

Catalans, Espagnols, Valenciens? Sur deux soirées de performances valenciennes

Patrice Loubier

Numéro 60, automne 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46636ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Loubier, P. (1994). Compte rendu de [Catalans, Espagnols, Valenciens? Sur deux soirées de performances valenciennes]. *Inter*, (60), 56-60.

Sur deux soirées de performances valenciennes

Raoul GÁLVEZ
Lucia PEIRÓ
Nelo VILAR
Rafael SANTIBÁÑEZ
José TARRAGÓ
au Lieu
14 et 15 mars 94

Catalans - Espagnols - Valenciens

Cinq jeunes artistes espagnols venaient à Québec en avril dernier pour présenter au Lieu leur travail en performance. Lucia PEIRÓ, Nelo VILAR, Raúl GÁLVEZ, Rafael SANTIBÁÑEZ et José TARRAGÓ ont étudié à l'école des Beaux-Arts de Valence avec Bartolome FERRANDO, professeur et performeur. C'était là la première visite de cette nouvelle génération de performeurs espagnols/catalans. Les deux soirées qu'ils ont présentées au Lieu ont le mérite de nous avoir fait découvrir la performance espagnole car, si l'on connaît bien les « écoles » allemande, française, italienne, anglaise ou américaine de la performance, on est moins familier cependant avec cette pratique en Espagne. L'influence de l'esprit fluxus y est notable : actions ludiques et parfois bouffonnes, recours à des objets ordinaires, simplicité des moyens (on ne trouveras pas, par exemple, l'arsenal technologique prisé par d'autres artistes), parodie carnavalesque du langage, etc.

Patrice LOUBIER

LUCIA PEIRÓ

Lucia PEIRÓ ouvrait la première soirée avec un travail de vocalise où, à partir d'un son unique, la voyelle « a », elle déployait toute une série de variations expressives et émotive allant du cri au souffle et au chuchotement. On peut penser à cet exercice où le comédien doit s'entraîner à exprimer le plus grand nombre possible d'émotions en répétant un même mot de façon chaque fois différente. Si cette partition est apparue justement surtout comme un exercice, c'est en revanche dans la pièce du lendemain que PEIRÓ a donné toute sa mesure. Debout devant un lutrin au centre du Lieu, la performeuse lisait une série de notes de musique (un peu comme si elle avait épilé une œuvre musicale) en faisant varier intonation,

rythme et timbre. Devant elle, sept complices, debout à une extrémité de la salle, lançaient dans sa direction des avions de papier de diverses couleurs. Ces participants — sorte de chœur parodique et joyeux — puisaient leurs avions dans des boîtes de carton (genre boîte à souliers) posées sur leurs lutrins respectifs, qui évoquaient ainsi une partition où les signes auraient été remplacés par de véritables objets, en une espèce de miracle ontologique. La performance mettait en forme une dynamique carnavalesque où le sérieux de la déclamation de PEIRÓ se voyait contrecaracter et moqué par l'humour irrévérencieux de ces avions qui, dans le désordre le plus parfait, s'élançaient pour joncher peu à peu le sol, tandis que



la performeuse accélérât le rythme de sa lecture jusqu'à un crescendo final. Impossible ici de ne pas penser au lancer d'avion des écoliers, geste de rébellion devant leur maître.

NELO VILAR

Cette dimension humoristique jouait à plein dans les pièces de Nelo VILAR. Dans *Torture*, par exemple, VILAR, torse nu, se badigeonne le ventre de margarine, y répand du colorant rouge pour suggérer une blessure et enroule autour de lui des bandages — il répète ce manège jusqu'à se recouvrir complètement et que son visage disparaisse sous le pansement. Mais cette seule description de l'action ne rend pas compte de la richesse des signes corporels avec lesquels VILAR l'effectue. Il titubait légèrement, s'appuyant sur une jambe puis l'autre et, surtout, ponctuait son action d'un cri délibérément ambigu, un « ahhhhh... » de gorge prolongé qui évoquait à la fois un râlement de souffrance et un soupir de fierté et de contentement. La manière dont VILAR arquait son torse faisait aussi de ce geste un signe d'exhibition, de parade, et il semblait d'ailleurs prendre plaisir à l'application de la margarine sur son corps. Assimilation quasi régressive de la souffrance et du plaisir dans une dualité non résolue, le performeur à la fois *jouant* (incarnant un personnage) et se *distanciant* de ce rôle.

On trouve cet esprit d'autodistanciation dans la première action qu'il fit au Lieu, *Je suis un artiste*. Bombant le torse et prenant une voix profonde et grave, VILAR déclarait : « Je suis un artiste ». Son action consistait alors à répéter cette même phrase puis à présenter chaque fois au public un signe de ponctuation quelconque qu'il inscrivait à la craie sur un petit tableau noir, et qui venait

subtilement infléchir la teneur de sa déclaration. La phrase était toujours la même mais, suivie d'un point d'exclamation, d'un point d'interrogation ou de points de suspension, encadrée de parenthèses ou de guillemets, son sens changeait toujours quelque peu. Le ton péremptoire de l'affirmation initiale fut peu à peu miné par cette succession de signes. De même, le sérieux de la déclaration était constamment désamorcé par le caractère naïf de l'inscription à la craie — mélange de candeur enfantine et d'affectation professorale. VILAR passa en revue tous les signes jusqu'à conclure en déposant à ses pieds, à sa gauche, le tableau noir portant un simple point final.

Par cette action, VILAR parodiait de façon bouffonne l'auto-proclamation pratiquée par l'artiste moderne, revendication implicite dans toutes les ruptures et les débuts fracassants des avant-gardes. Car, « Je suis un artiste », n'est-ce pas là ce que dit tout artiste moderne ? La fameuse rupture avec la tradition passe en effet par une réinvention constante par l'artiste de son rôle et de sa fonction. C'est COURBET, par exemple, exclu de l'*Exposition universelle* de 1855, qui fait sécession et s'expose dans son propre pavillon dit du « réalisme ». C'est DUCHAMP, qui se dit « anartiste » et qui, délaissant la peinture pour les échecs, donne une extension vertigineuse au concept d'artiste en lui faisant absorber son contraire, l'« inactivité » comme attitude ; c'est BEN, reprenant à son compte le performatif implicite du ready-made pour faire de lui-même, de Jean XXIII ou de n'importe quoi une œuvre d'art. Chacun d'eux dit à sa manière : « Je suis un artiste ». VILAR le redit lui aussi, mais en montrant justement à quel point la force (idéologique, culturelle, etc.) de cette énonciation dépend de conventions langagières.



Statue, Nelo VILAR

Musique légère Opus 35, CHOPIN, Lucia PEIRO



José TARRAGÓ

Tout autre est le climat des actions plus dramaturgiques de José TARRAGÓ, qui métaphorisent des processus de genèse et mettent en forme un jeu d'opposition entre révélation et dissimulation, claustrophobie et libération. Dans sa première performance, jeudi soir, TARRAGÓ couvrait d'abord sa tête d'un casque fait d'une armature de métal grillagé et recouvert de papier. Il déchirait ensuite ce papier en poussant force cris, pour se libérer. Puis il se dirigeait vers un petit socle supportant un micro et un tas de glaise, la tête toujours dans le casque. Il s'agenouillait, pétrissait durant un moment la terre glaise et en arrachait des fragments pour couvrir son casque (l'armature de métal servant ici de support pour l'adhérence du matériau). Sa tête grossissait au fur et à mesure des ajouts de matériau et l'aspect délibérément informe qu'il lui donnait était accru sur le plan sonore par les bruits étouffés qu'il émettait, bruits brouillés par son masque de glaise et amplifiés par le micro. Sa respiration, elle aussi amplifiée et rendue très sonore, chargeait l'événement d'une tension vaguement oppressive. Le performeur semblait avoir régressé au stade d'une créature inarticulée. Puis l'on



Más-Cara, José TARRAGÓ

succédait la création d'une forme, d'une organisation, et la performance se terminait lorsque TARRAGÓ enlevait son casque et saluait le public.

caractère élémentaire du geste lui-même (le modelage), tout cela pouvait évoquer quelque création démiurgique primordiale, une création à partir du chaos.

La seconde performance de TARRAGÓ

ouvrait la deuxième soirée. L'action commençait dans l'obscurité, et TARRAGÓ était caché dans une espèce de tente de sa fabrication en papier journal. Peu à peu la tente — entité tenant à la fois de la pyramide et de la hutte primitive — s'éclairait du dedans. On distinguait alors la silhouette du performeur, dans un contre-jour rappelant quelque peu les photos de fœtus dans le placenta. Le performeur déchirait alors une paroi de la tente et s'extrayait de son abri, tenant une lanterne à la main. Un réseau



se rendait compte que TARRAGÓ modelait en fait peu à peu un visage approximatif sur son casque : à la dissimulation défigurante de l'argile

L'action du performeur prenait ici une densité, une dimension symbolique. Le matériau (la terre primordiale), la tête masquée, devenue identité anonyme, le

de fils l'enserraient, dont il se libérait ensuite. Le thème de la naissance au monde, de la sortie de l'œuf, est ici évident.



Raúl GÁLVEZ

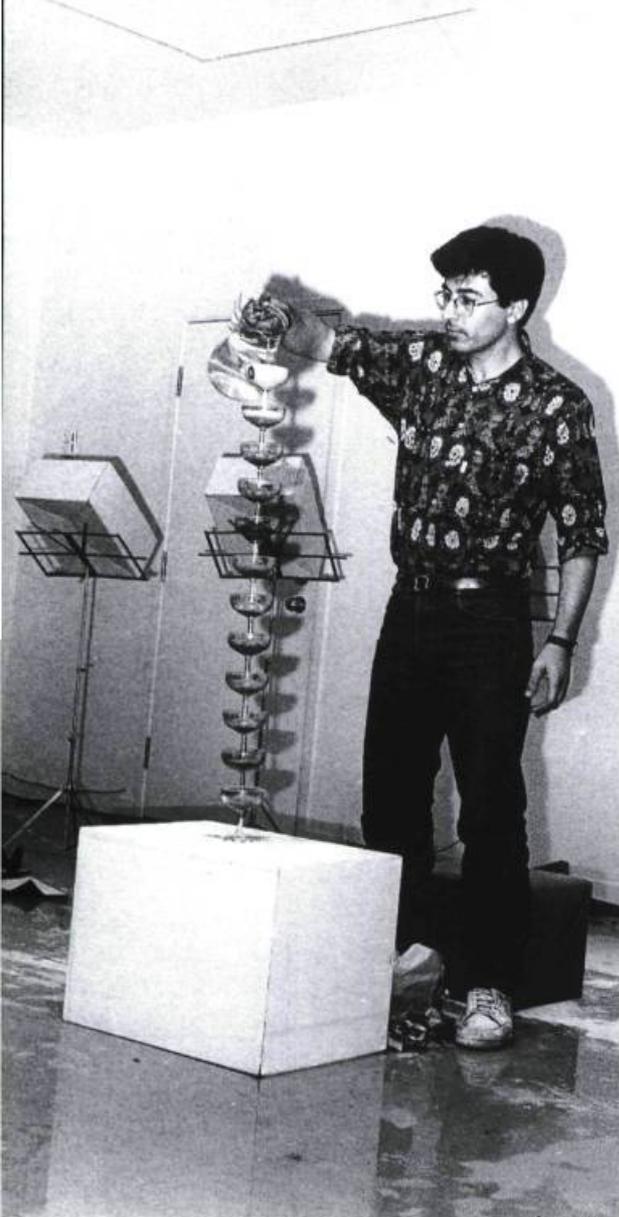
De Raúl GÁLVEZ, je retiens surtout sa longue performance du jeudi soir, copieuse leçon d'art culinaire à la Fluxus. GÁLVEZ commençait par distribuer des morceaux de pain au public, puis se déshabillait et allait s'étendre, nu, sur une manière de civière. Débutait alors un curieux rituel : un complice, Nelo VILAR, s'amène et casse une douzaine d'œufs sur le front de GÁLVEZ, qu'il laisse tomber sur le torse, le bas-ventre et les membres du performeur étendu. VILAR

exploite tout le comique de son rôle de « bourreau-cuisinier », alors que le performeur est réduit à l'immobilité. Il prend visiblement plaisir à s'appliquer à casser les œufs et prend bien son temps pour choisir les différents endroits du corps de GÁLVEZ sur lesquels il va les laisser tomber. La douzaine d'œufs cassés, GÁLVEZ se lève, mouillé, luisant, dégoulinant, et refait le tour des spectateurs, offrant son corps pour qu'on y trempe le morceau de pain reçu auparavant (quelques valeureux s'y

hasardent et avalent ledit morceau). La boucle est bouclée, le partage du début s'est fait communion, le comique s'est converti en une action plus cérémonielle, et la performance aurait pu se terminer là. Mais à ce moment-là, GÁLVEZ se place au centre de la salle et pousse de petits cris à la façon d'un animal, comme pour provoquer quelque réaction ; des spectateurs répondent en lui lançant leur morceau de pain. La fin de la performance semble un tribut à l'acte gratuit : GÁLVEZ se place derrière la civière et se brosse les dents dans une apparente indifférence au public qu'il avait pourtant su provoquer et entraîner avec lui dans cette longue action.

Dans cette performance, l'emprunt à la liturgie catholique est patent (après tout GÁLVEZ vient d'Espagne) ; les éléments du culte religieux (nudité du corps offert en sacrifice, communion avec les spectateurs, imitation d'une eucharistie littérale) sont repris et détournés en une version fluxus.





À propos de Francis BACON, Rafael SANTIBÁÑEZ

le ruban tournant et fouettant l'air : la sculpture sonore s'était faite aussi cinématique et chorégraphique.

Une autre action de SANTIBÁÑEZ s'avéra plus clownesque. Il entreprenait de lire à haute voix un article de quotidien portant sur la guerre en Bosnie. À côté de lui, une pile de petits pains l'attendait. À intervalle régulier, il interrompait sa lecture pour en prendre un et le manger. Étant donné leur quantité, la performance en était réellement une, et relevait presque d'un record digne du livre Guinness. L'élocution devenait aussi de plus en plus difficile pour SANTIBÁÑEZ, et bientôt sa lecture se perdit en une bouillie

sonore : contraste entre le propos tragique de l'article et l'absurdité comique de l'absorption des pains, soulignée par le broyage progressif de la matière verbale et de son sens par la mastication.

La performance de SANTIBÁÑEZ trouvait son ressort dans la difficulté que s'imposait le performeur, et dans la tension et le suspense que suscitait l'épreuve chez le public. Le risque d'une telle pratique est cependant de réduire la performance à un simple « numéro », témoin cette autre action, un hommage à BACON, où SANTIBÁÑEZ plaçait l'une sur l'autre des coupes de verre dans un équilibre précaire, pour ensuite y faire couler divers liquides colorants. Si le travail du performeur est ici captivant, il n'en reste pas moins que le déroulement de l'action est assez prévisible et se ramène à la topique de l'« exploit de foire ». La comparaison est ici éclairante avec une pièce comme sa *Sculpture sonore*, dans laquelle SANTIBÁÑEZ réussit à ménager une gradation dans le développement de son concept : l'utilisation du ruban à mesurer ne se révèle que progressivement et le spectateur jouit en quelque sorte d'un processus créatif donné dans son épaisseur plutôt que dans son seul résultat.

Les performeurs de Valence ont retenu l'attention par leur générosité (deux longues soirées de performances où ils se sont relayés en faisant chacun quelques prestations), leur enthousiasme et l'inventivité de leurs travaux. Certaines constantes valent d'être relevées : l'esprit comique et parodique (chez VILAR, PEIRÓ et SANTIBÁÑEZ), la déstructuration du langage parlé qu'on observe dans les actions de TARRAGÓ, VILAR et SANTIBÁÑEZ, par exemple, le recours à des objets et des mises en scène qui peuvent donner lieu à des installations. Mais on pourrait aussi

opposer les performeurs qui tendent à une forme plus théâtrale ou du moins narrative (comme TARRAGÓ), à ceux qui effectuent des actions centrées sur un processus (le ruban à mesurer de SANTIBÁÑEZ) ou une idée (VILAR).

Si on a pu trouver à certaines actions un air un peu scolaire (recours à des thèmes ou à des procédés devenus presque classiques, tels l'utilisation des œufs ou le partage avec le public par GÁLVEZ), cela montre peut-être que l'on peut aujourd'hui parler d'une « tradition » de la performance. Réalité assez paradoxale, mais qui s'explique par le fait que nos visiteurs de Valence ont appris la pratique de la performance dans le cadre même de leurs études et ont de multiples devanciers (Dada, Fluxus, la poésie sonore, etc.). Documentée, archivée, inscrite dans la geste des avant-gardes, la performance est devenue objet d'apprentissage académique ; il y a un répertoire formel de moyens, d'objets, de significations, de ressorts dramatiques ou de contenus auxquels peuvent puiser aujourd'hui les performeurs qui débutent. C'est un peu le paradoxe de la culture : le geste créatif ne peut plus être aussi brut, utopique ou inventif qu'il le fut avec dada, par exemple, ou aussi libérateur comme avec fluxus, puisque l'âge des fondateurs est passé et que, dès lors, quelque chose comme une tradition peut apparaître.

Sculpture sonore, Rafael SANTIBÁÑEZ

Rafael SANTIBÁÑEZ

Rafael SANTIBÁÑEZ a séduit d'emblée avec sa *Sculpture sonore*, remarquable par son économie de moyens, sa simplicité et sa concision. SANTIBÁÑEZ déroulait précautionneusement devant lui un ruban à mesurer métallique. Le ruban déroulé formait une ligne droite, allant à la rencontre des spectateurs et s'étendant jusqu'au milieu de la salle. Alors que l'action avait commencé dans le plus grand silence (le silence attentif du public répondant à la concentration du performeur), l'allongement du ruban faisait s'accroître son frottement sonore au plancher. SANTIBÁÑEZ prenait ainsi graduellement possession de son espace de manœuvre — espace à la physique et sonore — les territoires respectifs du public et du sien se redéfinissant au fur et à mesure de l'extension de son ruban. Une fois le ruban étendu à la longueur voulue, SANTIBÁÑEZ se mettait à le faire osciller, virevolter puis danser autour de lui en lui imprimant des impulsions de plus en plus fortes. L'ampleur et l'intensité de ses gestes allèrent croissantes jusqu'à atteindre un paroxysme d'agitation et de bruit,

