Document generated on 08/04/2025 5:36 a.m.

Inter
Art actuel

La situation bicéphale du performatif et du théâtral
Das Groβ Fest 2 à Dresden en Allemagne; une rencontre internationale dans le vif de la description

Richard Martel

Number 59, Spring 1994

...ions — énumérations

URI: https://id.erudit.org/iderudit/46658ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Martel, R. (1994). La situation bicéphale du performatif et du théâtral : *Das Groβ Fest 2* à Dresden en Allemagne; une rencontre internationale dans le vif de la description. *Inter*, (59), 43–47.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

La situation bicéphale du performatif et du théâtral

Richard MARTEL

Le festival *Das Groß Fest 2* s'est tenu à Dresden, en Allemagne, du 23 au 26 septembre 1993. Une rencontre internationale autour de la performance, du théâtre et dans le vif de la description.

De janvier à mars 1920, le Club dada organisait une tournée qui devait lui permettre de présenter ses activités à Dresden, Hambourg, Leipzig, Teplitz-Schönau, Prague et Karlsbad ; il s'agissait de BAADER, HAUSMANN et HUELSENBECK.

Je relate ceci car ce type d'activités ressemble fort aux excursions de septembre 1993 qui devaient me permettre de présenter des performances à Nové Zamky et Dresden. En fait l'idée d'une « provocation » (au sens de transgression) a régulièrement teinté la manière dont se réalise l'« activité artistique ». Et ce terme d'activité rend bien la motivation et le style même de ce que voulait présenter l'association Hellerau avec ce *Groß Fest 2* dédié à l'« Internationale Performance Art ».

C'est au début de décembre 1992, suite à l'invitation de Stuart BRISLEY de présenter mes activités à ses étudiants de la London School of Art, que j'ai rencontré Mathias JACKISCH. Ce dernier, stimulé par l'idée de faire se rencontrer des artistes internationaux de la performance, a par la suite approché l'association Hellerau, à Dresden, qui sollicitera cette rencontre importante.

L'« art performance » est différent du théâtre ou des arts dits visuels par sa capacité à intervenir par rapport au contexte et à la situation. Le performeur court alors un certain risque qui lui permettra d'agir *in situ* en fonction de paramètres volatils qui relèvent d'une sorte de **laboratoire**. Le public, averti ou non, devient alors un catalyseur de toute action visant l'implication personnalisante de l'artiste dans une démonstration effective.

À Dresden, dès mon arrivée, j'avais senti cette nécessité de l'action au sens de prise de position, car cet édifice « historique » qui avait abrité les militaires allemands et russes avait d'abord été considéré comme un des premiers centres culturels voués à l'art et au théâtre expérimental au tout début du siècle, entre 1906 et 1914 principalement. « Ayant perdu son rayonnement et sombrant toujours plus dans le provincialisme après la Première Guerre mondiale, le Festspielhaus fut exclusivement utilisé à des fins militaires entre 1937 et 1992 » (tiré de la lettre d'invitation).

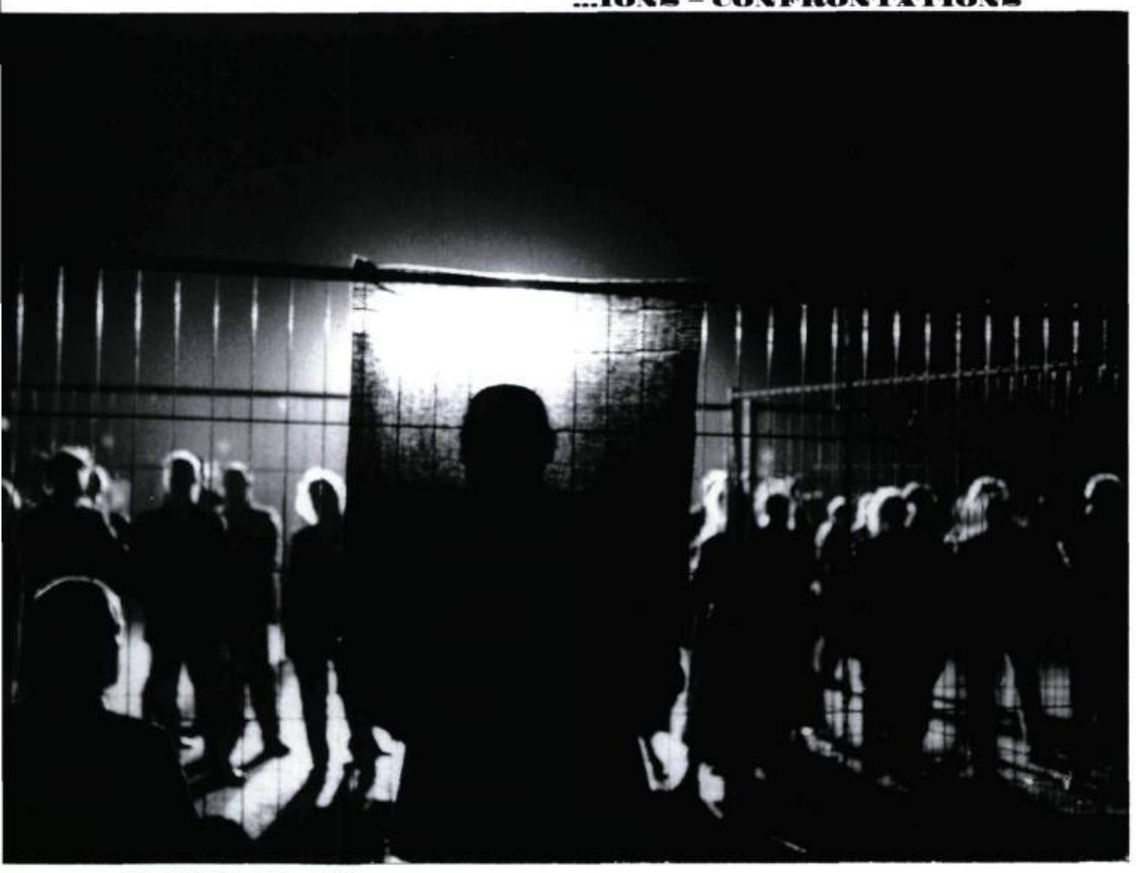
Nous sommes à Dresden dans l'Allemagne pour un temps dite de l'Est avec tout ce que ceci peut impliquer, notamment l'inquiétante et problématique présence de la Stazi : pour des artistes peu habitués à ce type de situation, l'occasion était en soi captivante.

L'édifice est impressionnant par la dimension totalitaire de son architecture et de ses dispositions formelles. Un peu à l'écart de la ville de Dresden, ce complexe « culturel » démilitarisé impose sa présence ; situé tout juste à côté de l'aéroport, la construction « monumentale » est imprégnée de l'idée de totalité, une confirmation de la puissance de l'institution par rapport à la vie humaine : l'individu étant peu de chose devant la masse affirmative des matériaux et de leur lourdeur.

Adolphe LOOS dans *Ornement et crime* (1909) : « rien n'est plus odieux qu'une chose éphémère qui prétend durer ».

La performance est justement confrontée à ce problème d'éphémé-

Festspielhaus Hellerau à Dresden. Photo : Richard MARTEL



BLACK MARKET. Photo : Perter FARKAS

Barry SCHWARTZ. Photo : Götz SCHLÖTKE

rité et de durée ; elle juxtapose dans un rapport dialectique la présence active dans la gestualité avec la consistance absolue de la rigidité normalisatrice de la production statique.

À Hellerau, dès le début, nous avons été confrontés avec ce problème du droit, de la raison, de la légitimité, patagés entre l'activité individuelle et sa finalité pour le collectif. La normalisation étant l'univers de l'acte décisionnel et de l'origine légale de sa finalité, il semblait exister, avant que démarre ce « festival », un fossé entre les performeurs et l'organisation. Une discussion animait en effet les artistes et la direction sur le respect ou non d'un « ordre » de la sécurité interdisant l'accès à la presque totalité des lieux (l'ordre avait été émis à la veille de l'ouverture).

Bref, si on s'en tenait à l'interdiction, le seul endroit où nos activités allaient être tolérées — avec présence du public — était la cour. Inutile de dire ici à quel point ce début de festival était imprégné d'idéologie.

Les artistes de la performance étaient donc face à cet éternel problème qu'est la censure, consciente ou inconsciente.

J'avais été sollicité par l'organisation pour proposer des noms d'artistes de la performance, de provenances variées. L'idée de retrouver à Dresden des amis, des connaissances, des artistes pour qui la performance est un phénomène d'investigation m'intéressait et allait permettre d'interroger cette dualité de l'acte performatif : le laboratoire ou le spectacle.

La performance, et les festivals qui la cristallisent, ont ceci de particulier qu'il s'agit d'une occasion de produire une activité dans le sens et la symbolisation qui court le risque dans sa réalisation. À la différence du théâtre par exemple, la performance agit comme une matière soluble et impose la détermination spatio-temporelle de sa réalisation. Il s'y produit une sorte de synthèse entre la motivation de l'action et la détermination du site. Un art donc que l'on dit de plus en plus de *laboratoire*. Le théâtre, lui, part du principe qu'il y a un public potentiel qui attend une réponse, un spectacle, dans le style du déterminé.

À Hellerau, nous nous sommes lentement habitués à cette sorte de condition de « détention ». Nous nous trouvions à l'extérieur de la ville, mais sans jouir des avantages de la campagne, dans un univers entre le monastère, la caserne et l'église. La présence d'artistes de divers pays amenait la solidarité du performatif dans l'imposante structure de l'organisé. Nous avons vite compris qu'il s'agissait d'une opportunité pour considérer la spécificité de la performance : le risque.

À Hellerau, la situation bicéphale du performatif et du théâtral allait teinter le déroulement de l'évènement, et ce jusqu'à la fin. Il est plus facile d'avoir accès à un message directionnel que de demeurer dans l'incertitude du laboratoire, semble-t-il ! Nous avons senti, les artistes de la performance, le besoin de faire une sorte de bloc, surtout parce que nous avons lentement compris que l'organisation avait en somme souhaité un « événement culturel » qui comprenait de la performance et du théâtre. À ceci s'ajoutant les notions de rentabilité, de productivité et d'efficacité en opposition à l'aléatoire et à l'expérimentation de la performance.

Les frontières linguistiques et les interdits allaient renforcer cette dichotomie entre le programmé et l'insoupçonnable.

L'édifice abandonné est convoité par le mercantile qui voudrait en faire un lieu pour habitations, dans le style condominiums, et par des adeptes de l'univers culturel qui partagent un commun désir de conserver son mandat d'origine interdisciplinaire. Nous ne savons pas tout ce qui se trame dans une ville comme Dresden, récemment passée d'un style de vie à un autre.

À l'origine, la programmation était presque uniquement composée d'artistes de la performance. Des discussions étaient également prévues entre les participants et des invités comme Elizabet JAPPE sur la critique ou, disons, la théorie. Finalement, il n'est ressorti de ces moments de discussion que des impressions, en allemand la plupart du temps. C'est donc dire qu'il était difficile pour plusieurs artistes de l'extérieur de savoir ce qui se passait. On a critiqué l'organisation, les conditions de logement, et la façon dont se déroulait l'événement.

Il me faut aussi mentionner le fait que je n'ai jamais adressé la parole au principal responsable de l'événement, surnommé entre nous « The Chief ». Ce dernier n'a d'ailleurs pas manifesté l'intérêt de nous aborder. Cette situation renforçait l'impression que nous avions, à savoir que lui était un « homme de théâtre », que le théâtre doit être parfait, que tout doit être programmé et exécuté avec brio comme un spectacle.

À l'inverse, les performeurs agissent avec une marge d'improvisation et de risque. Ils expérimentent une situation, un contexte. C'est donc différent, plus ou moins précis et calculé, plus ou moins réussi, comme toujours ; mais ça questionne, ça investigue et ça découvre au fur et à mesure comme dans un laboratoire. Jusqu'à la fin nous garderons cette dichotomie entre l'interdiction et la tolérance.

Ce festival qui devait initialement être consacré à l'« Internationale Performance Art », s'est vu ajouter des présentations de danse-théâtre, de théâtre (disons normal...!) dont une pièce de théâtre grec, jouée en français par treize Camerounais, et ceci parce que le metteur en scène était allemand.

Esther FERRER. Photo : Götz SCHLÖTKE

Le début de ce festival avait l'air d'une sorte de foire où le public déambulait. L'organisation avait en effet programmé plusieurs activités en même temps dans quatre lieux-interventions. Idée intéressante en soi quand elle suscite l'interactivité mais paradoxalement limitative quand on assiste à une dominance médiatique sur la présence performative.

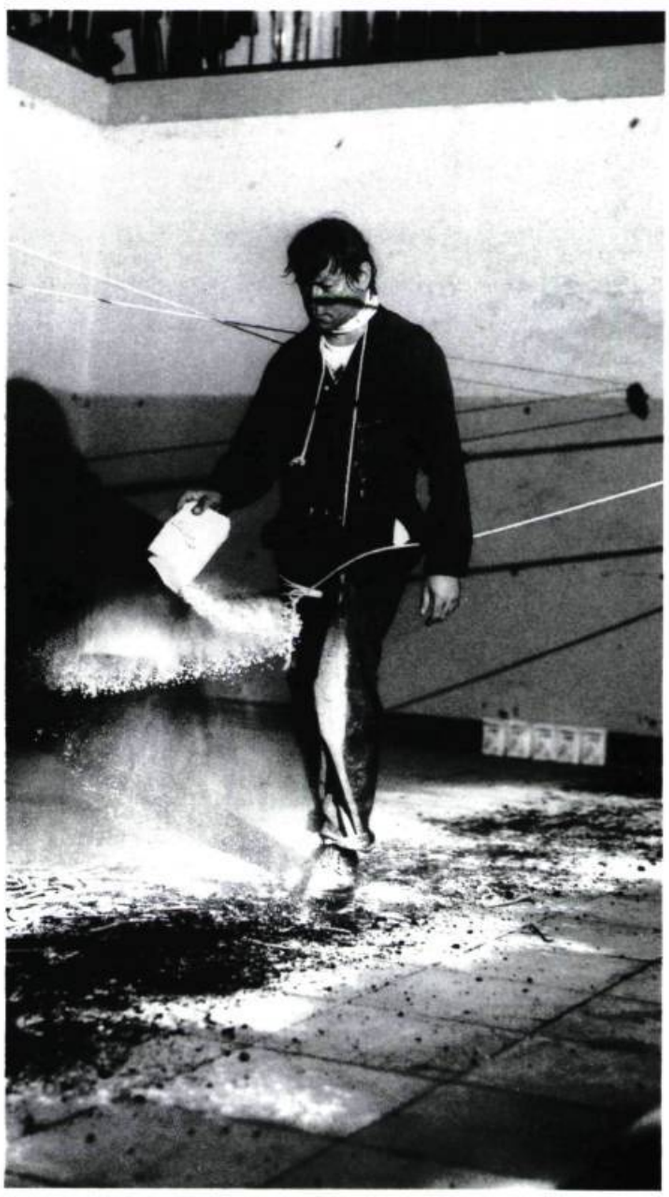
D'abord les membres de BLACK MARKET (Zbigniew WARPECHOWSKI, Boris NIESLONY, Jacques VAN PAPPEL, Roi VAARA, Alastair MACLENNAN, Jurgen FRITZ et Norbert KLASSEN) s'installèrent dans des enclos individuels, montés dans l'après-midi, afin de caricaturer la situation d'interdiction en mimant l'emprisonnement, l'enfermement. Chaque artiste, dans son espace clos, était isolé, captif de son action. Avec une forte présence, ces performeurs agissaient simultanément, invitant le public à tourner autour. Cette prestation renforçait l'idée de voyeurisme en même temps que celle d'isolement.

Pendant que BLACK MARKET était toujours captif, un groupe ayant probablement pour nom ARENA s'agitait bruyamment autour d'un feu en compagnie d'acolytes camerounais qui jouaient des percussions, bandés comme des blessés.

Toujours au même moment, nous pouvions entendre de fortes déclamations émises par des hauts-parleurs installés sur la bâtisse où nous logions. Celles-ci étaient des récitations en allemand du groupe NÉCRO-RÉALISTES de Saint-Petersbourg. Installé au fond du couloir, au deuxième étage, ce groupe diffusait des slogans sur l'art, la nécrophilie et la société ; et ce, entouré d'une douzaine de téléviseurs noir et blanc diffusant des images dans une petite pièce. Des photos en noir et blanc, affichées au mur, insinuaient des complots, des situations étranges, en forêt, allant de l'érotisme à la pornographie, à la nécrophilie (c'est quand même leur appellation : NÉCRO-RÉALISTES).

De fait, si je raconte ceci, c'est pour décrire l'atmosphère qui régnait à l'ouverture de ce festival. Qu'il suffise d'imaginer les membres de BLACK MARKET performant, chacun dans sa cage, au son des déclamations en allemand des NÉCRO-RÉALISTES, avec l'agitation des blessés près du feu et au rythme des tambours africains pendant qu'au loin, Barry SCHWARTZ testait sa sculpture-machine sonore en public. Cela formait une sorte de synthèse dynamique pour le public, une apothéose du spectaculaire en même temps qu'une sorte de dérision du performatif.

C'est à ce moment que j'ai compris la situation : la relation performance/théâtre et le rapport artiste/organisation. Ce qui nous a amenés à nous interroger pendant toute la durée du festival sur la pertinence d'inclure, dans un événement normalement consacré à l'« Internationale Performance Art », des « spectacles » qui allient la danse et le théâtre, appelés aussi danse « nouvelle », ainsi que du théâtre qualifié de « multidisciplinaire ».



Richard MARTEL *ESSEN ARBEITEN* Photo : Götz SCHLÖTKE

LES PARTICIPANTS
BLACK MARKET

Ils sont sept dans des cages. Zbigniew (Z) pose des choses dans une petite balance. Roi (R) tourne en rond (comme un loup en cage). Alastair (A) joue avec ses souliers, il mesure avec la longueur de ses pieds. Jacques (Ja) coupe des tissus avec des ciseaux. Jurgen (Ju) tend un tissu rouge. Norbert (N) compte assis à une table. A mesure toute la surface du sol. R tourne de plus en plus vite. Boris (B) hésite, prend son tissu noir, l'attache à la structure de métal. Ju est assis et fume. N récite des chiffres. Ja se roule une cigarette. R tourne de plus en plus vite. A mesure toujours. Z accroche des choses sur une corde. A trace des chiffres avec une craie sur le sol. R tourne très vite. Z accroche de la viande sur un fil. Ja porte un nez de clown, avec une branche en forme de fourche. R tourne de plus en plus vite. Ja regarde dans des jumelles. Ju déroule une grosse pelote de laine rouge. Z pèse des objets avec un steak dans le visage. Ja s'agite de son côté. R est assis devant un moniteur TV. Ju tend son fil en treillis régulier. A met une feuille de papier au sol. Ja accroche un foulard au grillage. Z pèse, un steak sur le visage, et fume une cigarette avec un fume-cigarette. R est tombé à la renverse avec sa chaise, la tête coincée entre les barreaux de sa structure de métal et il reste là, regardant en l'air devant la TV qui diffuse, puis il se relève. A met une feuille de papier au sol, la plie, met un soulier dessus. Chaque feuille correspond à un pied qu'il a mesuré sur la surface du plancher de sa cage, il y a des souliers, des épingles à linge, tout ça est disposé régulièrement. (*Nécro Réalistes propaganda, le son partout*). Ja prend des photos. Z répand du vin sur le steak qui est maintenant étendu sur un fil et il allume une chandelle. Des cloches sonnent, on agite une cage, le steak bouge chez Z. A attache le soulier avec le papier. Divers objets chez Ja. Z enlève son gilet, il est torse nu. B joue avec une petite balle. Ju continue son treilliss. N compte toujours, assis à sa table, solitaire. Ju continue son treilliss. B lance la balle qui lui revient dans la main. Z se fouette dans le dos, à genoux. Ja fume une cigarette. B tape la balle. R assemble un squelette humain, presque grandeur nature. B marche de long en large. Z se rhabille, accroche encore des trucs et pèse. B se promène de long en large. Ja, cagoule sur la tête, aiguise un gros couteau. Z canne au bras, se mouche fortement et regarde les éléments de son installation. B de long en large. A au sol. N à sa table. B se promène. Ju continue son treillis. R danse avec le squelette sur la musique de Lily MARLENE. A s'agite. Ju marche dans son treillis, se frappe sur les parois de sa cage, des deux côtés, comme pour sortir. B se tire aussi dans les barreaux, tous les deux rythment les cages de leur corps entre la structure qui menace de lâcher sous la force du geste. A pose au sol un soulier. *Nécro Réalistes propaganda*, le son de leur installation au deuxième étage. Ja a un globe terrestre dans la main, c'est un ballon. R, spectaculaire, tient un verre enflammé qui crache une fumée dense et dans l'autre main tient un parapluie placé au-dessus du verre, le squelette à ses côtés. A pose au sol papier, soulier, ... N assis à sa table récite un texte puis se lève. Ju est assis et fume. R fume aussi. A au sol. N fume une dizaine de cigarettes en même temps. S suspend la viande au-dessus d'une chandelle qui achève.

Monica GUNTHER
et Peter LIECK

Elle est couchée dans un lit, au milieu d'une structure de lignes blanches régulières. Tout autour sont disposés des emplacements prêts à recevoir des livres. Ce qui se fera, dans un premier temps, avec lenteur et régularité. La fille, couchée au milieu, ne fait rien, ... Quant à lui, il dispose des livres au sol, dans les cases prévues à cet effet. Le vent agite cette installation en tournant les pages des livres. Lenteur. Toujours couchée au milieu, la fille est reliée à un livre par un fil; en se retournant sur le lit, des châtaignes tombent par terre. Lui, dans le périmètre extérieur, dispose des livres en alternant avec des espaces libres. Le vent agite les pages. Elle, toujours couchée au centre. Lui, monte dans un escabeau, puis redescend et se promène autour des livres, en prend un, le lit, en prend un autre, celui-ci relié à la corde/femme. Il fait une lecture en allemand. Le livre est attaché à une corde/femme. Il y a deux cordes qui relient deux livres à la femme. Celle-ci se lève et s'en va, traînant derrière elle les deux livres.

Seiji SHIMADA

Devant l'édifice massif à Hellerau, celui-ci semble tout petit avec sa table, lui qui ne s'active qu'en fonction d'elle, seul acessoire, finalité, origine et motif même de son agir.

Richard MARTEL

Dans le Hellerau, à droite, dans un espace ceinturé par un escalier, une petite porte sous cet *escalier dissimule tout au public*. De cet espace, il sort dix sacs de farine, puis un gros sac de terre. Il accroche, une à une, trois cordes à linge, de part en part, en alternance régulière. Il y accroche une langue de porc, une lampe de poche et un baladeur muni d'une petite enceinte acoustique.

De la petite porte sort un enregistrement, en allemand, qui décline: je, tu, il, nous, vous, ils... — travaillent — pendant que l'autre déclinaison, à la corde à linge du centre, insiste sur: je, tu, il, nous, vous, ils — mangent — toujours en allemand.

Le performeur tire sur la corde en s'y attachant et le crochet sort du mur, la corde tombe avec sa langue et sa lampe de poche. Il prend ensuite les deux cordes restantes et les attache autour de lui avec vigueur pour entreprendre son action. De long en large, pendant plusieurs minutes, il va tout mélanger au sol, la terre, la farine, un tas d'ustensiles (couteaux, fourchettes).

Le système de cordes l'étrangle graduellement, il s'agite, il fait du long en large, entre les «je mange» et les «tu travailles»; au sol, on dirait un Jackson POLLOCK de farine-terre-métal.

Finalement, il va arrêter lorsqu'il se sent étouffé et qu'il croit devoir le faire avant de s'évanouir: c'est la fin.

Stuart BRISLEY

Dans un coin, habillé de blanc sous un éclairage assez fort, il manipule, d'une manière séquentielle, divers objets: petite poupée, barre de fer, planche, etc... Il écrit à la craie sur le mur, s'assoit, se déchausse; il semble hésiter sur ce qu'il va faire, il exécute sa performance au fur et à mesure, il la construit devant nous. Son texte écrit à la craie au mur: «English lesson. These red things on the seat are the oil between my feet and my shoes.» Puis il met ses chaussettes; positivisme évident. Il fait ensuite flotter ses souliers dans le trou d'eau central. Il marche en équilibre sur les planches de bois disposées autour de cette sorte d'arène performative. La petite poupée, dans le soulier, flotte maintenant dans le trou d'eau. Il enlève sa montre et la jette à l'eau. Il mime la poupée, remet sa chaussette et un soulier, se tient sur un pied et va chercher la poupée, puis remet sa deuxième chaussette et attaque la poupée avec un marteau et une barre de fer. Il pénètre dans le trou et frappe lourdement au sol avec le marteau, remet sa montre à son poignet et la colle contre son œil. Il agite une pelle avec force sur le sol de béton, prend un balai, le trempe dans le trou d'eau et efface le texte au mur. Après, il met la poupée en équilibre et projette de l'eau au mur avec divers balais. Il nous quitte pour aller chercher deux seaux d'eau, un noir et un blanc, qu'il vide dans le trou, par trois fois, pour le remplir jusqu'au bord. Il enlève la poupée qui est en équilibre sur la planche de bois, s'assoit, pense, se lève, dépose la pelle au sol puis le balai et joue avec la poupée dans le trou d'eau. Il cherche une grosse fourchette de métal qu'il dépose sur la poupée, la manipule en équilibre, y met le marteau. Il se redéchausse et, pieds nus, il déchire ses vêtements en lambeaux avec des gestes calculés. Loin d'être devant du théâtre, nous sommes ici en présence de la performance. Après avoir coupé la poupée, versé de l'eau encore une fois dans le trou et s'y être immergé la tête une fois de plus, il re-balaie le sol, redéchire ses vêtements et termine son action.

Esther FERRER

Elle s'assoi une minute sur chaque chaise, il y en a 12, en récitant les secondes qui passent et en haussant progressivement le ton.

À chaque minute de sa performance, elle dépose sur une espèce de croix de petites affiches: «Entrée interdite», «Défense de fumer», «Baignade et pêche interdites», «No Hunting», «Défense de déposer des ordures», «Défense d'afficher», «Chemin privé», «Pelouse interdite», «Maison piégée», «Danger de mort», «Interdit aux nomades et campeurs», «À vendre».

Chaque minute, elle en dépose une à une croix et se met une affiche attachée à son cou qui indique, en allemand, le temps qui passe. Elle régularise ses gestes, chaque chaise est inversée après usage et la pancarte qui indique le temps y est fixée. On entend de plus en plus sa voix. Tout est dans un ordre calculé, parfait, elle compte en espagnol. Elle termine son action avec l'affiche «À vendre». Douze minutes se sont écoulées, il fait maintenant nuit.

Monica KLINGER

Sur diverses musiques rythmées, portant un vêtement de danse noir qui lui moule le corps, elle fait des gestes et mouvements lents, autour, sur et près des piliers du Hellerau. Ses gestes sont contrôlés, sentis, calculés; son corps se déforme, se contorsionne; elle l'utilise de manière à lui donner l'allure d'un réceptacle qu'elle organise de différentes façons; devant l'entrée du Hellerau et ses gigantesques piliers.

Giovanni FONTANA

Hypersouriant, il introduit son action en se promenant de long en large devant le Hellerau: sons, promenade, imitation de machine à écrire. Puis, il répète «SOS» en manipulant un sac de plastique sur fond sonore. Bruits, sifflets, sons de bande sonore et rots s'enchaînent; le poème sonore prend forme sur une musique répétitive, comme une ritournelle. Une chanson d'enfant sur un fond de cloches accompagnée de bruits multiples: sons de bande, de flûte, répétitions des S,S,S... Un chien jappe! Il commence son poème à Larsen, contextualisé avec l'architecture du Hellerau: la *rétroaction utilise le contexte* qui détermine l'élocution du poème sonore en multiples positions. À la fin des clochettes tombent de son pantalon.

Barry SCHWARTZ

Dans l'obscurité, il manipule la table tournante portative, tape sur le cercle de métal, bruits de goutte d'eau. Glace frottée, chimie, ambiance tellurique, une sorte de scie, métal contre métal, bruits métalliques, frottements. Il est un instrument qui joue, avec puissance, du métal.

Machinisme, engins, mouvements. Une installation sculpture

sonore avec de l'eau qui tombe; une fontaine de sons, de feu, de fils tendus et de connexions multiples. Rencontre de l'eau et du feu. C'est le fantasme de l'opéra machinisé. L'installation détermine l'usage et la séquence. Il frotte les fils (avec des gants), l'eau tombe, bruits stridents (avec ses doigts). (c.f. Terry FOX, Paul PANHUYSEN). Il s'en sert comme une des cordes de guitare avec l'eau, les lumières et les scintillements. Il s'agite avec les gants. Feu/Eau/Bruits/Flammèches. Ambiance de soudure, au grand plaisir du public.

BORIS et MATHIAS

L'action commence dans ce qui ressemble à une ancienne piscine, un rectangle de béton au-dessous du niveau du sol, Mathias attache Boris sur une chaise qu'il ira ensuite placer sous une table en bois.

Son visage est couvert de cordes. Mathias dépose une pierre attachée à une chaîne au centre de la table puis il déroule la balle de corde jusqu'au bout; dans une des pièces de l'édifice détruit, il y fera une action avec des clous et un manche de bois. Pendant deux heures Boris semble mort, il ne bouge pas, totalement ficelé à la chaise, sous la table. C'est un endroit interdit par l'organisation du festival, il est midi. À l'intérieur, Mathias se rend au bout de la corde et investigue, avec son manche de bois clouté à l'extrémité, dans une pièce au plancher de bois rouge. Il enlève l'ampoule électrique et la remplace par un mouchoir noir. Il promène son instrument sur le sol et utilise ce qui se trouve sur son passage. Le bout de la corde est attaché autour de son cou. Il produit des sons en frottant des clous plantés dans le plancher. Il enlève sa chemise, la promène par terre avec l'instrument. Il gratte la tapisserie à l'aide d'un clou afin d'introduire d'autres clous entre le mur et la tapisserie. Mathias est, lui aussi, dans un endroit interdit par l'organisation. Celui-ci revient et attend la fin de la durée prévue, soit deux heures, pour détacher Boris qui est resté immobile. L'art corporel, c'est pas du théâtre!

À la fin, Mathias pousse la table, remet la chaise sur ses pattes et détache Boris. Cette action, non prévue au calendrier, doit être interprétée comme une réponse aux interdictions et à la situation de «captivité permise» en regard du positionnement de l'artiste performeur face à l'organisation et à son directeur.

Bartolomé FERRANDO, quatre pièces

1- En silence, il dépose des verres au sol, un à un, à espacements réguliers, en deux groupes de quatre et deux autres de trois. D'un sac en plastique, il tire des «formes de lettres» qu'il lance sur cette installation. Il remplit ensuite les verres d'un liquide inflammable, allume le tout et laisse brûler.

2- Au fond, sur le mur, il colle des lettres blanches d'environ un mètre sur un mètre; d'abord des «T» puis des «R» et enfin des «A». Des diapositives sont projetées au mur en alternance avec des pigments de couleurs qu'il «garoche» par intervalles.

3- Il rivalise ensuite avec un petit téléviseur posé sur sa tête qui nous montre sa bouche récitant un texte en espagnol. En alternance avec cette diffusion, il récite un texte sur les particularités du texte diffusé.

4- Après avoir allumé un petit brûleur au gaz, il y dépose un poêle dans laquelle il a placé une radio portative. Puis, il écrit sur une grande feuille de papier posée par terre: «OFFENER MAD KAMPF IN MOSKAU». Le tout est ensuite étendu sur une corde où le texte fluide dégouline sur trois pages. Lorsque la radio tombe accidentellement, il la replace et fait des boules de papier qu'il met dans la poêle. Finalement, il déverse un liquide qu'il enflamme et, comme nous, il attend que tout se termine.

Monica GÜNTER et Peter LIECK. Photo : Richard MARTEL

Paul PANHUYSEN

En compagnie d'acolytes, il frotte cinq fils de métal qui partent de la structure de l'édifice pour rejoindre, plus bas, cinq gros bidons. Le frottement rythmé des mains sur les fils produit ainsi les sons. Cette installation sonore, réalisée à partir du bâtiment, occupe des dizaines de mètres dans l'espace. Les sons lents sont le résultat des attouchements des exécutants avec les fils tendus à partir des grillages des fenêtres jusqu'à de petits bidons qui agissent comme caisses de résonance.

Les Camerounais

Une pièce grecque, jouée en français par des Africains, devant un public allemand qui ne comprend pas le texte, voilà une chose rare. Moins surprenante cependant quand on sait que le metteur en scène est allemand. Cette pièce d'Euripide, jouée par treize Camerounais, témoignait d'une forte emprise du colonialisme que je n'ai pu supporter plus de trente minutes sur l'heure et demie que durait ce spectacle. Il faut dire que c'était la fin du festival, que des amis s'en allaient...

Deux commentaires s'imposent toutefois: d'abord il s'agissait d'une interprétation originale avec tambours, donc tribale dans sa permissivité. C'est ainsi que les acteurs écartelèrent un poulet vivant. Ensuite, pourquoi ne pas avoir joué une pièce originale dans leur dialecte propre, comme il arrive fréquemment? De toute façon, les Allemands n'auraient pas moins compris.

Boris NIESLONY. Photo : Richard MARTEL