Document generated on 08/06/2025 9:38 a.m.

Inter
Art actuel

18 octobre

Mariette Bouillet and Cyrille Bret

Number 80, Winter 2001–2002

URI: https://id.erudit.org/iderudit/46066ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Bouillet, M. & Bret, C. (2001). 18 octobre. *Inter*, (80), 26–29.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2002

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/

érudit

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/

Le noir remonte au fondement, à l'origine
Henri MICHAUX

VALENTIN TORRENS

Le temps déchiré

C'est sous le signe de la noirceur et de la lumière, du visible et de l'invisible, de l'apparition et de la disparition que se déroule toute l'action de l'artiste barcelonais.

Plongés dans l'obscurité, nous percevons à peine la présence de son corps qu'une combinaison noire et moulante enveloppe de la tête aux pieds. Il est face au public, sans bouger. Derrière lui, au fond de la salle, une grande toile de papier noir couvre le mur de haut en bas. Tout au long de la performance, de manière fragmentée, un projecteur pour diapositives projette un texte en prose dont nous suivons le fil dans le fil de l'action :

Un million de personnes pleurant au milieu du Sahara.
Arrive un touareg qui leur demande : « Pourquoi pleurez-vous ? »
Et tous répondent : « Nous sommes perdus. »

Arrêtez le monde... Je descends !

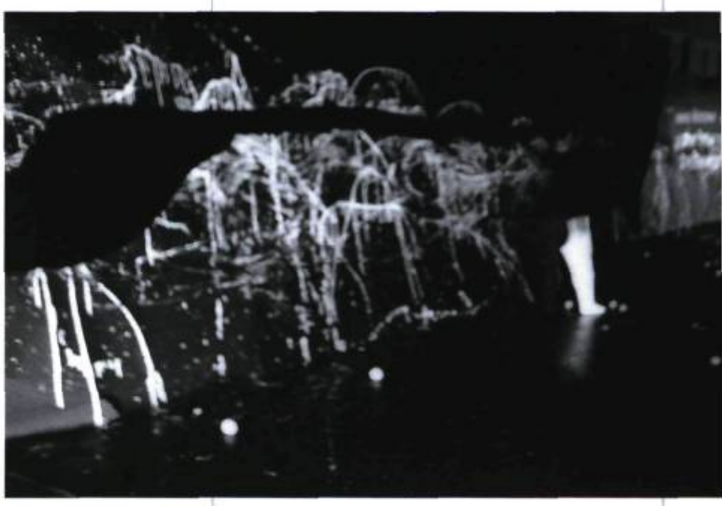
Nous avons ton ADN
Nous te voyons dans l'obscurité
Nous savons où tu es
Nous connaissons ton réseau humain
Et tout ce que tu dis

1966 Le Pentagone déclare le LSD comme arme de quatrième niveau.

Le texte poétique fait alors corps au geste, à l'espace visuel et à l'espace sonore qui, très marqué et souligné (bruits, cris, trames industrielles), construit un espace-temps changeant de plus en plus chaotique.

Nous commençons à découvrir la présence de l'artiste lorsqu'il prend dans une de ses mains un napperon de papier blanc qu'une lumière spéciale fait clairement ressortir dans l'espace noir. Il tient alors le papier au-dessus de sa tête comme un petit voile flottant, un petit champignon, puis l'enflamme, le lâche jusqu'à ce qu'il disparaisse doucement dans l'obscurité pour devenir cendres noires sur le sol. Une projection du poème succède au geste du feu. Valentin TORRENS de nouveau disparu dans l'espace, sa présence se révèle encore par une blancheur éclairée. Mais cette fois, c'est une partie de son corps, un fragment de son corps qu'il nous donne à voir en enveloppant son pied et sa jambe gauches d'un bas blanc.

Nous commençons à découvrir la présence de l'artiste lorsqu'il prend dans une de ses mains un napperon de papier blanc qu'une lumière spéciale fait clairement ressortir dans l'espace noir.



SOIRÉE DU 18 OCTOBRE 2000

VALENTIN TORRENS, ROI VAARA par Mariette BOUILLET
ROBIN POITRAS par Cyrille BRET

Cette jambe blanche se met alors à traverser l'espace et à gagner le mur noir. Une minuscule tache de peinture apparaît sur le mur, puis d'autres à intervalles réguliers. Le geste est invisible et seul le résultat de l'action, l'apparition de la peinture blanche en lignes, hachures, taches et éclaboussures, nous laisse percevoir sa liberté, son spasme. L'œuvre de lumière qui, tel un trait tremblé, se construit devant nos yeux dans un mouvement de plus en plus effréné, révèle dans la chambre noire la présence disparue de celui qui en est l'auteur. Comme pour briser l'enchantement du public qui assiste à cette révélation ou pour en accentuer la dimension hallucinatoire, l'artiste ponctue son action de flashs de lumière dont il éblouit nos visages. Le temps semble ensuite s'accélérer comme dans une crise : une lumière stroboscopique vient hacher l'espace et les gestes, le son s'intensifie, des cris semblent déchirer la nuit, des balles de tennis, projetées en importante quantité, pénètrent le champ de l'action, se cognent au mur peint avant de joncher le sol telle une myriade de soleils qui traversent le désordre obscur d'un espace étoilé. Dans l'entrelacement des lignes éclaboussées se dessinent les visions hallucinées d'un geste brut. Alors, dans cet espace où il a su créer par l'obscurité et par cet écran nerveux de projection le vertige d'un monde fuyant, immense et immensément percé, où tout est à la fois et n'est pas, montre et ne montre pas, contient et ne contient pas, il suggère à nouveau cette essentielle indétermination dans un dernier geste qui, en partant d'un bout de la toile énigmatique, vient la déchirer sur toute une bande, telle une sorte de long trou noir ou de grande brèche béante dans ce ciel nocturne explosé.

À côté de cette faille, de cette sombre percée, le poème revient et recouvre les signes peints.

Après s'être rhabillé face au public d'une combinaison encore plus sombre, l'artiste disparaît, absorbé dans l'espace noir.

L'absurde est la notion
essentielle et la première vérité
Albert CAMUS

ROI VAARA

Poète de l'absurde

Construite sur le mode binaire, l'ici et l'ailleurs, le réel et son double, le présent et le passé, la performance de l'artiste finlandais Roi VAARA joue sur l'alternance de la présence réelle de l'artiste en action et de projections vidéo de quelques-unes de ses actions passées en Finlande et aux États-Unis. C'est une bande vidéo qui ouvre la performance.

Aussi nette que les plis de son smoking noir et de sa chemise blanche dont il semble se revêtir pour chacune de ses actions, semblable à ce personnage magrittien de l'homme ordinaire qui se répète à l'infini, la silhouette de Roi VAARA se détache sur l'espace blanc d'une banquise, dos à une pancarte indiquant deux directions opposées, l'une LIFE, l'autre ART. On voit l'artiste hésiter, disparaître du cadre fixe de la caméra en partant vers LIFE, revenir dans le cadre, sortir à nouveau en direction de ART, disparaître, revenir, dans une marche d'hésitation permanente. D'emblée Roi VAARA se révèle un maestro de l'absurde avec ce style unique d'une poésie concentrée, condensée, davantage proche de l'image synthétique, minimaliste, simple et familière du haïku que d'un déploiement excentrique et baroque. En dehors des mots, par la force de l'inscription de son seul corps dans un espace donné, Roi VAARA parvient à créer des images qui ne sont pas sans évoquer l'univers beckettien.

Et cette fois, l'absurde semble ne pas tant être la présence de cet homme en léger smoking dans ce désert de glace que cette séparation marquée entre l'art et la vie et cette nécessité imposée de devoir choisir.

Comme une réponse spontanée à ce dilemme, la première action de Roi VAARA jouera sur la transformation de gestes du quotidien. Toujours en smoking et nœud papillon, face au public, il a devant lui une petite table sur laquelle sont disposés en ordre, les uns à côté des autres, une série

d'ustensiles de cuisine : un couteau de boucher, une paire de ciseaux, un tire-bouchon, un batteur à œufs, une cuillère, une fourchette et un couteau, un moule à gâteau en forme de cœur. Un éclairage d'une blancheur éclatante projette une grande ombre de son corps sur un écran blanc placé à quelques mètres derrière lui. Calmement, il saisit le couteau, en vérifie le tranchant et le place dans sa bouche, le côté coupant de la lame contre la commissure des lèvres. On le voit alors forcer, comme pour en tester l'efficacité sur lui-même. Il semble vraiment essayer de se trancher la bouche et le grotesque du geste s'amplifie dans une sorte de dramatisation expressionniste de l'ombre noire sur l'écran blanc. Une sorte de rire noir surgit dans la salle, le rire tendu du malaise que provoque une situation d'un absurde dangereux... Avec les ciseaux, il tentera de se couper le nez et une oreille... Une oreille qui se détache superbement de sa tête toute chauve.

Tel un prestidigitateur qui se mutilerait dans des tours surprenants, Roi VAARA réussit à provoquer en nous une sorte d'attente fébrile et curieuse : que fera-t-il du tire-bouchon et de ces autres petits ustensiles de torture? Alors, avec cette classe posée qui contraste avec la barbarie du geste, il s'empare du tire-bouchon qu'il fait pénétrer et tourner dans ses narines et dans un œil. Le batteur à œufs vrillera l'une de ses paupières. Avec la fourchette et le couteau de table, il tentera l'ultime mutilation, le geste anthropophage de se couper la langue... Aucun sang ne coulera car, dans une tension limite, seule l'intention du geste qui frôle la mutilation semble recherchée, telle une ellipse qui laisse libre l'imaginaire de celui qui regarde.

Cette première action s'achève alors avec un moule en forme de cœur pour faire des formes dans une pâte à sel ou pour faire des biscuits. Roi VAARA s'applique le cœur sur la joue et appuie pour en laisser la marque.

Ensuite une vidéo nous est à nouveau projetée.

Dehors, à la campagne, peut-être en Finlande, sur un rocher en forme d'œuf, Roi VAARA, en smoking, est debout, de dos, les bras le long de son corps longiligne qui lui dessine cette silhouette unique. Un vrombissement de plus en plus fort vient briser le silence de l'image. Soudainement surgit de l'horizon un avion de chasse. Dès son apparition dans le ciel Roi VAARA soulève ses bras comme un oiseau et le mouvement de son geste suit l'intensité du bruit du moteur. Il les rebaisse lorsque l'avion disparaît. Comme une mécanique bien huilée, l'action se répétera deux autres fois, avec la même absurde exactitude.

C'est peut-être sous le même signe de l'envol impossible ou du vol retenu qu'aura alors lieu la seconde action après cette projection.

Roi VAARA apparaît dans le public avec une échelle immense que son corps fin semble avoir du mal à porter. Il la place au centre du public. L'échelle est si grande qu'elle touche presque le plafond. Roi VAARA monte tout en haut et là, au dernier échelon, il se dresse, debout, le dos et le buste coincés contre le plafond, le visage fixant le sol. Position à la fois tendue, incongrue et inconfortable dont aucune dimension acrobatique ou périlleuse ne saurait néanmoins justifier la pluie d'applaudissements qui retentit dans l'espace sonore. C'est la question du corps performatif en risque, du corps exhibé que VAARA semble poser avec cet humour « pince-sans-rire » qui lui est propre.

Dernière série vidéo. Elle s'intitule *La trilogie new-yorkaise*. La silhouette noire du smoking est devenue blanche, comme entièrement couverte de farine sur tout le corps et le visage. Première vidéo : apparition de Roi VAARA dans une forêt. Le cadre est fixe et on le voit apparaître, disparaître du cadre, tomber dans le feuillage, avec une valise blanche à la main. Situation absurde d'une errance bucolique. Deuxième vidéo : au cœur de Manhattan, à New York, la silhouette blanche a troqué sa valise pour un ballon de plastique qui représente la Terre. L'action se fond à la foule et devient invisible. Personne ne semble se retourner sur le passage de cet être énigmatique qui, telle une apparition fantomatique, traverse la rue et dribble avec la Terre. Dans son parcours Roi VAARA croise un clochard, des taxis jaunes, des gens dont l'indifférence même crée cette troublante poésie urbaine de l'absurde invisible. Cette déambulation dans les rues new-yorkaises s'achève lorsque la Terre se dégonfle complètement et que Roi VAARA la jette à la poubelle, comme un simple déchet. La troisième vidéo, intitulée *Honor Guard*, montre une relève de la garde américaine qu'observe un public recueilli. Au-dessus des déplacements d'automates des petits soldats, la silhouette blanche de Roi VAARA remplace une statue de pierre et exécute de grands gestes avec ses bras.

Roi VAARA achève alors sa performance avec une action où la dimension tragique de l'absurde est plus marquée. Il pénètre dans le public avec, dans une main, des trépieds d'aluminium et une sorte de corde que l'on retrouve dans les banques ou dans d'autres lieux institutionnels pour délimiter les queues ; dans l'autre main il porte un sac en plastique blanc. Après avoir délimité par ce cordage l'espace de son action en un carré qui évoque celui d'un ring, il sort de son sac blanc un réveille-matin métallique qu'il règle et fixe à l'un des trépieds. Ensuite, il enfile la poche de plastique sur sa tête et se l'attache autour du cou avec une corde. Progressivement ses bras se tendent, crispés, jusqu'au bout de ses doigts. À travers le sac on devine sa bouche dont le souffle fort gonfle des petites poches d'air. Pris dans cette suffocation, le temps s'étire terriblement, l'espace se rétrécit et nos corps se figent dans une muette impuissance. Soudainement le réveil sonne. Roi VAARA, le visage couvert de sueur, défait la corde, ôte le sac, remet le réveil dans le sac, et nous quitte.

ROI VAARA enfile la poche de plastique sur sa tête et se l'attache autour du cou avec une corde.

ROBIN POITRAS

C'est Robin POITRAS qui assure la clôture de cette première soirée de performances. Elle commence par enduire de miel, à l'aide d'un rouleau monté sur un manche, l'un des murs de la salle. Puis, se saisissant d'un escabeau qu'elle gravit à moitié, elle baisse son pantalon et appose fermement son cul sur le mur enduit de miel, afin d'y déposer sa trace. Une fois l'opération accomplie, elle prend un seau rempli de miel et vient se positionner devant le public. Elle y plonge sa tête puis, d'un même mouvement, se lève et renverse au-dessus d'elle la totalité du contenu du seau. Restant un moment en place, tentant de respirer avec peine, elle se saisit ensuite de deux échasses, tâtonne un instant, puis réussit à se hisser au-dessus du sol. Elle tente alors un difficile et chaotique cheminement, tendant à circonscrire l'espace occupé par le public. Ce faisant, elle chantonne tout bas (inaudible).

L'usage fait du miel, ainsi que la *gesture* éminemment sensuelle qui s'y rattache, revêtent, me semble-t-il, plusieurs niveaux d'analyse. On peut y voir l'actualisation publique d'une sorte de retour métaphorique au liquide amniotique et, par là même, une interrogation de la vie fœtale — à ce propos, la vie fœtale n'est-elle pas, précisément, ce qui se constitue (légalement et biologiquement) hors du groupe humain socialisé, ce que souligne l'évidente position de l'artiste « échassée », c'est-à-dire hors sol, ainsi que sa volonté d'être hors public ; autour ? Projection d'un désir, certes, mais qui plus est infantile et hautement régressif (voire subversif), par ce que laisse supposer la substance miel, ou plutôt le SUCRE, et corrélativement le non moins fameux rapport au sucre sur lequel se fonde la majeure partie du dispositif communicationnel propre à la société de consommation... Or ici point de sommation, juste une action de l'ordre de la parade sensuelle, de la chorégraphie infrasexuelle... et le public de partager l'expérience. La *chute* du miel et l'apnée qui s'ensuivit furent rythmées par la diffusion de l'enregistrement sonore des chutes du Niagara. L'idée de purge semble être au cœur de l'action; pourtant, la valeur symbolique du miel invalide d'emblée toute idée de lavement. Ne reste alors qu'une praxis-démonstration des tensions intimes qui traversent le corps *objectivé* de Robin POITRAS, et que celle-ci tente de matérialiser et d'extraduire...

Se saisissant d'un escabeau qu'elle gravit à moitié, ROBIN POITRAS baisse son pantalon et appose fermement son cul sur le mur enduit de miel, afin d'y déposer sa trace.