

Inter

Dans l'atelier du performeur. Entrevue-questionnaire sur la préparation en art-action

Jonathan Lamy

Avant l'oeuvre
Number 118, Fall 2014

URI: id.erudit.org/iderudit/72583ac

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Intervention

ISSN 0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lamy, J. (2014). Dans l'atelier du performeur. Entrevue-questionnaire sur la préparation en art-action. *Inter*, (118), 14–19.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2014

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]



This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. www.erudit.org

DANS L'ATELIER Entrevue-questionnaire DU PERFORMEUR sur la préparation en art-action

▶ JONATHAN LAMY

Nous avons peu d'occasions d'entendre parler les artistes de performance à propos de leur travail. Leur démarche, souvent, participe d'une réflexion soutenue. J'ai voulu entrer dans l'« atelier » de quelques performeurs pour en savoir un peu plus au sujet de ce qui se passe, du côté du créateur, avant la réalisation d'une œuvre d'art action. Plutôt qu'un questionnaire strict, j'ai soumis à tous une même série de questions. J'ai ensuite relancé chacun et chacune avec une question particulière. Je voudrais ici remercier encore une fois **Christian Messier, Martine Viale, Karine Turcot, Thierry Marceau, Michelle Lacombe, Étienne Boulanger, Victoria Stanton et Sylvie Tourangeau** pour leur contribution. Le caractère extrêmement généreux de leurs réponses nous offre une véritable plongée dans l'intimité du processus de création. Il me donne également envie d'affirmer que, si la performance est un art de la présence, elle est aussi un art de la générosité.

De manière générale (ou plus particulièrement pour la dernière performance que vous avez présentée), comment préparez-vous une œuvre d'art action ? Faites-vous des tests, des exercices ? Prenez-vous des notes ? À quel point savez-vous à l'avance ce qui va arriver durant l'action ?

CHRISTIAN MESSIER — Il est difficile de remonter tout au début de l'« avant-œuvre », car on pourrait remonter infiniment. Je veux dire par là que nous sommes influencés par tellement de choses qui, elles, ont été influencées par d'autres choses... Mais si nous nous en tenons à la préparation d'une performance, je dirais que ma source est la plupart du temps des actions passées que j'essaie de remixer. Par ce processus, plusieurs nouvelles idées émergent, et ça donne une nouvelle performance. L'avantage de refaire des actions, c'est la maîtrise de l'exécution que j'ai acquise. Mes performances demandent une grande concentration de ma part, alors cette maîtrise est importante pour arriver à l'impact voulu.

C'est en donnant de nouvelles formes aux scénarios que je trouve mon compte en ce qui concerne la création. Cette phase est généralement assez longue, c'est-à-dire quelques semaines. Je prends des bains, des marches, et je traîne toujours un bout de papier pour être prêt quand les idées arrivent. Sur cette feuille, je change l'ordre des actions jusqu'à ce que je sente que la performance sur laquelle je travaille sera ma meilleure en carrière, ce qui arrive au final plutôt rarement. Cette phase est souvent teintée par la musique que j'écoute à ce moment-là. Ça donne l'ambiance.

Et puis il y a quelques tests techniques. Quand la technique fait faux bond, ça brise le rythme. Pour soutenir une tension, c'est important de bien maîtriser ce que l'on fait. Mais je ne fais pas de générale, je ne me filme pas non plus. C'est aussi extrêmement important d'être à l'écoute du moment. C'est le contexte de présentation et l'ambiance qui sont le gabarit, et le scénario, même s'il est tout le temps prédéfini, s'y adapte.

Le plus beau dans tout ça, et il m'arrive la même chose en peinture, c'est que le résultat n'est jamais celui auquel je m'attendais. Ce sont des heures de préparation qui donnent finalement un résultat qui m'échappe et qui m'étonne de par sa différence avec l'intention. Il y a peu de domaines professionnels qui permettent cela.



< Christian Messier, performance dans le cadre de l'événement Extase, un chien écrasé qui scintille, Folie/Culture, 2012. Photo : Ivan Binet.

> Martine Viale, *Ma Intervalle (actions infiltrantes)*, mars 2014. Photo : Max Wyse. Projet développé avec le centre Dare Dare échelonné sur quatre saisons où l'artiste avait choisi sept lieux autour du Quartier des Spectacles à Montréal. À chaque saison, une semaine d'actions infiltrantes était réalisées dans les mêmes sept lieux (une action différente par jour et par lieu).

J. L. : Avant tes performances, il y a donc une forme de répétition, un peu comme au théâtre, mais qui n'est pas une générale, pas la performance dans son déroulement entier. Comment cela fonctionne-t-il ? Tu « pratiques » des actions mais pas nécessairement leur enchaînement ? Si l'on considère que ta pratique met souvent le corps à l'épreuve, y a-t-il des actions qui ne peuvent pas être testées en atelier ?

C. M. : Le mieux est peut-être de répondre par un exemple. En 2006, je suis allé en Irlande avec un petit groupe. C'était un projet organisé par Le Lieu. J'ai eu la drôle d'idée de mettre le feu à un chapeau que je porterais sur ma tête le temps de faire un nœud de cravate. Comme c'était en Irlande, je voulais me servir de whisky comme combustible. Après un test décevant, j'ai plutôt opté pour l'essence à briquet qui donne une flamme très impressionnante. Si je n'avais pas fait ce test, j'aurais eu l'air fou. Les tests amènent aussi de nouvelles idées comme lors de ma dernière performance où je me couchais sur un sac de vidanges que je gonflais avec mon souffle. J'ai voulu vérifier combien de temps l'action pouvait durer. Je croyais être bon pour quatre heures mais, finalement, j'en ai eu pour dix minutes. Une fois de plus, j'ai évité la catastrophe, mais j'ai aussi eu l'idée en testant l'action de mettre des confettis dans le sac. Je crois que vous pouvez vous imaginer ce qui arrive en lâchant l'embout du sac... C'est un peu comme ça que je crée.



MARTINE VIALE — En ce qui me concerne, je travaille principalement des actions-installations en continu. Cette année, j'ai créé également des actions infiltrantes en espace public, entre autres au centre Dare-Dare, mais aussi au Brésil et en Israël. Le choix des lieux est primordial pour moi et, dans mon processus de préparation, je me rends toujours sur les lieux (si c'est à Montréal) pour y prendre des photos. Cependant, si mes actions se passent à l'étranger, je demande qu'on m'envoie des images de plusieurs points de vue des lieux. C'est pour moi une première étape : je dois voir les lieux pour pouvoir imaginer les actions possibles. Ensuite, je réfléchis au contexte de chaque lieu, au temps propice, je prends des notes et fais des recherches pour me donner le plus d'outils possible. Dès que j'ai une piste sur ce que je souhaite développer, j'entame des préparatifs plus concrets dans l'atelier, ce qui inclut certains tests avec des matières, des notations écrites et des photographies, que j'utilise comme cahier de notes visuel.

Puisque j'évolue beaucoup dans l'in situ, il est difficile de fixer les choses et de savoir exactement ce qui va se passer pendant la totalité de l'action ; donc je prépare des lignes directrices, un plan de base, et me laisse la liberté d'adapter mon travail une fois sur les lieux. Et d'une fois à l'autre, cela peut être complètement différent : quelquefois les actions me viennent très clairement à l'esprit, alors que, dans d'autres cas, je peux me trouver dans l'incertitude jusqu'au moment de commencer l'action. Il n'y a pas vraiment de recettes, et c'est ce qui me stimule le plus ! J'aime cette non-mécanique et cette espèce de vertige inconfortable qui mettent les choses en perspective... Il y a toujours un risque que l'action imaginée ne fonctionne pas, et pour moi ce n'est pas le plus important car, même si cela ne fonctionne pas comme prévu, il y a toujours quelque chose d'intéressant qui se passe dans l'expérience. Je suis intéressée par le potentiel transformateur que cela peut générer pour moi et pour l'autre.

J. L. : Le caractère in situ appelle en effet une préparation particulière. Tu fais en quelque sorte du repérage comme au cinéma. J'aimerais te demander pourquoi, en plus d'aller sur les lieux, prendre des photos ? Quel est le rôle de ces images dans ta démarche ?

M. V. : Oui, en effet, c'est en quelque sorte du repérage. Cependant, quelquefois, le lieu est imposé à moi. Dans les deux cas, les photographies des lieux m'aident à la réflexion, un peu comme une mémoire visuelle. Je m'y réfère constamment pour penser aux actions, mais aussi à la manière d'infiltrer le contexte. Ainsi, ce n'est jamais seulement les photographies ; je m'informe également de ce qui se passe dans ces lieux (les gens qui y travaillent ou y transitent), donc leur fonction ou même dans certains cas leur histoire (l'architecture, les temps achalandés et déserts, etc.). Si le lieu est à Montréal, je vais y passer du temps pour observer, m'inspirer, bref être dans l'expérience du lieu...

KARINE TURCOT — Premièrement, je choisis le thème (s'il ne m'est pas imposé d'avance). Je fais ensuite quelques recherches pour voir quelles avenues sont possibles... Je décortique le sujet, l'analyse, y réfléchis, choisis ce qui pour moi représente l'essentiel et me concentre là-dessus. Puis j'essaie de trouver des « images » de moi, des éléments ou des actions qui me semblent forts, qui expriment mes propos, ma pensée en relation au sujet, par exemple l'impact visuel d'une robe rouge qui envahirait une pièce ou le fait d'avoir un oiseau mort dans la main. J'essaie de trouver un sens entre le geste et la pensée.

Je peux prendre quelques notes, mais je fais surtout beaucoup de visualisation. Je répète dans ma tête mille fois le même geste, me demandant si c'est juste ou non, l'ajustant sans cesse jusqu'à ce que le geste coule et fasse sens. Le « véritable » geste ne se fait pour moi qu'une seule fois.

J'ai fait l'exercice (dans le cadre d'une performance qui portait sur la récidive) de noter ma pensée dans un cahier. Le fait de noter faisait sens car, pour moi, le premier geste à poser afin de mettre un terme à un *pattern*, c'est de parler. L'écriture est pour moi un acte de parole.

En ce qui concerne le côté « prévisible » d'une performance, selon les performances, ma séquence est bien mise en place, mais le défi ultime d'un performeur est d'utiliser les éléments qui sont non prévisibles... Il doit constamment demeurer ouvert à tout ce qui pourrait survenir et ensuite utiliser ce tout pour « renforcer » sa performance, ce qui n'est pas une chose très évidente à faire.

J. L. : C'est intéressant, cette idée de visualisation, proche de la méditation. C'est comme une forme de répétition non pas théâtrale mais mentale, qui se passe dans la tête plutôt qu'en studio ou en atelier. Peux-tu m'en dire un peu plus ? Comment cela se passe-t-il concrètement ? Dans quel état d'esprit te trouves-tu quand tu fais cette visualisation ?

K. T. : Pour moi, ça se présente sous forme de problème à résoudre, comme des mathématiques. Généralement, une semaine avant la tenue de la performance, je pars d'un concept que je veux imaginer. Je débute en faisant des recherches sur le sujet, beaucoup de lecture et de recherche d'images associées au thème. Je considère toutes les informations, même celles qui semblent n'être reliées qu'indirectement. Par exemple, si je souhaite faire une performance sur le thème de l'opposition, je sais que ce terme est présent dans différentes sphères de connaissances, comme la politique, le droit, les sciences, qu'il y a de petites subtilités qui sont propres à chacun des domaines et qu'il y a différentes façons d'imaginer la chose, esthétiquement parlant, par la couleur (orange et bleu, motif et sans motif) ou par le positionnement spatial (le haut et le bas).

Ensuite, j'épure jusqu'à l'obtention d'une ligne « pure », *clean* ; jusqu'à ce que le geste et la pensée ne fassent qu'un et correspondent à ma vision du concept juste pour l'exprimer. C'est là que l'idée de résolution de problème (mathématique) embarque : j'imagine un scénario (série de gestes et d'accèssoires), je le modifie et l'épure sans cesse jusqu'à l'obtention d'un scénario qui me convient. Et là, je le répète encore sans cesse dans ma tête – généralement couchée : c'est dans cette position que mon cerveau réfléchit le plus rapidement.

Je questionne tout : les temps d'arrêt, d'exécution, mon énergie... Le moment le plus important est la demi-heure avant que je performe. C'est à ce moment que les petites choses se mettent en place, car je médite, plonge totalement à l'intérieur de moi, visualise mes actions et me conditionne à donner-transmettre un sens à tous les gestes que je vais poser, tout en me maintenant totalement ouverte à l'énergie ambiante.

Mon but est de transmettre. Si je ne sais pas pourquoi je fais les choses, comment les autres pourraient-ils les ressentir ?

MICHELLE LACOMBE — Mon travail se caractérise par la précision, donc je sais vraiment ce que je vais faire à l'avance. Ce n'est jamais un travail d'improvisation. Cependant, la manière exacte de faire l'action est habituellement négociée comme une partie du *faire* de l'œuvre. Mais c'est très subtil. Je ne suis même pas certaine que cette négociation est évidente pour le public parce que mon travail est assez minimaliste. Donc, la prise de décision *live* paraît peu et porte sur des détails : avec quelle main prendre le verre ou combien de temps attendre entre deux actions. Même si cela n'a pas d'impact visible dans l'action, je pense que cela participe à donner le ton ou l'ambiance de la performance.

Je connais bien mon matériel parce que je l'utilise chaque jour (un verre d'eau, un stylo, une poche de pantalon). Je passe aussi énormément de temps à étudier l'action de même que chacune des façons de l'exécuter. Par exemple, si j'enlève mes souliers, il se peut que je ne sache pas lequel sera enlevé en premier avant d'arriver sur place, mais j'aurai beaucoup pensé à la petite différence entre enlever le droit ou le gauche en premier et qui aura des répercussions sur le reste de la pièce. J'aurai aussi beaucoup pensé au fait qu'enlever mes chaussures en m'appuyant contre un mur est différent de les enlever en étant assise au milieu de l'espace, et qu'enlever les souliers que je porte chaque jour est différent d'enlever des souliers que je viendrais juste d'acheter...

Dans cet esprit, je pense que la préparation de la performance consiste à réfléchir vraiment à l'action (ou aux actions) de base – et aux très nombreuses façons de l'atteindre ou de s'en éloigner – dans les moindres détails. Je suppose qu'il s'agit d'identifier les possibilités, les références et les options liées à une action. Même si je peux au besoin faire des tests ou noter des trucs, la plupart du temps cette démarche est essentiellement mentale et consiste purement à penser et à réfléchir, un processus qui, à vrai dire, est plutôt constant. Puis, quand je dois préparer une performance, je m'engage dans une démarche de montage radical et de prise de décision qui engendre le cœur de la pièce.

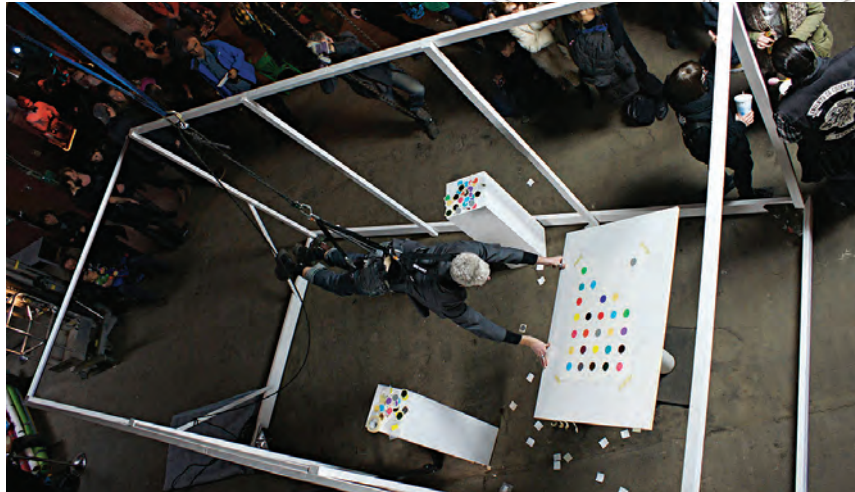
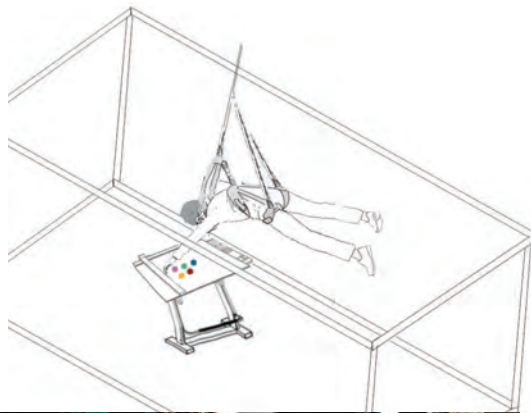
Souvent, une action fraie son chemin vers une performance après avoir mijoté des années. La lenteur du travail est aussi une stratégie pour m'assurer que les actions sont pertinentes et percutantes. Si cela me hante depuis longtemps, cela vaut la peine d'être partagé et éventuellement de se retrouver dans une performance. Si l'action n'est pas assez forte ou qu'elle est oubliée, perdue ou abandonnée avec le temps, alors, heureusement, personne n'aura à la voir.*

J. L. : Ton processus de création est donc un travail du temps, de la lenteur. Si tu conserves une idée d'action en banque pendant plusieurs années, est-ce que la signification de cette action change avec le temps ? Peux-tu nous en dire un peu plus sur ce travail de mûrissement, de « gestation » de la performance ?

M. L. : Ce n'est pas tant que la signification change, mais plutôt qu'elle se concrétise et s'articule dans le temps. Je ressens quelque chose dans l'action instinctivement, elle semble lourde, ou sensuelle, ou agressive dans sa simplicité, mais souvent l'action demande du temps pour que je puisse confirmer mon intérêt et bien la saisir. Aussi, souvent une action exige un contexte qui pourra l'accompagner adéquatement, qui lui permettra de devenir quelque chose d'intéressant tout en étant faite sans trop être performée.



> Michelle Lacombe, travail en atelier (préparation pour Chicago), 2014. Photo : Sheena Hoszko.



> Thierry Marceau, *Jeux de Damien*, Chantier libre 4, Montréal, 2014.

THIERRY MARCEAU — Avant de me lancer, j'ai une bonne idée de ce qui va se passer. Je visualise bien l'ensemble, les enchaînements, les déplacements, le temps, l'espace, les poses, les images importantes à produire. Toutefois, je vois le tout en même temps que le public. Je tente de placer tous les éléments pour qu'il se produise quelque chose, du grandiose au ratage, du spectaculaire au malaise. Je dois avoir un canevas de base assez défini vu le nombre de personnes impliquées dans chacune de mes interventions. Il faut que chaque participant ait une ligne directrice assez claire pour faire arriver les choses.

Aussi, l'aspect technique est de plus en plus présent. Pour ma dernière performance (*Jeux de Damien* à Chantier Libre 4), ma suspension au pont roulant, avec déplacement dans une structure, a nécessité un technicien pour prévoir le dispositif et plusieurs personnes – plus que prévu – pour me soulever et me déplacer. Sans faire d'excès de préparation, je pense que certains aspects techniques doivent être vérifiés d'avance vu qu'ils pourraient faire en sorte que la performance ne puisse avoir lieu s'ils sont trop mal élaborés.

Dans l'« avant », mon temps se divise en trois parties : 1) La composition du (ou des) personnage(s). Cette phase comprend tant la confection des costumes que la recherche des attitudes, des mimiques, des histoires personnelles... 2) La gestion des aspects techniques. Cette partie comprend la recherche de l'espace à investir, l'achat ou la location de matériel, la recherche de participants, les discussions avec les techniciens et responsables du lieu où je vais intervenir, la gestion du budget, le transport de matériel... la cuisine, quoi ! 3) La construction d'un « scénario » de base. Ce scénario est généralement lié à une sorte de ligne du temps comme dans un logiciel vidéo, mais est rarement posé sur papier. Je tiens tout généralement en tête et pose les grandes lignes à la demande des individus avec qui je travaille. Pour les images, je vais fonctionner soit par test photo en studio ou par photomontage d'images pigées sur Internet.

J. L. : Tu fais un travail de recherche pour incarner des personnages célèbres dans tes performances (de Marilyn Manson à Joseph Beuys), mais comment se passe cette préparation sur les plans du corps et de l'action ? J'imagine qu'il ne s'agit pas de répétition comme au théâtre – puisque ce ne sont pas des personnages au sens théâtral du terme. Serait-ce une forme d'entraînement ?

T. M. : Pour que ces personnages « fonctionnent », il s'agit de mettre le doigt sur le ou les petits détails qui vont faire en sorte qu'on les reconnaisse, que les connexions se fassent dans notre cerveau et que je (Thierry Marceau) puisse m'effacer et laisser place à une couche qui ne m'appartient pas ou, en fait, qui appartient à tout le monde (mémoire collective, image enregistrée et acceptée par tous).

Pour isoler les éléments essentiels dans la constitution du personnage, une observation intense est nécessaire. Je vais tout d'abord sortir les éléments qui me viennent spontanément en tête lorsque je pense à ce personnage. Je ne ferai pas

de liste écrite, mais une série d'éléments m'apparaissent déjà comme base. Pour Damien Hirst : les cheveux courts gris, les lunettes larges à montures noires, les bagues, le crâne en diamants, les points colorés, les réservoirs de formol avec les animaux, l'attitude un peu douchebag-artiste cool-branchouille... Ensuite, je regarde tout ce que je peux trouver comme archives (photo et vidéo) afin de confirmer ou de préciser ma vision de celui-ci. Je vais aussi regarder les imitations, satires ou caricatures existantes de celui-ci afin de voir ce que d'autres en ont fait – en vue de ne pas répéter ce qui est déjà en place, mais surtout pour confirmer que mes grandes lignes sont bel et bien orientées dans le bon sens.



Face à mon « mur photo » (cyclo) dans mon studio, j'ai un « mur miroir ». Une belle *job* de simagrées dans le miroir me permet de saisir les gestes, les postures, les angles de vue qui serviront ma représentation du personnage. Je ne suis pas imitateur ou sosie... Je dois simplement trouver les quelques éléments qui vont faire en sorte que le personnage soit « pigé » par la majorité dès les premiers instants de mes interventions.

Je vais souvent me capter en photo (avec télécommande) et parfois en vidéo afin de regarder comment le tout fonctionne. Il m'arrive de regarder les images quelques minutes après et de carrément m'oublier, de voir le personnage comme si je n'y étais pas, d'observer un détachement complet... Lorsque cela se produit, je sais que je touche quelque chose et que le niveau monte encore une fois !

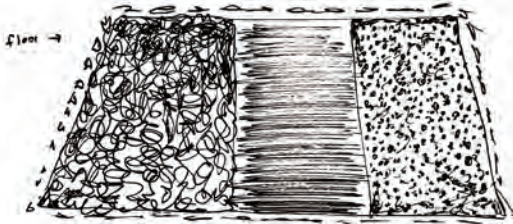
VICTORIA STANTON — Voici ce que je fais : prendre des notes, dessiner des croquis, planifier la logistique. Parfois, je fais des tests. Mais les tests sont rares.

Voici ce que je ne fais pas : essayer de déterminer à l'avance ce qui va arriver. Quand je le fais, inévitablement, ma performance me chie dans les mains. Moins je prédétermine le résultat, plus je peux me sentir stable et enracinée dans le *maintenant*. Plus je prédétermine le résultat, moins je suis complètement présente et en totale interaction avec le *maintenant*. Je ne dis pas que j'ai tout résolu, mais c'est certainement un objectif.

Un mot sur la logistique : la logistique est essentiellement la composante à résoudre dans ce travail. La logistique a tendance à être plus « contrôlable » quand on travaille de manière frontale ou « sur scène », mais elle est considérablement plus problématique et moins facile à contrôler quand on fait des actions dans l'espace public (les pratiques furtives, les manœuvres).

Performance Notes: Roadside Saskatoon

- video begins, I am 'off-screen' (off stage)
- 1st "this is how I arrive", ENTER SPACE, WALK PERIMETER OF OBJECTS ON FLOOR
- "In a neighbourhood..." WALK PERIMETER (medium speed)
- "And to collect me"
- When finished + back at start, place fat pine cones (chaleur over) around perimeter then
- enter section 1: pine cones (2 min (3 min) → 8 min)
 - walk gently in rows up + down - touch w/ hands (great sound) - already close to floor
- enter section 2: "through a leaved landscape, shared vocabulary, 1 sec" (8 min → 11 min)
 - adjust barley - lie on barley - lift up - put down
- enter section 3: "soft shifts to gaze + really priced" (11 min → 14 min)
 - sit on side facing audience - eat berries one at a time - fill mouth full to burp
- push berries outward: when silence falls, just locke crickets sounds
 - (14 min → end) fine sky line outside perimeter (on floor)
 - one at a time, in bunches - break "border"
- stop/exit (?): when sound of car door starts
- read poem?: in black at end



> Victoria Santon, notes et esquisses pour *Roadside Attractions*, PAVED Arts, Saskatoon, 2010.

J. L. : Tu performs parfois « en salle » et parfois dans l'espace public, tantôt en solo et tantôt en collectif ou avec la participation du public. Qu'est-ce que cela change à ta préparation ?

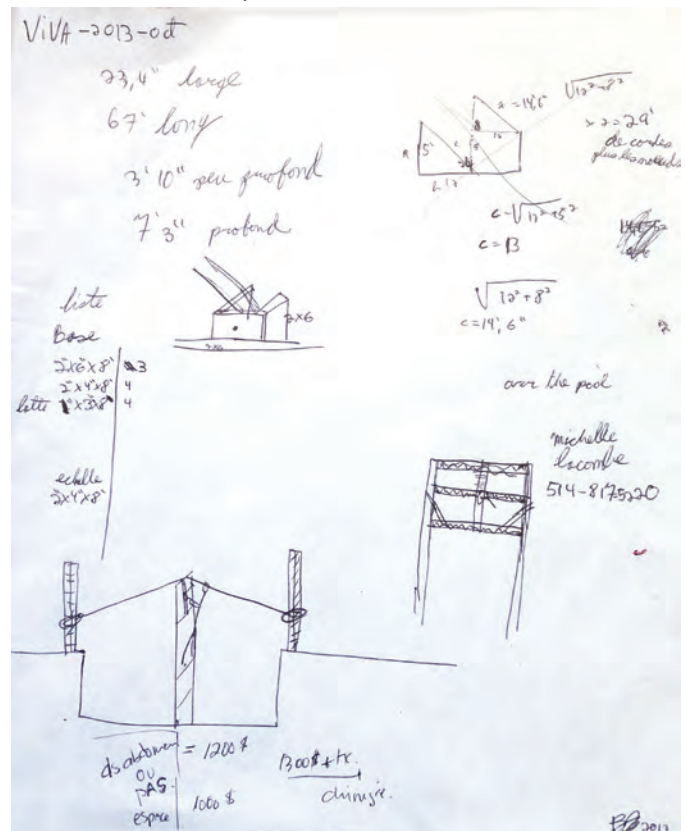
V. S. : Je ne sais pas si c'est tant ma préparation qui change que mon approche – et mon attitude. Mon corps ne se sent juste pas pareil. Être « sur scène » implique tout un ensemble de conventions théâtrales, même si, nous en convenons tous, nous ne faisons pas du théâtre. Néanmoins, il y a encore cette ancienne structure, toujours présente, qui encadre l'expérience performeur/spectateurs. Cela s'inscrit d'une certaine manière dans l'expérience de mon corps dans l'espace, dans le fait d'être avec l'auditoire. Être devant un groupe : moi ici (sur la scène), vous là-bas (dans le public). Pour cette raison, mon approche sera plus orientée vers la façon de gérer mentalement et émotionnellement ma peur – vous m'avez bien entendue : j'ai le trac. Être sur la scène – avec toutes les normes psychosociologiques que cela implique – produit un certain niveau de peur.

Quand je travaille dans des espaces non artistiques, présentant des actions méditatives, ou dans des contextes plus intimes, en face-à-face, ma préoccupation est davantage marquée par une douce inquiétude liée à mon impossibilité de prédire – ou de contrôler – quels seront les paramètres inconnus. Pour une raison ou une autre, cela ne se traduit pas en peur comme cela se produit sur scène. Je n'ai pas les mêmes symptômes (fatigue forte et soudaine, besoin constant d'uriner, à peine capable de parler, peu sociable). J'éprouve plutôt un sentiment d'excitation nerveuse : « Qu'est-ce que l'univers – cette performance – me réserve aujourd'hui ? » Je me sens rarement excitée avant de monter sur scène. J'ai seulement un grand soulagement une fois que c'est fait. Et, il me semble important de le noter, je fais référence ici à l'expérience de performer en solo. Je ressens autre chose sur scène quand je travaille avec d'autres, collectivement.*

ÉTIENNE BOULANGER — Depuis quelques années, j'utilise des matériaux récurrents dans mon travail. Je visualise divers assemblages en utilisant mes matériaux de prédilection. Sur le recto d'une feuille 8,5 x 11, je note, sous forme d'esquisse, les systèmes à mettre en place. Parfois, je précise une longueur de madrier ou un diamètre de cordage. Je calcule scrupuleusement les distances, les hauteurs ou le poids des objets en jeu afin de ne laisser que très peu de place au hasard. Je détermine ainsi de trois à quatre mouvements principaux que je cherche à enchaîner en les associant à l'architecture du lieu. Sur le verso de la feuille, j'écris la liste de matériaux. La plupart du temps, je construis la performance en fonction d'une montée de la tension narrative culminant avec une image forte. Tout dans l'action mène à l'atteinte de cette image-mouvement finale.



> Étienne Boulanger, *Comment traverser une piscine de manière poétique*, VIVA, Montréal, 2013. Photo : Guy L'Heureux.



> Étienne Boulanger, planche pour *Comment traverser une piscine de manière poétique*.

Je teste très rarement mes actions. Je préfère une préparation méticuleuse sur papier, en atelier, et un genre de visualisation mentale de l'action – ça vient peut-être de mon passé de sportif...

Mon corps est souvent placé dans des positions déséquilibrées et précaires ou encore comme partie active d'une mécanique rudimentaire. Il est primordial que l'action soit bien chorégraphiée. Je ne cherche pas la douleur ou le danger dans mes actions. Je cherche davantage la résistance, la force et le mouvement mécanique simple.

J. L. : Peux-tu m'en dire un peu plus ? Comment cela se passe-t-il concrètement pour éviter que le déséquilibre physique engendre le déséquilibre de la performance ?

É. B. : Je crois qu'avec l'expérience, on peut réduire le risque de voir dérapier sa performance. J'essaie de prévoir les mouvements et les objets susceptibles de me poser problème, et tente de prévoir une porte de sortie.

Voici comme exemple le travail accompli avant la performance *Comment traverser une piscine de manière poétique* présentée dans le cadre du festival VIVA ! Art action de Montréal en octobre 2013 :

Le lieu : Le festival VIVA ! de Montréal propose un lieu particulier pour exercer l'art performatif. En effet, les artistes sont invités à performer à l'intérieur de l'ancien bain Saint-Michel, une ancienne piscine. Loin du *white cube* traditionnel, les actions se déroulent donc dans un lieu recouvert de tuiles et où le plancher est incliné à trois degrés.

Bassin : 23' 4" de large, 76' de long, 3' 10" peu profond et 7' 3" profond.

Préparation : J'ai longuement observé les photographies du lieu et les plans de l'espace. / Encore. / Encore un peu. / L'idée de traverser la piscine sans y « mouiller » le pied me stimulait grandement. Puisque tous les artistes sont invités à se produire dans la piscine, je cherchais une manière de me démarquer de la majorité des actions *subaquatiques* imposées par le lieu. Le défi technique pour assouvir ce désir ne sera pas chose facile. Pas facile. *Not easy*. Spécialement lorsqu'on ne peut pas disposer d'ancrage au plafond ou aux murs.

Réflexion : Chariot élévateur (*scissor lift*) : j'avais idée de m'en faire un *homemade*, commandé par un treuil à manivelle. J'avais construit un prototype, mais cette structure s'avéra trop lourde et complexe pour l'action. / Faire un pont : aucun rapport. / Échasses : idée annulée après les essais en atelier. Je ne suis définitivement pas clown. / Saut à la perche : probablement influencé par un vent préolympique, j'ai développé l'idée. En effet, cette discipline sportive se rapproche, d'une certaine manière, de ma pratique performative tant sur les plans de la force et du déplacement que du système de balancier. / Je cherche désormais à prolonger l'envolée du corps dans l'espace, à ralentir la traversée, voire à décomposer les phases du mouvement.

SYLVIE TOURANGEAU — L'avant-performance varie d'une performance à l'autre, dans le sens où les procédés et les degrés de préparation (internes ou externes) se diversifient, mais surtout, je réalise que, dans cette étape, le performatif est déjà à l'œuvre. Il me propulse dans des situations qui me font préciser mon enlignement, ou encore c'est davantage mon enlignement qui fait se transformer la réalité qui m'entoure en fonction de mon processus. Les choix et les non-choix se succèdent. J'aurais plutôt envie de répondre que, parfois, comme nous le disons souvent, *je me suis fait avoir* par la préparation elle-même. Celle-ci m'a confrontée à un performatif encore plus consistant que celui vécu en performance. L'avant-performance ne définit pas des limites claires avec les moments performatifs vécus en public. Le mode performatif se fiche bien de où et de quand la performance commence ou se termine...

Avec le temps, je sais de moins en moins ce qui va arriver¹, mais je sais de plus en plus que de demeurer dans un état d'esprit m'amène dans des zones très profondes, dans une sorte de je-ne-sais-pas qui me dépasse et qui obéit à sa propre cohérence. J'apprends à être *au service* de plutôt que de me mettre dans le chemin.

Pour parler de la période de ce qui – soi-disant – se situe avant la performance, j'aurais une anecdote reliée à une performance collective interdisciplinaire dans laquelle j'apparaissais entre d'autres solos². En bonne féministe de l'époque, je travaillais sur l'incarnation momentanée de trois héroïnes inventées : la performeuse-chercheuse, l'hybridité vivante et M^{lle} Chang – en lien avec le mot *changement*.

Voilà que l'action reliée à l'apparition de M^{lle} Changement consistait à me jeter du plafond au moyen de harnais, mais de façon à être déposée debout, sur le sol. Pour être capable de faire cette action, je me suis entraînée à sauter dans le vide. J'allais donc dans les locaux des artistes du cirque pour sauter d'une hauteur d'au moins 30 pieds alors que je n'avais aucune prédisposition pour ce type d'entraînement. Ouf !

Performance Tracto, Rimouski 11 sept. 2010

La présence dedans les choses
Quel dialogue entretenons-nous avec les éléments autour de nous ?
Comment pouvons-nous échapper à ce que nous prétendons connaître de ce qui est la terre, l'eau et l'air ? M'immerger dans une suite d'actions performatives pour vivre comme moi abandonné, ma disposition intérieure, mon désir d'être en relation déterminent ma façon de percevoir ce qui m'entoure et ce qui m'arrive ? Comment construire des liens comme un langage entre la chose et le être qui nous transforme dans et impossible impossible qui nous fait être autrement ?

> Sylvie Tourangeau, *La présence dedans les choses*, événement Arte Tracto, commissaire Anjuna Langevin, Rimouski, 2010.

Je pensais que j'avais passé à travers l'avant-performance la plus « performative » pour moi, alors que, quelques jours avant les actions en public, nous allions être dans un lieu qui était beaucoup moins haut que prévu, mais tout aussi risqué ! Cette fois-là, pour d'autres raisons, je faisais trois secondes de descente durant lesquelles quelqu'un, sans me voir, devait tirer sur les harnais pour « adoucir » mon atterrissage, sinon je tombais en pleine figure.

Finalement, je me suis rendu compte que le moment le plus difficile avait été une avant-performance très rapprochée de l'action projetée alors que j'étais seule, immobilisée dans le noir, couchée sur une tablette fixée près du plafond couvrant à peine ma largeur. Je devais rester là au moins 20 minutes avant de sauter³. Mille fois, j'ai dû résister à l'attraction de me jeter directement... Pouvons-nous vraiment prévoir où est l'avant-performance et le degré de performativité qu'elle génère ?

À la longue, je réalise aussi que, même d'une manière plus subtile, entre les actions performatives, j'ai eu des *vertiges d'avant le prochain geste* tout aussi intenses que cette chute réelle dans le vide. À quel moment, l'avant-performance ?

J. L. : Puisque tu poses des questions, tu me donnes le goût de répondre à mon tour, alors permets-moi d'inverser les rôles. Il y aurait donc quelque chose comme une préparation qui soit non pas avant l'œuvre, mais pendant, une préparation au présent. En regard de ce dossier d'*Inter*, cela nous dit que, en performance du moins, s'il y a une avant-œuvre, il y a aussi plusieurs avant-actions ou avant-gestes, des moments qui, pendant la performance, ressemblent à ce qui se passe lors de la préparation, que ce soit une prise de décision ou un vertige... ◀

* Propos traduits de l'anglais par Jonathan Lamy.

Notes

- 1 J'ai d'ailleurs intitulé une performance solo *The More I Know, the Less I Know* pour le 8^e festival 7a*11d, Fado, Toronto, invitée à une résidence dans la section « Eminence grise ».
- 2 Il s'agit de *Via Memoria*, à la salle Go, en 1987.
- 3 D'un ordre plus personnel, cette action était reliée à une situation de mon enfance où j'ai failli mourir en tombant dans le vide. La notion d'héroïne prenait ici une dimension bien réelle.

Jonathan Lamy est chercheur postdoctoral au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILICQ) de l'Université Laval. Ses recherches portent sur l'art performance, l'amérindianité et la littérature québécoise. Il a publié deux livres de poésie aux Éditions du Noroît : *Le vertige dans la bouche* et *Je t'en prie*. Il entretient également une pratique en performance, dans laquelle il conjugue la poésie sonore, la poésie action et l'intervention dans l'espace public.