

Chuchote-moi à l'oreille **[18 mars 1999, Dare Dare, Montréal]**

Sylvette Babin

Number 74, Fall 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46211ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Babin, S. (1999). Chuchote-moi à l'oreille / [18 mars 1999, Dare Dare, Montréal]. *Inter*, (74), 38–39.



Chuchote-moi à l'oreille

[18 mars 1999, Dare Dare,
Montréal]

Sylvette BABIN

Nous entendons parfois, de la bouche de « l'instance artistique montréalaise », que la performance, « c'est à Québec que ça se passe ». Façon détournée de dire que le milieu artistique de la grande métropole n'a que faire d'une discipline marginale parmi les marginaux. Il semble en fait que cette « instance » ne sache pas (ou plus) trop comment aborder la performance et la regarde encore avec une certaine incrédulité. Qu'on la juge trop imprévisible ou indisciplinée, ou bien que l'on considère ses paramètres trop indéfinis pour oser l'intégrer dans une programmation dite régulière, toutes les raisons sont valables pour ne pas transiger avec cette délinquante. Eh bien, y en a marre. Il y a, qu'on le veuille ou non, une présence de plus en plus importante de la performance à Montréal. Elle a aussi un public de plus en plus nombreux à qui il serait grand temps de laisser le choix de ses champs d'intérêt.

Quelques (trop rares) centres d'artistes l'ont enfin compris et offrent un espace un peu plus important à cette indisciplinée déjà quadragénaire au Québec. Parmi eux se trouve la galerie Dare Dare qui a souvent privilégié des pratiques performatives et qui a, entre autres, instauré, parmi ses événements bénéfiques annuels, une soirée vouée à la performance. Pour cette deuxième édition, le 18 mars 1999, la commissaire Sylvie TOURANGEAU nous proposait, sous le thème *Chuchote-moi à l'oreille*, un nouveau cru de performeur(e)s. Les artistes Pierre BEAUDOIN, Sylvie COTTON, Marie-Josée DAUPHINAIS et Laura-

Jeanne LEFAVE de Montréal ainsi que Suzanne BOUTIN de la Beauce, ayant tous un bon bagage d'expérience dans divers champs de l'art, en sont pour la plupart à leur début en performance. Cette constatation nous questionne inévitablement sur les motivations qui mènent certains individus, à un moment ou à l'autre de leur carrière, à se diriger vers une pratique de l'art action. Chez quelques-uns, le processus s'avère assez convaincant pour que les réponses se formulent d'elles-mêmes. Pour d'autres toutefois, on a l'impression d'avoir affaire à des artistes en mal d'expression corporelle. Il semble que, pour eux, les caractéristiques de la performance ne soient pas encore tout à fait claires et on se retrouve alors avec des sketches qui se rapprochent dangereusement du théâtre, du mime ou de la chorégraphie.

Au cours de cette soirée quelque peu inégale, les points culminants ont de toute évidence été au début et à la fin de la programmation, avec deux interventions qui faisaient directement appel au public. D'abord, cette année, on a compris que les traditionnelles chaises alignées ne convenaient ni à l'espace ni à ce genre d'événement ; c'est donc dans une salle vide que le public est invité à pénétrer en masse.

En franchissant le seuil d'entrée, à peine remarquons-nous la présence de Pierre BEAUDOIN dont les orteils frôlent presque nos têtes. Immobile, il est assis à demi-nu sur une chaise fixée au mur juste au-dessus de la chambranle. Sur son visa-

ge est attaché une sorte de masque respiratoire relié à un boyau d'arrosage qui longe la salle par le plafond et dont l'extrémité se transforme en un pommeau de douche plus grand que nature se balançant dans le vide. Dispositif simple, presque enfantin, qui n'est pas sans évoquer ces « téléphones » que les gamins fabriquent avec deux verres de carton et une ficelle. Et pour cause. Dans cette action, BEAUDOIN a pris le thème au pied de la lettre et, du haut de son piédestal, il amorce une tentative de communication en chuchotant dans son cornet des mots qu'un spectateur (un seul) pourra capter en portant le pommeau à l'oreille. Ce dernier se dirige ensuite vers un autre membre du public, préalablement choisi par l'artiste semble-t-il, lui dévoile discrètement le secret et le nouvel élu se rend à son tour au récepteur et répète le même processus. Il s'élabore en quelque sorte un jeu de téléphone arabe, bien qu'un message transmis ne soit connu que par deux personnes puisque chaque nouvel intervenant amorce chez BEAUDOIN une nouvelle allocution.

Conçu sur un modèle de communication unidirectionnelle, le dispositif propose une réflexion sur les différents modes de fonctionnement qui en découlent, par exemple le transfert d'activité entre un corps passif et un corps actif. BEAUDOIN, privé de ses mouvements, possède le pouvoir décisionnel, le verbe, par opposition aux allocutaires passifs, c'est-à-dire privés de la parole. Ces derniers sont par contre les agents par lequel

l'acte est accompli et sont soumis en quelque sorte aux requêtes du performeur. Il s'effectue ainsi un déplacement de l'attention du public vers chacun des récepteurs, l'assistance cherchant à découvrir sur leur visage de quelconques indices sur le contenu des messages.

Par ailleurs, nous percevons dans ce dispositif rudimentaire une sorte de malaise face à l'incommunicabilité ou encore un constat ironique des relations humaines galvaudées par les technologies dites de communication. Mais il se crée en contrepois une intimité entre l'émetteur et le récepteur, privilégié de participer à l'échange, tous deux se retrouvant dans un espace privé duquel est exclu le reste du public. Cette action aurait toutefois pu se prolonger de plusieurs minutes, car à peine avons-nous eu le temps d'entrer dans le processus que déjà BEAUDOIN devait « raccrocher la ligne » en laissant, pour ainsi dire, la conversation en plan.

Les trois performances suivantes allaient s'avérer un peu plus décevantes, et ce, pour de multiples raisons. Attributs performatifs parfois défaillants, théâtralité excessive, représentation proche de la mimologie, gestuelles très phrasées ou références symboliques de premier niveau sont autant de parasites qui pouvaient à un moment ou à un autre agacer le spectateur.

Partant de l'idée relativement intéressante de la relation fusionnelle que la femme entretient avec la nourriture et du lien quasi évident à établir avec la sexualité, la pièce *Manger cuis, être crue* de Marie-Josée DAUPHINAIS nous présente la reproduction pure et simple d'un orgasme devant l'objet de désir : une pointe de pizza. Bien que porteuse de quelques éléments potentiellement riches de sens, par exemple la conjonction d'un objet à fonction usuelle (une table) et d'un objet à connotation sexuelle (cette table est bien sûr pourvue d'un tiroir), cette performance reste assez superficielle tant formellement que conceptuellement. L'artiste semble vouloir jouer sur les cordes de l'humour, mais le résultat frôle plutôt le grotesque, sans pour autant aller assez loin dans cette direction pour en faire une réelle parodie.

La performance de Suzanne BOUTIN relève pour sa part d'une sorte de rituel où l'artiste, ayant préalablement fait distribuer des bougies et brûler de l'encens, se fait transporter en scène recroquevillée sur une table et recouverte d'une peau d'animal. Elle effectue ensuite une série de petites actions dont le sens nous échappe quelque peu, comme la manipulation de pierres et de plumes sorties des poches d'un paletot noir, qu'elle avait auparavant enfilé d'un geste solennel. À

certains moments, elle semble vouloir établir un contact symbolique avec le public en portant à son oreille des boîtes de conserves, mimant ainsi une attitude d'écoute. La plupart de ces gestes ont toutefois trop peu de références, qu'elles soient quotidiennes ou symboliques, et n'ont pas pour autant une autonomie suffisante pour leur assurer une présence intéressante. Ils prennent alors une allure insipide qui vient alourdir la performance.

Intercalée entre ces deux performances, la pièce *Big little Liddle, from A to C to shining sea* de Laura-Jeanne LEFAVE fait tout de même meilleure figure. Portant des vêtements féminins très stéréotypés, une robe de flamenco, des souliers vernis et une perruque noire, LEFAVE effectue une traversée linéaire de la galerie en récitant un extrait de *Alice au pays des merveilles*. Selon le communiqué, elle nous propose une réflexion sur « la proximité des corps dans l'espace » mais, en formant un corridor pour se frayer un passage au milieu du public, il s'est plutôt produit un effet de distanciation entre elle et celui-ci. Par ailleurs, elle arbore une démarche et une attitude empruntées d'une théâtralité excessive qu'un propos sur la subjectivité féminine ou même la féerique histoire de Alice de l'autre côté de son miroir ne semblent pas vouloir justifier. Ceci vient d'autant plus accentuer l'écart entre l'artiste et le public. Notre attention sera plutôt attirée par des larmes artificielles qui s'échappent des lunettes de natation remplies d'eau lui enserrant la tête et qui coulent discrètement sur ses joues. À la fin de son trajet, LEFAVE grimpe littéralement sur un banc assez instable et, dans cette position précaire, toute la fausseté antérieure du geste disparaît pour faire place à une fragilité qui n'a rien de fictif. Ce fragment fait à lui seul tout l'intérêt de la pièce, car nous sommes enfin en présence d'une performeuse et non plus d'une comédienne récitant son texte. L'intensité qui s'installe persistera jusqu'à la fin où, le visage inondé après avoir enlevé ses lunettes, elle parcourt la salle de son regard bouffi et creusé de marques rouges.

La dernière intervention, ayant comme celle de BEAUDOIN une interaction directe avec le public et une précision dans le geste et dans le propos, venait judicieusement fermer la soirée. D'une incroyable simplicité, la performance de Sylvie COTTON excluait également toute forme de maniérisme.

Elle introduit son action dans l'obscurité avec un minuscule point de lumière formé sur le mur par une lampe frontale. Cette tache se modifie à mesure que l'artiste s'en éloigne et devient peu à peu un immense cercle blanc se déplaçant sur les visages attentifs de l'auditoire. L'action de

l'artiste consiste alors à marquer d'un minuscule trait de crayon une parcelle de la peau de chacun (ou à peu près) des spectateurs. Ce n'est pas tant le geste posé qui fascine ici, mais la présence de l'artiste et le rapport qui se crée entre elle et le public. Il y a effectivement une complicité qui s'installe entre eux, voire même entre les spectateurs qui observent réciproquement leurs réactions. C'est qu'il se produit un déplacement de focus, à peine perceptible, de telle sorte que, comme chez BEAUDOIN, le spectateur devient pour ainsi dire le point de référence. D'ailleurs, COTTON pourrait très bien s'approprier les propos de LEFAVE sur la proximité des corps dans l'espace, car on perçoit nettement ici cette fine et mouvante limite qui sépare l'espace de l'un et l'espace de l'autre. Nous percevons par ailleurs dans ce geste répétitif, voire obsessionnel, une hantise de l'énumération et de l'identification qui s'avère peut-être, outre une particularité psychologique de l'artiste, un portrait satirique de la société actuelle. L'espace de confiance qui s'est créé jusqu'alors pourrait bien se transformer à notre insu en une aire de marquage en série.



Motivée sans doute par le thème *Chuchote-moi à l'oreille*, la notion d'intimité était une caractéristique inhérente à toutes les performances. Que ce soit à travers l'ouïe, le regard ou le toucher, chacun des performeurs nous a exposé sa perception de l'intime à l'intérieur d'une soirée qui avait le mérite d'être concise. L'inégalité mentionnée précédemment, et qui faisait surtout référence à l'intérêt du contenu, venait s'estomper derrière la facture sobre et minimale de l'ensemble. Il nous reste à souhaiter que Dare Dare poursuive son rôle de phare, amenant d'autres centres d'artistes à s'intéresser à la diffusion de la performance à Montréal.