

Pink Link ou la proposition rose (Montreal: La Centrale, 2001)

## Le moi de la performance

Par le texte, revisiter les propositions artistiques  
et tenter de "savoir ce qu'on peut en faire".

"Good girls go to heaven, bad girls go everywhere."

Performance girls go where they want to go.

par Sylvie Cotton

---

<sup>1</sup> Roland Barthes à propos de l'écriture critique dans *Critique et vérité*, Paris, Seuil, collection Tel quel.

Ève, la première femme, aurait contrevenu aux règlements du paradis en choisissant de se fier à son instinct : " Je désire, donc je suis. " Démonstration inaugurale de l'énergie du moi, le paradis n'est-il pas fait pour les jouissances ? Pour cette première performance mondiale dans laquelle elle a pratiqué la pure liberté, Ève aurait été punie par Dieu, un père tout-puissant inventé par ses fils. Elle aurait payé de son existence, qui se serait par la suite résumée à celle d'une morte vivante.

Le conte est un genre qui, traditionnellement, donne les clefs d'un apprentissage fondamental et universel. Dans ce cas-ci, au contraire, l'histoire menace, elle immobilise. Le conte fait place à un mensonge qui ne sert que l'économie religieuse, celle du père en question, de sa propre *his story*. Son dénouement est, comment dire, symboliquement stérile, et pourrait se traduire par un affrontement fondateur entre la figure de l'artiste et celle du dictateur : d'un côté, l'audace et la créativité ; de l'autre, le totalitarisme et la violence.

Pourquoi Ève aurait-elle accepté le châtement de Dieu ? Il est illogique, invraisemblable qu'elle se soit laissé faire puisque manifestement elle était de nature rebelle. Dans cette histoire, l'obéissance et la docilité de la femme ne servent que l'anti-création de l'auteur. Sa contre-performance. La vérité révélée par le conte concerne le pouvoir de la violence : seule la terreur peut faire taire. C'est donc la violence, et non l'amour, qui couronne cette histoire. La violence épaisse des patries à caïs, des patries qui boitent parce qu'on a interdit de désir la moitié de leur effectif imaginaire et " libidinaire ".

**Performer son prénom** " L'acte de l'artiste, le geste qu'il pose, serait au plus près de l'expérience de la pratique psychanalytique ou pour le dire autrement dans l'attente du surgissement du sujet de l'inconscient. [...] L'acte de l'artiste se situe *in initio* en immersion dans le encore non advenu, l'inconnu, l'Autre (le grand autre) qui demande à se signifier. Ce qui suppose au départ un détachement, une non-adhésion à un consensus courant ou pour dire autrement une capacité de révolte, de non-asservissement, de refus de l'aliénation discursive dominante, un questionnement incessant, lancinant qui ne cesse de se formuler, de pulser ! Dire non ou dire NOM ! Dire son NOM<sup>2</sup>. " Ici, aujourd'hui, en l'occurrence, je me permets d'ajouter : pour une femme, dire son NOM c'est dire son PRÉNOM<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Monique Lévesque, *L'inscription d'un nom : production d'une jouissance, Là où ça est doit advenir le Je* [catalogue de l'exposition *Là où ça est doit advenir le Je*, Johanna Gagnon, Manon Labrecque, Lani Maestro, David Tomas (du 14 janvier au 19 février 2000, Galerie de l'UQÀM), et Actes du colloque *L'art pour quoi faire ? Pourquoi faire de l'art ?*, Jean-Émile Verdier (dir.), Montréal, Galerie de l'UQÀM, 2000.

<sup>3</sup> Je suis aussi tentée d'affirmer que dire son NOM, c'est dire son MON : mon désir, mon imaginaire, mon histoire, etc.

Les femmes n'ont pas de nom<sup>4</sup>. Elles ont un prénom. Prendre le nom de sa mère, c'est encore hériter de celui de son grand-père. En résumé, signer son nom, signer son œuvre, c'est signer le nom du père. Créer, dire non, c'est prendre son prénom, l'embrasser et y tenir. Car il contient toute la sÈve.

Ève fit à sa tête, à son sexe et à son prénom. Elle se dit : " Ève-toi et performe<sup>5</sup>. "

Voilà. C'est mon conte. Pour notre compte.

J'entre voir par ce texte ce qui en est des performances des femmes qui ont dit leur PRÉNOM à La Centrale en décembre 2000. Je les ai vues et je veux savoir ce que je peux faire de ces nouveaux matériaux qu'elles ont produits. Quoi en faire ou quoi en dire (ce qui revient au même) et en y répondant, emprunter, pourquoi pas, un sentier esthétique féministe ponctué de performances. Un sentier sillonné par leur moi féminin, par leur subjectivité. Quel est ce moi qui performe ? Que contient cette subjectivité qui porte la marque historique du non/nom ? Quand elle performe, qu'en fait-elle ? Je veux parcourir ce sentier et voir ce qui y est semé, relâché, déclaré, craché<sup>6</sup>. En gardant en tête que la performance est une pratique délinquante, qu'elle n'est pas normative, qu'elle dit non.

La forêt est noire. J'avance. Quand même. C'est que mon prénom est Sylvie<sup>7</sup>.

**Le moi est un monde ; l'autre est une onde** Dans toutes les œuvres intervient le moi ; en performance, il a ceci de particulier qu'il est là, en présence, en chair et en os. Il intervient jusque-là. Le moi respire en même temps que sa propre œuvre, et devant l'autre. Qu'est-ce que le moi ? La tradition philosophique pose le moi comme un principe de connaissance et d'action. Freud, quant à lui, a fondé une théorie de l'appareil psychique où le moi, en tant que l'une des trois instances de la deuxième topique (le ça, le moi et le surmoi), aurait pour fonction de contribuer à l'autoconservation et à l'adaptation à la réalité. Autrement dit, pour la psychanalyse, le moi est un système qui défend son intégrité et négocie avec le réel, les désirs autant que les interdits. Ces deux

---

<sup>4</sup> Je remercie une importante performeuse du XX<sup>e</sup> siècle, Esther Ferrer, de nous avoir rappelé cette évidence insupportable en mai 2000 lors d'un atelier de cinq jours organisé par Les Ateliers convertibles à Joliette et auquel ont participé une douzaine d'artistes de Montréal.

<sup>5</sup> Ça me rappelle la performance de Sylvie Tourangeau, présentée en août 2000 lors de l'événement *Les Yeux rouges* (24 heures consécutives de performance) et pendant laquelle elle nous demandait de répéter : " Lève-toi et marche. "

<sup>6</sup> Joëlle et Nao ont littéralement craché rouge et craché vert pendant leurs performances respectives.

<sup>7</sup> Sylvie vient du latin *sylva* qui signifie forêt.

visions intéressent la performance. Car si le travail du moi est l'art de satisfaire des pulsions d'une manière qui sera jugée acceptable selon le contexte de sa manifestation et comme l'art y contribue, la performance, en particulier, y excelle parce qu'elle frôle constamment les bords de l'acceptable, les limites de tout y compris d'elle-même. Spécifiquement, l'œuvre performative est tolérée ou tolérable, tout de suite, à froid. Car on n'est ni au théâtre ni dans la fiction. Devant une perf, on est devant un "à vif" de l'artiste. Ici, cet "à vif" est féminin.

**PerformanSE** Ce n'est pas par hasard mais par nécessité d'une critique historique, qu'une femme fait un laboratoire sur l'amour-propre, qu'une autre mastique son bouquet de roses rouges avant de le recracher à la face du monde, qu'une troisième se maquille à répétition et suce votre pouce ou qu'une dernière s'expose en vitrine dans un quartier populaire. Ce n'est pas un autre discours que le discours socioféministe que celui d'une artiste qui veut modifier votre vêtement comme si on modifiait votre corps, et même votre identité sexuelle (un pantalon au lieu d'une jupe) à l'heure où l'on manipule les gènes, ou encore celui d'une autre qui déambule dans la ville avec son amant pour couvrir des passants d'une couverture de laine, et enfin celui d'une dernière qui relie par un fil rouge le cœur et le cerveau. Je ne veux pas convoquer ici l'idée surannée d'une forme féminine de création, mais souligner, avec insistance, les traces, toujours fraîches car toujours en marche, d'une révolution féministe pacifique, à laquelle la performance ouvre une avenue supplémentaire de lutte et d'action. Si de plus en plus de femmes choisissent de pratiquer la performance, c'est certainement, outre sa nature antidisciplinaire absolument attrayante, pour ses qualités critiques face à la représentation historique du corps. La performance a toujours eu ce don pour le non, ce goût pour le non. Anarchiste. Que font les femmes quand elles performant ? Elles inscrivent le savoir désirer et le savoir prendre des femmes, inaugurés dans *L'Eden Performance*<sup>8</sup>.

**J'entre dans le vif des sujets** L'actualité artistique est troublée par ce que Nicolas Bourriaud appelle les pratiques esthétiques relationnelles ; la performance, elle, "relationne" depuis longtemps<sup>9</sup>. Bien que les nouvelles formes d'art multiplient et recombinent les échanges avec le public, la performance inclut, supporte, exige un vis-à-vis depuis toujours. Je devant tu. Tu devant je. Incontournable. Un vie-à-vie. Les femmes du Mois ont toutes commis des vis-à-vis secouants, qui ne laissent pas indifférent. Je pense aux présences solennelles de Sylvette et de Germaine, à l'absence d'Iwona qui pratiquait un face-à-face dérobé, aux *reality performances* de Jillian, de Diane et de Joelle, aux épreuves frontales de Victoria et de Suzanne, de Louise et de Nao, puis au segment de vie que Vida et Jack ont partagé dans le parc. Je pense à ces dix "mois" qui ont travaillé devant nous, par le laboratoire, l'expérience, le *spoken word*, le théâtre (*a contrario*) ou la présence urbaine, l'esquisse vivante de leurs désirs.

---

<sup>8</sup> Je paraphrase le titre d'un film de Duras, *L'Eden Cinéma*.

<sup>9</sup> Nous en avons pour preuve le fait que deux centres d'artistes voisins, La Centrale et SKOL, ont récemment sélectionné les mêmes artistes : l'un pour son événement de performance et l'autre pour sa programmation spéciale sur les pratiques relationnelles. Depuis toujours, la performance aborde et interpelle l'autre.

**Germaine la sentinelle** Elle s'installe dans une vitrine vide de la rue Ontario, dans un quartier historiquement associé à la pauvreté et à la vie ouvrière montréalaise. Actuellement, c'est l'artère de la métropole où on retrouve le plus haut taux de prostitution de rue. Germaine reste toute la journée dans la vitrine pendant une semaine et regarde dehors. L'action artistique consiste en une omniprésence scopique : elle voit tout de la vie du quartier, qui fait quoi, comment, où et avec qui. Elle ne fait apparemment rien du matériau vivant qui défile devant elle ; elle voit, c'est assez. Quand on approche, elle ne bronche pas. Elle nous regarde au passage, à travers la vitre, comme elle regarde tout. Neutre. Égale. La mise en exposition publique de son corps de femme et d'artiste implique que Germaine guette autant qu'elle est guetée. Regardeuse et regardée. Que veut la femme qui se tient dans la vitrine ? Tout effet de séduction étant annulé, renverse-t-elle la position de la prostituée qui attend un client ? Représente-t-elle simplement la figure de l'artiste faisant acte de présence dans la société, observant le monde ? À moins qu'elle ne commente le sort qu'on réserve justement au citoyen artiste, c'est-à-dire l'isolement, la mise à l'écart. Le sens de sa présence énigmatique reste ouvert, bien qu'une chose demeure certaine : Germaine s'est arrêtée et résiste, imperturbable, aux appels, aux sourires, aux distractions, à l'échange, aux mouvements. C'est une façon de dire non. En silence, dans une cage de verre, en ville, devant tout le monde.

**Quand Nao dit non c'est nao** Se nomme Bustamante. Se prénomme Nao. Surnom : Dominatrix. Elle nous dévisage et entreprend de nous faire taire. Elle commencera si et seulement si nous obéissons à son commandement. Nao exige qu'on la regarde à travers des trous. Elle veut qu'on la regarde mais pas n'importe comment. Pas directement. Elle nous convoque à un jeu qui impose un interdit. Elle nous indique comment la prendre du regard. Tout ça, elle nous le fait comprendre sans dire un seul mot. Certaines personnes dans la salle résistent, refusent. Elle les chasse. (Du paradis ?) Elles n'ont pas le droit de dire non. Que se passe-t-il ? Elle nous a fait distribuer des pages de grands quotidiens nord-américains. En les ouvrant, nous découvrons des lunettes. Elle a trouvé toutes les paires d'yeux imprimées en noir sur blanc, chaque petite, moyenne ou grande reproduction d'yeux est littéralement percée. Tous les visages imprimés ont été opérés et leurs yeux sans yeux nous rendent Nao visible et font de nous des voyeurs acceptables<sup>10</sup>. Puis, elle attache un bouquet de roses rouges à son poignet avec du ruban gommé et telle une animale, se met à le brouter, à manger et à mastiquer les fleurs une à une. À quelques reprises, elle recrache une boulette de velours rouge sur le mur ou sur les papiers journaux qui nous abritent. Le projectile gicle et explose en éclats humides. Son chandail blanc devient souillé par sa bouche dégoulinante. Avant de sortir pour aller cracher sur un mur du corridor où elle terminera sa performance, Nao s'approche de Karen et l'embrasse, la bouche pleine de roses, à travers la mince feuille de papier journal. La presse écrite, qui carbure habituellement aux scandales, à la guerre et aux histoires humaines aveuglées, se transforme sous les manipulations de

<sup>10</sup> Où est maintenant cette étrange collection d'yeux ? Je l'imagine dans une boîte, sur une table de chevet.

Nao en écran de sécurité contre une armée de roses rouges. Ce bouquet terriblement cliché ordinairement offert aux femmes...

**L'amour très propre de Diane** Elle vit pendant deux semaines sur un tapis rouge en forme de cœur où elle tente d'habiter son désir devant le public de la galerie. " Miss self love. " En fait, en se mettant au service de son amour-propre, elle invente un jeu d'autoséduction impossible et de démonstration frustrant. Diane n'est présente, semble-t-il, que pour elle-même. Pourtant, en s'occupant d'elle-même devant nous, elle se préoccupe tout de même de notre présence. On voudrait pouvoir l'aider, participer à son bonheur. Son amour-propre est-il comblé ? Peut-il être aussi facilement " comblable " ? Est-il possible de s'aimer à temps plein ? De s'autosatisfaire sept heures par jour ? L'action de Diane dénonce le peu de temps consacré au plaisir et à l'estime de soi. Elle désigne aussi les tabous qui entourent l'idée même de s'arrêter pour se satisfaire dans un monde consacré à la production continue. Mais son projet éclaire également le stéréotype de la femme occupée à soigner le moi des autres : mère, infirmière, grand-mère, femme de ménage, masseuse, prostituée, institutrice, secrétaire, etc. En stoppant la production d'amour exclusivement destinée aux autres, l'artiste rompt un fonctionnement social stéréotypé, basé sur l'amour maternel, et qui inconsciemment apparaît souvent, spontanément, comme ultime secours : Maman ! Diane refuse ses rôles et s'occupe d'elle-même pendant une période prédéterminée. Mais son laboratoire va plus loin. Il démontre que les moyens qu'elle expérimente pour parvenir à la satisfaction miment le réflexe consumériste : gâteaux, fleurs, massages et lectures. Ces produits autoadministrés de façon intensive peuvent-ils procurer un soulagement, donner des résultats ? Autrement dit, de tels accessoires peuvent-ils répondre au besoin intérieur de l'estime de soi ? Non.

**Sylvette suce ton pouce** Elle est assise à une coiffeuse et se fait des masques de beauté l'un après l'autre. Les produits qu'elle utilise sont comestibles. La force de la vanité et celle de la blessure se superposent sur le masque de beauté qui ressemble à un pansement autant qu'à une boursofflure, comme si le visage portait le sens d'une blessure et le masque, celui d'une protection. Ce masque rappelle une empreinte prélevée à répétition, telle une couche d'identité chaque fois plus proche de l'identité intérieure. Peu après l'avoir appliqué, lorsqu'il a gonflé comme une crêpe dans une poêle chaude, l'artiste en perce la surface pour prendre une respiration par la bouche. Puis, elle le rehausse avec des teintures végétales de couleur primaire qu'elle étend grossièrement sur les yeux et la bouche. Pas de nez. Elle se lève et marche à l'aveugle, dans l'espace, vers un mur où elle épinglera le nouveau masque. Tout est fait de manière très solennelle. Les murs sont progressivement recouverts de visages. Toujours et jamais le même. Dans l'autre partie de la galerie, Sylvette répond aux demandes du public et fait alors basculer l'action dans un autre domaine. Elle était face à elle-même ; elle est maintenant face à l'autre. Elle suce notre pouce en échange d'un verre de porto. Elle

vampirise notre présence, nous incorpore. La qualité d'échange, qui passe aussi par le regard, engage une forme de rapport sexuel symbolique. Le pouce est recouvert de latex. Le temps de succion est minuté. Le regard est obligatoirement soutenu. Tout est calculé comme au bordel. Jusqu'à la rétribution (inversée) d'un montant en liquide. L'artiste situe cet échange dans l'enfance en "accessoirisant" le contexte par des meubles d'enfant et une activité normalement associée aux tout-petits. Comme le sont d'ailleurs les actions d'un visage chaque fois masqué (par de la pâte filo ou par une petite passoire trouvée à travers laquelle elle suce les pouces), médiatisant ainsi l'idée d'une sensualité infantile : goûter, sucer, voir, regarder, toucher, entendre, avaler, respirer et souffler. Les dernières heures de l'intervention sont consacrées à détruire les masques séchés au mur. Elle en donne au public (l'incorporeront-ils à leur tour ?) et en émiette d'autres avant de les jeter par la fenêtre. L'intervention de Sylvette est complexe parce qu'elle mêle plusieurs symboles traditionnellement associés à l'univers féminin (nourriture, produits de beauté, prostitution) et à l'enfance (déguisement, peinture tactile, succion), en même temps qu'elle repose tout entière, il me semble, sur le monde, masqué car méconnu, de la sexualité infantile. Dans cette performance, celle qui dit non est-elle une petite fille ? Une petite Ève ?

**La performance : une préformance ?** Quel serait le trajet d'une approche psychanalytique de l'art performance et de l'art action, bref, de cette pratique qui se fabrique devant l'autre, et qui ainsi publiquement esquissée, rappelle la rencontre entre l'analysant et l'analyste, c'est-à-dire une rencontre par laquelle se libère du discours spontané et vivant devant l'autre, un discours qui se détisse sous une oreille captive ? Les deux terrains de "création de sens" se présentent comme des espaces admis de liberté. Cette voie d'analyse me semble pouvoir parfaitement accueillir le discours du sujet de la performance : le discours d'une présence utilisant différents langages, celui du corps physique (gestes, mouvements, actions) ou celui du corps de la langue (mots, sons, phrases) comme celui du corps de l'inconscient (ratés, lapsus, risque d'échange incontrôlable, improvisation, abandon). Quels rapports saurait montrer l'acte de la performance entre l'énergie de l'inconscient (désir et trauma), donc l'énergie du vécu, et le langage de la perf (de la perte), donc l'énergie du vivant, par le biais d'une présence codée devant l'autre ? J'ajoute : au féminin, en l'occurrence. De même, la notion d'inquiétante étrangeté serait convoquée comme qualité de fond de la performance, dimension intrinsèque de la présence performative mais aussi de la structure même de l'œuvre performée. La perf nous met toujours devant du bizarre, de l'étrange. Et ça reste ouvert et ça s'accepte. Le tout livré, codé, aux yeux de tous. La performance a ce pouvoir de faire de nous des voyeurs, des anti-censeurs, des accepteurs de presque tout désir. Ou est-ce du voyeurisme ? D'un côté comme de l'autre, on est en présence d'un incroyable exercice de liberté !

Je propose en terminant que la performance soit une *préformance*, une présence avant la forme que l'œuvre prendra en se faisant, comme une exigence désenfouie prête à se reformuler dans le présent de l'acte d'art. Et l'action de déployer la préforme devant l'autre renferme un investissement très intime qui, bien qu'il puisse adopter diverses positions compréhensibles ou répréhensibles pour le social, le moral, le politique ou l'esthétique, en revient à une manifestation dans le réel d'une énergie chargée libidinalement. " L'inconscient est exigeant ", affirmait Adrienne Rich<sup>11</sup> à propos du désir et de la recherche de la vérité. Pour les femmes de l'art performance, cette exigence interne, préformée, correspondrait peut-être à l'explosion d'un dynamisme pulsionnel forcément extraordinaire et puissant, compte tenu de la répression et de la censure historique dont a été l'objet la sexualité féminine. Et qui a peut-être survécu grâce à l'économie pulsionnelle d'Ève, de la putain, de celle qui ne se laisse pas *faire* mais qui se fait elle-même et dont on sent, dans les œuvres présentées ici, plus d'une trace.

Sylvie Cotton

---

<sup>11</sup> Adrienne Rich, *Les Femmes et le Sens de l'honneur, Quelques réflexions sur le mensonge*, Montréal, Remue-ménage, 1979, s.p.