

Le scénario et l'inattendu

Zone Occupée, Québec, n° 8. P. 59-62.

Francis O'Shaughnessy

De nos jours, de nombreux artistes réalisent des performances à partir de scénarios prédéterminés. Ils construisent des narrations complexes et programmées dans les moindres détails, parce que c'est rassurant de se référer à un processus qui annonce ses interventions. Paradoxalement, la performance est une activité qui se développe par rapport à *ce qui arrive*. L'artiste n'a pas le moindre pouvoir sur lui-même lorsqu'il vit dans l'inconnu du présent. L'illusion de la volonté de construire ne suffit pas dans l'art action. Il y a constamment des éléments inattendus qui viennent bousculer nos plans. Pour ne pas s'isoler du monde, faire l'adoption du scénario ouvert est essentiel pour un artiste qui souhaite vivre l'instant présent. Ce travail sur sa sensibilité et sa disponibilité dans un *ici et maintenant* nous permet d'exploiter des moments voués à la découverte.

Souvent, dans notre société « les idées viennent d'abord et l'action qui en résulte devient leur servante »¹. Pour respecter les idées du scénario performatif, plusieurs artistes « annoncent » l'événement à l'avance; c'est une stratégie pour prévenir l'inattendu, la catastrophe et la perte de contrôle durant la réalisation. Leurs actions reposent sur l'ingéniosité d'une idée. Le processus préliminaire est étudié, testé et révisé avant la mise opératoire. Je pense à l'artiste canadienne Amalie Atkins qui met en place des allégories à la fois performatives, sculpturales et cinématographiques. Elle présente une performance nommée *Tracking the Wolf* (2011) dans laquelle elle active les images d'une vidéo par la mécanique d'un vélo stationnaire. La trame sonore de la vidéo est accompagnée au piano et suivie d'un chant en chœur de cinq personnes. L'artiste québécois Étienne Boulanger agence aussi son corps à différents assemblages sculpturaux et à des systèmes mécaniques (leviers, poulies et engrenages)². La faisabilité de sa performance *Conversation between two chair* (2010) repose sur un levier qui active une structure pour ensuite faire basculer une catapulte qui projette de la neige artificielle. Ici, Atkins et Boulanger ne peuvent pas dériver de leur scénario initial³ s'ils veulent mener à terme leur performance. Dans ce type d'intervention, aucune marge d'erreur n'est permise; la faisabilité de l'action repose sur une idée concrétisée dans les formes instables du présent.

En performance, il y a une distanciation entre l'événement annoncé (le penser) et l'événement accompli (le produire). Lorsque je concrétise un scénario (l'événement

¹ Krishnamurti (1994), *La Première et Dernière Liberté*, p. 60.

² O'Shaughnessy (2011), *Mécanismes et actes esthétiques*, *Zone occupée*, (01), p. 14-15.

³ Les artistes Atkins et Boulanger ne s'accomplissent pas uniquement dans des performances déterminées; ils se produisent également dans des contextes improvisés. Leurs productions performatives sont pour moi riches et exceptionnelles.

annoncé), je n'ai aucun contrôle sur le *ce qui arrive*. Ma performance *Bedankt*⁴ (2005) en est un bon exemple; elle m'a fait comprendre que ma vision mentale (mon scénario) n'était pas la réalité (le *ce qui arrive*). J'ai pris connaissance de ce fait lors d'une action par une journée venteuse. Mon matériel disposé sur le sol changeait continuellement de place. Mes deux briquets ont été accidentellement, l'un après l'autre, submergés de mélasse; par conséquent, je n'ai pas pu enflammer mes feux de Bengale. Lors d'un instant décisif, je voulais faire jouer un extrait musical, mais la chaîne stéréo n'a jamais fonctionné. Au cours de la réalisation, je me suis sans cesse querellé avec moi-même sur la façon dont l'idée devait être réalisée. À la suite de cette décevante performance, je me suis interrogé sur les possibilités du scénario dans le présent.

Dans mes actions, l'événement accompli est rarement le miroir de l'événement annoncé; la duperie n'est pas du côté de l'événement mais du côté de l'« attente ». Cette dernière se crée lorsque je mets des efforts et de l'énergie dans la préparation d'une performance. Au cours de la prestation, lorsque l'événement accompli n'est pas le résultat attendu, ma réaction première est de nier la « fissure » du présent. L'attente déçue m'a enseigné que seule la pensée fabrique la déception. Cette réaction est générée à la suite de peurs qui ébranlent ma condition : un objet défectueux, une maladresse ou des pensées anxieuses. Dans *Bedankt*, pour masquer l'intrusion du *ce qui arrive*, j'ai élevé une armature imaginaire pour éviter de le « voir ». Résister à un problème, vouloir le dominer ou se défendre contre lui ne fait qu'accroître le conflit⁵. Je dois observer le *fait* (le *ce qui arrive*) pour comprendre de quoi j'ai peur. Est-ce le *fait* qui me fait peur ou l'*idée* que j'ai de ce fait? Si j'ai peur de l'idée, jamais je ne comprendrai le fait, car « je ne suis pas en contact direct avec lui »⁶. Je ne peux pas me libérer de la peur par des explications intellectuelles parce que c'est entretenir une théorie à propos du fait. La peur provoquée est due à une appréhension concernant le fait, sa nature possible ou son effet éventuel. Dans la peur je veux être à l'abri de tout dérangement dans un repli sur moi. C'est un état non créatif parce que mon esprit s'isole du monde. La solution pour comprendre le *ce qui arrive* est d'observer le *fait*. La créativité performative est d'être en relation avec l'inconnu (le présent, le *ce qui arrive*). Mes mésaventures dans *Bedankt* m'ont fait prendre conscience qu'il est essentiel de composer et d'être en relation avec le *ce qui arrive*. Quoi qu'il adienne, mon scénario peut éventuellement se réaliser autrement.

À la suite de *Bedankt*, j'ai travaillé ma sensibilité par rapport aux formes mouvantes et instables du présent. J'ai adopté le concept du scénario « ouvert » : une narration performative qui est disponible aux possibilités d'accomplissement. Dans ma démarche

⁴ La performance a été réalisée à l'Université du Québec à Chicoutimi.

⁵ Krishnamurti (1998), *De l'amour et de la solitude*, p. 70.

⁶ Ibid, p. 71

actuelle, lorsque je suis dans une situation qui me paraît insurmontable, je l'abandonne et j'opte pour une nouvelle stratégie. Le scénario ouvert est un outil pour être inventif dans le présent et qui insiste « sur le point d'interrogation qui traîne »⁷. C'est la voie par excellence pour vivre des expériences ultimes.

Lors du premier Festival de la jeune performance à Murcia (Espagne, 2008), j'ai fait la connaissance de l'artiste italienne Michela Depetris qui s'investissait elle aussi dans la voie du scénario ouvert. À cette période, j'étais loin de me douter de tout l'apprentissage qu'elle allait m'apporter par rapport à l'art et la vie. Notre rencontre est devenue le prolongement mutuel d'un travail artistique et, cela, même si nos idées performatives sont contraires; elle est minimaliste alors que je tends vers l'agglomération objectale. Malgré ces différences, nos performances convergeaient vers un même axe artistique : découvrir le présent. Il nous a fallu deux ans pour concrétiser un projet commun⁸. Dans la proposition artistique *FM-16* (2010), nous avons été ébranlés par l'événement accompli. Nous voulions écouter les battements de nos cœurs à l'aide d'un stéthoscope amplifié par deux caisses de son. Toutefois, le microphone intégré au stéthoscope s'est brisé durant l'action. Nous avons dû réinterroger l'aspect sonore, ce dernier étant l'un des éléments centraux de notre poésie. À la suite de cet incident, nous avons pris une distanciation avec notre scénario afin de constater ce qui arrivait (le fait). Au cours de la réalisation, en plus du microphone qui ne fonctionnait plus, la lumière du projecteur a brûlé causant un éclairage tamisé, la console de son a cessé de marcher et mon lecteur de musique portable s'est éteint inopinément. Des circonstances de la vie telles que celles-ci nous rappellent que nous n'avons aucun contrôle sur rien. La réalité est un objet qu'on ne possède pas; nous devons assumer ce qui arrive et composer avec ce qu'on a. *FM-16* fut un bon exercice pour développer une souplesse d'adaptation par rapport à la mobilité du réel⁹. Pour vivre la rencontre, nous avons donc accepté ce qui était « là » afin de prendre conscience des *faits* de la réalité. Lorsqu'on est disponible aux possibilités, on est libérés de l'emprise du mental; on accepte inconditionnellement les aléas de la vie qui s'introduisent dans la narration performative.

L'inattendu (la sérendipité) permet l'expérience de moments phénoménologiques. Au même moment que Depetris appliquait le stéthoscope sur mon torse, une musique de R&B¹⁰ s'est mise à jouer à l'étage inférieur. Elle était si bruyante que le plancher vibrait

⁷ Stuart (2010), Impossibilité et échec. Dans *On va où, là?*, p. 44.

⁸ Cette performance a été réalisée à l'événement *Platform Young Performance Artists* à Berlin en Allemagne (2010). On peut visualiser la performance sur les *DVD Liveartwork*, édition 11 (2011).

⁹ Selon Jodorowsky, pour affronter l'inattendu, il faut être à l'image de la vie ; c'est-à-dire « être de la même nature convulsive que le réel » (2001, *Le théâtre de la guérison*, p. 12-13).

¹⁰ Le rythme Blues ou R&B est un genre de musique américaine des années 1940-1950 combinant des influences du gospel, du blues et du jazz.

sous sa pulsation. Le rythme de cette pièce musicale évoquait les battements de mon cœur, une sonorité que nous aurions entendue si l'amplificateur du stéthoscope avait fonctionné. Quand Depetris a cessé l'écoute de mon cœur, cette musique s'est tue. L'expérience artistique en communion avec le ce qui arrive peut conduire à des moments riches et étonnants. Dans une performance, il n'est pas rare d'assister à un événement auquel on n'avait jamais pensé. La surprise présente un caractère inattendu qui réfute l'événement annoncé au nom d'un événement « autre »¹¹. Dans *FM-16*, nous avons eu le sentiment d'être trompés par le présent; toutefois, au final, l'événement s'est réalisé sous un « autre » événement. En d'autres mots, l'événement attendu est venu coïncider de manière énigmatique avec lui-même, d'où notre surprise.

En performance, les artistes s'accomplissent souvent dans des narrations complexes. C'est une formule qui est fonctionnelle pour certains; pour d'autres, cette approche d'intervention est une avenue qui mène à la déception. Mon expérience m'a conduit à prendre conscience du présent, car dorénavant l'événement accompli peut en effet dériver de l'événement annoncé. J'ai ainsi développé le concept du scénario ouvert pour prévenir l'« attente déçue » et pour édifier des stratégies non prédéterminées. Je crois primordial, en tant qu'artiste, de distinguer l'idée (le scénario performatif) du fait (le ce qui arrive) pour découvrir la créativité performative. Être ouvert aux possibilités, c'est accepter la réalité telle qu'elle est; ce qui fait surgir l'inattendu et l'accident. Ces derniers sont des éléments positifs pour les artistes qui observent et s'adaptent à leur environnement de travail. Découvrir la réalité, c'est oser vivre des expériences ultimes.

¹¹ Rosset (1984), *Le réel et son double*, p. 22.