

Compte rendu de RHWNT Échange en performance Pays de Galles-Québec 2003-2004

Heike Roms

Number 88, Fall 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45844ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

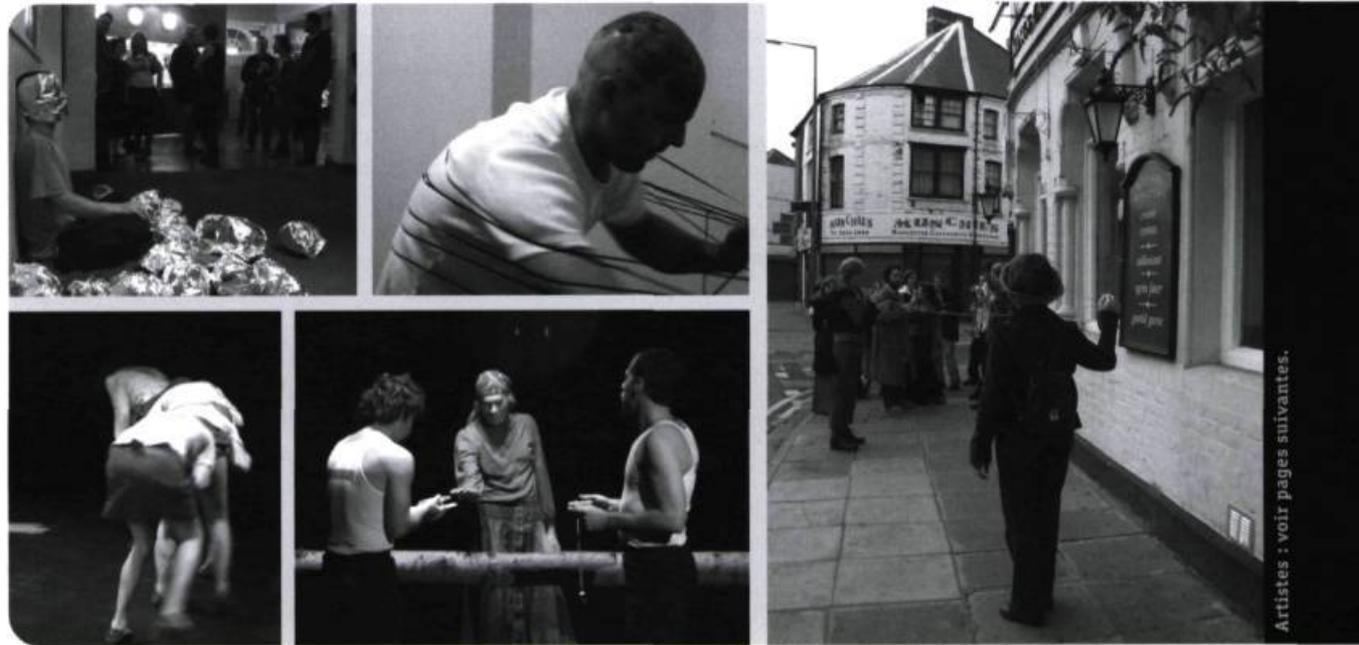
Cite this article

Roms, H. (2004). Compte rendu de RHWNT : échange en performance Pays de Galles-Québec 2003-2004. *Inter*, (88), 15–21.

Compte-rendu *RHWNT*

Échange en performance

Pays de Galles-Québec 2003-2004



par Heike ROMS

Qu'est-ce qui s'échange vraiment dans un échange international en performance ?

L'échange présume une équivalence entre ceux qui y participent. Et effectivement, les similarités culturelles et politiques du Québec et du pays de Galles (*Cymru*, en langue galloise), et celles de leur capitale, la ville de Québec et Cardiff, ont souvent été mises de l'avant : un pays bilingue avec un fort sens de l'identité culturelle (contre une domination anglophone) et une campagne de longue durée pour l'indépendance politique (quoique la présence des Premières nations au Québec dérange cette image nette et nous rappelle que le français, contrairement au gallois, est lui-même une langue coloniale) ; une ville historique en train de se remodeler pour la globalisation économique ; et une scène artistique dans l'ombre d'une métropole voisine qui mène l'actualité culturelle.



Première phase : octobre 2003, Cardiff James PARTAIK • Claudine COTTON • Les Fermières Obsédées [Annie BAILLARGEON, Mélissa CHAREST, Eugénie CLICHE, Catherine PLAISANCE] • Carl BOUCHARD et Martin DUFRASNE • Christian MESSIER [Trace : installation art space • Chapter Arts Centre, Cardiff]

[Les activités de la phase 2 de l'échange, impliquant la présence à Québec d'artistes de Cardiff en septembre 2004, seront documentées dans un numéro ultérieur de la revue.]

Ces parallèles ont inspiré un programme d'échange culturel de longue date entre les deux pays, tant de façon officielle à travers des projets artistiques subventionnés (incluant le récent échange RHWNT Québec-Pays de Galles, des festivals, des résidences et un soutien à la traduction), que de façon informelle, par des collaborations artistiques individuelles. Par exemple, le performeur Simon WHITEHEAD a été impliqué dans un échange avec Boréal Art/Nature pendant plusieurs années ; et, plus récemment, l'artiste gallois Marc REES a invité l'artiste québécois Michael TOPPINGS à remettre en scène son *House Project* à Cardiff. La plus récente forme d'échange est menée par une scène dynamique similaire de centres et de projets d'autogestion artistique venant tant de Québec que de Cardiff.

Mais les différences sont aussi significatives que les similitudes. Vue de l'extérieur, il apparaît que la scène performative québécoise a bénéficié d'un développement soutenu depuis trente ans, sous l'égide d'organismes comme la revue *Inter, art actuel* et Le Lieu, centre en art actuel et d'autres initiatives d'autogestion artistique à travers tout le Québec. La performance au Québec est supportée, promue, documentée et soutenue par une réflexion critique à travers des festivals, des archives et des magazines. Sur la preuve du travail présenté dans le cadre de RHWNT, on assiste au résultat que la pratique québécoise de la performance est accompagnée par un sens hautement développé de son histoire et un vocabulaire critique sophistiqué – présenté à Cardiff lors d'une conférence-performance du critique Guy SIOUI DURAND : des concepts comme l'« esthétique relationnelle » (Nicolas BOURRIAUD, Paris, 2000) et la « manœuvre » (collectif, *Inter #47*, Québec, 1989) sont (jusqu'à maintenant) peu connus au pays de Galles. Dans ce pays, l'histoire de la performance est beaucoup plus fragmentée et les débats théo-

collectif, la responsabilité individuelle, le comportement humain compétitif et le sens tout à fait dominant de la paranoïa dans notre monde « post-11 septembre » :

« [P]aranoïa... is nothing less than the onset, the leading edge, of the discovery that everything is connected, everything in the Creation, a secondary illumination – not yet blindingly One, but at least connected, and perhaps a route In... » (Thomas PYNCHON, *Gravity's Rainbow*, 1973).

Paranoïa et conspiration sont parmi les pathologies les plus importantes de la modernité, les revers du capitalisme et de la démocratie sur lesquels nos sociétés occidentales sont basées. Pour l'État moderne, elles ont toujours aidé à légitimer l'expansion des structures de surveillance et de contrôle – le « 11 septembre » et la « guerre contre le terrorisme » pourraient avoir récemment rendu le problème plus urgent, mais peut-être pas fondamentalement différent. Sur le plan de l'individu, néanmoins, comme PYNCHON l'explore dans la plupart de ses écrits, la paranoïa peut émerger d'un besoin profondément ressenti pour un ordre sous-jacent. Immergés dans un capitalisme tardif, nous nous tournons vers la théorie de la conspiration afin de donner sens aux réalités politiques aliénantes et formatées qui nous submergent – FREUD a fait la remarque que les illusions paranoïaques sont comme les systèmes philosophiques ou les théories scientifiques (ou, comme PYNCHON ajouterait, les doctrines religieuses et les créations artistiques), en ce sens qu'elles s'efforcent toutes de comprendre le monde et la place que nous y occupons.

Les nombreux visages de la paranoïa, leur place dans les politiques actuelles et l'emprise que cela peut avoir sur les vies individuelles ont été investis par James PARTAIK dans une performance riche et complexe présentée à Trace et dont le titre était *America's Most Wanted* ;

riques sur la question sont moins systématiques. Il n'y a ni archives, ni publications et à peu près pas de festivals dédiés à cette pratique encore marginalisée.

Néanmoins, cette situation s'améliore. Avec la création de Trace : installation artspace en 2000, Cardiff a maintenant un espace-galerie voué exclusivement à la présentation de performances, et qui maintient un lien fort avec la communauté artistique internationale. Aussi, Chapter Arts Centre, le principal centre de diffusion de la ville pour l'art contemporain, accueille de plus en plus de pratiques chapeautées sous l'expression *Time Based Art*. Le festival annuel *Experimentica* présenté à Chapter est uniquement dédié à la présentation d'œuvres de la relève dans ce champ, à l'origine du pays de Galles seulement. RHWNT a été l'occasion d'une ouverture vers l'international ; initié par Trace en collaboration avec Le Lieu, se déroulant tant à Trace qu'à Chapter, l'événement prenait place dans le contexte d'*Experimentica*, ce qui a permis une comparaison directe entre la performance originaire du pays de Galles et celle du Québec.

Le danger dans ce type d'échange est d'interpréter le travail présenté comme étant représentatif d'une pratique artistique générale d'un lieu en particulier. Ceci, bien sûr, n'a pas lieu d'être. Pour RHWNT, Richard MARTEL avait autant choisi des artistes émergents que des artistes qui sont en train de faire leur marque internationalement. Leurs approches formelles étaient particulièrement diversifiées : installation multimédia, manœuvre, Body Art, action, intervention relationnelle... Néanmoins, ce qui les reliait entre elles restait la nature hautement politisée des œuvres. Dans ce cas-ci, il ne s'agissait pas vraiment de questions « locales », comme la différence culturelle, la diversité linguistique, l'héritage colonial ou l'indépendance politique, qui intéressaient ces artistes québécois, mais plutôt des questions à résonance plus globale : l'agression comme phénomène

en ligne directe avec la nature hybride de la pratique de PARTAIK, elle utilisait le son, la vidéo, l'action et l'installation *in situ*. Les enjeux de l'œuvre ont pris racine dans l'intimité d'une histoire familiale, que l'artiste a reliée à une portée politique plus large. PARTAIK ouvrait la performance en s'approchant de la photographie d'une femme d'âge moyen, accrochée au mur, qu'il nous a présentée comme étant sa tante. Il expliquait qu'en vue de protéger sa peau d'une exposition à la radioactivité, elle tentait de faire un bouclier de plomb. Pour cela, elle utilisait des journaux parce que l'encre contient du plomb, mais les espaces entre les lettres laissaient passer les radiations et provoquaient une éruption sur sa peau. Suivait une série d'actions structurées autour d'extraits d'entrevue avec la tante et sa fille, diffusés tant sous la forme d'extraits audio que vidéo. Les voix des deux femmes donnaient des descriptions détaillées de ce qu'elles considéraient comme leur état critique : leur vie dans une caravane toujours en fuite devant une menace non spécifiée ; des histoires d'électricité qui pourraient les blesser, de tiges de métal et de flaques d'eau proches de leur véhicule qui pourraient les électrocuter, de laboratoires clandestins qui produisent de l'héroïne pour les empoisonner, de quelqu'un qui les écoute et qui les observe... Et elles nous suppliaient, nous qui les écoutions, de leur porter secours. Nonobstant la gravité pathétique de leur absurde paranoïa, il y avait aussi une humanité touchante dans leur désir futile d'avoir un monde indifférent centré autour d'elles, un besoin quasi religieux que les événements avec lesquels elles sont confrontées seraient le résultat intentionnel de quelqu'un, peu importe qu'il soit malveillant. La performance tirait ici une ligne fine et délicate, qui n'exposait jamais les deux femmes au ridicule. À la place, cela les rendait anonymes (à cause de la distorsion de leur image et de leur voix) et reliait leur obsession individuelle à une paranoïa sociale beaucoup plus large.

James PARTAIK, *America's Most Wanted*.
Photos : Phil BABOT/André STIHL.



PARTAIK ne s'est pas purement contenté de faire un commentaire sur le phénomène de surveillance, il l'a bien plutôt véritablement *performé*, ouvrant l'acte même de création de la performance pour révéler ce qu'elle recèle d'invisible ou de latent.

Leur histoire nous était offerte seulement par fragments, par bouts de séquences audio et vidéo que nous devions nous-mêmes relier ensemble. Les enregistrements étaient activés par des actions qui déclenchaient leur diffusion. Ces actions étaient composées autour d'un ensemble de motifs récurrents : l'encre, l'électricité, les étoiles et les constellations. Pour débiter, PARTAIK s'est agenouillé en face d'un bol rempli d'encre, a couvert sa tête rasée de vaseline, puis s'est déplacé pour la tremper dans le bol. Après qu'il se soit retiré, l'encre avait adhéré à sa peau, sauf aux endroits où la vaseline la protégeait. Le mouvement de va-et-vient de PARTAIK était coordonné avec deux enregistrements audio alternés – un extrait de l'entrevue et le son d'un timbre grave et résonnant émis par un haut-parleur disposé dans un second bol d'encre, créant des vagues qui éclaboussaient l'encre tout autour du bol et produisant ainsi une constellation de points sur le plancher. L'artiste a ensuite pris un magnétophone, en a relâché le ruban et a déplacé l'appareil tout au long de ce dernier, ajustant avec précaution sa vitesse de déroulement : du ruban magnétique émergeaient à nouveau les voix des deux femmes. Il fixait ensuite le ruban au mur afin de recréer les bandes de la bannière états-unienne. Dans le coin gauche où le drapeau montre normalement les étoiles, un espace blanc était laissé, à l'intérieur duquel PARTAIK est venu projeter une simulation informatique en temps réel du ciel de nuit au-dessus de Québec. Les étoiles bougeaient lentement à travers l'horizon et un satellite est passé. PARTAIK lançait des fléchettes au satellite, ce qui a laissé de petits trous au mur. Quand il a finalement atteint sa cible, l'image a changé pour le ciel de nuit au-dessus de Cardiff et ensuite pour une vue depuis un satellite sur le pays de Galles de nuit. À la fin, PARTAIK est allé chercher une petite fusée-jouet rouge, bleue et blanche qui attendait dans une alcôve de la pièce, et nous a entraînés à l'extérieur de la galerie jusqu'à un champ adja-

cent d'où il a lancé le missile. En explosant, des centaines de minuscules messages sont retombés, qui contenaient la photo de la tante de PARTAIK et les mots *If you know anything about this photo please contact www.amw.com* – le site Web de l'émission notoire de John WALSH *America's Most Wanted*, une épithète de la culture américaine de la suspicion.

La peur personnelle est ici reliée à la paranoïa sociale, la non-confiance individuelle aux systèmes publics de surveillance. L'efficacité de la performance repose sur le fait que PARTAIK ne s'est pas purement contenté de faire un commentaire sur le phénomène de surveillance, il l'a bien plutôt véritablement *performé*, ouvrant l'acte même de création de la performance pour révéler ce qu'elle recèle d'invisible ou de latent. Le traçage du ruban magnétique, l'effort attentif pour capter les voix, évoquaient les techniques professionnelles de surveillance et tout à la fois nous rappelaient la difficulté que représente la recherche de la compréhension. Cela était reproduit dans l'installation que PARTAIK a réalisée subséquemment sur les traces de l'action et qui était exposée à la galerie de Trace pour le reste du mois : les trous dans le mur faits par l'impact des fléchettes étaient reliés par des câbles, afin de créer une constellation stellaire. Il y avait des câbles partout – l'espace vrombissait sous l'invisible pouvoir de l'électricité, rendue visible par l'utilisation de liquides, qui référait à la phobie des deux femmes. Aussi, afin d'entendre leur histoire, on avait à bouger, à s'appuyer, à se tordre le corps pour activer un système de déclenchement qui jouait des extraits de l'entrevue. Ici, nous étions portés à observer, à écouter, à garder sous surveillance, à faire des liens, à interpréter – tout ceci nous poussant à considérer comment dans l'art même nous cherchons de l'ordre et à faire du sens. PARTAIK a exprimé les implications individuelles, politiques et artistiques de la paranoïa dans sa propre description de l'œuvre :

Claudine COTTON, *Se couvrir*. Photos : Phil BABOT/André STIIT.

La manœuvre de COTTON revendiquait de cette façon optimiste le potentiel utopique de l'acte de transformation, un potentiel qui est vraiment au cœur du concept de manœuvre en tant que tel.

« *Everything is possible. That's the problem. From what do we construct reality ? This piece explores the nature of the ambient paranoia which presently dominates North America. In a delirium of interpretation, things possess potential links. Insofar as they can be perceived, objects appear or disappear, establishing identity. At the time when the object is able to appear clearly, there is a moment of recognition and the object holds meaning for us.* »

À un certain moment, durant sa performance, l'artiste a tendu le magnétophone à un membre de l'assistance pendant qu'il s'enveloppait dans le ruban magnétique – un petit geste « relationnel » qui a poussé PARTAIK à perdre littéralement le contrôle, tournant et trébuchant, se frappant sur le bol d'encre en face de lui, répandant le liquide noir partout sur le délicat motif de points qu'il avait réalisé auparavant. C'est de ces moments imprévisibles, quand l'artiste abandonne le contrôle de son œuvre et que l'œuvre elle-même menace de déborder de ses propres limites et prend ainsi un sens inattendu, que Claudine COTTON façonne sa pratique performative. Elle préfère le terme *manœuvre*, un concept esthétique qui ne fait pas partie (encore) du vocabulaire critique britannique. Une manœuvre semble partager le génie interactif de l'esthétique relationnelle tout en le relocalisant hors de la galerie dans un contexte non artistique, où elle s'engage avec un auditoire largement accidentel et inattendu, plus temporaire et provisoire que la « communauté » qui est l'objet de la plupart de ce que les Britanniques appellent les pratiques d'art « socialement engagé ». L'emphase sur le mouvement, une approche tactique et un résultat planifié mais *ultimement* indéterminable sous-entendu à la manœuvre décrivent parfaitement la manière ouverte des interventions douces et poétiques de COTTON dans le monde des relations interpersonnelles. Elle crée des occasions pour ce type de rencontre en utilisant des situations du quotidien ou des matériaux pris de la

sphère intime du foyer et les place dans les espaces publics comme une sorte d'attrait sympathique, ce qui l'aide à établir des liens avec son auditoire par inadvertance et à les persuader d'interagir.

À Cardiff, elle a choisi la plus britannique des scènes : l'environnement machiste du pub, domicile de la bière, des discussions politiques de comptoir et de la diffusion en continu du football. Elle y a introduit une action qui est traditionnellement associée à la féminité : le tricot (pour lequel elle a collaboré avec l'artiste textile galloise Annie HARRIS). COTTON avait préparé des bérets bleus en laine, qu'elle a lentement effilochés pour en faire de petits chaussons de bébé. Elle a impliqué les buveurs d'après-midi en leur faisant porter les chapeaux ou en faisant passer la laine à travers leurs doigts. La chaleur et la douceur du matériau, la nature familière de l'acte en tant que tel et le bégaiement de COTTON dans ses tentatives de parler anglais, tous ces éléments ont concouru à briser les barrières faisant obstacle à la communication. Tout au long de la journée, les hommes principalement d'âge moyen ont changé d'humeur – d'une hostilité initiale et ridicule à une hésitante forme d'engagement –, ce qui les a lentement ouverts à discuter de souvenirs personnels de leurs mère et grand-mères en train de tricoter à la maison.

Avec une légèreté de toucher, COTTON a su créer une situation de convivialité qui a aidé à soulever des questions plus profondes dans une voie subtile et légèrement subversive. Le titre de la pièce, *Se couvrir*, a marqué des points par cette double nature : en français, l'expression *se couvrir* peut avoir deux sens : « s'enrouler soi-même dans quelque chose en vue de rester au chaud » ou « se protéger contre toute accusation ou responsabilité ». COTTON a simultanément fait allusion aux deux sens, combinant la chaleur rassurante de la laine (que la nature personnelle et intime des souvenirs a aidé à générer) avec les connotations politiques plus troublantes des symboles qu'elle

avait choisis. La conversion littérale du béret bleu, une référence évidente aux forces de maintien de la paix de l'ONU, aux chaussons de bébé suggérait dans sa nature métaphorique d'autres occasions de changement : de la tête aux pieds, de la pensée à l'action, du présent aux générations futures. La manœuvre de COTTON revendiquait de cette façon optimiste le potentiel utopique de l'acte de transformation, un potentiel qui est vraiment au cœur du concept de manœuvre en tant que tel. Comme avec beaucoup d'œuvres relationnelles de ce genre, le doute persiste cependant à savoir si la « chaleur » interpersonnelle produite n'a pas en fait distrait du contenu politique. Mais la manière dont l'œuvre a opéré subtilement sa subversion s'est confirmée lorsque l'artiste a été finalement expulsée du pub parce que son travail était « mauvais pour la *business* », puisqu'il amoindrissait l'effet de l'émission *live* de football qui était en train de jouer sur un écran dans un coin de la pièce.

Une prise totalement différente, ouvertement *confrontante* (plutôt que relationnelle) sur la féminité et le thème de la responsabilité politique était présentée par Les Fermières Obsédées (Annie BAILLARGEON, Mélissa CHAREST, Eugénie CLICHE et Catherine PLAISANCE) dans leur performance *Dollies*. Nous pouvions les entendre avant de les voir – des bruits rythmiques de pas lourds annonçaient leur arrivée. Elles sont apparues, habillées de la même façon – en partie en uniforme d'écolière, en partie en tailleur : chemise blanche, jupe grise, talons hauts, seulement la couleur de chacune de leur perruque était différente. Mais ce qui avait déjà été un attirail élégant et formel était maintenant souillé par un palimpseste de traces laissées par des performances précédentes – des taches de peintures rouge et rose ainsi que des slogans comme « *Happy Canada Day* » ou « *Why do you guys do that ?* » les couvraient en entier. Une image dégénérée et de plus en plus *dégénérante* de la jeune féminité.

Les quatre ont marché autour de la pièce à l'unisson comme si elles suivaient quelque commande secrète. Parfois elles se séparaient en paire, pour se réintégrer aussitôt au groupe – les différentes formations étaient pratiquement des permutations mathématiques du même ordre. Il n'y avait aucun sens de l'individualité, aucune tentative de briser le contrôle du collectif. Mais il y avait en même temps une atmosphère de défiance et d'obstination, causée par la qualité enfantine des petits répertoires de gestes que les performeuses utilisaient – elles levaient leur jupe pour couvrir leur visage ou essayaient de regarder en dessous des jupes des autres. Elles roulaient sur le plancher ou lançaient de petits ballons remplis de peinture rose qui étaient cachés en dessous de leurs vêtements. Accompagnés d'une série de cris ultra-aigus, les mêmes gestes étaient repris encore et encore, dans leur menace brouillonne pour miner la formation strictement *régimentée*.

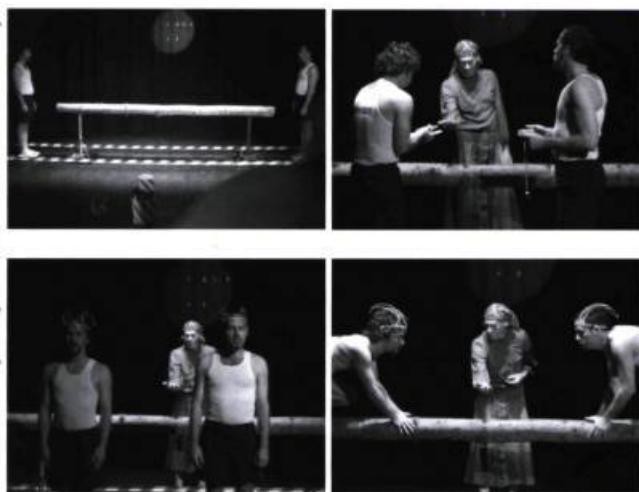
Un air délibéré d'artifice et d'exagération caractérisait ce travail, qui amenait notre obsession pour la conformité sociale à son absurde conclusion. La performance avait un comique absurde, une qualité presque vaudevillesque. Mais au-delà se dessine une colère passionnée contre notre complaisance collective envers l'agression politique, exprimée par une combinaison de discipline excessive masculine et d'hystérie féminine. Quelques personnes méprennent leur féminité coléreuse pour une agressivité sexuelle – un critique local a qualifié Les Fermières Obsédées (ironiquement) de « criardes et lubriques ». Je ne peux pas m'empêcher de lire leur énergie féminine collective comme un commentaire sur la pratique de la performance, une forme dominée par l'artiste solo, qui dans le passé a souvent entretenu une fascination pour une certaine emphase machiste dans l'endurance et l'usage physique extrême. Les Fermières Obsédées appartiennent à une nouvelle génération de groupes féminins de

Un air délibéré d'artifice et d'exagération caractérisait ce travail, qui amenait notre obsession pour la conformité sociale à son absurde conclusion.



Les Fermières Obsédées, *Dollies*.
 Photos : Phil BABOT/André STIIT.

Martin DUFASNE et Carl BOUCHARD, *Self-esteem – Test-instrument #2* [A Confrontation between Two Obstinates]



Martin DUFASNE et Carl BOUCHARD.
Photos : Phil BABOT/André STIIT.

L'œuvre de BOUCHARD et DUFASNE pas seulement une étude spirituelle et amusante de l'entêtement inébranlable du comportement humain ; ils ont aussi visé et défié la nature spectaculaire de la performance...

performance qui ont commencé à avoir un impact sur la scène internationale – comme Icelandic Love Corporation ou les High Heel Sisters, elles sont en partie un groupe pop, en partie une réinvention du traditionnel cercle féminin de travaux d'aiguille. Et elles combinent toutes un ferme sens du burlesque avec un intérêt postféministe pour la nature de la collectivité, de la sexualité et de la beauté.

Une touche de vaudeville a aussi entouré la performance de Carl BOUCHARD et Martin DUFASNE. Le duo, comme Les Fermières Obsédées, performait dans l'espace noir du théâtre du Chapter Arts Centre, et le caractère spectaculaire et théâtral de la performance était vraiment au cœur de cette œuvre spirituelle et magnifiquement exécutée. Le travail des artistes, intitulé *Self-esteem – Test-instrument #2*, appartenait à une série de performances où chacune est basée sur un jeu – elles sont toujours présentées comme de vraies compétitions entre les deux performeurs avec un résultat inconnu. Celle-ci, sous-titrée *A Confrontation between Two Obstinates*, était inspirée par une fable de Jean De LA FONTAINE où deux chèvres qui, traversant un pont dans leur recherche de liberté, refusent obstinément de céder le passage à l'autre et finissent toutes deux par tomber à l'eau.

Le titre de la performance était épinglé sur un rideau dans le fond de la salle devant lequel on trouvait une poutre (comme en gymnastique) fabriquée à partir d'un tronc d'arbre à peine équarri. BOUCHARD et DUFASNE apparaissaient, les deux habillés avec des shorts et des tee-shirts de gymnastes – l'un avait le mot *docile* écrit dans son dos, l'autre le mot *gullible* [crédule]. Ils se sont pesés sur des balances placées de chaque côté de la poutre et ont annoncé leur poids en français et en anglais. Alors ils ont demandé un ou une volontaire dans l'auditoire, qui « voulait devenir riche et célèbre ». Ils l'ont placée derrière le centre de la poutre avec sa main tendue, qu'ils ont

couverte d'abord de miel puis de feuilles d'or. Ensuite, ils ont donné des caméras jetables au public et ont passé un grand récipient de pop-corn dans la salle. Les deux performeurs se sont alors coiffés de couronne en forme de corne et se sont installés à chaque bout de la poutre. Sur un sifflement, ils ont sauté sur la poutre. Dans la lumière crépitante des flashes des caméras, ils ont barré les cornes et essayé de lécher l'or sur la main de la volontaire jusqu'à ce qu'un des deux tombe en bas de la poutre, faisant de l'autre le gagnant triomphant.

L'œuvre de BOUCHARD et DUFASNE n'était pas seulement une étude spirituelle et amusante de l'entêtement inébranlable du comportement humain ; ils ont aussi visé et défié la nature spectaculaire de la performance en tant que telle, la glorification de l'artiste dans sa quête pour devenir « riche et célèbre ». La composition de leur pièce était construite avec beaucoup d'attention – la rudesse de l'écorce de la poutre ainsi que les rayures rouges et blanches des récipients de pop-corn créaient un environnement attractif et vraiment photogénique. Ici, les membres de l'auditoire étaient assignés au double rôle de spectateurs passifs (encouragés dans leur attitude de consommateurs mangeant du pop-corn) et de documentaristes actifs (équipés de caméra jetable). La performance était aussi un commentaire moqueur sur l'obsession contemporaine de documenter la performance. À de nombreuses performances aujourd'hui, on retrouve un nombre grandissant de spectateurs où la rencontre avec l'œuvre est réduite au viseur de leur caméra numérique. BOUCHARD et DUFASNE semblent nous avertir qu'une forme d'art qui a déjà été une critique de la réification est en danger de réduire ses œuvres aux spectacles *camera-friendly*.

Le jour suivant leur performance, BOUCHARD et DUFASNE ont monté une petite performance impromptue dans la ville en transportant la poutre dans les rues de Cardiff. Christian MESSIER a aussi,

quelques jours plus tôt, présenté une action à l'extérieur en marge de la programmation régulière du festival. Dans le vestibule d'entrée du Chapter Arts Centre, il était assis au milieu d'une pile croissante de masques d'argent, qu'il a fabriqués en couvrant son visage avec du papier d'aluminium, inspirant et pressant le papier autour de son nez et dans les orbites de ses yeux. L'œuvre qu'il a présentée au festival, intitulée *Around 45 Minutes*, n'a malheureusement pas, selon moi, réussi aussi bien à combiner un formalisme aussi dépouillé avec un symbolisme évocatif. Il est intéressant de voir quelqu'un de la génération de MESSIER engagé dans un vocabulaire performatif classique de la performance des années soixante – risque physique extrême, douleur, endurance – afin de réévaluer sa signification aujourd'hui. Mais, pour Cardiff, il avait conçu une pièce qui semblait exprimer purement par gestes l'intensité de ces actes et leur intégrité éthique. La performance de MESSIER était basée sur une série d'instructions, utilisant plusieurs objets dont une table, une chaise, une bouilloire, du thé, une tasse, un tamis, un marteau et un seau. L'artiste a enlevé ses chaussures et vidé ses poches. Il a ensuite allumé la bouilloire électrique. Pendant qu'il attendait que l'eau bouille, il a dessiné un large cercle de craie sur le plancher et écrit sur le mur une série d'instructions : « *infusing tea, pretending to cry, pretending to think about stopping, jumping with a chair* ». Des actions réelles alternaient avec des actions « prétendues ». Chacune de ces actions durait précisément cinq minutes (la durée était indiquée par un réveil-matin) et se déplaçait autour du cercle. Elles étaient à l'évidence conceptualisées pour croître en complexité et en extrémisme : pour *Being Cold*, MESSIER trempait d'abord son pantalon et son t-shirt dans un seau plein d'eau, pour ensuite remettre les vêtements mouillés et suivre le cercle en grelottant ; dans *Hurting My Face*, il rampait sur le sol, les mains derrière son dos, le visage tourné vers

le sol. Influencée par l'environnement spatio-théâtral de Chapter, notre attention était amenée à se porter sur la différence entre la réalité d'une expérience et sa simple feinte par une juxtaposition de gestes théâtraux et d'actes performatifs, une stratégie hautement risquée qui me semble n'avoir pas porté cette fois, parce que l'alternance entre prétendre faire quelque chose et le faire effectivement n'était pas articulée de façon assez claire. Finalement, ces actions n'ont pas réussi à susciter quelque écho en moi. Et rarement MESSIER lui-même a-t-il donné l'impression de véritablement sentir le froid, la douleur ou l'épuisement que ses actions étaient censées évoquer. Par conséquent, au lieu de réaffirmer l'authenticité d'une expérience physique, la performance est apparue comme une forme de soi-disant intensité, un semblant d'endurance.

Il n'en reste pas moins que ce qui m'a le plus impressionné chez tous les performeurs québécois, incluant MESSIER, nonobstant la diversité de leurs approches formelles, c'est qu'ils ont tous démontré une compréhension sophistiquée des enjeux de la performance en tant que telle, son positionnement politique et son potentiel éthique. C'était un grand témoignage aux efforts continus du Lieu et d'*Inter* pour développer une théorie et une pratique mûres de la performance. Si une « matière » a été échangée dans l'économie alternative de l'échange international de performances, c'était bien ce sens d'un engagement continu qui a inspiré ceux d'entre nous qui travaillent en performance au pays de Galles.

Traduction : Viviane PARADIS

Il est intéressant de voir quelqu'un de la génération de MESSIER engagé dans un vocabulaire performatif classique de la performance des années soixante (...) afin de réévaluer sa signification aujourd'hui.



Christian MESSIER, *Foil Head*. Photos : Phil BABOT/André STITT.



Around 45 Minutes. Photos : Phil BABOT/André STITT.