

Quand le public devient performance [soirée Asie]

Alain-Martin Richard

Number 133, Fall 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/91876ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Richard, A.-M. (2019). Review of [Quand le public devient performance [soirée Asie]]. *Inter*, (133), 71–73.



QUAND LE PUBLIC DEVIENT PERFORMANCE

► ALAIN-MARTIN RICHARD

LA CAMÉRA ET KOLATT, MYANMAR¹

Dans un cube blanc, le performeur peint en blanc. Les yeux obstrués, aveugle, il exécute une corrida contre les murs et sa cécité. Déchiquette une pomme, la mangera en finale. Verres de lait, d'encre. Tracés, lignes, jets de couleurs. Il se retrouve à tâtons dans l'espace malgré l'aveuglement. Il y a des sauts dans le temps, des interventions invisibles de la part de complices ou du performeur lui-même : impossible à déterminer. Nous le comprenons, c'est une vidéo d'art qui triche avec le temps réel et intègre un montage. Le public est composé uniquement de spectateurs.

LE PUBLIC ET CHRIS BRADDOCK, NOUVELLE-ZÉLANDE

À la demande de l'artiste, les spectateurs se disposent en un cercle plutôt irrégulier, admettons-le, et, pendant qu'ils s'interrogent sur leurs propres intentions, certains décident illico de ne rien dire, puisqu'il leur semble que cette distribution dans l'espace est irrémédiablement artificielle et que, de toute façon, ils n'ont pas vraiment le goût d'ajouter d'autres anecdotes à toutes celles qu'ils ont déjà lues sur Facebook pendant la journée.

Alors, le silence, chose bien simple et si immense pourtant que plusieurs ne peuvent s'y tenir et que, puisque l'artiste l'a demandé, ils vont donc dire quelques petites histoires anodines, de l'ordre du chemin parcouru, pas depuis la naissance, mais seulement aujourd'hui avec, comme première hypothèse, celui emprunté pour venir ici ce soir, alors le silence ne peut être tenu. J'entends quelqu'un dire que « les policiers... », avec bien sûr désapprobation publique spontanée, non pas tant pour le récit lui-même, il va sans dire, mais pour le mot *policier*, cela va de soi. Le processus dure un certain temps, jusqu'au relâchement du désir. Et d'autres voix font concert, mais sans consensus, avec toutefois une lente montée de la conscience où, par bribes, se développe presque un dialogue, avec une crainte que cela ne soit pas dans les règles du jeu, le dialogue, bien qu'elles ne soient pas précises, les règles. Mais bon, sans doute que nous pouvons prendre la parole pour confier une peur atavique ou un moment disgracieux de notre enfance dont nous pouvons enfin ici nous délester. Le cercle ondule un peu, n'osant ni se disloquer ni se souder. Après un temps indécis dans la tête même du performeur silencieux, épiant

des propos qu'il ne comprend pas, le cercle se transforme en particules aléatoires, qui vers une bière, qui vers un coin du plancher, qui pour bavarder, qui pour se maintenir dans son silence. Pendant tout ce temps, l'artiste coréen parle à voix haute avec quelqu'un qui lui répond par chuchotement.

LE PUBLIC ET ZONCY PHYU, MYANMAR

Nous sommes plus ou moins agglutinés alors qu'au micro elle distribue des consignes simples : se déchausser, toucher son voisin, lui dire peut-être bonjour et poursuivre une forme d'échanges discrets. Chacun s'exécute avec son voisin ou sa voisine. Joyeux brouhaha. Pour ma part, je n'ose pas encore mettre le doigt dans le lobe béant d'un grand géant qui a retiré son anneau, ni non plus suivre du doigt les sinuosités d'un tatou impudique qui glisse du cou vers la poitrine. Pendant que l'artiste fredonne une brève chanson traditionnelle – peut-être –, je me demande ce qu'elle dit, cette chanson, parce que mon birman est trop primitif, mais elle évoque une mélodie ancienne. En parlant d'elle à la troisième personne, elle affirme que la performeuse ne s'opposera pas à quiconque voudrait entonner une

chanson au micro, ce que plusieurs feront, interprétant des chansons traditionnelles françaises que tous connaissent, sauf bien sûr les allophones, mais les allophones se prêtent aussi au jeu. Je n'ai toutefois détecté aucun signe d'approbation du Chinois, ou du Coréen, ou du Néo-Zélandais au programme, ni bien sûr du Birman retenu dans son pays, enfermé dans un cube blanc. Puis, la performeuse lance des billes au sol entre les jambes des spectateurs-chanteurs-auditeurs ancrées en différents endroits de L'Œil de Poisson, peut-être atteintes par une bille, les jambes. Pendant ce temps, le Coréen bouscule l'artiste birmane et continue de s'exprimer librement à voix haute sur, me semble-t-il, un sujet qui n'est pas en lien avec la présente action. Mais je puis me tromper, mon coréen est très primitif.

LE PUBLIC ET JIN SUP YOON, CORÉE

L'artiste choisit au hasard quelques spectateurs consentants et les dispose dans une répartition faisant tableau. Trois d'entre eux tiennent à la verticale des madriers qui représentent autant d'arbres dont l'essence est impossible à déterminer. C'est qu'il n'y a pas d'épinettes au pays de Manet, car les autres figurants assis au sol qui mangent calmement tout en discutant, comme dans un pique-nique, sont bien les protagonistes du fameux *Déjeuner*

sur l'herbe du peintre impressionniste. Cette toile a créé un scandale que nous ne pouvons comprendre aujourd'hui, quoiqu'avec la rectitude politique qui s'étend comme une marée moire, nous ne pouvons affirmer que cela soit impossible, pensons d'ailleurs aux toiles de Christian Messier pour nous en convaincre². Après quelques ajustements dans les positions des protagonistes, qui semblent d'emblée très à l'aise dans une toile qui a marqué l'histoire d'un autre ébranlement des mœurs, le lymphatique performeur signale le démembrement du tableau. Pendant ce temps, le public délétaire s'effrite encore plus. La tension est disparue, l'expectative déçue. Les porteurs de madriers semblent mécontents, les dîneurs plutôt satisfaits. Le performeur me semble plutôt indifférent, puisque ce sont les volontaires qui ont fait le boulot.

LE PUBLIC ET CAI QING, CHINE

Le public s'est encore amenuisé. Dans le dispositif que l'artiste construit, nous voyons une cuvette remplie de neige dans laquelle est fiché un drapeau... canadien ! Puis il étale des revues sur la performance, prend et découpe des empreintes de pieds dans ces revues, ce qui donne des semelles qu'il distribue dans le public pour fin de lecture. Le public performeur

s'exécute dans une troublante cacophonie. Autre distribution d'affiches de performances et épingleage au mur de ces mêmes affiches. Après cette mise en place, il poursuit sa performance avec des briques, sur lesquelles il calligraphie un mot. L'apparition des briques déclenche une frénésie chez le performeur qui ne sait plus où donner de la tête, les manipulant comme des traîneaux qu'il frappe contre le mur, glisse de part et d'autre. Son matériel est polymorphe et ambitieux, il faut tout montrer, tout explorer. La chose devient une conférence-démonstration, sans autre finalité que sa propre démultiplication. Le public discute, poursuit ses rencontres intimes, certains de ses membres dorment, d'autres branchés à leur iPhone s'isolent sous leurs écouteurs. La conférence sans discours, mais construite sur des artefacts, se polarise sur la dernière publication du performeur, un grand livre qu'il pose sur sa tête, ouvert à la première page. Répondant à l'invitation, le public tourne les pages une à la fois, puis quelqu'un, excédé par cette dérive sans fin, vient tourner d'un coup les dernières pages. Il n'y a presque plus personne dans la salle. Dans la zone dévastée, une dispersion de documents, de briques, de matériel épars. Et l'artiste coréen continue de parler de ses préoccupations à voix haute.



> Cai Qing

REDISTRIBUER LA ZONE PERFORMATIVE

En entrevue, Chris Braddock me confie qu'il travaille depuis quelque temps sur le dialogue. Il tente de saisir où se trouve la ligne entre échange, discussion et dialogue, ce dernier lui semblant la forme la plus efficace pour assurer un vivre-ensemble d'où seraient exclus le débat, la colère, l'argumentation, la rhétorique. Bref, une sorte de degré zéro de l'expression. Un espace où il n'y a pas tentative pour l'un de confronter ou de convaincre l'autre. Il s'agit de créer un moment où chacun peut exprimer ce qu'il veut, sans réaction en chaîne des vis-à-vis. Il expérimente pour la première fois cette hypothèse avec un grand groupe. Emportés par la stratégie du Néo-Zélandais, les autres artistes ont adopté cette stratégie de retrait du performeur derrière le public, qui devient le protagoniste principal d'une soirée où l'action lui est confiée.

Braddock forme un cercle de la parole, Zoncy par l'échange interrelationnel entre les spectateurs, Jin Sup Yoon avec son tableau vivant, Cai Qing avec ses actions interactives. Les quatre performances entre public et performeur s'articulent selon quatre seuils de pouvoir. Braddock donne une seule consigne, puis se retire de l'action, laissant la place au public. Il s'agit d'un abandon extrême, dont il sortira plutôt ébranlé, n'ayant pu déterminer le type d'intervention, ni les interrelations entre les protagonistes du cercle. Zoncy procède subtilement par la négative, alors qu'elle propose des actions auxquelles elle ne s'opposera pas. Jin Sup Yoon y va d'une direction d'acteurs, le performeur gardant le pouvoir, plaçant les figurants, intervenant même pour corriger leur posture en montrant le tableau original. Cai Qing joue entre les deux postures : interaction directe, sollicitation de lecture, invitation

à tourner les pages de son livre posé sur sa tête. Le pouvoir de l'artiste s'exprime selon des modalités variables qui vont de l'ordre péremptoire à l'invitation, en passant par le jeu de la suggestion.

En réponse à Pierre Restany qui disait détester l'égoïsme des performeurs, cette soirée fournit un éventail très représentatif des attitudes qui tissent l'art action depuis ses débuts : le public comme acteur principal dans une certaine mise en scène (Kaprow), comme otage (Arbo Cyber), comme protagoniste indispensable à la réalisation de l'action (Eric Andersen³), comme figurant volontaire ou forcé (*Nombre*⁴), comme matériau de base, comme jury et juge avec mise en jeu de la vie du performeur (Max Dean⁵), etc.

Dans tous les cas, il est plutôt étonnant de constater que cette attitude relationnelle s'est imposée pour une soirée dont les artistes viennent de territoires aussi différents et éloignés. Il semble qu'à partir de Braddock, la tension relationnelle ait contaminé les autres performeurs. C'était particulièrement évident dans le cas de Cai Qing qui, manifestement, improvisait à partir de son matériel initial. En une sorte de dialogue agi, il a tout fait, illustrant performance, interaction, invitation, puis prise en otage du public.

La question de la présence et de la fonction des spectateurs-acteurs fait partie des arts de la scène et de la performance. Entre l'instrumentalisation du public par l'artiste et la disparition de celui-ci derrière un dispositif émotionnellement acceptable, l'art action, le théâtre, les jeux numériques, explorent une gamme exponentielle de stratégies communautaires. Cette soirée asiatique en a offert un certain éventail. Mais la question reste ouverte entre la participation commandée et l'appropriation souhaitée du désir de l'autre. ◀

Photos : Baptiste Guillemin.

Notes

- 1 Le performeur du Myanmar, n'ayant pas obtenu son visa à temps, n'a pu se rendre à l'invitation du Lieu. À la demande de la RiAP, il a soumis cette vidéo pour visionnement public.
- 2 En mars 2017, les toiles de Christian Messier sont retirées des murs de la salle André-Mathieu, à Ville de Laval, après contestation de quelques visiteurs. Cf. Jérôme Delgado, « Commotion pour quelques nus à Laval » [en ligne], *Le Devoir*, 22 mars 2017, www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/494480/censure-laval.
- 3 Dans une œuvre publique, Eric Andersen invitait le public à faire marcher un mur en le déplaçant brique par brique. Le projet s'est réalisé sur plusieurs jours.
- 4 La pièce *Nombre* manipule le public à l'aide de consignes très précises dans un dispositif qui joue sur le hasard. Le tableau final offrira des confidences très intimes. Cf. Alain-Martin Richard, « *Nombre* : domestiquer la multitude » [en ligne], *Jeu, revue de théâtre*, 29 mai 2018, www.revuejeu.org/2018/05/29/nombre-domestiquer-la-multitude.
- 5 Dans une performance au Musée des beaux-arts de Montréal en 1978, Max Dean, attaché par les pieds, est tiré vers le plafond selon le silence ou le bruit dans la salle. Il y aura débat dans le public pour le pendre ou stopper l'action.

Alain-Martin Richard vit et travaille à Québec.

Artiste de la manœuvre et de la performance, il a présenté ses travaux en Amérique du Nord, en Europe et en Asie. Il poursuit un travail de commissaire, de critique et d'essayiste. Il a publié dans de nombreuses revues des articles sur le théâtre, la performance, l'installation et la manœuvre. Membre des ex-collectifs Inter/LeLieu et The Nomads, toujours actif avec Les Causes perdues et Folie/Culture, il propose des productions, telles que *L'atopie textuelle* (2000) et *Le chemin vers Rosa* (2006), qui se déploient souvent sur plusieurs plans de réalité.



> Zoncy Phyu