agissent entre elles pour ensuite rejoindre la société par l'intermédiaire d'objets utilitaires qu'elles ont fabriqués. Par l'éducation populaire, elles transmettent le savoir-faire féminin. Les F. O. pour leur performance, ont d'abord cherché une collaboration extérieure. Par le porte-à-porte et l'affichage, elles ont demandé des vêtements rouges qu'elles ont découpés en morceaux et des pots vides qu'elles ont farcis de retailles. Cela dans l'intention de présenter une « œuvre », d'agir dans une mise en scène, devant un public. Par ailleurs, elles n'offrent pas une production matérielle mais une gestuelle. Leur production n'est pas minutieuse et artisanale comme les fermières originales, mais c'est une production de masse. Le seul véritable objet unique qu'elles créent, c'est l'action : non pas une installation, puisqu'elles n'ont pas utilisé l'espace pour lui-même, mais plutôt une sculpture-action, dont la forme et la couleur sont maintenant leur marque de commerce. Si l'on poursuit la comparaison, on pourrait ajouter que si les fermières traditionnelles s'habillent « en madame », le costume des Fermières obsédées ressemble plus à celui de secrétaire. Voilà les dissimilitudes entre les artisanes aux pantoufles et les artistes en minijupes. Ces dernières n'offrent pas d'objets utilitaires, elles usent de la société. Le public est nécessaire à l'existence des F. O. La matière de leur travail n'est pas seulement la beauté tangible du réalisme pratique et de ses ruines: c'est la déconstruction symbolique et l'illusion esthétique.

Par cette performance, le parallèle entre les F. O. et les cercles traditionnels desquels elles s'inspirent se dessine clairement. Outre le fait qu'elles se définissent toutes dans la force du nombre et par l'idée d'une féminité présupposée, les F. O. et les fermières traditionnelles sont antinomiques. Au delà de cette comparaison, les Fermières ont surtout démontré à travers l'intensité et la qualité plastique de leur action une nette maturation de leur concept. Même si une possible amélioration technique est toujours souhaitable (bande sonore pas tout à fait convaincante, « manque de pots », utilisation d'un éclairage théâtral alors que les néons de l'ancienne cordonnerie suffisaient amplement...), la puissance évocatrice et poétique des Fermières est remarquable. Par cette performance, elles ont démontré un pouvoir de rassemblement rarement égalé dans leurs manifestations précédentes, la capacité de maintenir la curiosité du public et surtout, mais malgré elles, la possible interaction avec celui-ci.

C'est sans doute ce qui a convaincu le Musée du Québec qui les invite à s'exposer au printemps 2003. À surveiller... •

1 A. ARTAUD, *Œuvres complètes XIX, cahier de retour à Paris*.

2 A. ARTAUD, *Messages révolutionnaires*, Gallimard, 1971, p. 95.

3 A. ARTAUD, *idem*, p. 40.

