Document generated on 08/13/2025 1:09 a.m.

ETC

Martha Fleming / Lyne Lapointe : *La Donna Delinquenta*

Manon Lapointe

Volume 1, Number 1, Fall 1987

URI: https://id.erudit.org/iderudit/36175ac

See table of contents

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)
1923-3205 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Lapointe, M. (1987). Martha Fleming / Lyne Lapointe : *La Donna Delinquenta* . *ETC*, *1*(1), 40–42.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1987

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.

https://www.erudit.org/en/

Martha Fleming/Lyne Lapointe «La Donna Delinquenta»

Manon Lapointe : *D'où vient le titre* La Donna Delinquenta ?

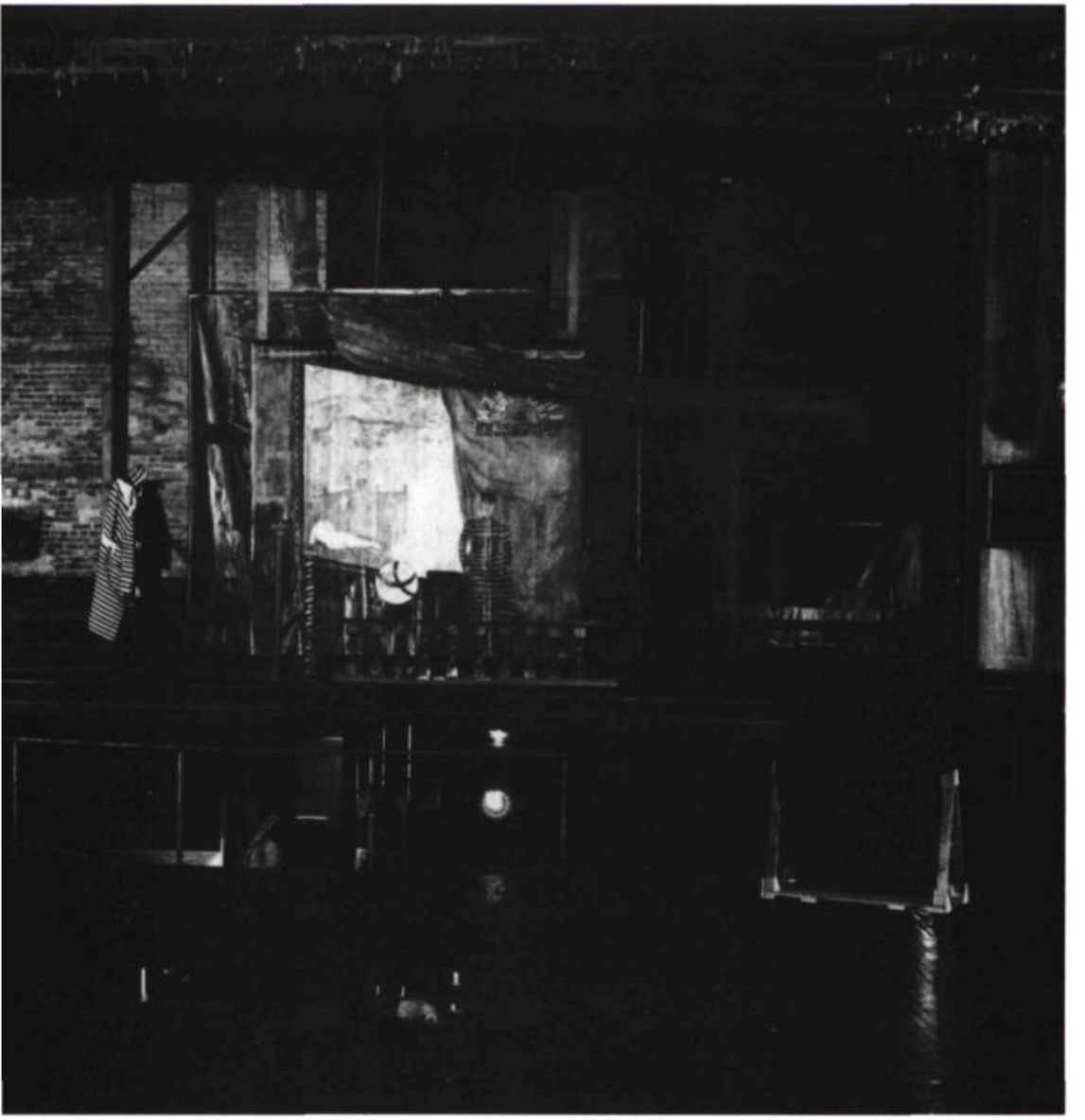
Martha Fleming, Lyne Lapointe : *La Donna Delinquenta* reprend le titre d'un livre paru au XIX[e] siècle en Italie, livre qui dressait un portrait de la situation de la criminalité chez les femmes. L'ouvrage, écrit par l'un des pères de la criminologie contemporaine, Cesare Lombroso, renferme une somme impressionnante de préjugés envers la «délinquance» féminine; par exemple l'idée que cette délinquance était considérée quasi congénitale. Ce rejet, qui forme un abandon de la condition féminine, s'apparentait à nos yeux au même état d'abandon dans lequel se trouvait le Théâtre Corona; abandon du tissu social du quartier qui le fréquentait. Le choix de l'ancien Théâtre Corona de Saint-Henri nous fournissait un exemple de marginalisation empreint de ces injustices du présent. *La Donna Delinquenta,* c'est Les Petites Filles aux Allumettes : ce nom que l'on a endossé il y a quelques années.

M.L. : *Pourquoi privilégier les bâtiments désaffectés ?*

M.F., L.L. : Ces lieux sont pour nous l'évidence même de toutes formes d'abandon - que ce soit social, économique, affectif ou politique. Avec le projet du Théâtre Corona, on voulait ramener tout ce non désiré, tout ce laissé-pour-compte, de façon à montrer qu'il y a des rapports entre la condition des choses et la condition des personnes. L'édifice du Théâtre nous paraissait dans un état psychique très particulier; ce n'est pas parce que le plâtre se détache qu'un édifice est mort. Au Corona, il y avait des preuves ambiantes que des gens avaient trouvé un grand plaisir à s'y rassembler.

M.L. : *Quel est le passé du Théâtre Corona ?*

M.F., L.L. : À l'époque où le Théâtre était en pleine activité, il représentait plus qu'une simple distraction épisodique. Il était, en dehors de l'église paroissiale, le seul lieu de rencontre et de «sortie» visité par tout le quartier. De nombreuses personnes nous ont confié qu'elles ne croyaient jamais revoir vivre leur Théâtre, comme si un sort historique lui avait été jeté. Mais le souvenir n'était pas le seul point d'entrée dans l'œuvre - que ce soit par les tableaux, les photographies, les installations ou par les performances que nous présentions, le Théâtre vivait une renaissance. C'était là notre intention de sensibiliser les gens à l'importance de prendre leurs responsabilités en ce qui concerne l'abandon sous toutes ses formes. Si nous avons choisi ce Théâtre, c'est entre autres parce qu'il n'avait plus ses fauteuils, bien ordonnés avec leur numérotation directive, un peu pour remettre en question la parabole de la caverne décrite par Platon. À maintes reprises, des gens d'un certain âge sont entrés et se sont assis sur le plancher rugueux du balcon dépourvu de sièges, à l'endroit même où se trouvaient autrefois les fauteuils qu'ils avaient occupés. Il pouvait y avoir au même



Martha Fleming et Lyne Lapointe, *La Donna Delinquenta* (détail)

moment d'autres visiteurs déambulant sur la scène, les balcons ou dans les escaliers, de sorte que les gens assis pouvaient assister à une véritable représentation théâtrale. C'était donc la présence des gens que nous avions convoqués qui faisait revivre l'édifice. Notre scénario ouvrait, autour de la scène, une sorte de gouffre où les jeux de regards qui se croisent, forment une danse, une espèce de menuet. Tout le Théâtre participait alors à l'action, et les visiteurs, par un phénomène de réversibilité, devenaient tour à tour acteurs et spectateurs. Le bâtiment était constamment en jeu, et lorsque nous ne faisions pas de performances, c'était le public qui en faisait. Cette action, de rendre transparent le phénomène du spectacle, était un élément clé du projet.

M.L. : *Quelles démarches ont précédé la mise en chantier de votre intervention ?*

M.F., L.L. : Les étapes préliminaires exigent une longue supervision où l'on passe souvent autant de temps à faire du «bureau» que du travail en atelier. Ces démarches-ci ont demandé trois années de travail suivi - travail essentiellement voué à convaincre des fonctionnaires de tous les paliers de l'intérêt de notre projet. Lorsque nous avons présenté notre première demande auprès de la Ville de Montréal, l'édifice était sous le coup d'un bail de vingt ans qui liait la Ville à un plombier.

M.L. : *Votre travail semble exiger une large part de liberté d'action, jusqu'où va cette liberté ?*

M.F., L.L. : Tout dépend de la définition que l'on donne au mot liberté. Les bâtiments laissés-pour-compte nous fournissent cette liberté que les institutions ne peuvent offrir aux artistes. Mais il y a un prix à payer pour cette liberté : en outre, les nombreuses démarches, ou bien l'absence obligatoire qu'entraînent ces démarches, et les expositions que l'on se doit de refuser afin de trouver le temps pour ces mêmes démarches. Mais du moins, après avoir franchi les procédures techniques, notre liberté d'expression est totale. Les bâtiments sont une réalité implantée dans un tissu social, ce qu'on leur intègre n'est pas déporté ou préfabriqué hors de son contexte. La liberté dont on parle se déploie aussi chez les membres de l'assistance; nous la leur transmettons de multiples façons, leur laissant l'entrée libre, leur donnant droit de toucher, de se déplacer sans interdits, de parler avec nous et entre eux, même de chanter sur la scène ! Nous avons accès directement à notre assistance en même temps qu'elle a accès à nous, et cette communication est pour nous essentielle.

M.L. : *Cette décision d'intervenir en dehors des cadres traditionnels vient-elle renier le rôle des musées, des galeries d'art ou des centres parallèles ?*

M.F., L.L. : Nous recherchons un autre auditoire que celui ciblé par ces organismes. Il ne faut pas voir là une négation des structures existantes. Le public que nous recherchons ne se sent pas forcément à l'aise au musée; il sait qu'il est étranger au lieu et aux discours. Mais les gens de Saint-Henri connaissent et le Corona et la question de «criminalisation», voire l'abandon d'éléments sociaux, soit le discours que nous tenons. Nous éloigner de notre auditoire, c'est nous exclure nous-mêmes de notre but; Saint-Henri n'ira pas aux musées, mais le public habitué aux manifestations d'art contemporain n'est pas écarté de nos propositions puisqu'il se déplace aux endroits que nous suggérons. En cherchant de nouveaux lieux, nous ne renions pas les structures de diffusion existantes.

M.L. : *Quel serait pour vous le rôle de l'intervention artistique ?*

M.F., L.L. : Toute production artistique est la recherche de la réponse à cette question; si nous savions la réponse, nous n'aurions plus à travailler ! Nous ne pouvons résumer notre rôle parce qu'il se transforme constamment. Mais s'il y avait un élément prédominant à mentionner, ce serait sans doute celui de faire en sorte que le spectateur puisse se reconnaître dans ce que nous proposons. Il faut rassurer le public de sa propre existence, de son importance. C'est aussi pourquoi nous tenons à être présentes à l'exposition, non pas strictement pour faire du «gardiennage», mais pour permettre une réelle communication entre l'artiste, l'œuvre et le public.

M.L. : *Après* La Donna Delinquenta, *quels sont vos projets à venir ?*

M.F., L.L. : L'autre aspect de notre travail se déroule comme une stratégie qui consiste d'abord à faire un bilan de ce que nous avons vécu au Théâtre Corona, pour ensuite nous projeter vers autre chose. Il n'y a pas pour l'instant de lieu convoité, sinon des espoirs de projets à l'étranger qui planent dans nos têtes. Avec les trois projets que nous avons réalisés jusqu'à présent - *Projet Building/Caserne # 14,* 1982-1983; le *Musée des Sciences,* 1983-1984; et *La Donna Delinquenta,* 1984-1987 - nous voulons montrer à notre façon que ce qui appartient à la ville appartient aussi à ses habitants. Et notre atelier est partout, dans les rues de la ville, dans les bibliothèques... partout !

Entrevue réalisée à Montréal, en juin 1987

La Donna Delinquenta au Théâtre Corona, 2490, rue Notre-Dame Ouest, Montréal, du 16 mai au 7 juin 1987.