

## Feu vert pour la performance

Jean Tourangeau

Volume 27, Number 110, March–April–May 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54366ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

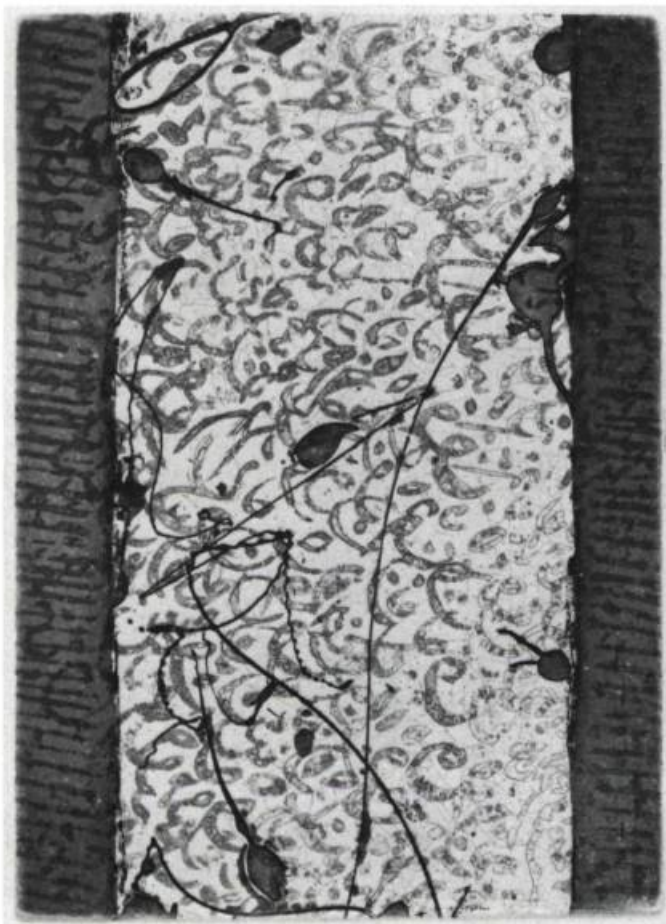
0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Tourangeau, J. (1983). Feu vert pour la performance. *Vie des Arts*, 27(110), 53–54.



2. Aléa (pl. 3).  
Eau-forte.  
(Phot. Yvan Boulerice)

compagnent les images de l'artiste ont toujours été des réponses à un corpus déjà constitué en toute liberté et auquel ils devaient s'ajuster, ce qui m'apparaît un mode de fonctionnement plus efficace que l'inverse (le verbal étant plus susceptible de rendre compte sans déchoir d'un des champs de lecture du non-verbal avec quelque pertinence).

D'autre part, comme cela se produit aussi, par exemple, dans les livres de Francine Simonin, les estampes de Lucie Lambert sont déjà un texte qui raconte toute une histoire formelle à partir d'une référence, extrêmement connotée, qu'elles approfondissent, déconstruisent et reconstruisent, et c'est ce mouvement même qui est la constante de l'œuvre du graveur au delà des variations thématiques qui la constituent. C'est ainsi que Lucie Lambert est aussi présente dans son dernier ouvrage intitulé *Aléa*<sup>1</sup>, qui a partie liée avec l'immense question de la calligraphie arabe, que dans *Frayère*, paru en 1976, qui avait sa source dans un souvenir d'enfance à la campagne. Dans les deux cas, les références seront progressivement décantées, mais les rapports de force entre celles-ci et la pratique de l'estampe seront inversés: en six ans, Lucie Lambert est devenue orfèvre en la matière, et c'est cette compétence qui lui a permis, pour une part, d'appriivoiser les signes calligraphiques, d'éviter d'en être submergée (alors que, dans *Frayère*, la terre ferme était plutôt du côté de la référence).

On dit souvent qu'un contact intelligent et enthousiaste avec une autre culture permet un approfondissement de la sienne propre et de ses motivations, et c'est aussi cela que racontent les dix eaux-fortes de *Aléa*: Lucie Lambert y crée un espace privilégié entre le texte calligraphique et celui qu'elle récrit à chacun de ses ouvrages, et y réfléchit à voix haute sur toutes les fonctions de l'écriture qui excèdent celle de la communication univoque. On aura compris que dans un pareil livre tout texte est superflu, et que les poèmes discrets de Réjean Beaudoin, au parfum si peu moderniste, qui accompagnent les pages de Lucie Lambert valent beaucoup par leur discrétion même.

1. *Aléa*, dix eaux-fortes de Lucie Lambert accompagnées de poèmes de Réjean Beaudoin. Éditions Lucie Lambert, Saint-Sévère, 1982.



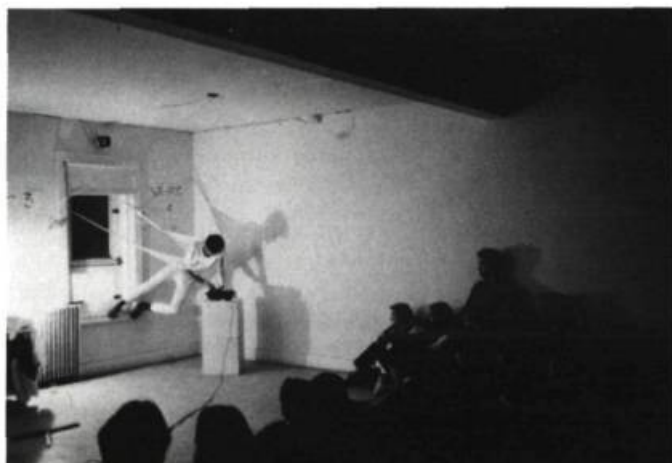
## FEU VERT Jean TOURANGEAU POUR LA PERFORMANCE

**A**u moment où les peintres réactualisent la figure humaine, les artistes de la performance semblent la rejeter. Étrange paradoxe puisqu'on a toujours cru, au Québec, que la personne humaine était le fondement de la performance. Or, à l'époque où nous vivons, quand plus rien n'obtient le titre d'école ou de mouvement, les bouleversements et les questions modifient le sujet. La performance ne fait pas exception à la règle. Au contraire.

Au début de son avènement, elle est apparue chez nous comme un moyen radical d'instaurer d'autres règles, une critique même. Elle affirmait qu'il était possible de dématérialiser le processus du faire et de lutter contre les conventions culturelles. Elle se transforme aujourd'hui, en déplaçant les éléments qui l'ont constituée, les disciplines d'où elle origine et les moyens par lesquels elle est devenue plus spectaculaire que conceptuelle. Elle se base plutôt maintenant sur le temps qui se déroule pendant l'événement, l'énergie corporelle sur laquelle se fonde son efficacité et la capacité qu'elle a de faire naître un récit imaginaire chez le récepteur.

La performance aussi, comme la vidéo, a besoin de conditions sociales spécifiques pour se développer. Montréal, en tant que lieu de rencontre de courants multiples, a permis son éclosion très tôt, tandis que les autres centres urbains importants allaient lui redonner un second souffle. L'influence des regroupements d'artistes, des institutions d'enseignement et

1. Jean-Claude ROCHFORT  
*Post-performance... nouveaux pas?* 1982.







2. Sylvie TOURANGEAU  
*En dérouté, je vole toujours...*,  
1982.

des centres d'exposition contemporains a été de ce fait déterminante. Après le festival de Chicoutimi, en 1980<sup>1</sup>, et celui de Matane en 1981, voici que Jonquière est entré, l'an dernier<sup>2</sup>, dans la série, au moment où la performance vit une crise d'identification qui ébranle ses acquis. En cela réside l'intérêt et la pertinence de ce récent festival.

En premier lieu, on a fait appel à un conférencier à qui on a assigné la tâche de présenter didactiquement ce qu'est la performance. Tout comme Matane, Jonquière a senti la nécessité de revenir sur une pratique par le biais du discours analytique. Ce geste réaffirme l'influence de la théorie au sein de la performance.

Cette conférence fut suivie d'une performance de Sylvie Tourangeau intitulée *Oui*. Quoique diverses actions se soient succédé sans arrêt et selon différents rythmes, l'événement, pendant son déroulement, basculait vers son auto-analyse. En revenant sur de précédentes performances au moyen du discours parlé, l'auteur rééquilibrait les événements passés vis-à-vis ce qui se passait réellement devant le public. *Oui* se voulait un anti-spectacle, et c'est ce que la forme et les éléments constitutifs démontraient. Or, l'énergie vitale et le sentiment d'empathie que Sylvie Tourangeau sut communiquer devinrent le sens de l'œuvre.

On s'aperçoit alors que ce qui semble échapper au performeur, son non-contrôle apparent, acquiert plus d'importance que les signes ou les symboles utilisés. L'une des raisons en est que chaque geste, chaque élément, chaque détail, l'emporte sur l'ensemble et, conséquemment, sur le sens désiré par l'artiste qui découle justement de cette idée d'ensemble.

Jean-Claude Rochefort, dès le lendemain, traite de la prégnance des signes par *Anatomie d'un continent*. Quoiqu'il se serve de terre et d'eau à l'intérieur d'un espace clos mimant une arène, le public en retire un sentiment de cohésion puisque l'artiste réfère à l'idée de spectacle. Par son comportement statique et quasiment dérisoire, Rochefort élimine la théâtralisation malgré que l'espace circonscrit et la position du public tendent à un mouvement a contrario. C'est ce contraire qui organise la dynamique de la performance.

Clémence Bergeron, qui le suivait, effectua dans un espace rectangulaire *Le Kata, espace vital*. Tous deux portaient du principe que l'art se définit par l'intention de l'artiste de mar-

quer des limites, l'événement devant les transformer. Toutefois, Bergeron imitait des scènes de karaté et de son primordial – des références hors du champ de l'art – ce qui eut pourtant pour effet de resserrer son action à l'idée d'espace personnel. Le public s'est senti exclu parce qu'on ne lui offrait aucune possibilité de se projeter et que le performeur rejetait le don en tant qu'élément constitutif du spectacle.

Francine Chainé, qui la suivait, a œuvré autour de la notion de lieu. Dans *Lieux*, le titre de sa performance, elle juxtaposait des actes futurs déclamés, qu'elle réalisait ensuite; donc ceux-ci devenaient passés par le fait même. En travaillant le temps par le temps, l'espace où nous étions représentait le lieu du déroulement de celui-ci. En projetant des images d'actes identiques, elle amplifiait les limites de toute action préconçue. Le lieu se décrit alors comme un espace investi par le sujet, mais interprété grâce au passage du temps.

Le lendemain, Michel Asselin, dans *Observation*, entreprit de citer le dessin d'observation en tant que trace ou acte performatif<sup>3</sup>. L'utilisation d'un son extérieur, sans association avec les gestes posés, et la surdétermination de la discipline d'origine firent de cette performance une simple illustration des techniques de cet art.

On constate que, lors de ce récent festival, deux courants se sont reliés. Le premier pose que tout élément acquiert une valeur de signe lors d'un spectacle et que l'association des signes entre eux établit l'histoire du sujet. Le second propose que la performance est une pratique symbolique et qu'en ce sens seuls des signes à valeur de symbole créent le sens de l'œuvre.

Jonquière est sans nul doute une étape. L'importance donnée à la didactique – conférence d'introduction, visionnement de précédentes performances d'autres performeurs, discussion-rencontre avec les artistes – nous le prouve car elle raflait le quart du festival. C'est comme si on sentait présentement le besoin urgent de retourner sur les acquis parce qu'ils n'auraient jamais été compris ou assimilés par le public et surtout... par des artistes.

1. Cf. *Vie des Arts*, XXV, 101, 45-46.

2. *Feu vert*, festival de performances présenté au Centre Culturel de Jonquière, du 8 au 10 octobre 1982.

3. Cf. *Vie des Arts*, XXVII, 107, 70.