

Performance + artefacts ou le pouvoir de la mémoire

Jean Tourangeau

Volume 34, Number 136, Fall–September 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53814ac>

[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. (1989). Performance + artefacts ou le pouvoir de la mémoire. *Vie des arts*, 34(136), 60–63.



Jean Tourangeau

PERFORMANCE + ARTEFACTS OU LE POUVOIR DE LA MÉMOIRE

Coup de théâtre. Choc. Effets de surprise... Voilà les exclamations que l'on garde de la performance comme si ses origines dadaïste et surréaliste teintaient son actualité, comme si le ton polémique avait été conservé grâce à ses mots-valises.

Louis Haché
Polaroid, un avant-goût, 1989.
(Photo Ormsby K. Ford)



Jack Butler
Gorilla, 1988
 Techniques mixtes, textes de Doug Melnyk.
 (Photo Suzanne Joly)

Bien sûr, en ce qui concerne *Performances + Artefacts*¹, le cri soudain de Nathalie Derome, de Montréal, dans *Du derrière de ma tête*, parce qu'il fut inattendu et amplifié au moyen de micros, réanime le procédé. Mais la gestuelle désarticulée et faiblement éclairée aux chandelles, qui le précédait et nous forçait à écarquiller les yeux, réfère plutôt à une montée dramatique théâtrale que l'on équilibre pas à pas. Les performeurs d'aujourd'hui n'ont pas peur d'être piégés par les outils qu'ils se sont forgés à force d'être situés seuls devant le public. Solitaires. C'est le mot qui donne une image assez juste des performances des années 80, parce que le mouvement s'installe dorénavant avec les disciplines et les conventions en

laissant la place à un code d'autant plus personnel qu'il évacue sa résistance pour dire son plaisir.

Même la tradition sculpturale, basée sur un volume dynamique occupant un espace, qui faisait office d'assise formelle à la performance pendant les années 70, s'est à peine évanouie si l'on examine de près *Sans titre*, de Suzanne Joly, de Joliette. Elle disposait trois socles rectangulaires, peints en blanc, selon diverses variantes devant un écran où étaient projetées, à intervalle régulier, des diapos de fragments de textes qui s'agrandissaient à mesure qu'avancait le temps. L'avant-plan des caractères soulignés et l'arrière-plan du support, l'échelle démesurée et la profondeur de champ aplatie repré-

sentent l'action oculaire, puis mnémonique, à laquelle le lecteur - la lectrice - s'adonne dans son intérieur.

Tekhnè

En ce cas, est-ce que les performeuses investissent à nouveau les processus de la perception pour mieux instaurer les effets qu'elles veulent susciter immédiatement sur l'auditoire, ou sinon pour surdéterminer leur répertoire de signes afin de nous conduire plus directement aux intentions qu'elles mettent en scène. Si on ajoutait un moyen technologique qui renforce l'impact de la présence du corps ou, à l'opposé, tente de l'effacer, en serait-il autrement?

Suzanne Valotaire, de Montréal, dans *La Dragone rouge récidive*, une suite de *La Dragone rouge*, exécutée en 1986, pose fort éloquentement ce dilemme en usant de la caméra et du moniteur comme d'un miroir. En portant le masque (réalisé par elle) du personnage fictif d'une dragone dont le visage s'oppose au sien, elle crée d'emblée un rapport interactif avec sa personnalité cachée, dévoilée à la fois par les ondes lumineuses et le texte qu'elle récite. Regarde-t-elle la caméra? Ou bien nous regarde-t-elle? Et surtout, qui nous regarde? Ces jeux de regard qui ne peuvent être travaillés qu'au moyen de la

parole. L'ambiguïté se développait en crescendo à cause de la voix dont on ne savait pas au départ si elle était enregistrée ou «live». La tension inquiétante qui en résulte était reflétée par des polaroids projetés sur un écran dont la précision allait s'amenuisant. Or, le polaroid a pour objet la mémoire quasi instantanée tandis que la performance est éphémère. Est-ce à dire que les moyens techniques fixent le temps?

Histoire(s)

Que penser alors de *Recycler le cliché*, de Jean-Yves Fréchette, de Québec, dont la mémoire de son ordinateur personnel

portaient sur la déconstruction, car la faculté qu'ont ses intervenants présents d'oublier l'histoire soustrait à cette pratique une partie de sa définition comme si le décodage avait été remplacé par l'encodage.

Une performance qui dirait tout sauf pourquoi, de Claudine Papin, de Joliette, est à ce sujet exemplaire: les actions les unes à la suite des autres formant davantage un événement. De même, *A la vie à la mort*, de Normand Achim, de Sherbrooke, lorsqu'il établit un mode binaire entre l'énergie et l'entropie en juxtaposant la relation antinomique nature et culture quoiqu'il



Suzanne Valotaire
Dragone rouge récidive, 1989.
(Photo Ormsby K. Ford)

vidéo et qui ne sont pas sans rappeler *Organic Honey's Vertical Roll*, de Joan Jonas, de 1972, se composent en plus sur une notion d'identité non-comportementale à la manière de *Deux caractères* de Holly King, de 1980, où les faces sombre et claire de son costume de paon empruntaient autant de «personae».

Oeuvre de femme? Je n'en suis pas convaincu lorsqu'on s'arrête à *Polaroid, un avant-goût*, de Louis Haché, de Montréal, qui se sert aussi du double, de l'alter ego plus précisément, pour amener le spectateur à osciller entre le personnage, l'artiste, et la personne qui

lui permettait d'enregistrer une capacité énorme d'informations malgré que l'utilisation qu'il en fit en nécessitait fort peu? Était-ce un jeu de mots sur le *majestueux* Saint-Laurent autour de quoi tournait son phrasé poétique et dans l'eau duquel il plongea finalement son visage? Était-ce encore une citation d'une pièce quasi anthologique de Chris Burden?

Il existe donc une situation paradoxale au sein de la performance actuelle, dont les premières manœuvres

tende à éliminer la méthodologie au profit de l'autobiographie. Chez Achim, le mixage des moyens – musique, texte, gestes, objets, projection lumineuse – invitait à une participation synesthésique. Au contraire, *Le dire 1 et 2*, de Martine Chagnon, de Montréal, constitué à partir d'un texte et entrecoupé de fausses improvisations, fonctionnait à vide parce que l'effet de séduction était trop volontaire. Malgré une investigation cohérente de l'espace, les répétitions successives construisaient une grille qui, se désagrégant peu à peu, reprenait une structuration mimétique trop classique.

+ Artefacts

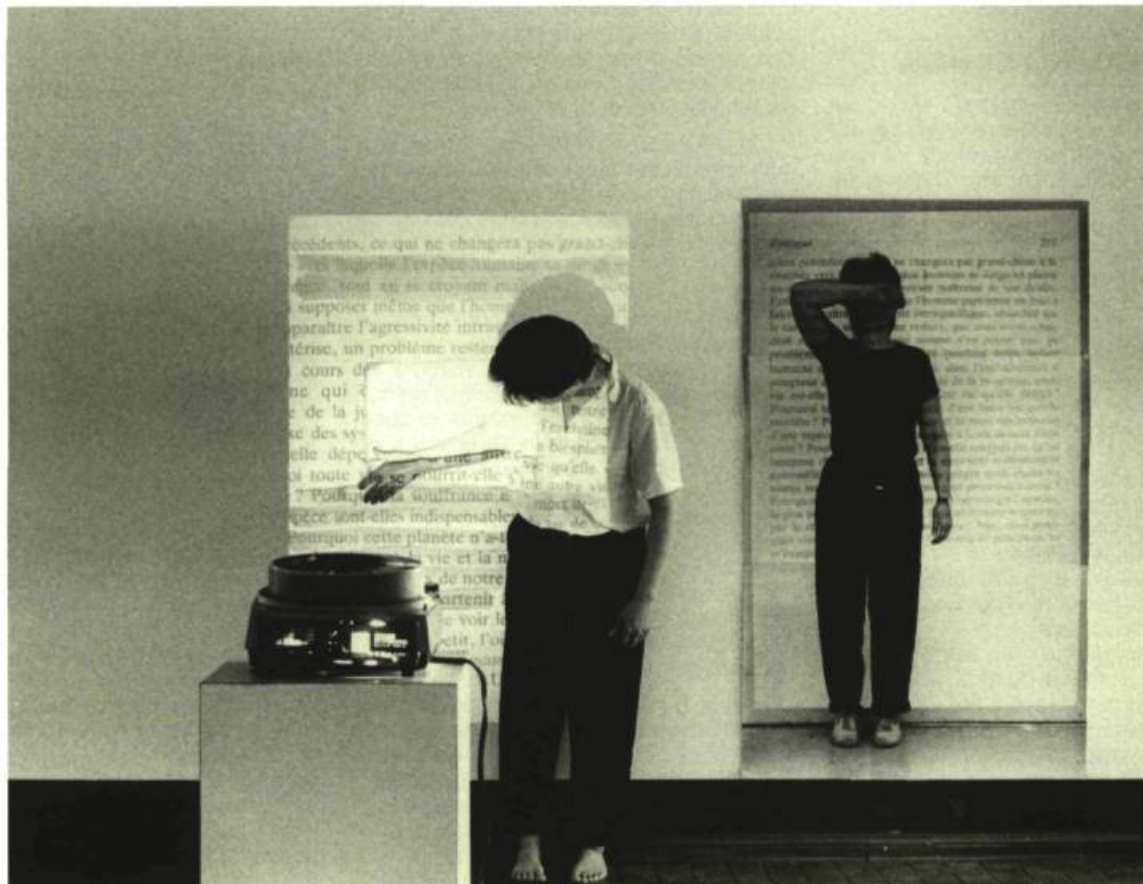
Voilà pourquoi l'exposition + *Artefacts*, qui accompagnait les performances, est pertinente. Les accessoires fabriqués par les performeurs acquièrent un statut d'objet et une valeur de permanence qui soulèvent de nouvelles interprétations sur le genre qu'est devenue la performance. Y a-t-il une différence entre la chaise recouverte d'un drap de Rae Davis, de Toronto, «subtilisée» à *Taking the Plunge*, de 1985, et une chaise sortie d'une installation: par exemple, celle que Monique Mongeu exposa, en 1983 à Québec, dans *La*

de la performance – qui stipulait qu'en changeant de mode de représentation, on devait changer de forme – est ainsi passé au stade du symbolique.

Le masque de la dragonne rouge et les dessins violemment colorés de Suzanne Valotaire; le tapis de plastique de *I Feel Faint*, de 1986, sur lequel marchait Colette Urban, de Saskatoon, chaussée de pneus usés, en poursuivant une spirale de lettres qu'elle y avait auparavant tracées, la photo grandeur nature de Suzanne Joly, correspondent ici à ce que Youssef Ishagpour appelle: «Le caractère d'artefact, construit, fortuit, de l'œuvre, la dislocation, le disparate

Aussi, cette exposition d'objets organise un *rapieçement* du *da sein*, c'est-à-dire que l'étant là, ici et maintenant, est visualisé par sa trace, l'artefact, véhiculant dans cette voie un mouvement a contrario de la performance dont le premier objet était de changer nos *vieilles* habitudes et dont le pendant d'aujourd'hui est de nous faire appréhender un autre sort que celui auquel nous réservions déjà cette pratique.

Cette manifestation québécoise dégage, dix ans après le Festival Hors-Jeux, du Musée d'Art Contemporain, une représentation régionale (réalité oh! combien rare) qui tient judicieuse-



Suzanne Joly
Sans-titre.

Installation-artefact en vue de la performance. Projection de diapositives et photographie noir et blanc. (Photo Suzanne Joly)

Chaise de Georgia.

Comme si les objets renfermaient une part intime qui a marqué l'individu et, par ricochet, opéraient au niveau de la conversation plutôt que de la communication, démontrant là la distance que la performance s'est aménagée, avec le temps, sur ce qui lui était spécifique.

En ce sens, le gorille de *Gorilla*, de 1988, de Jack Butler et Doug Melnyk, de Winnipeg, réactualise le contexte du féminin et de l'animal, interprété d'abord par Marlene Dietrich, au cinéma, puis récemment par Sigourney Weaver, dans *Gorillas in the Mist*. Le programme

rompent son unité illusionniste ou imaginaire, détruisent sa clôture spatio-temporelle, l'exposent, au dehors, aux matériaux divers, au raté, au trivial, au déchet, qui marquent de cicatrices la prétention de l'œuvre à l'homogénéité et à la cohérence du sens. L'œuvre est ainsi détruite, niée dans son existence autonome. Négation de la synthèse comme principe formateur.»

ment compte des renouvellements de cet art. Quant à l'exposition canadienne d'artefacts, elle brise enfin nos barrières culturelles. L'aube de la décennie 90 commence bien, surtout qu'un catalogue qui ramasse les références bibliographiques des dix dernières années est dorénavant disponible. ■

1. Qui comprenait un festival regroupant huit performeurs québécois et une exposition canadienne d'objets tirés de performances, dont les commissaires étaient Denis Lessard et Sylvie Tourangeau. La présentation eut lieu, du 18 avril au 4 mai, à la galerie d'art du Collège Édouard-Montpetit.