

## Comptes rendus critiques

Viviane Paradis, Richard Martel, Sonia Pelletier, Mariette Bouillet, Jean-Claude Saint-Hilaire et Caroline Thibeault

Numéro 90, printemps 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45819ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Paradis, V., Martel, R., Pelletier, S., Bouillet, M., Saint-Hilaire, J.-C. & Thibeault, C. (2005). Compte rendu de [Comptes rendus critiques]. *Inter*, (90), 19–45.

## DOYON/DEMERS

Un son étrange traverse la salle enfumée. Un cri animal se fraie un chemin à travers les spectateurs: on reconnaît assez rapidement qu'il s'agit d'une imitation du cri de l'original, le fameux *call* que tout chasseur digne de ce nom est capable de reproduire pour attirer sa proie. Peu à peu, un écho se fait entendre: un autre cri animalier semble répondre à cet appel. La performance de DOYON/DEMERS est ainsi lancée: les deux performeurs s'interpellent et cherchent à se retrouver par le biais d'un échange sonore inhabituel. D'autres comparses se joignent graduellement au duo, cette fois en utilisant les vocalises comme mode d'interaction sonore. Un chœur se crée informellement; un chef des choristes s'en dégage, identifiable par sa gestuelle avec laquelle il cherche à élargir sa zone d'action dans le public présent. Avec la participation de ce dernier, une division sonore en trois temps se développe, grandit, puis s'éteint. Dans le silence relatif, DOYON/DEMERS font alors l'usage d'appeaux de chasse amplifiés, encore une fois dans un contexte dialogique, pendant que leurs comparses quittent l'espace de performance.

Recréer des situations de communication: tel apparaît être le motif de cette performance. Par la diversité et la richesse de leurs propositions dialogiques, les performeurs recréent des situations de communication. Tel un leitmotiv, l'idée de communiquer se développe à travers un langage non verbal polyphonique qui se développe peu à peu au cours de la performance. Ici, le duo DOYON/DEMERS a usé de son ordre d'entrée en ouverture de festival pour construire l'ossature de sa prestation, suscitant ainsi un véritable prologue au festival. Provoquer l'harmonie à travers la cacophonie d'une foule qui prend place, tel un chef d'orchestre qui prend en main ses instrumentistes avant de les amener au moment attendu, celui de la performance, DOYON/DEMERS nous laissent au seuil de ce moment. Le duo nous laisse ainsi sur un sentiment d'inachevé, qui est néanmoins d'un grand intérêt puisqu'il met en forme l'essentiel d'un tel événement de performance: le désir de communiquer.

## LASZLO FELUGOSSY ET JANOS SZIRTES

La deuxième performance de la soirée s'organise dans un tout autre registre. Un imposant dispositif occupe l'espace performatif du duo composé de FELUGOSSY et de SZIRTES. Deux projections vidéo servent de toile de fond, dans lesquelles on retrouve des images en boucle d'un être androgyne aux yeux fermés, prisonnier des fils dans lesquels il se contorsionne avec lenteur, et le mouvement ralenti du va-et-vient d'un couteau sur un ventre nu. En avant-plan, deux tables rondes sont couvertes d'objets disparates. Chacun des performeurs s'assoit derrière une des tables où ils réalisent une série d'actions qui se concentrent d'abord sur les objets à leur disposition (chou, fleurs, quignon de pain, flasque de vin, oiseaux en bois, lampe, couteau...); chacun des performeurs vient ensuite inter-férer dans l'espace de l'autre, pour finalement réaliser des actions en commun.

C'est un univers issu du monde du cabaret qui nous est donné dans le cadre de cette performance. S'élaborant dans une logique de répétition et de gestes ritualisés, la trame de la performance se tend, s'éclate, puis déborde du cadre proposé. Les performeurs se transforment en deux bouffons beckettians qui s'interpellent visuellement et bousculent ce qui a d'abord été proposé avec lenteur et cérémonie. Tout débordement demeure néanmoins contrôlé, exécuté avec minutie: les aliments sont coupés avec soin et s'illuminent de l'intérieur, le verre de vin est cassé précisément et coupe la peau d'un des performeurs avec dextérité, tout comme une ampoule est

mastiquée sans crainte et sans brusquerie. Le contraste entre la plasticité extrême des vidéos en arrière-plan et la rugosité du dispositif dans lequel s'installent les performeurs devient moins virulent au fur et à mesure qu'une logique de tension s'articule aussi à l'avant-plan, avec une précision et une rigueur égales sinon plus pertinentes puisqu'elles se dévoilent en direct.

## TSUI-LIEN HSU

La troisième performance usait aussi d'un dispositif d'importance. Mais s'il trouve sa nécessité sémantique durant la performance des artistes hongrois par la précision d'exécution et le contrôle qu'ils exercent sur leurs actions, ce n'est pas tout à fait le cas dans le cadre de la performance de l'artiste taiwanaise Tsui-Lien HSU.

Ici, deux écrans suspendus à l'arrière-plan sont reliés à des caméras vidéo, ces dernières étant orientées vers deux pèse-personnes disposés au sol. Des images en temps réel pris en contre-plongée projettent ainsi sur les écrans le déroulement de la performance. La performeuse prend place dans le dispositif, debout en équilibre précaire sur les deux pèse-personnes, avec entre les mains un gigot dont elle suce le sang avec une paille, puis en tripote les ficelles. Après, elle allume des bâtons d'encens, se déshabille et se drapue ensuite dans une robe. Puis, elle emplit sa bouche du sable contenu dans une bouteille qu'elle avait à ses côtés. Enfin, après avoir transpercé à l'entrejambe sa tunique à coups de bâton d'encens allumé, elle grimpe sur les pèse-personnes pour terminer sa prestation avec les bâtons d'encens entre les jambes, dont la fumée volute à travers les trous de sa robe, recrache enfin le sable et coupe avec frénésie la viande.

Cette succession d'actions aurait pu faire sens si la performeuse avait maîtrisé le langage employé. La totale absence de contrôle du dispositif déployé met simplement en évidence l'inutilité du recours à la technologie lorsqu'il n'y a pas au préalable maîtrise des codes, particulièrement ici où le recours à l'image en temps réel demeure vain, puisque inutilisé dans ses possibilités tant sémantiques qu'esthétiques. Par ailleurs, l'aspect ritualiste de la performance n'a aucun espoir de prendre son essor lorsque la gestuelle performative et sa logique de succession ne sont même pas contrôlées.

## SEIJI SHIMODA

Par contraste, la dernière performance de la soirée peut être vue comme la maîtrise totale du mouvement généré par un corps humain. Les pantalons relevés aux genoux, Seiji SHIMODA se tient debout et regarde ses mains, avec lenteur, de façon apparemment contemplative. Peu à peu, des mouvements graduels des mains, puis des bras, se développent, créant une tension corporelle de plus en plus intense, et ce, dans un contrôle total du performeur. Tout à coup, la tension chute et le performeur recommence cette exploration corporelle des limites nerveuses. Minimaliste, la performance de SHIMODA utilisait le corps à la fois comme médium et substance.





LOS TERREZNOS  
(RAFAEL LAMATA-COTANDA ET JAIME  
VALLAURE)

Ils sont assis chacun sur une chaise, sur un socle, la disposition est réduite au minimum, pas d'appareillage technique ou technologique sophistiqué. Au début, en français, ils disent que la performance va durer 35 minutes et que c'est là le temps que peut supporter le spectateur pour une performance ; c'est aussi le laps de temps qu'il faut pour transmettre une construction d'idées claires et compactes. Puis, 35 minutes font 2100 secondes et ils commencent à les compter, à haute voix, avec synchronisme. La performance comme passage du temps ! Un système autoréférentiel s'installe mais, au delà de l'univers formaliste, le propos devient un acte physique, mathématique. On assiste au déroulement d'une séquence dont on connaît le début, le déroulement et dont on envisage aussi la fin. Cela semble une inépuisable course à rythmer l'action performative dans la matière physique et par elle-même. Chaque groupe de cent secondes obtient une énonciation particulière liée à la phonétique. À certains moments, on dirait de la musique rap : à l'occasion, les mains sur les genoux, une rythmique scande la phonétique comme une proposition de langage. Le « spectateur » est pris au piège de la performance et c'est un peu comme « tester » la précision et la versatilité. À l'occasion, le son descend jusqu'à l'*inaudibilité*, à d'autres modules de cent, le sourire montre les dents, une crispa-

tion. Même si c'est en espagnol, on devine la fréquence des nombres. Vers 900 secondes, ils ont le visage face à face, comme un affrontement, un duel, ici une référence à la compétition, peut-être ? Au nombre 1000, ils comptent mentalement, quelques chiffres servant de référence. La performance est son mode d'organisation ; c'est une épreuve physique réelle, les deux protagonistes poursuivent et nous sommes captifs de leur présence. Une sorte de référence temporelle à l'acte musical, au théâtre : un délire construisant la matérialité de l'acte performatif. Les performeurs varient les séquences : accélération, doigt dans le nez, puis deux doigts, bouche étirée... Ils exploitent diverses manières de rendre les nombres, ce qui relativise notre capacité à entendre. Dans cette performance, le « spectacle » est complice de la livraison de l'acte performatif parce que l'on sait depuis le début ce qui se passe. Un rythme, une musicalité, une variété nous tiennent en haleine, jusqu'à la fin. À ce moment nous sommes délivrés de leur action, et eux aussi.

Sans aucun artifice technique, cette performance est en même temps un sérieux tour de force et la sueur sur le visage des performeurs en est un témoignage concret. Cela illustre la compétition, mais c'est une performance. L'action est la construction de son déroulement séquentiel. Tout semble pareil dans le changement ; nous ne pouvons rester à l'extérieur de leurs propos et nous faisons peut-être même partie de ce qui se déroule devant nous... Ça fait réfléchir sur le plan relationnel, et au delà...

## YOSHIO SHIRAKAWA

Il connaît bien l'histoire de l'art européenne pour avoir séjourné en Europe. C'est aussi un spécialiste du Dada japonais. Cela nous fait même comprendre ses fréquentes relations à Dada. Avec une sorte de costume de style scientifique, blanc, il utilise la radio, un cheval de bois pour enfant, gonfle un ballon-globe terrestre, se met du ruban adhésif sur le bras. Puis, il ouvre l'affiche du festival et dit que Richard MARTEL a fait une erreur dans son nom... coup de marteau sur la tête du cheval de bois! Il dit « Dada, Dada » et lève le globe-ballon, met le cheval sur une table, parle encore de l'erreur dans son nom. Puis s'installe à la table qu'il va promener dans l'espace avant de se retirer.

## HARUMI TERAO

Japonaise dans la trentaine, c'est Seiji SHIMODA qui a fait la sélection de cette jeune artiste. Elle est dans la salle, puis s'avance à travers les spectateurs vers le lieu de son action. Elle agite les mains, les bras, un rapport « gauche/droite », une sorte d'exercice mécanique s'installe. Dérision de la gymnastique ? Gesticulation gratuite ou satire ? Nous sommes confrontés à un univers près de la danse traditionnelle ou à une pratique corporelle thérapeutique. Elle agite les mains dans une séquence « gauche/droite », « haut/bas ». Soudain, son chapeau tombe par terre, elle en extrait une sorte d'insecte en plastique, une libellule jaune avec des rayures noires et des yeux verts. Elle enlève des vêtements et place l'insecte derrière son dos. Elle fait des mouvements de main, au sol, sur le dos, elle chante une sorte de comptine... De côté, de face, elle s'agitte, puis regarde les spectateurs et sollicite la participation ; trois personnes l'accompagnent dans cette sorte de gesticulation-gymnastique. Elle chante avec une jeune fille qui participe à cette sorte de ballet statique où l'on n'aura perçu que des mouvements ressemblant à des exercices pour personnes âgées... peut-être qu'au Japon ou en Asie cela a une autre signification... Nous attendons une charge additionnelle qui ne viendra pas.

## LA FAMILLE KANTOR

Ce n'est pas la première visite à Québec d'Istvan KANTOR, alias Monty Cantsin, *amen*, « puppet » gouvernement. C'est la formule élargie, avec ses trois enfants : Babylone, Jéricho et Ninive. S'ajoute une participation d'acolytes de Toronto ayant précédemment participé à des activités de Monty Cantsin. C'est un amalgame programmé avec les sons générés à partir de dispositifs de synthèse. Tour à tour, les participants, ils sont 11, s'installent autour d'une large table qu'ils vont par la suite détruire. Il y a simulation par des procédés théâtraux : coups de téléphone, gesticulations diverses... À un certain moment, la « musique » s'arrête, créant des sortes de natures mortes ! Comme toujours chez Cantsin, il y a destruction par des protagonistes se livrant à toutes sortes de contorsions et de vibrations, de brisures et de délires, d'offenses et de gourmandises. Ninive lance des poupées et des toutous au public ; c'est l'osmose et le chaos, mais très organisé. Cinq drapeaux sont de la partie, dont une tête de mort, une croix rouge, un fer à repasser – symbole néoïste classique. Bruits de marteau, fumée, morceaux de gâteau aux chandelles allumées, talons aiguilles, photos de famille distribuées au public, vaisselle cassée... ça augmente ! L'un est nu, avec ceinture et cravate, puis tous sont au sol comme dans une crise d'épilepsie ; musique au violon dans cet amas de meubles, de chai-



ses, de tables, de vaisselles en état de destruction ! Ninive casse un violon sur la tête de Monty - il a quand même un casque de moto ! On verse du sang, une sorte de liquide rouge sur Monty qui devient couvert de cette substance, ressemblant au rescapé d'une tuerie quelconque. On tient des pancartes de la gouverneure générale du Canada - allusion au prix qu'a reçu Istvan KANTOR quelques mois auparavant. Chaos organisé, synthèse baroque ? Ça se termine dehors, au milieu de la rue, par un feu, puis un coup de feu ; un homme pisse dans le feu... sans qu'il n'y ait perturbation à l'action qui se déroule. Une proposition iconoclaste comme on est habitués de vivre avec les actions de Monty Cantsin. Ici avec la famille KANTOR, on aurait dit une suite à l'actionnisme viennois...



## SYSTEM HM<sub>2</sub>T (HELGE MEYER ET MARCO TEUBNER)

Ce collectif fait partie des duos inscrits dans la programmation. Sur le mur, une projection vidéo dont le titre *21 grammes* fait référence au film réalisé par Alejandro GONZALEZ INARRITU à travers lequel plusieurs auront appris en 2002 qu'ils perdent 21 grammes du poids de leur corps au moment de leur mort. Ce film questionne la mesure de ce poids en comparaison au poids de certaines « choses » dont le colibri, une barre de chocolat, cinq pièces de monnaie, l'âme et la vie...

En reprenant ce champ de référence, les deux performeurs entrent et l'un d'eux dépose des pierres d'un côté de l'écran et l'autre, un oreiller avec un couteau par-dessus de l'autre côté de l'écran. Ensuite, toujours de chaque côté de la projection, ils déposent à gauche une liste, traduite en allemand, de parties internes du corps (ex. : trachée, moelle épinière, etc.) et, de l'autre, une liste d'émotions et de sentiments (ex. : confiance, satisfaction, etc.).

Suit la projection en continu de tableaux issus d'un répertoire de l'histoire de l'art représentant des images de l'anatomie humaine, le plus souvent des corps éventrés ou des squelettes. Ils enlèvent leur chemise et se déchaussent, puis posent le geste de se laver mutuellement le corps avec de l'alcool à friction. Ils en viennent à s'enlacer sensuellement.

Dans un troisième temps, pour une longue durée, ils nomment et écrivent, sur leur corps respectif, tous les mots inscrits sur les deux listes. Il en restera une sorte de cartographie du corps. Puis MEYER commence à déplacer les pierres et TEUBNER éventre l'oreiller comme si des viscères en sortaient. Ils soulèvent à la fois pierres et plumes dans leurs mains et se déplacent dans la foule cordes et poids liés aux pieds. La balance, l'équilibre, le poids du corps. L'image est loquace.

## SADAHARU HORIO

On apprend dans le programme du festival que M. HORIO a participé au mouvement Gutaï. Bien que peu connu ici, il s'agit d'un mouvement d'avant-garde des plus importants au Japon. Il est apparu en 1954 et a perduré jusqu'en 1972. Le plus récent événement lié à son contenu remonte en 1999 au *Jeu de paume* à Paris où une exposition lui a été consacrée. Les disciplines expérimentées par les artistes du Gutaï étaient la peinture ainsi que d'autres modes d'exploration issus de la culture japonaise dont les rites, les installations, le théâtre et la performance dans la nature. À cette conception japonaise de l'esthétique liée à un système de vie global se superpose une conception unitaire de l'homme avec la nature.

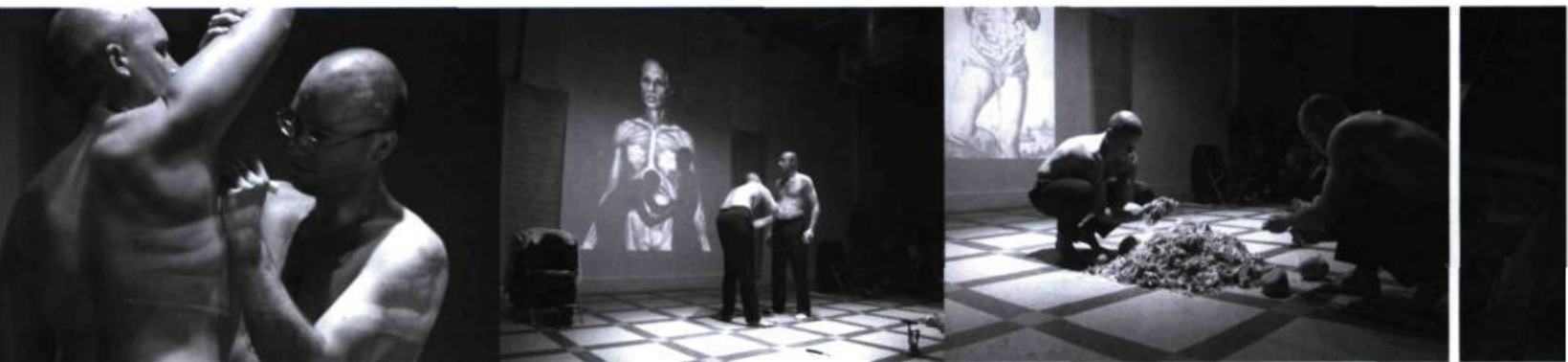
Pendant que les artistes de Tokyo se tournaient vers l'Occident, c'est à Kansai, région d'Osaka, que prit forme le Gutaï, à la fois concret, expérimental et contestataire. Il faut se rappeler qu'à cette époque, le problème du conflit entre la nature et la société industrielle préoccupait les Japonais. Une première période expérimentale aurait duré jusqu'en 1962. L'« expressif » devait se développer dans et avec l'espace. Selon Yoshio SHIRAKAWA et Kuniichi UNO, « Gutaï est avant tout la libération de l'espace, la découverte de l'espace illimité des arts plastiques. L'ouverture de l'espace clos de l'art à l'espace vécu ».

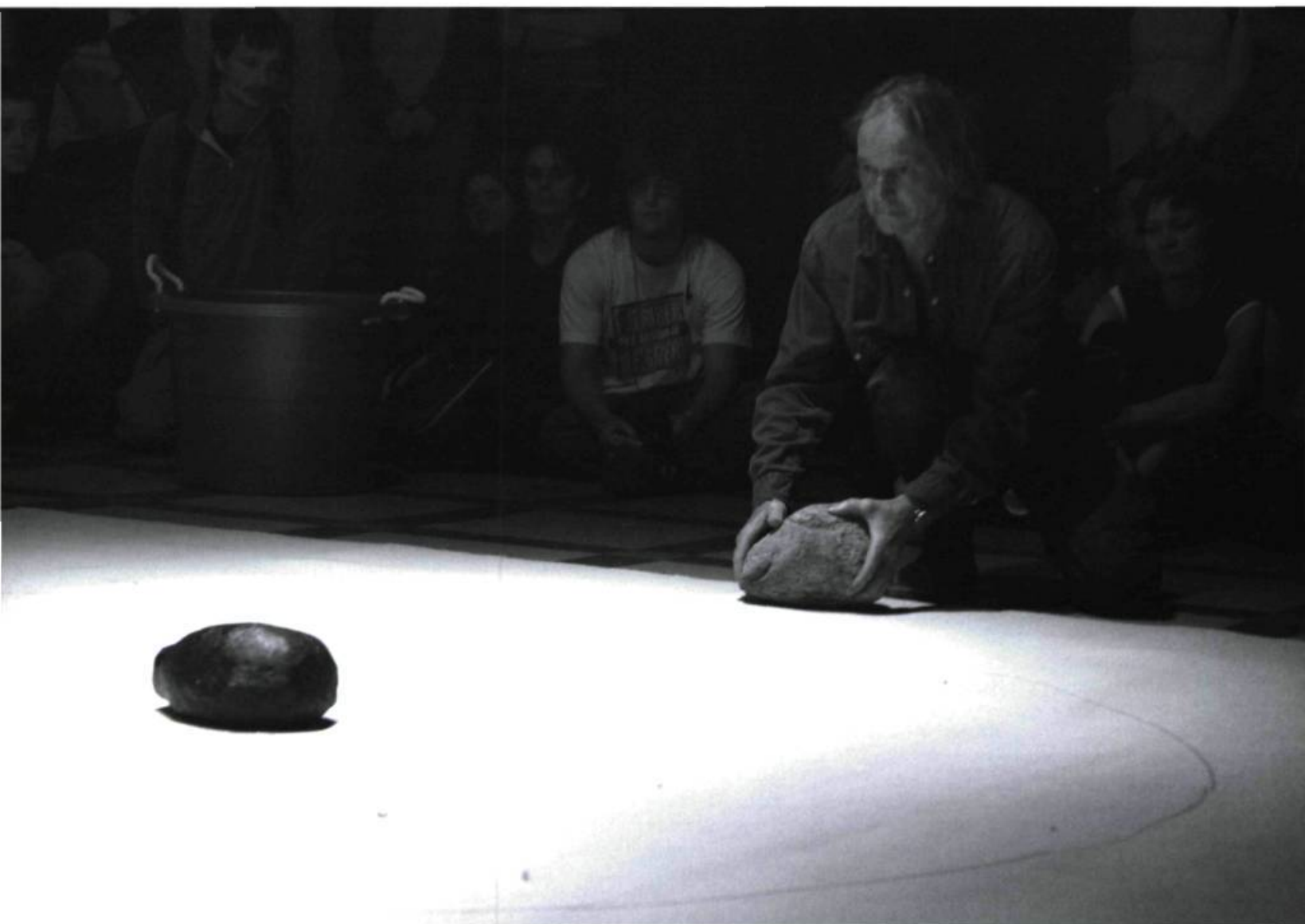
Cette petite introduction me permet d'entrer au cœur de la performance de HORIO qui fut un véritable « coup d'éclat », une action interminable si ce n'était que du temps octroyé, un flot d'actions incommensurables, plus inutiles les unes que les autres, un déchaînement de propositions plastiques, de la besogne incessante, une énergie intarissable, beaucoup d'efforts pour presque rien au plan



des effets, un artiste inépuisable, une absurdité totale ! Et pourtant, un véritable bonheur pour les yeux et les oreilles !

Un mur qui servira de réceptacle à toutes sortes d'applications plastiques a été dressé. L'artiste arrive, allume une chandelle au sol, grimpe dans une échelle et dessine une ampoule électrique au mur. Bon, la lumière est là. Tous ces objets sont placés derrière le mur où il ira souvent. Il en sort une plaque d'aluminium, la martèle, place un ventilateur derrière les rideaux. Il sort des objets récupérés des autres performeurs. Les place. Déballe une affiche. Une musique apparente au country avec banjo joue continuellement. Sort et replace continuellement des objets avec lesquels il s'amuse (mannequin, tissus, raquette de tennis, parasol...). Soudain, projection de diapositives sur son mur. Il va découper des zones qui métamorphosent complètement les images de sites urbains qui y sont projetées. Fait sortir des éléments par les trous, dont du papier hygiénique, un toutou, du papier d'aluminium, du feu et du fil. Cela devient comme un théâtre de marionnettes. Bref, cela n'en finit plus. Il part, revient et revient encore à la toute fin avec une bicyclette qu'il a dénichée quelque part. Il est hallucinant ! On dirait que l'on vient d'assister aux occupations hebdomadaires d'un enfant de neuf ans.





### AKENATON (PHILIPPE CASTELLIN ET JEAN TORREGROSA)

On apprend que l'action qui sera présentée devait s'intituler *Opération*, mais qu'elle sera finalement rebaptisée pour l'occasion *Homage à Richard MARTEL*. Une manière sans doute tout à leur honneur d'exprimer leur gratitude à l'égard de l'hospitalité et du fait d'être présents à un événement de performances majeur internationalement.

Les deux performeurs déroulent un tapis blanc. Ils procèdent à des mesures qui laisseront des marques pour déterminer le centre et ensuite tracer un cercle.

On pose une pierre au centre. Après, les deux performeurs déplacent tour à tour des pierres ici et là, puis aux quatre points cardinaux. On apporte une boîte et, au même moment, une bande sonore se fait entendre et la projection vidéo de leur action en temps réel apparaît. Un dédoublement dont j'ignore encore le sens...

On ouvre la boîte dans laquelle il y a des fioles de liquide rouge. Pendant ce temps, l'un des deux fait des frictions avec les pierres. Les fioles sont disposées sur le cercle tracé pendant que l'on replace les pierres en formant un second cercle autour des flacons.

Dans l'obscurité, on marche sur ces fioles de verre et un son strident se fait entendre. En se brisant, une fiole échappe un liquide rouge. Un performeur marche de plus en plus fort sur ces « flacons de sang » tandis que l'autre circule en sens inverse tout en lançant brusquement les pierres au centre. Nous allons vers la destruction. Il ne reste plus qu'un performeur qui réaménage un amas de pierres au centre.

Cette action lente et progressive autour du « cercle » serait comme une sorte de *work in progress*, de Land Art intérieur. Il y a cette efficacité du symbole qui rappelle le cercle amérindien. Un processus de transformation. Cet héritage qui nous signale que toute chose tend vers la rondeur et qui veut que les forces du monde agissent toujours en cercle.

Et puis, nous assistons à une finale assez touchante rappelant peut-être métaphoriquement leur pays, cette île montagneuse, sa nature et son climat hostiles.

Philippe CASTELLIN et Jean TORREGROSA nous ont ramené momentanément un peu de cette terre de leur pays, la Corse.



Nos consciences ont beau, à travers nos situations propres, construire une situation commune dans laquelle elles communiquent, c'est du fond de sa subjectivité que chacun projette ce monde « unique ». M. MERLEAU-PONTY, *La phénoménologie de la perception*

## HE CHENGYAO

Dans l'espace vide de la galerie, l'artiste chinoise He CHENGYAO commence par l'installation du dispositif spatial à l'intérieur duquel elle réalisera son action.

Elle découpe une aire par deux grands écrans blancs placés l'un en face de l'autre entre lesquels se positionne le public. Devant l'un des écrans, elle place deux chaises autour d'une table ronde sur laquelle sont disposés trois plateaux remplis de petites formes cylindriques enveloppées de papier d'aluminium. L'autre écran servira de surface de projection vidéo.

He CHENGYAO s'assoit sur l'une des chaises, mouille son encre et trempe son pinceau pour écrire, avec concentration, sur une feuille de papier blanc qu'elle dépose ensuite sous l'objectif d'une caméra vidéo connectée à un projecteur. Le public peut alors lire sur l'écran le mot *kiss* qu'elle vient de tracer.

He CHENGYAO retourne se rasseoir sur la même chaise qu'elle ne quittera plus jusqu'à la fin de son action. Elle se met à ce moment-là à prendre la parole pour expliquer, dans un anglais très approximatif, le protocole de la suite de la performance : elle invite des personnes du public à venir s'asseoir à sa table pour participer à une dégustation de saveurs variées pour en deviner la nature et inscrire à l'encre de Chine leur impression gustative sur le papier placé sous l'œil de la caméra.

Les règles du jeu sont simples. Apparemment, la proposition est claire et d'un ludisme inoffensif. On pense au jeu des dégustations à l'aveugle où l'on est parfois pris au piège de saveurs dégoûtantes mais qui reste dans l'ensemble bon enfant...

Un premier volontaire se lance. Il s'assoit et He CHENGYAO l'invite à choisir un des petits cylindres, placés dans les plateaux sur la table, dont elle enlève elle-même l'emballage en papier d'aluminium. Le public et le participant découvrent qu'il enveloppe un glaçon de forme cylindrique. He CHENGYAO met dans sa bouche l'une des extrémités du glaçon et avance la tête jusqu'au visage du volontaire pour placer dans sa bouche, également, l'autre extrémité. Le volontaire semble un peu dérouter non seulement par la proximité de ce contact entre leur bouche mais encore davantage par le mouvement d'avant en arrière que fait He CHENGYAO avec sa tête. Au bout d'un temps assez rapide, le glissement, le frottement du glaçon dans leur bouche font fondre la glace qui commence à couler dans leur cou, sur leurs joues.

Une telle posture, conjuguée à ce va-et-vient répétitif et mouillé, nous donne l'impression d'assister à une sorte de pénétration-fellation exécutée par les deux partenaires à la fois, comme si le glaçon était un godemiché à double phallus. La dimension sexuelle de ce jeu de dégustation-succion, où l'un semble manger l'autre en se frottant à lui et où la glace se transforme en feu brûlant, n'échappe à personne. Du moins est-ce une perception qui vient en premier lieu.

Les participants ressentent fortement la dimension érotique de la relation que cette action instaure et réagissent de façon très différente.

Certains gardent une attitude neutre, détachée, qui semble tendre à « déssexualiser » la nature de l'acte ; d'autres paraissent habités par une sorte de pudeur qui, malgré eux, les pousse à chercher à garder une distance avec la performeuse en prenant une posture figée, tendue, un peu en recul sur leur chaise et en essayant d'immobiliser leur tête pour éviter ce mouvement suggestif d'avant en arrière. Chacun d'eux semble manifester sa volonté de participer sans détour à l'expérience gustative et corporelle proposée par l'artiste tout en se préservant un espace propre et distant. Et sur ce point, le public a pu remarquer que, lorsque l'un des participants cherchait à minimi-

ser l'ampleur du contact et de la succion, l'artiste revenait en quelque sorte « à la charge » en enfonçant de plus belle le glaçon dans la bouche de son partenaire dans une poussée d'avant en arrière plus insistante, comme si elle tenait clairement à préserver cette dynamique sexuelle à laquelle son partenaire s'efforçait d'échapper. *A contrario*, d'autres participants, peu nombreux et masculins, semblent être fortement et essentiellement attirés par le caractère érotique qu'ils perçoivent dans l'action. Dans une sorte d'excitation, sûrement accentuée par la dynamique exhibitionniste et voyeuriste qui semble animer le rapport qui lie le couple performeuse-partenaire au public, quelques hommes paraissent laisser libre cours à leurs pulsions sexuelles et à leur inconscient. Ils choisissent de courts glaçons, plus rapidement « suçables », pour accéder plus directement aux lèvres de He CHENGYAO. Par des mouvements de tête plus saccadés et plus forts, ils enfoncent profondément le glaçon dans la bouche de la performeuse en le poussant intensément, presque jusqu'à sa gorge. Des murmures de malaise circulent dans le public qui a l'impression d'assister à une pénétration forcée. À ce moment-là, l'action semble perdre sa connotation érotique pour dériver vers une sorte de violence pornographique : l'un et l'autre ne sont plus dans une relation de corps à corps libre et consciente, mais le corps de l'un semble se faire prendre, posséder, consommer, réifier par le corps de l'autre qui en devient le seul maître.

L'un de ces hommes confirme d'ailleurs explicitement la justesse de cette impression en écrivant « au suivant » sur le papier-écran à la fin de sa dégustation. Terrible invitation où se manifeste le lapsus évident d'une perception inconsciente qui projette en la personne de He CHENGYAO l'archétype de la prostituée qui passe d'un client à l'autre. Et dans ce *au suivant* se profile aussi la réalité abjecte des « tournantes », ces viols collectifs où tous les participants « passent sur la fille » les uns à la suite des autres...

Tout au long de ces échanges divers, He CHENGYAO demeure constante et régulière, elle suit le rythme de son partenaire qui décide seul de la fin de la dégustation. Elle ne l'oblige jamais à arrêter ou à continuer. Le nombre important de participants l'amène à devoir sucer un grand nombre de glaçons qui doivent lui brûler les lèvres. Sa bouche est grande ouverte durant de longues périodes successives.

On discerne chez elle une sorte d'endurance physique et une grande disponibilité qui ouvrent sur l'inconnu d'un espace avec l'Autre dont elle ne soupçonne pas les possibilités.

Dans une grande simplicité de moyens et de contacts corporels, son action minimaliste est avant tout suggestive. Il ne s'agit pas pour l'artiste de proclamer, d'affirmer, d'afficher ni d'exprimer quelque chose, mais plutôt de révéler (au sens concret de « faire apparaître, faire se manifester ») à travers le contact catalyseur avec le corps de l'Autre un champ de forces invisibles, latentes, inconscientes et multiples qui habitent les rapports humains. Cette *inter-action* au sens juste du terme, dans la mesure où c'est de ce qui se passe entre les corps de l'artiste et du volontaire qu'émerge quelque chose à interpréter, m'évoque certaines performances tout aussi minimalistes des artistes Marina ABRAMOVIC et ULAY qui cherchaient à solliciter, par une grande endurance physique, les tensions qui résultaient de l'existence et de la mise à l'épreuve de deux corps occupant un même espace.

L'une des actions de Marina ABRAMOVIC (*Rythme O*, 1974) me semble d'ailleurs très proche de la proposition de He CHENGYAO dans la mesure où l'on y retrouve, mais d'une façon encore plus radicale, l'ouverture à une possible relation de violence ou de pouvoir, exprimée par le corps et sur le corps de l'Autre : dans une galerie napolitaine, elle autorisa en effet, durant six heures, de nombreux



Alors que tous les êtres ont leur place dans la nature, l'homme demeure une créature métaphysiquement divagante, perdue dans la Vie, insolite dans la Création. CIORAN, *Précis de décomposition*

visiteurs à avoir un contact avec elle. Ceux-ci pouvaient utiliser des instruments, mis à leur disposition sur une table, susceptibles de lui causer de la souffrance ou du plaisir. Au bout de trois heures, ses vêtements avaient été découpés à la lame de rasoir, sa peau entaillée; un pistolet chargé braqué sur sa tête fut à l'origine d'une rixe entre ses bourreaux qui mit un terme à cette séance éprouvante...

Si l'action de He CHENGYAO fut évidemment plus *soft* par son côté ludique et son caractère moins passif, elle possédait néanmoins ce même potentiel de faire surgir chez l'Autre (le civilisé, le « comme-il-faut », le monsieur Tout-le-monde) de possibles pulsions.

Tous les jeux ne sont pas innocents...

Certains sont des pièges à miroir, et celui de He CHENGYAO me semble être de ceux-là.



## MIYAKI INUKAÏ

Si l'action de He CHENGYAO se prêtait particulièrement à une lecture psychanalytique par sa mise à nu du *psychologique par le corps*, celle de l'artiste japonaise Miyaki INUKAÏ, elle, se situait ailleurs. Bien que l'on distingue dans l'une et l'autre de leur performance l'expérience d'une endurance physique et la recherche d'un contact direct avec le public, Miyaki INUKAÏ semble davantage tendre vers l'expression poétique par la construction d'images métaphoriques, ce qui ne me paraît pas le cas de He CHENGYAO, comme je l'ai souligné auparavant.

Dès le départ, les objets installés au cœur de la galerie comme une petite scénographie révèlent cette approche: un énorme sac en plastique transparent, déposé sur le sol et ouvert, laisse déborder la terre brune et les branches feuillues qu'il contient... Le petit espace qu'il délimite crée d'emblée une image chargée d'un sens possible tel que celui de la nature domestiquée, exploitée, contrôlée et *marchandisée* par l'homme. Face à cette installation sur laquelle s'ouvre l'action, le public peut rapidement comprendre qu'il va être convié à l'interprétation d'un système de signes au moyen desquels l'artiste communique. Des signes élaborés, le temps de la performance, par le corps dans son interaction avec des objets choisis et avec le public.

Ce sont les deux techniciennes du festival qui ont déposé le sac rempli de terre et de feuillage au milieu du public; Miyaki INUKAÏ, elle, semble attendre que tout soit disposé avant de « faire son entrée ». Une fois les regards du public portés sur l'intrigante image de ce morceau de nature déplacé pour être transporté là, nous la voyons « entrer en scène ». Elle commence alors la première partie de son action qui me paraît construite en deux temps.

Premier mouvement: le concert de souffles. Miyaki INUKAÏ, toute légère, toute menue, petite sylphide aux bras graciles, saisit un rameau feuillu dans le sac qu'elle manipule comme une sorte de baguette magique ou plutôt comme la baguette d'un chef d'orchestre. Se déplaçant avec vivacité au milieu du public, elle improvise avec des individus et des petits groupes de personnes l'orchestration d'un concert aérien où solo et chœur de souffles s'enchaînent sur le

rythme d'expirations cadencées. C'est par l'intermédiaire de la petite branche qu'elle structure les différents mouvements de circulation d'air en invitant les gens à reproduire le rythme de son propre souffle dans les feuilles du rameau. Les participants paraissent se prêter avec un certain plaisir au jeu de ce concerto minimaliste et mimétique où les souffles du corps se font musique.

Une fois que le public lui semble avoir bien saisi les règles du jeu de cette improvisation sonore, Miyaki INUKAÏ quitte son rôle de chef d'orchestre pour prendre place sur le petit îlot terreux débordant légèrement du sac en plastique et exécuter le deuxième temps de son action.

Deuxième mouvement: le manque d'air. L'artiste s'accroupit sur le petit tas de terre et relève les bords du sac en plastique transparent jusqu'à ce qu'elle s'y trouve totalement enfermée. Avec application et de l'intérieur, elle veille à le nouer solidement pour en faire une poche d'air hermétique où son corps, mis à l'étroit, doit se recroqueviller.

Une fois achevée cette « mise en sac » de sa personne, Miyaki INUKAÏ se met à rouler sur le sol dans cette enveloppe qui épouse ses mouvements et où se mêlent indifféremment la terre, les branches et son corps dans une sorte de pâte naturelle faite de cheveux, de peau, d'ongles, de sueur, d'écorces, de feuilles et d'humus. Ses roulades improvisent un parcours au milieu du public marqué par des arrêts successifs où on la voit souffler contre la paroi transparente du plastique et agiter une brindille, semblant solliciter la présence d'une personne. Le public n'a pas oublié la séance initiale des expirations orchestrées et, à la vue du geste de sa main qui anime la baguette de chef d'orchestre, la personne placée devant elle au moment de son arrêt s'accroupit pour se mettre à son niveau et lui envoyer un peu de son souffle.

Avec beaucoup d'endurance physique, Miyaki INUKAÏ répète de nombreuses fois ces roulades étouffantes au terme desquelles il est difficile de distinguer son corps pétri de terre à travers la paroi embuée du sac où l'air se raréfie. À chaque fois, une personne s'approche de son visage disparaissant pour lui souffler de l'air. Ce trajet chaotique et désorienté se termina lorsque l'une des personnes dans le public prit l'initiative de faire une ouverture dans le plastique plutôt que de lui souffler un air qui ne pouvait l'atteindre. Miyaki INUKAÏ déchira alors tout le sac pour s'en extirper et saluer le public, en sueur et couverte de terre.

L'image touchante de cette orchestration de souffles vitaux qui animent tous les hommes indistinctement et celle, saisissante, de cette asphyxie progressive d'un corps « mis en sac » avec de la terre et des branches d'arbre, et qui retrouve son air grâce à un autre être humain venu déchirer la paroi du sac où ce corps s'est lui-même enfermé invitent à de multiples interprétations possibles. Dans l'action du corps frêle et léger de Miyaki INUKAÏ, d'une présence paradoxalement intense, je lis pour ma part l'illustration métaphorique d'un lent suicide collectif et inconscient de l'espèce humaine condamnée à l'asphyxie par la surexploitation de son environnement naturel dont elle s'est détachée. Car dans ce grand sac plastique de la consommation, Miyaki INUKAÏ s'enferme volontairement avec une parcelle de terre à laquelle elle se mêle, soulignant par là l'inextricable chaîne qui nous lie à la nature et l'inévitable mort au sein de cette nature traitée comme de la marchandise. Finalement, le geste ultime de la participante qui déchire la poche de plastique pour briser le cycle infernal de cette lente asphyxie et faire sortir ce corps de son cocon aliénant n'incarne-t-il pas l'urgence vitale pour les sociétés humaines de prendre conscience de leur responsabilité dans cette dérive à l'autodestruction et l'indispensable nécessité de volontés, d'actions réelles et de gestes posés pour en briser le cours ?





La reconnaissance de la RÉALITÉ «nue», non transformée artistiquement, provoque à son tour le rejet de «l'objet artistique» qui traînait après lui la notion de récréation, de représentation de la fiction – et son remplacement par L'OBJET RÉEL arraché à la vie, aux fonctions qu'il y occupait et à ses dépendances. T. KANTOR, *Fragments d'écrits*



## MONIKA GÜNTHER ET RUEDI SCHILL

L'action en duo des artistes suisse et allemand Monika GÜNTHER et Ruedi SCHILL diffère profondément, dans son approche, de celles des deux artistes asiatiques réalisées dans la même soirée. Si l'une et l'autre ont cherché à activer un espace de contacts et d'échanges avec le public dans une dynamique participative, Monika GÜNTHER et Ruedi SCHILL ont en revanche préservé l'intimité d'un espace distancé à eux seuls accessible. Plutôt que de chercher à provoquer une rencontre et à susciter un dialogue sans paroles, leur action me semble au contraire imprégnée de la difficulté, voire même de l'impossibilité d'entrer en communication avec l'Autre...

Dans cette performance à deux, les artistes ne performant pas ensemble mais l'un à côté de l'autre, chacun dans son coin, dans un espace à la fois commun et divisé. À l'impression de cette distance qui les sépare et les isole s'ajoute celle d'une sorte d'enfermement mental dont témoignent les gestes lents, répétitifs et mystérieux de leurs manipulations d'objets hétéroclites sans liens évidents.

Deux univers singuliers se révèlent à nous.

Elle mange un à un des hosties qu'Elle dépose sur sa langue toute sortie et qu'Elle avale très rapidement dans un claquement lingual à la sonorité étrange. Sur ces hosties sont écrites des lettres. Elle avale des lettres.

Il tourne en rond et émet avec force les sifflements, les chuintements, les onomatopées et autres sons incompréhensibles d'un langage animal. Il semble parfois s'adresser ainsi à Elle dans une sorte de parade de séduction. Mais Elle demeure indifférente et sourde à son appel.

Il se rend contre le mur devant lequel a lieu leur action pour aller chercher des petits morceaux de métal qu'il fait tomber un à un sur

le sol dans différents endroits selon une logique et une rythmique sonore qui lui sont propres.

Elle demeure silencieuse. De sa bouche, où Elle a déposé une vingtaine d'hosties, Elle déroule un ruban de tissus sur lequel est écrit un texte. Après avoir avalé des lettres, elle régurgite des mots. Des mots qui sortent les uns à la suite des autres. Le ruban est très long et le temps semble passer aussi lentement que sa régurgitation.

Il est allé chercher une main de mannequin. Il la fait bouger. Il l'observe. Il cherche à donner à sa main la même position, la même expression que celle, figée, du mannequin. Ces observations et ces essais durent longtemps.

Imperturbablement muette, Elle se colle sur le front un papier où sont écrits quelques mots difficilement lisibles. Puis Elle enfile une chemise où sont attachées par des fils des betteraves et Elle fixe à l'aide d'élastiques sur différentes parties de ses membres (jambes, bras, épaules, cuisses) un ensemble disparate d'objets : une voiture miniature, une grande graine tropicale, des baguettes chinoises, une balayette, un livre, un cadre, un éventail, une cuillère en bois, des sachets de thé, une palette de peintre, des lunettes de soleil, du dentifrice, des carottes, etc.

À la fin de la confection de cette parure particulière, Il dépose la main du mannequin sur le sol et commence à piétiner sur place, frappant le sol de plus en plus fort et sur un rythme chaotique.

Le corps ainsi couvert d'objets divers et de légumes, Elle se met à tourner sur elle-même au son du piétinement cadencé qu'Il produit. Elle tourne sans s'arrêter sur elle-même et ce mouvement rotatif fait voler autour de son corps les légumes attachés par des fils et tomber bruyamment quelques objets.

Soudain Elle cesse de tourner, tout étourdie.

Il la rejoint et Ils s'embrassent.

C'est sur ce baiser que s'achève leur action.

Devant cet enchaînement de petites actions où s'accumulent des gestes de boucles, de spirales, de répétitions, de « choses-qui-tournent-en-rond », de piétinements, de *remâchements*, où les paroles ne sont plus échangées mais réduites au silence ou à des lettres et à des mots écrits qu'on avale, qu'on digère, qu'on régurgite ou encore à des sons, à des sifflements, à des amorces de langage articulé ; devant ce repliement sur soi et ces tentatives vaines d'atteindre l'autre, d'attirer son attention ; devant cette accumulation d'objets et de légumes sur le corps de la femme, comme un lourd manteau à porter, se dessine peut-être le tableau ironique et banal de l'usure d'un quotidien devenu monotone et absurde où le couple se disloque, s'isole et finit par ne plus se voir ni se parler. C'est là une possible interprétation...

Cependant, je crois qu'une telle lecture donne une idée quelque peu réductrice de leur construction éphémère. Certes, il est légitime de chercher à lui donner un sens circonscrit, mais n'est-ce pas là un réflexe, une tournure de la pensée auxquels ils nous invitent plutôt à échapper ?...

Il me semble en effet qu'il y a davantage dans leur travail quelque chose du Théâtre impossible imaginé par Tadeusz KANTOR, un théâtre qui « introduit la sensation de L'IMPOSSIBLE comme composante essentielle de la perception de l'art. Il opère à l'aide de scènes ÉNIGMATIQUES, fermées et inaccessibles. C'est un lent éloignement de l'idée de théâtre et de l'œuvre OUVERTE »<sup>1</sup>.

Un théâtre où, selon ce que suggère aussi KANTOR, « l'objet est « touché » d'une autre façon pour l'arracher à ses dépendances et à ses liens dans la vie, pour le laisser sans commentaire afin qu'il ne serve pas à imposer des idées quelconques, afin qu'il soit seulement lui-même »<sup>2</sup>.

Cette opération me semble à l'œuvre dans l'action de Monika GÜNTHER et Ruedi SCHILL...

Il s'agit, comme le souligne KANTOR, d'« un Rituel [une manœuvre] qui est enfantin »<sup>3</sup>.



1 Tadeusz KANTOR, fragment du manifeste « Le théâtre impossible », dans *Théâtre Cricot 2 1955-1988*, catalogue publié par le Centre Cricot 2, Krakow, Pologne.

2 Tadeusz KANTOR, « Fragments d'écrits, 1944 » dans *Théâtre Cricot 2 1955-1988*, catalogue publié par le Centre Cricot 2, Krakow, Pologne.

3 *Id.*, *Ibid.*

## MATTHIAS JACKISCH

Au centre, une petite table noire. Le performeur entre avec une petite valise et la dépose sur la table tout en la déplaçant du centre. Il a une mimique solennelle et sérieuse. Il dépose la valise par terre et en sort des fragments qu'il nous montre et qui semblent être de la pierre sur laquelle est gravé quelque chose. En un mouvement, il les frotte ensemble. Puis une deuxième fois. Il sort un tube qui est de même apparence en ce qui a trait à la matière et à la couleur, puis un autre et les frappe ensemble aussi. Il nous montre ensuite un autre fragment qui, cette fois-ci, possède une surface réfléchissante, similaire à un miroir. En tout cas, il se regarde dedans et tourne sur lui-même. Il continue cette action en répétant lentement et quatre fois consécutives : « Une fois mon père était un clown » et il tient toujours des fragments de la même couleur que ses autres objets. En se retournant à nouveau vers le public, il porte une matière ronde et noire en forme de nez de clown, mais son visage reste impassible. Toujours en tournant et à plusieurs reprises, il passe sa main sur son visage en superposant une autre « couche de nez », tout en tenant l'objet-miroir sur son cœur. Puis il reprend finalement le tuyau qui, on le comprendra, était une flûte dans laquelle il va souffler sans véritablement jouer de mélodie particulière. Il n'a plus rien sur le nez. Il sort un autre instrument qui émet un autre son, un peu plus grave. Il le remet dans la valise qu'il referme et s'en va...

L'usage du passé dans ses paroles nous fait supposer que son père est mort. À savoir s'il était un véritable clown, il s'agit là d'une ambiguïté intéressante. Car pour certains, leur père est un clown, mais pas un vrai.

## RONALDO RUIZ

Le performeur s'amène avec une chaise, un sac et un rasoir. Il installe le drapeau des Philippines au mur. Il enlève sa tuque, s'assied, retire son t-shirt à l'effigie du Christ et le dépose par terre à ses pieds. Il en remet un autre tout blanc, enlève ses chaussures, son pantalon sous lequel il a toujours un survêtement blanc. Il est maintenant un symbole de paix et de pureté. Il détache ses cheveux qu'il porte assez longs et reste un moment sans bouger comme pour se recueillir. Puis commence une action qui va durer un certain temps, c'est-à-dire la coupe des cheveux aux ciseaux. Il les laisse toujours tomber au milieu à ses pieds, sur le visage du Christ, comme une offrande de vanité. Une musique minimale et répétitive accompagne toute la durée de l'action. Au moment où ses cheveux se trouvent à la hauteur de ses épaules, il prend le rasoir électrique et poursuit la coupe. À l'aide d'un miroir, il se rase le crâne et les cheveux tombent toujours au même endroit. Il propose alors aux spectateurs de le raser et tout le monde se prête volontiers à la finition qui dure un certain temps. Une fois le travail achevé, il ramasse tous les cheveux dans la foule et les dépose avec les autres.

Au mur, il applique la photo de son image déjà révolue à côté du drapeau et, dans le miroir, regarde sa nouvelle apparence.



En finale, il remet la photo de son portrait avec ses cheveux ainsi que le drapeau avec lequel il enveloppe et referme le tout. Il en fait un paquet bien serré qu'il place et colle sur sa tête avec un ruban adhésif, le tout débordant jusqu'au visage. Il est maintenant transformé. Il reste un moment sans bouger dans son nouvel état, se rhabille, se lève, ramasse son matériel et part. Ni vu ni connu. En toute humilité. Il ne reste plus rien de son passage dont les codes emblématiques, notamment liés à son pays, sont de même importants. Tout aussi puissants que de se couper les cheveux. Même si d'aucuns diront que ce geste est fréquent dans le monde de la performance, il n'en demeure pas moins un acte de rupture significatif.





## VICTOR PETROV

Tout en énergie continue et en rythme accéléré, ce performeur a procédé à une série d'actions parfois répétées mais hautement connotées symboliquement, qu'il s'agisse d'un cercle ou d'une couleur. Son travail est aussi important sur le motif de l'empreinte et celui du vide. Très peu familière avec la culture biélorusse, il me semble pourtant que certaines références pourraient se situer là.

Il y a un ruban rouge suspendu au plafond, un miroir rond qui se reflète sur le mur et certains objets noirs, rouges et blancs qui sont au sol. Le performeur est appuyé dos au mur et montre la

plante de son pied empreint de noir. Il se mouille la tête et agite vigoureusement un tissu rouge, le fait tourner avant de l'envelopper autour de sa main et de reprendre aussitôt un autre tissu blanc pour l'enrouler autour de ce même bras. Immédiatement, il ligote son autre bras avec de la corde. Il remet le tout par terre et emballe sa tête dans un voile noir transparent. Au sol, sur un rectangle noir, il dessine un cercle avec de la peinture en aérosol blanche. Il fait le même cercle sur sa tête. Après coup, il pose sa tête à l'intérieur du rond, en retrace d'autres à côté et répète le geste plusieurs fois. Il apporte un cartable noir qu'il ouvre, qu'il vaporise à nouveau en laissant sa main à l'intérieur et, en ouvrant le cartable, il nous montre la trace que ce pochoir a laissée. Toujours à ce rythme effréné, il enlève son voile et enfle une cagoule noire, puis tient un miroir par l'orifice. Il fait alors le tour des spectateurs en tenant une balle rouge d'une main et un cône rouge de l'autre, puis les laisse tomber. Le performeur revient au centre, coupe la banderole rouge qu'il avait précédemment mouillée au centre. Il ramène une table avec deux verres qui contiennent déjà du liquide, brûle la banderole qu'il trempe dans un verre en le remplissant et y laisse son briquet. Il dépose une nappe blanche par-dessus tout cela, refait un rond et superpose le miroir sur cet amas recouvert. Il se déplace, frappe le tissu noir au mur, déplace un carré blanc, s'habille d'un chandail blanc, refait un cercle, y redépose sa tête. Il termine en soufflant plusieurs fois dans les airs sur une poudre blanche et boit un verre. Ouf ! Dense et complexe, bien que cela me fasse un peu penser au constructivisme russe.

## YVES SIOUI DURAND

Seule présence des Premières nations pour cette édition de la Rencontre, Yves SIOUI DURAND, d'origine huronne-wendate, a proposé une synthèse de deux mondes qui s'opposent. Une prestation qui origine davantage d'une culture théâtrale que de la performance. Du moins de celle que l'on a pu voir en majorité dans ce festival. Et pour cause, il en est issu : il a fondé le Théâtre Ondinox (qui signifie en huron « la vision intérieure, le désir secret de l'âme ») qui par ailleurs fête son 20<sup>e</sup> anniversaire cette année. Par ce théâtre, SIOUI DURAND tente sans relâche de réinventer et d'imaginer d'anciens rituels amérindiens pour en faire une mythologie contemporaine. Ainsi, à cette occasion, à l'aide de textes, d'une bande sonore de musique et de chant autochtones, d'objets cérémoniels fabriqués selon une tradition ancestrale (paniers, couvertures, tomahawk, foin d'odeur pour une purification amenant l'espace sacré), il nous a présenté, par le biais de deux personnages, l'affrontement de deux civilisations par les masques (celui de la *comedia dell'arte* et celui atikamek fait à partir d'un arbre rêvé). Une culture disloquée par la perte de la langue, de la spiritualité et d'une conscience planétaire doit être réinventée autrement. À ce propos, son récit textuel et riche en hybridité culturelle est éloquent.

Dans un contexte où plusieurs invités internationaux se trouvaient, celui qui a bien voulu écouter ce texte de l'auteur, même lu, a eu droit à une bonne initiation du récit qui habite l'univers amérindien. Avec la traduction mohawk, l'une des langues encore parlées ici, on peut sûrement miser sur le fait que certains d'entre eux n'entendront plus jamais cette langue et se souviendront peut-être de l'avoir entendue à Québec.



## IOANA GEORGESCU

La performeuse propose une sortie de la salle officielle. L'une des rares dans ce festival à part peut-être Monty Cantsin et sa famille. On se retrouve donc dans la rue face au Dunkin' Donut à regarder par la vitrine ce qui se passe à l'intérieur. GEORGESCU est là, toute voilée avec une burka (vêtement de femme afghan). Elle a pour complice Iwan WIJONO. Elle commande un café et revient près de lui. À l'intérieur, tout le monde la regarde et, à l'extérieur, les passants non prévenus de l'événement émettent des commentaires variés. Bref, cela fait jaser. Puis elle ressort dans la rue et se fait prendre en photo avec son compagnon, comme si elle était une touriste. Elle marche et le public se déplace avec elle vers la galerie Rouje. Elle a quelques arrêts au passage et continue visiblement d'intriguer.

À son arrivée dans la salle, une bande sonore émet un enregistrement d'aéroport. Une ambiance se voulant internationale s'installe. Il y a également une projection vidéo sur laquelle on voit des chutes d'eau rouge couler. Elle déambule comme dans un couloir avec une valise rouge qui semble très lourde. Aussi devient-elle l'écran de sa projection dont les images changent. Difficile de *focusser* sur celles-ci : c'est comme une sorte de rétrospective de ses performances antérieures (1996 - 2002), qui doit néanmoins nous donner les clés de sa démarche. Elle marche, elle marche ou elle simule, pendant que d'autres images déferlent. Elle malmène parfois sa valise, puis elle en sort un voile rouge. On entend maintenant une musique d'ailleurs. Elle se tient là, debout, et casse des assiettes. Tiens, un stroboscope s'anime pendant qu'elle vide sa valise violemment. Elle se souille les mains de rouge, en asperge des assiettes cassées et donne les fragments aux spectateurs. Ainsi qu'un « tract » politique. Elle touche les gens, recasse des assiettes, sort un revolver (esthétique de la terreur), puis le remet et, soudain, un chant religieux se fait entendre. Elle distribue alors des chandelles allumées à l'auditoire. Nous sommes alors en pleine messe et cela dure un certain temps. La religion apaise, dit-on, et le fracassement est terminé. Les gens applaudissent, mais ce n'est pas fini : place à la musique disco et tout le monde danse ! C'est aussi un moment qui va durer, mais le public n'embarque plus vraiment. C'est une performance qui aurait gagné à être de plus courte durée.

C'est aussi une performance qui se situe davantage au plan de l'expérience du performeur. Elle porte un vêtement (burka) lié à une expérience identitaire qui devient une sorte d'extension de son corps. Cette prestation use de tous les médiums pour avancer l'idée de corps en mouvement. Elle se prête aussi à l'exercice de porter le voile : « J'étais intimidée, comme s'il s'agissait d'une transgression, presque d'une profanation. Sorte de frontière interdite. » Filtre de sa vision. Le port du voile permet l'anonyme minorité visible. Selon ses propos, il est « rare de voir cela en dehors de la télévision et [des] journaux. La burka est un lieu d'actualité ambigu ».

## CYRIL LEPETIT

Le travail de LEPETIT tourne autour de la sexualité : ses tabous, ses interdits, ses fantasmes et son éducation. Grâce à ses performances, à ses mises en scène installatives et à la participation du public, il réussit le plus souvent des situations détournées et ironiques. Son rendez-vous à cette Rencontre n'a pas dérogé à cette tendance.

Il a pris la peine au préalable d'installer une ambiance conviviale (table avec nappe blanche, service de vin et de raisins aux spectateurs) avant de se mettre à la besogne. Il étend donc une



nappe au centre de la pièce, apporte un coffret de bois, dépose un manteau de fourrure et dispose feuilles de journal et boîte. Une bande sonore se fait entendre et contribuera à l'atmosphère décontractée de l'action lente. Il regarde les gens en souriant et interpelle une spectatrice qui accepte de venir avec lui. Debout, jambes écartées, il lui fait tenir un petit tableau à la surface vierge entre les jambes. Il enlève son sarrau puis, pinceau à la main, il se couche en dessous et commence à peindre. L'action est lente et on voit la mimique de la participante changer. La posture fait sourire et le peintre semble nonchalant. Le tableau est finalement achevé et l'auteur l'affiche pour le public. Eh oui ! Il s'agit de l'origine du monde. Cette vulve l'a inspiré.

Il enlève sa chemise et se retrouve nu sous le manteau de fourrure. Une nouvelle musique non sans humour se fait entendre. Et tout cela se termine dans l'élégance d'une valse avec sa collaboratrice. Il enlève sa chemise et se retrouve nu sous le manteau de fourrure. Une nouvelle musique non sans humour se fait entendre. Et tout cela se termine dans l'élégance d'une valse avec sa collaboratrice.





### IWAN WIJONO

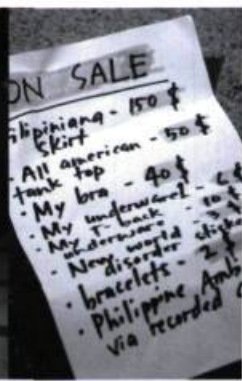
Cette prestation fut de courte durée (moins de quinze minutes). Plutôt rare dans cette édition du festival. Cet artiste vient d'un pays où la situation sociale est empreinte de militarisme ; on peut supposer que cela justifie le fait qu'il soit habillé en soldat. En Indonésie, il y a des années que le régime de SUHARTO a laissé ses traces. Cette situation conflictuelle alimente son énoncé où il demande au public des mèches de cheveux qu'il coupe pour ensuite les déposer dans un petit sac de plastique. Il se recouvre la tête d'une cagoule semblable à celles des Zapatistes et autres guérilleros que l'on peut voir dans les conflits mondiaux actuels.

Simultanément, une vidéo montre des scènes de manifestations urbaines aux prises avec un appareil politique répressif. Puis il se lance avec force dans les murs : peut-être pour essayer de contrecarrer son désir d'assumer le participatif, ce qui entraîne une situation paradoxale comme performeur ? En Indonésie, l'art action est lié aux incertitudes de la situation sociale ; les conflits sont réels, les différences culturelles et les relations sont en tension. Dans ce contexte, tous ensemble avec une volonté de se lier, les cheveux sont des témoignages de l'interaction d'une possible solidarité. Mais son geste puissant de projection du corps vêtu d'un habit de militaire sur le mur est aussi le signe d'un positionnement radical ! Une action directe, avec un message tout aussi direct. Cette performance est une catharsis politique qui ne laisse pas beaucoup de place ici à l'ambivalence. Le discours devient une énonciation claire, une histoire à démontrer, un exutoire !

### MITCH GARCIA

L'action de GARCIA est sans doute proche des préoccupations de sa génération et du mouvement altermondialiste, mais également de la condition des femmes dans son pays. Une sorte de dénonciation du capitalisme et de l'envahissement des valeurs américaines qui n'est pas nouveau. Mais l'action a le mérite d'être simple et juste.

Dans un pays de près de 80 millions d'habitants, on se sent peut-être aussi à l'étroit. Et tout de suite après son entrée, elle se couche au sol et on dépose une cage de plexiglas sur elle. Effectivement, elle n'a plus beaucoup de place pour bouger lorsqu'elle enlève sa jupe blanche. On entend une bande sonore de musique américaine aliénante. Elle sort un rouge à lèvres et s'affaire à écrire sur les parois de sa cage. Ainsi, nous pourrions peu à peu lire à l'envers des mots comme *sale, duration, globalization*. Elle enlève son t-shirt, son soutien-gorge, puis le mot *trade* apparaît. Elle fixe ses vêtements sur les parois et on remarque qu'il y a un prix d'inscrit dessus. Elle se retrouve nue et écrit, à partir de son front jusqu'à son ventre : « *But I am sale.* » On vient ensuite lui retirer sa cage et elle distribue une liste de prix au public. À titre d'exemple : *filipiniana skirt, 150 \$ ; all american, 50 \$ ; my bra, 40 \$ ; new world disorder stickers/pin, 2 \$ each...* Elle ajoute finalement le mot *not* sur son corps. Elle s'assied et attend les acheteurs. L'approche a été crue et directe et le public semble timide. Ce n'est qu'après un certain temps que d'aucuns embarquent dans le jeu, certains allant même jusqu'à donner leur propre chemise pour que la performeuse puisse aussi la vendre. Une bonne approche critique et mercantile.





## JANUSZ BALDYGA

Des principes essentiels, des matériaux simples, des procédés qui ignorent la technologie et un formalisme étudié se combinent pour une forte prestation. À trois reprises, le corps et les éléments matériels interagissent et produisent une image très forte.

Il dessine d'abord un grand arc de cercle, son bras étant le rayon. Il est étendu par terre, un verre de vin laisse échapper son contenu par capillarité lorsque, à travers un large tissu blanc déposé au sol, il touche au liquide de l'autre main sur le drap. Une large traînée rouge apparaît. Le dessin restera là pour le reste de la performance.

Sept pots de verre de bonnes dimensions sont disposés, plus loin, formant une longue courbe, équivalente à la première. Ils sont remplis d'eau au tiers. Sous son veston noir, un tube de plastique souple et transparent s'enroule autour du bras gauche, créant une vingtaine d'anneaux sur la manche blanche. Il plonge l'extrémité du tuyau dans une bouteille de vin. Il en siphonne le contenu, tout le vin rouge s'enroule autour du bras pour terminer son périple dans l'un des pots de verre. Il distribue ensuite le surplus ainsi généré également entre les six autres cruchons.

Cette courbe de pots de verre sera redessinée à l'aide d'une corde, une nouvelle ligne sera créée, droite celle-là, légèrement en oblique avec le mur. Et là il se passe quelque chose d'inattendu : il retourne les sept pots, ouverture contre le plancher. Avais-je mentionné qu'il n'y avait aucun couvercle dans cette histoire ? Une quantité infime du liquide s'est renversée pendant l'opération. Tout à coup, étendant la corde sur les sept cruchons renversés, il monte sur le premier et marche sur chacun des autres contenants de verre baignant dans une flaque d'eau rose avinée. Quelle image impressionnante !

Janusz BALDYGA s'approprie les matériaux avec une simplicité étonnante et le spectateur est confronté carrément à des lois de la physique appliquée. Dans le délire technologique actuel, il ravive les procédés de base par une démonstration éloquente centrée sur la connaissance de la matière, l'efficacité du geste et la précision des manipulations.

## JAN SWIDZINSKI

Il s'agit peut-être de l'artiste ayant le plus d'expérience de la performance et étant toujours actif sur une base régulière. L'art contextuel s'intéresse à la nature de l'œuvre d'art, tout comme KOSUTH l'avait défini au début des années soixante-dix. La dimension qu'ajoute SWIDZINSKI est le contexte de l'œuvre. La culture, la géographie et la politique définissent un contexte particulier à l'œuvre, notion qui est inséparable des structures sémantique et formelle de toute manifestation artistique.

Les performances qu'il présente habituellement sont courtes et explorent une seule idée à la fois. L'humour bon enfant en est une caractéristique, dans la forme. Le regard qu'il porte sur le monde en général et le monde de l'art en particulier est plutôt satirique.

Ici, la mise en place est simple : trois longues tables en forment une seule, fort longue, rappelant, on le verra plus tard, le tapis roulant que l'on retrouve à l'aéroport et sur lequel on place les valises pour la traditionnelle fouille.

Il dépose sur chacune des sections de cette longue table une petite mallette rectangulaire en plastique rigide noir. Dans un premier temps, il ouvre et regarde à l'intérieur des trois mallettes. Vides ! Il décide donc de faire une deuxième fouille, plus minutieuse celle-là. Toujours vides ! Enfin, une troisième fouille, cette fois-ci très consciencieuse, permettra au « douanier SWIDZINSKI » de mettre la main, dans la troisième mallette, sur une grosse bille de verre, qu'il montre avec fierté à l'assemblée et qu'il mettra ensuite dans la deuxième valise. Il rassemble ensuite les trois mallettes qu'il emporte en quittant le lieu scénique.

La performance dure moins de dix minutes et est exécutée un peu comme un acteur d'une pièce pour enfants le ferait. Petits pas, petits gestes, expressions faciales approchant la pantomime, une forme presque attendrissante provenant de la part de cet artiste de 82 ans.

Bien sûr, il s'intéresse aux mesures de sécurité mises en place dans les aéroports internationaux. Même quand il n'y a rien, il y a toujours quelque chose, en fouillant bien. Ici, ce « quelque chose » n'est pas une arme mais bien une grosse perle, un « cristal » que l'homme exhibe et remet dans la valise suivante, refusant la saisie pour le partage. La fable est jouée, sans prétention, et c'est plus par le jeu de l'artiste que la teneur du message que SWIDZINSKI captive. Ce commentaire « poétique » sur une situation provoquée par le drame du terrorisme que l'on connaît réhabilite le contexte de la fouille, bifurquant de son sens à la dernière minute.

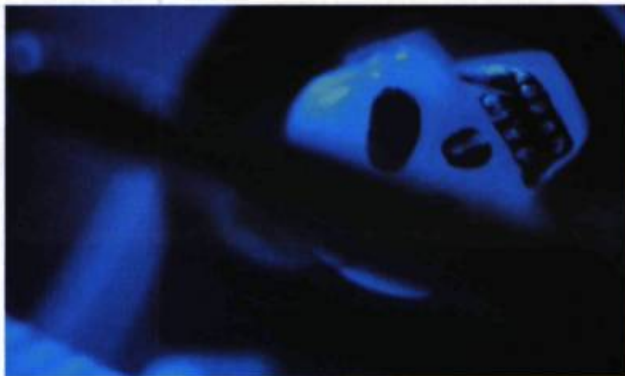
En vue d'écrire ce commentaire à propos d'une des soirées de la *Rencontre internationale d'art performance de Québec*, j'avais demandé à l'organisation du festival de m'attribuer la soirée à laquelle participerait Jan SWIDZINSKI, artiste polonais que je connais depuis une douzaine d'années. Je porte une réelle admiration envers lui. Son œuvre et la théorie de l'art contextuel restent un jalon important dans le développement de l'art actuel. J'ai eu le plaisir de passer quelques jours à la campagne avec lui, un peu après le festival. Cela restera un souvenir précieux. Son esprit vif, sa connaissance immense des cultures et son humour ne font qu'ajouter à sa vaste expérience du monde de l'art. J'ai été béni par Allah, car cette soirée du 25 septembre a été remarquable. Les quatre performances contribuèrent certainement à faire un des points forts de l'événement. Deux artistes polonais, deux artistes québécois en duo et, entre les deux, un artiste américain.



SIMON MITCHELL | MATT COOK | EDDIE LADD



PAUL GRANJON | PHIL BABOT | JENNY SAVAGE





MITCH GARCIA, PHILIPPINES | MIYAKI INUKAI, JAPON | SEIJI SHIMODA, JAPON | YOSHIO SHIRAKAWA, JAPON | HARUMI TERA0, JAPON



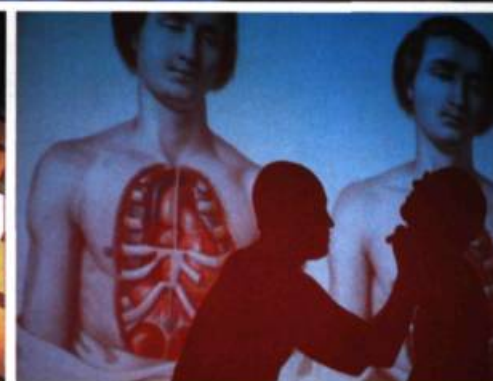
RONALDO RUIZ, PHILIPPINES | TSUI-LIEN HSU, TAIWAN | SADAHARU HORIO, JAPON | HE CHENGYAO, CHINE



LA FAMILLE KANTOR, CANADA | DOYON/DEMERS, QUÉBEC | LOS TORREZNOS (RAFAEL LAMATA-COTANDA ET JAIME VALLAURE), ESPAGNE |  
MONIKA GÜNTHER ET RUEDI SCHILL, SUISSE



| SYSTEM HM<sub>2</sub>T (HELGE MEYER ET MARCO TEUBNER), ALLEMAGNE | LASZLO FELUGOSSY ET JANOS SZIRTES, HONGRIE  
| AKENATON (PHILIPPE CASTELLIN ET JEAN TORREGROSA), FRANCE



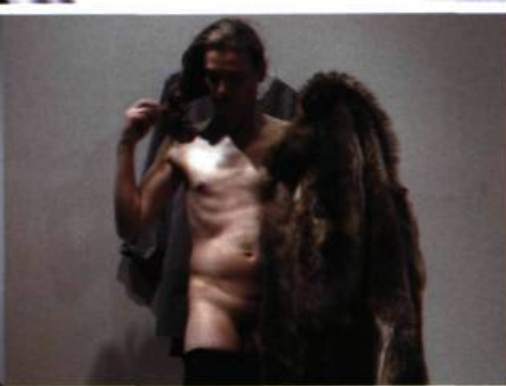
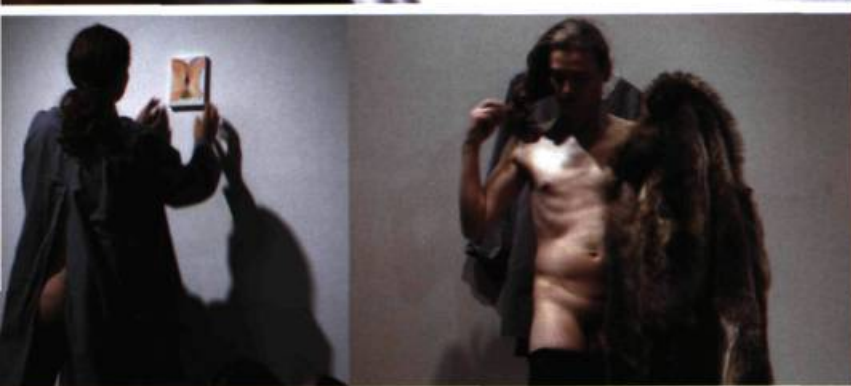
DENIS ROMANOVSKI, BIÉLORUSSIE | SANDY MAC FADDEN, CANADA | MATTHIAS JACKISCH, ALLEMAGNE



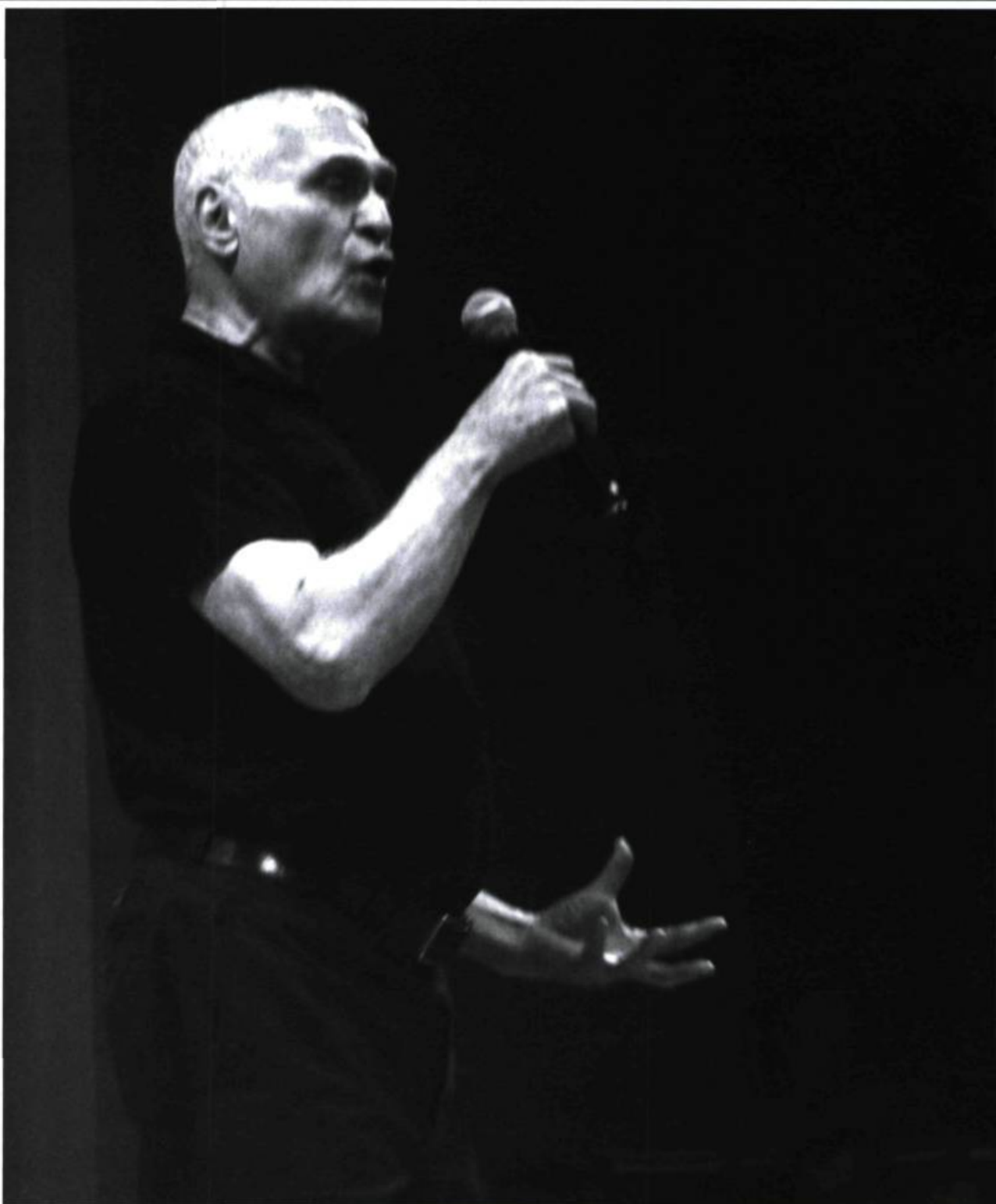
JAN SWIDZINSKI, POLOGNE | JAMIE MC MURRY, ÉTATS-UNIS | JANUSZ BALDYGA, POLOGNE | JULIE-ANDRÉE T ET DOMINIC GAGNON, QUÉBEC



CYRIL LEPETIT, FRANCE | VICTOR PETROV, BIÉLORUSSIE | IOANA GEORGESCU, QUÉBEC/ROUMANIE



JOHN GIORNO, ÉTAS-UNIS | YVES SIOUI DURAND, QUÉBEC | IWAN WIJONO, INDONÉSIE





## JAMIE McMURRY

Étrangement, je connais moins la performance américaine actuelle que celle de la plupart des pays européens ou de certaines régions de l'Asie. Les débuts de la performance que l'on connaît ici sont marqués par des artistes américains archi-connus qui ont délaissé la pratique de l'action au début des années quatre-vingt-dix, exception faite des membres de Fluxus. BURDEN, ACCONCI, KAPROW, autant d'icônes. La Pologne, par exemple, compte nombre d'artistes importants qui exécutaient leur action en même temps, dans des contextes fort différents, subissant souvent la censure et étant privés de supports médiatiques. Peut-on penser que les États-Unis se suffisent à eux-mêmes du côté de l'art action ? Il n'y a qu'à le constater dans leurs publications, bouquins ou périodiques. Cela expliquerait, d'un point de vue fonctionnel du moins, le manque de communication entre les réseaux de la performance d'ici et de là-bas. Quoi qu'il en soit, la côte Ouest reste le pôle majeur de la performance chez nos voisins, encore aujourd'hui.

Jamie McMURRY est un représentant de cette performance de l'Ouest américain. Une pratique de dix ans, individuelle et aussi en groupe avec RITE! Performance Art de Seattle. Il dirige maintenant le festival *Full Nelson* de Los Angeles (5<sup>e</sup> édition en avril 2003). Je ne connaissais pas son travail.

Une baignoire métallique dorée, qui pourrait ressembler à une courte colonne oblongue à cannelures, attend le public. Un liquide doré la remplit presque jusqu'au bord. Une petite carafe de verre à moitié remplie de pièces cuivrées de un cent est suspendue au-dessus du tub. Après avoir enlevé sa chemise, ses espadrilles et coupé les jambes de son blue-jean, il attrape une petite carabine à plomb et s'avance dans le public. Il tend l'arme à quelqu'un, une femme. Dos tourné à la baignoire, il se sert de son épaule comme d'un support sur lequel elle appuiera l'arme à air comprimé afin de viser et de briser la carafe au trésor. Difficile, à cette distance ! Deux autres personnes sont choisies avant de voir éclater le verre et tomber tessons et pièces de monnaie dans l'eau dorée. Il donne ensuite l'arme à un jeune garçon de 12 ou 13 ans (qui est-il ? Un samedi soir... dans la basse-ville de Québec...). Un complice, probablement... McMURRY tient un deuxième flacon de verre rempli d'argent au bout de ses doigts, au-dessus de la baignoire. Le premier coup fait rebondir le plomb à un mètre de moi et à quelques centimètres d'Olivier COUTU-BOLDUC, l'un des *cameramen*. Oups ! Il y a un réel danger... Le deuxième coup porte et le tout se retrouve dans le bain.

McMURRY y entre alors, à travers pièces de monnaie et morceaux de verre. Il s'immerge à plusieurs reprises, ressort, aurifié, crache et lance des pièces de monnaie. Puis il pêche un panache de chevreuil, allusion à la chasse, qu'il utilise pour taper sur le métal du bain lors d'un court passage sonore. Entre-temps, il s'est coupé à plusieurs reprises, aux mains et sur les doigts.

Il sort du bain. Une musique *blue grass* se fait entendre, très « Midwest ». Il attrape une grosse corde à laquelle est attaché un ballot de tissus. Il monte sur la baignoire, un pied de chaque côté du rebord. Il suspend alors l'emballage cubique à ses dents. Lentement, il se penche, le contenant touche peu à peu la surface de l'eau, puis la musique s'éteint dans un dernier « hic ». L'objet emballé était le haut-parleur qui diffusait la musique. Sortie, côté jardin.

C'est Brian ENO qui préconisait comme méthode créative de toujours porter sa culture avec soi. La performance de McMURRY en est l'exemple frappant. Il y a cet attachement au passé nostalgique du Far West, régénéré sans cesse par Hollywood, qui marque cette action : la ruée vers l'or, l'« œil de faucon » du cow-boy, le saloon, l'ani-

malité profonde du continent, le sacrifice et la souffrance. Mais aussi comment ne pas penser à la chair du biceps gauche de Chris BURDEN transpercé d'une balle de calibre 22, le 19 novembre 1971 ? Ou encore à Charlton ESTON, quasiment sénile, poursuivi par Michael MOORE, à la fin du film *oscarisé* ? La performance de McMURRY, c'est ça, mais c'est aussi quelque chose de bien exécuté, de court (à peine vingt minutes), ménageant quelques bonnes surprises et permettant à une tension de s'installer.

## JULIE-ANDRÉE T ET DOMINIC GAGNON

Avouons-le, je suis un fan de Julie-Andrée T. J'ai vu ses premières performances à Québec, quelques installations et autres performances régulièrement depuis une dizaine d'années, ici et ailleurs. Je ne l'avais jamais vue en travail de groupe. La performance qu'elle a présentée ce soir du 25 septembre était présentée en duo avec Dominic GAGNON, avec lequel elle collabore depuis deux ans. Au départ, GAGNON est issu du cinéma. Julie-Andrée T et Dominic GAGNON ont présenté des performances à Bern en Suisse lors du festival *Bone 5*, au *Festival de théâtre des Amériques* (2003) et à Boston lors de *Corporeal Heat, International Exhibition of Performance Art* (2004).

La mise en place est importante. Julie-Andrée T trace sur le sol carrelé deux grands cercles avec de la craie. Les cercles se croisent sur un arc équivalent au quart de la forme environ. Dorénavant, il y a ce que l'on peut nommer le territoire féminin et le territoire masculin. Entre-temps, GAGNON prépare un genre de gâteau qu'il met à cuire dans un mini-four électrique. Les deux se retrouvent ensuite derrière la table ; il plonge la tête dans un sceau et en ressort recouvert d'une matière épaisse et visqueuse rose bonbon. Elle l'imitera : en plus de la tête, ses deux bras sont aussi saucés dans la mixture, qui se révèle être de la gouache diluée avec de l'eau, mais pas suffisamment pour la liquéfier complètement.

L'action proprement dite peut commencer maintenant. Face à face, chacun sur sa portion de cercle, ils s'embrassent longuement. Ils placent une chaise au centre de leur cercle respectif. J.-A. T enfila une combinaison de travail kaki. Elle lit des journaux et, au fur et à mesure, taponne les pages et les enfila à l'intérieur de la combinaison. Petit à petit, elle grossit. Au bout d'un moment, elle est énorme. GAGNON, de son côté, torse nu et assis, regarde des magazines érotiques, déchire des photos et se les colle sur le corps. Pendant ces opérations, la pâtisserie qui cuit dans le four commence à brûler, de la fumée s'échappe de l'engin, de plus en plus dense. L'obésité atteinte, Julie-Andrée T se met à danser. Son compagnon s'arrête.

Un repos s'impose. Ils se fixent à nouveau, face à face, placés dans le territoire commun. L'un porte l'autre, chacun son tour, tout le tour du cercle de l'autre. Une confrontation est inévitable. GAGNON place un œuf dans sa bouche, l'autre le gifle, l'œuf éclate et il pulvérise le contenu au loin, sur la foule, entre autres. Un autre œuf se retrouve dans la bouche de la femme. La gifle de l'homme le transforme en geyser. Un deuxième baiser s'ensuit. En même temps, la femme saupoudre sur leur tête des particules dorées. Et puis, l'homme prend les pieds de sa compagne et la tire tout autour de son territoire, ce qu'elle fera à son tour. Ils se retrouvent de nouveau, face à face et, dans un effort ultime, se collent les lèvres et se crient mutuellement dans la bouche pendant quelques minutes. Cette dernière action est très intense.

Ils apportent finalement une bassine remplie d'eau au milieu de l'espace et, à genoux, face à face toujours, se débarrassent de leur épais masque rose en se lavant, sans se presser.



La performance dure près d'une heure. Le scénario est bien dosé et évite les longueurs. Les connotations m'apparaissent évidentes. Nous sommes en présence d'un couple stéréotypé, partageant un mince espace commun, chacun conservant son territoire individuel. Un va-et-vient s'instaure entre l'empathie intrinsèque à la vie de couple et la confrontation qui en résulte aussi, infailliblement. La symbolique est simple: l'or et l'œuf, la bouffe et le sexe, la tendresse et la violence. Les dualités récurrentes du parcours des individus se confrontent tout au long de la performance.

Julie-Andrée T nous avait habitués à des performances où la narration était presque absente, à des gestes extrêmes qui mettaient en tension la répétition de la souffrance et du drame de Sisyphe, à des matériaux abrupts et durs, comme la pierre et le vinaigre. La construction de cette dernière performance prend une orientation plus narrative, révélant en cela l'apport du cinéaste GAGNON. Toutefois, la proximité du corps malmené, du corps se nourrissant, du corps sensuel reste au premier plan, conférant à la suite des actions leur valeur première. La fusion des deux artistes est palpable et réussit à offrir une complémentarité entre l'exécution et la conception qui est fort appréciée, en cette fin de soirée à la galerie Rouje.



Toute forme de chaos indique que le point du milieu et de l'équilibre reste à atteindre, car c'est ce point qui caractérise, dans le macrocosme comme dans le microcosme, l'ordre juste et irréfutable.

Jochen WINTER, *La création de l'infini: Giordano Bruno et la pensée cosmique*, Paris, Colman-Levy, 2004, p.16



### SANDY MAC FADDEN

Ce n'est pas sa première visite à Québec pour présenter une performance. Sa pratique performative déroute; c'est un système qui agglomère d'une manière totalement chaotique. Elle mélange tout, son privé avec le public, et les artefacts qui jonchent le sol en témoignent.

Sa montre est déposée au sol au début de son action, puis elle vide son sac en bandoulière. Tout ce qu'elle a amené, et c'est beaucoup, est jeté par terre. Puis, elle fait péter des pétards, comme le font les adolescents. Sandy Mac FADDEN est iconoclaste dans la manière de procéder, de livrer son action. Tout semble n'être qu'un processus qui ne fait qu'ajouter. Elle plie une chemise qu'elle va par la suite sentir, comme le ferait un animal. Elle passe d'ailleurs beaucoup de temps au sol à mettre ses objets en dérive, en mouvement.

On dirait qu'elle ne sait pas quoi en faire, tellement le contexte est chaotique. Mais, en même temps, elle les dépose d'une manière assez régulière, en vidant les sacs qu'elle a amenés, et il y en a! Soudain, elle essaie de faire tenir un cheval en plastique sur sa tête; elle fait des tas de ses choses, les déplace. On dirait la fin de la civilisation où les produits et les matières sont en chaos de déplacement.

Le quadrillage du plancher lui sert de partition, la séquence s'ajuste et cela crée la structure formelle de son action.

Elle déballe un sac de petits lampions, il y en a plusieurs; comme toujours avec elle, c'est la profusion. Elle-même et son action: une fusion! Puis, elle sort ce qui semble être des hamburgers et du ketchup! Allusion à la consommation? Elle aligne des patates frites, certaines son projetées derrière elle: une installation d'une rangée de frites! C'est du Mac Donald!

Elle se couche sur le dos et accomplit le rituel du hamburger qu'elle déconstruit et dépose près d'elle en parties détachées. Elle refait le hamburger sur son ventre. Allusion à la fertilité? Elle bouffe le hamburger, toujours allongée sur le dos au sol; elle en a plein la bouche. Elle s'essuie la bouche, puis va ramasser les frites qu'elle jette dans un coin. Elle essaie de faire tenir assis un petit oursou; difficile; elle réussit.

C'est une sorte de rituel iconoclaste et chaotique, mais il y a agencement et précision: oxymoron performatif? Elle déplie et replie; des morceaux d'une assiette cassée sont remis en place, comme un casse-tête. Elle refait au lieu de défaire! Une allusion à la quotidienneté? À l'alimentation? À la consommation? Les morceaux d'assiette sont remis dans le sac; elle replie des tissus avec grande attention et les dépose au sol. Elle vide une bouteille d'eau par terre et, comme c'est le cas régulièrement dans son action, elle met ses choses en tas, puis essuie le plancher... Plie et replie, des tissus, encore des tissus...

Elle fait rebondir une petite balle, déballe un poulet cuit et le met au sol, allume des lampions et les dépose près des vêtements pliés. Nous avons à faire à un rituel du chaos organisé comme un délire construit. Mais elle fait une distinction dans le magma de ses choses désorganisées. Elle allume une boîte complète d'allumettes en bois, le feu prend. Elle place le poulet sur le chariot d'enfant. Elle tire des roches au mur; une lapidation? Dos au public, bruit d'allumettes, elle mange du poulet, fait bondir une petite balle, elle bondit aussi, sur le feu, qu'elle parvient à éteindre avec ses pieds. Elle se sert d'un os de poulet, celui en Y dont on se sert pour «faire un vœux» ou lors d'une sélection naturelle, voire d'un éventuel décès. Un rituel de poulet donc, mais rituel quand même!? Ce sera la fin de son action... et de la Rencontre: dernière performance du festival.

Même si «l'homme de la rue» ou le public ne sait pas trop ce qui se passe avec les actions de Sandy Mac FADDEN, toutefois les artistes protagonistes de l'art performance sont des inconditionnels de ses actions. Un mélange de chaos organisé, désorganisé, réorganisé, un rituel dans la surenchère des consommables. Un trouble et un savant mélange d'artefacts tout aussi utiles qu'inutiles... mais une grande intensité en ce qui concerne la présence: une iconoclastie!





## DENIS ROMANOVSKI

Pour la dernière soirée de cette Rencontre, Denis ROMANOVSKI a fait une proposition d'action participative. D'abord, il a demandé à quelqu'un, « *male or female, smart, nice and beautiful* », de prendre place sur une chaise disposée au centre de l'espace.

Un volontaire, correspondant tout à fait aux critères demandés, s'avance et prend place. Il se soumet aux exigences de l'artiste, dans le sens où il est ligoté, bâillonné, où on lui bande les yeux et où même son ouïe est obstruée par des boules Kies. Le participant se trouve complètement prisonnier, confiné dans son corps, privé de ses sens ; il n'a plus les repères de temps ou d'espace.

Là, deux nouveaux protagonistes, qui viennent de l'auditoire, entrent en jeu, de même que deux bouteilles de vin d'Argentine sorties de la besace de Denis ROMANOVSKI. Une des bouteilles a deux embouts de tuyau en caoutchouc qui sortent du goulot. Une extrémité des embouts est placée dans la bouche du « ligoté-bâillonné-aveuglé-assourdi » et l'autre, dans la bouche d'un des nouveaux intervenants. Le troisième intervenant profite de la bouteille qui n'a qu'un embout et, par conséquent, la boit seul.

D'ores et déjà se construit une trinité entre les sujets : un lien d'ordre familial, quasi organique, s'est établi entre eux.

Par la suite, Denis ROMANOVSKI fait se rapprocher l'auditoire de notre premier participant et lui libère les yeux. Puis il est libéré du reste de ses entraves. À cet instant précis, l'auditoire se met à chanter *Happy Birthday*, chacun se levant et lui offrant un cadeau - ROMANOVSKI avait précédemment demandé aux gens de lui donner un présent, quelque chose de banal, un fond de poche, et de chanter la traditionnelle chanson d'anniversaire.

Denis ROMANOVSKI nous a offert une possible sensation de retour à l'utérus prénatal. Il est vrai que dans cet espace nous étions confinés, nourris par un cordon d'abondance qu'est le lien ombilical. Il nous a mis aussi dans un état d'attente, en tant que participants, mais qu'attendions-nous ? Un moment particulier comme une naissance, un renouveau ? Chaque naissance est particulière autant pour celui qui arrive que pour ceux qui attendent cette arrivée. « *Happy birthday!* » Bonne chance et bonne vie...



## JOHN GIORNO

Pour sa part, la performance de John GIORNO était constituée de cinq poèmes. Sur une cadence effrénée, il a commencé par *Say No to Family Values* (*Dites non aux valeurs familiales, de base*), suivi de *The Death of William Burroughs* (*La mort de William Burroughs*), *The Wisdom of Witches* (*La sagesse des sorcières*), *Demons of the Details* (*Les démons des détails*) et, pour finir, *There Were a Bad Tree* (*Il y avait un mauvais arbre*).

Les textes de John GIORNO sont empreints d'humour et de sarcasme contre une doctrine américaine, fondamentaliste et puritaine, servant l'idée de vies étincelantes et brûlées par la frénésie de l'alcool, des drogues et du sexe. La prestation de GIORNO était d'une simplicité désarmante, *a priori*. Il n'a utilisé ni artifices ni artefacts.

Juste ses textes, un rythme donné par le souffle, les mouvements de son corps. Comme une empathie enlevée, il a un phrasé que l'on pourrait associer au parler des rues de New York, le geste allant de soi. Avec GIORNO, la poésie devient physique et met en berne les données fondamentales du corps : le souffle, la cage thoracique, le rythme, l'énonciation, bref le langage.

Tout au long de sa vie GIORNO a varié et mélangé les genres. Il a longtemps présenté ses prestations avec un groupe de rock, c'est ce qui explique son style d'intervention ; la cadence et le débit sont un tempo.

Les mouvements de son corps, les directions qu'il prend sont sous l'influence de ses textes : un pas en avant comme forme dynamique telle que la colère, la joie ; un pas en arrière et là nous basculons dans le retrait, l'absence, la peur. En spatialisant son corps et son texte, il place ainsi sa poésie dans un contexte public. Comme il a pu le faire avec *Dial-A-Poem*, un projet de poésie par téléphone, et aussi avec *Giorno Poetry System*, son implication d'éditeur, nous sommes loin d'une traditionnelle lecture poétique.

Cela nous rappelle aussi que le fait poétique est un dépassement de la linéarité de l'écrit. John GIORNO, *live poet*.

