

## Remémorations, rêves, rites et résistances : retour sur la 8<sup>e</sup> biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda

Richard Lefebvre

Numéro 126, printemps 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/85544ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lefebvre, R. (2017). Compte rendu de [Remémorations, rêves, rites et résistances : retour sur la 8<sup>e</sup> biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda]. *Inter*, (126), 60–63.





# REMÉMORATIONS, RÊVES, RITES ET RÉSISTANCES RETOUR SUR LA 8<sup>e</sup> BIENNALE D'ART PERFORMATIF DE ROUYN-NORANDA

► RICHARD LEFEBVRE

Quatre jours durant lesquels artistes et public sont venus souffler les bougies d'une huitième biennale d'art performatif. Quatre journées au beau milieu desquelles L'Écart, le centre d'artistes de la rue Murdoch, inaugurerait sa nouvelle enseigne, une œuvre lumineuse de Dominique Pétrin intitulée *C'est tout simplement notre métier*, qui célèbre le voisinage de l'art actuel avec la culture populaire du quartier Noranda. Aiguillé par le désir de comprendre et d'interpréter ce qui s'est passé, je reviens ici sur la douzaine de performances et d'événements de cette biennale.

> Olivier de Sagazan. *Transfiguration*.



Selon la perspective historique proposée par RoseLee Goldberg, la tradition de la performance d'art a maintenant un siècle<sup>3</sup>. Dans *Making Performance Art*, l'artiste transdisciplinaire britannico-colombien John G. Boehme s'est employé à faire une revue de ses moyens dans une suite de tableaux minimalistes. Avec ses allures bon enfant ainsi que la présence malaisante et tonitruante de son corps impossible à zapper, Boehme fait ressortir, par exemple, la qualité plastique de l'espace de la salle - jusque-là invisible - en sectionnant en deux triangles, à l'aide d'un fil de craie bleue, sa surface rectangulaire, ou en ajoutant à cet espace physique le volume d'un lieu virtuel par l'image réfléchie sur un écran plat; il donne corps à la durée en endiguant le passage du temps - qui échappait jusque-là à l'attention - lorsqu'il fait, par exemple, avec son accent à couper au couteau, la lecture de l'annuaire téléphonique régional, ou encore lorsque, dans une séquence interminable inversant la pyramide de la compétition, il décerne un à un des rubans de couleur à chaque spectateur.

L'expérience de la durée est aussi un type d'action privilégié par Marc-Olivier Hamelin et Pier-Antoine Lacombe dans l'exécution de *Prendre congé*, une performance dans laquelle ressortaient l'introverser, le cryptage et la passivité agressive. Au moyen d'actions isolées espacées de longues attentes et de non moins longs silences entrecoupés par la lecture à voix haute d'énoncés en langue finnoise, le couple rouyn-norandien évoque l'excursion de camping par un dispositif qui rappelle davantage les formes théâtrales de représentation du lieu.

Proche du spectacle théâtral aussi, l'action envoûtante d'Olivier de Sagazan dans *Transfiguration* ne s'aventure pas au-delà de l'espace étroit d'une scène savamment éclairée et nettement séparée d'un public plongé dans la pénombre. Accroupi devant de grandes feuilles d'acier bleu qui résonnent comme un formidable instrument à percussion, l'artiste français fait naître entre ses mains, avec de la glaise épaisse, des appendices protéiformes, créatures sorties de césariennes, chimères qu'il écrase ensuite avec le poing comme un potier éternellement insatisfait, faisant de son propre corps le canevas d'une action sculpturale en constante transformation. Bien qu'il répète cette action à travers le monde depuis presque vingt ans et qu'elle ait

été visionnée des millions de fois sur Youtube, la performance de *Transfiguration* demeure, à certains points de vue, inmaîtrisable : aveuglé par l'argile, plongé dans des épisodes d'apnée, Sagazan œuvre à l'aide de l'intuition, sans une conscience critique qui naîtrait de la vision de son travail de modelage.

Une activité toute aussi irréfléchie anime la performance intitulée *Les apophyses et les pensées magiques*, du collectif québécois B.L.U.S.H., non pas limitée à l'indépassable plan du corps auquel Sagazan accroche ses masques éphémères, mais déployée dans le volume architectural de la salle. Électrisée par la composition musicale de Marie-Hélène Blay (accompagnée à la batterie par Carl Desjardins et Audray Boivin-Laframboise au tuba), la performance visuelle et sculpturale d'Annie Baillargeon et Isabelle Lapierre connote le primitivisme, en premier lieu par l'impulsion créatrice sans entrave, giclante et dégoulinante, qui correspond à une expression primaire (à l'opposé du discours rationaliste, de la forme maîtrisée et de l'art figuratif), et en second lieu par l'emploi délibéré et ironique des icônes de l'ère préhistorique, comme l'accoutrement de Baillargeon et Lapierre en femmes du Magdalénien. Confrontés à la menace des obus erratiques chargés de matières colorées, les spectateurs sans parapluie s'y reprennent plusieurs fois à reculer pour éviter d'être peints dans le tableau !

Les spectateurs ont encouru un péril bien plus grave dans l'exécution de *Journal* par Pascal-Angelo Fioramore. Pour prendre part à la performance du Montréalais, ils ont été invités à descendre dans les caves de L'Écart et se sont entassés dans une pièce semblable à une crypte où s'est échouée l'enseigne d'un bar mythique du quartier Noranda, *L'Émeraude*, aujourd'hui disparu. Fioramore a pris un malin plaisir à rappeler que l'endroit n'avait qu'une seule sortie de secours. Sur une scène surélevée, la tête enfoncée dans les tuiles du plafond trop bas, l'ex-Abdigradationniste a lu quelques lignes d'un journal intime minable, trébuchant dans les trépiers, s'étranglant dans les câbles, renversant les ampoules, multipliant par dix les risques de court-circuit électrique et d'incendie. C'est par un coup de théâtre imprévu que s'est clos le numéro : alertée par la fumée qui s'échappait du clavier renversé sur le sol, la directrice artistique de la Biennale a actionné promptement un extincteur, et la salle a été évacuée !



► Pascal-Angelo Fioramore, *Journal*.  
Photo : Maryse Boyce.





> John G. Boehme, *Making Performance Art*.



> B.L.U.S.H., *Les apophyses et les pensées magiques*.



> Marc-Olivier Hamelin et Pier-Antoine Lacombe, *Prendre congé*.



> Terrance Houle, *Ghost Days*.

Au tournant du 20<sup>e</sup> siècle, la danseuse étatsunienne Loie Fuller avait créé, au moyen d'un artifice de bâtons escamotés sous une robe réfléchissant les faisceaux chromatiques de l'éclairage électrique, des effets optiques inédits que le cinématographe, également intéressé par le mouvement et la lumière, a immortalisé sur la pellicule, et que Henri de Toulouse-Lautrec a tenté de capturer dans des lithographies colorées. Le poète Stéphane Mallarmé avait bien vu le modernisme de l'invention, écrivant à son propos qu'il comportait « une ivresse d'art et, simultanément, un accomplissement industriel »<sup>2</sup>. Bien qu'elle réanime, dans *Loie Fuller: Research*, le mémorable numéro de *Serpentine Dance*, la chorégraphe et danseuse européenne Ola Maciejewska donne les marques d'une distanciation par rapport au mythe. Maciejewska se présente dans l'éclairage neutre de la salle chargée d'une robe noire d'un diamètre qui paraît prodigieux et qui absorbe la lumière incidente plutôt qu'elle ne la reflète. Elle manipule cette robe comme un accessoire de magie ou un objet de culte, la déploie sur le plancher, déroulant, rajustant et lissant les plis, sans

que les bâtons logés dans les replis ne révèlent leur présence. Dans cette séquence d'action où elle orbite tout autour, Maciejewska transmet à la robe inerte une existence indépendante et sculpturale. Dans le mouvement suivant, elle se glisse sous le crêpe jusqu'en son centre et, par ses actions, lui insuffle volumes et mouvements, réanimant la chorégraphie de l'époque. L'exécution de la performance se termine par une action qui inverse le sens des préparatifs lorsque l'interprète, comme dans un geste de récrimination, frappe la robe sur le sol, ce qui a pour effet d'en révéler – par le claquement des bâtons – le secret. La citation de *Serpentine Dance* subit donc des déplacements majeurs, parmi lesquels, notamment, le langage gestuel apparaît détaché de la technologie.

Le *Prologue* que Hélène Bacquet a fait entendre au cours d'une performance poétique pourrait être la partition d'un chœur citoyen. *Prologue* est un long poème engagé qui a été inspiré à cette auteure d'origine française habitant actuellement à Rouyn-Noranda par les paroles entendues lors des sessions du

Bureau d'audiences publiques en environnement (BAPE) sur le projet d'agrandissement de la mine à ciel ouvert dans la ville de Malartic. La procédure rigide du BAPE prévoit que le citoyen « s'informe, prend connaissance, pose des questions » : les commentaires sont censurés. L'exercice démocratique auquel sont conviés les citoyens se transforme ainsi, explique Hélène Bacquet, en exercice pseudo-démocratique, où dominent les réponses et le langage techniciste des experts. Le poème choral qu'elle livre est une suite anaphorique où se déclinent les mots interrogatifs. Transportée dans le contexte de la performance, la forme interrogative des séances du BAPE prend un nouveau sens, qui remet en cause la procédure et les normes. « Commentaire ? » demande l'auteure à la fin d'une strophe, introduisant le mot tabou sous la forme réglementaire de la question. « Est-ce que je peux poser une troisième question ? » demande-t-elle encore, cherchant à intoxiquer la procédure par son propre régime. Interrogeant enfin l'adéquation du décorum avec l'activité cognitive authentique, elle demande : « Est-ce





> Ola Maciejewska, *Loie Fuller : Research*. Photo : Maryse Boyce.



> Antonija Livingstone, *Culture, Administration & Trembling*. Photo : Maryse Boyce.

que la période de questions se terminera quand il n'y aura plus de questions ? ». Le questionnement rhétorique d'Hélène Bacquet met en relief la déréalisation des enjeux sociaux et environnementaux par les institutions censées en être les instances arbitrales.

C'est aussi une prise de conscience politique que Terrance Houle a proposé avec *Ghost Days*. Lors d'un entretien consacré à son parcours d'artiste, Houle - un membre de la nation kainai de l'Alberta - a rapporté les enseignements de son père, lequel pratiquait la danse du soleil et se guérissait des blessures émotives et spirituelles au moyen du lavement dans la boue, de la prière et du chant. C'est un rite inspiré de cette tradition que l'artiste a effectué au centre de l'installation qu'il a érigée à L'Écart, où il a élevé un remblai de terre et peint à l'aérosol un bison grandeur nature, l'animal totem de son clan. Durant la première partie de son intervention, Houle a transposé ses gestes invocatoires en ondes sonores en se servant d'un thérémine. Il a ensuite adressé une lamentation à la Montagne des Morts (*Mountain of the Dead*), un sommet

rocheux auquel les chasseurs acculaient les bisons dans la chasse ancestrale pour la subsistance. Houle exprime dans cette oraison une sombre réflexion sur un monde que désertent la lumière et l'esprit :

... All the good things are asleep in the human mind.

It's made more room for the dark to walk around...

Dans la deuxième partie de son intervention, Houle se dévêt pour procéder à une ablution de terre, accomplissant ainsi un rituel privé de guérison traditionnel, qui prend, dans le contexte de la performance publique, la dimension d'un rituel social.

Le temps d'une soirée, les activités se sont déplacées au Centre d'exposition de Rouyn-Noranda pour la présentation, par la chorégraphe Antonija Livingstone et ses collaborateurs - notamment les danseurs Stephen Tompson et Sébastien Provencher - de *Culture, Administration & Trembling*. Dans le format habituel, les artistes livrent deux fois le cycle de la performance à un public différent au cours d'une même soirée;

mais au Centre d'exposition, les séances se sont enchaînées devant un même public pendant près de 140 minutes, créant, par l'action de la reprise et de la durée, un effet de spirale et d'insularité temporelle entraînant les spectateurs dans une participation accrue. L'action prend place dans un environnement visuel rappelant les jardins à la française que Dominique Pétrin a créé par l'assemblage et le collage, sur les murs et au plancher, de languettes de papier sérigraphié. Dans la première partie du cycle, les performeurs, qui ont échangé la bi pour la quadrupédie et se sont dépouillés en partie de l'habitue de l'espèce humaine, frayent avec les autres « présences » conviées par Livingstone - un colimaçon, deux chiens chihuahuas et trois serpents - dans un étrange carrousel qui révèle la verticité des corps mus par le désir. Invitée à parler de ses propres créations au cours d'un entretien organisé par L'Écart, Livingstone a critiqué l'industrie culturelle qui, dit-elle, isole l'artiste et confine le spectateur dans un rôle passif. La deuxième partie du cycle de la performance offre précisément une alternative à ces rôles conventionnels. Les performeurs s'agrègent en couples dans la posture de l'allaitement au masculin (*male breastfeeding*), une posture qui remet en cause le modèle hétéronormatif à la base de la connectivité sociale, puis ils assemblent des spectateurs volontaires en leurs molécules, formant graduellement des grappes de couples, des « sculptures d'amour », comme les a appelées Maryse Boyce<sup>4</sup>, et configurant à la longue un grand corps collectif horizontal qui présente l'aspect d'un serpent. La performance au Centre d'exposition a culminé dans l'action impromptue d'un coït métaphorique lorsque le python royal géant a longuement enlacé le serpent humain formé par les spectateurs et les performeurs. Dans l'utopie post-humaniste qu'instille *Culture, Administration & Trembling*, l'espèce humaine ayant perdu ses privilèges échappe aussi au pouvoir de la technologie et des normes, et réinvente ses modes de coexistence dans le monde. ◀

Photos : Christian Leduc, sauf indication contraire.

#### Notes

- 1 Roselee Goldberg, « One Hundred Years », *Art and Performance : Live*, Adrian Heathfield (éd.), New-York, Routledge, 2004, p. 176-181.
- 2 Stéphane Mallarmé, « Les fonds dans le ballet », *Cœuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1945, p. 307.
- 3 Maryse Boyce, « À la rencontre de la performance », *Baronmag* [en ligne], réf. du 29 déc. 2016, accès : [www.baronmag.com/2016/10/biennale-dart-performatif-de-rouyn-noranda-la-rencontre-de-la-performance](http://www.baronmag.com/2016/10/biennale-dart-performatif-de-rouyn-noranda-la-rencontre-de-la-performance)

Richard Lefebvre est professeur de littérature et s'intéresse aux arts actuels. Ses articles ont été publiés dans les revues canadiennes *Voix et images*, *Voix plurielles*, *Recherches amérindiennes au Québec* et *Inter, art actuel*.