

Quatorze petites choses en forme de performance

Roger Chamberland

Numéro 67, 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46381ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chamberland, R. (1996). Quatorze petites choses en forme de performance. *Inter*, (67), 36–48.



Quatorze petites choses en forme de performance

Roger CHAMBERLAND

L'action, le geste, la parole et les objets inscrivent la performance dans un espace-temps circonstancié, que l'on voudrait transculturel, libertaire, anarchique et improvisé. L'art d'avant-garde, qui a toujours tenté de s'émanciper de la réalité – du moins à une certaine époque –, revendique une nouvelle prise sur le réel, mais cette fois-ci à partir d'actions référencées, conceptualisées et régulées par une grammaire et une syntaxe échappant difficilement à des réseaux de sens historiques, sociologiques, politiques, culturels, esthétiques voire (auto)biographiques ou intimes. La fonction même de la performance, à l'origine esthétique, sociale et historique, rappelons-le, a été redéfinie sur de nouvelles bases, différentes des premières, dont la validation tient dorénavant plus à son efficacité *hic et nunc* qu'à sa pertinence esthétique. Penser la performance aujourd'hui, c'est se placer sur un axe syntagmatique assurant la continuité d'une pratique déjà vieille d'une quarantaine d'années ; et sur un axe paradigmatique qui marque le passage obligé d'une démarche personnelle, le lieu d'exécution d'une pensée furtive, d'un concept ou, plus simplement, d'un point d'ancrage dans sa réalité existentielle.

Il faut également considérer qu'il existe une « culture de la performance » possédant ses vedettes nationales et internationales, ses institutions subventionnées ou parallèles peu importe, ses catalogues, anthologies et archives de toutes sortes. À ce titre, la vidéo a-t-elle transformé le rapport au présent et à la pérennité de l'action spontanée, improvisée et primesautière ? Malgré ses limites, la vidéo reste l'artefact d'un moment qui a eu lieu, d'une action qui s'est déroulée même si le cadre général de sa présentation y est escamoté. D'autre part, cette culture de la performance sous-tend une pragmatique, en ce sens où le public du Lieu est maintenant aguerrri à ce genre de manifestations et possède un certain nombre de références à partir desquelles chaque performance se donne pour lui à voir.

Durant les quatre jours du deuxième week-end du festival, quatorze performances ont été présentées par des artistes venus de l'Irlande, des pays asiatiques (Japon et Corée), du Mexique, des anciens pays de l'Est, du Danemark et du Québec. Ce qui frappe au premier abord, c'est la double fonction des objets

utilisés : symbolique d'abord, mais aussi résiduelle. La force du symbole est encore nettement prédominante, plus singulièrement celui que l'on peut rattacher au paradigme alimentaire, qu'il s'agisse des œufs, du poulet, du sucre, du ketchup, de la farine, du pain, du maïs, du poisson ou du miel. On retient ces aliments pour leur forme, leur couleur, leur texture ou tout simplement pour le symbole dont on les investit. C'est souvent à ce niveau que se dénoue l'efficacité de la proposition puisque le fait d'utiliser du ketchup pour le sang, comme dans *Aids Danger* de Hong O BONG, réactive un vieux cliché même dans un contexte où les objets sont détournés de leur valeur signifiante. À l'inverse, l'objet peut avoir une fonction résiduelle, c'est-à-dire qu'il est d'usage ponctuel, ne servant qu'aux fins pour lesquelles il a été conçu ou du moins pour des motifs qui s'y apparentent. On pense ici, entre autres, aux performances d'André STITT ou de Peter RICHARDS : le premier multiplie les objets selon la double fonction décrite plus haut, tandis que le second utilise les objets pour l'usage auquel ils sont destinés.

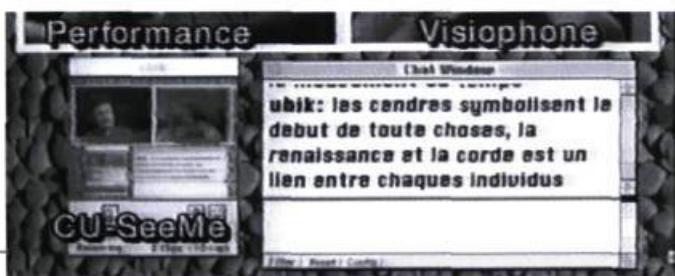
Le travail sur l'objet est donc l'une des caractéristiques principales de l'ensemble des quatorze performances présentées, car c'est souvent à partir de lui que l'on peut développer notre compréhension de la performance.

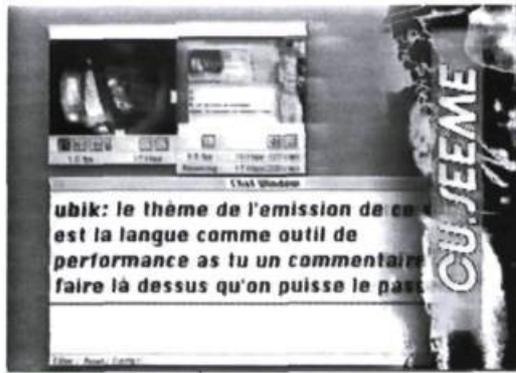
(24 octobre 1996)

Roddy HUNTER. *Empty Action*

L'action d'HUNTER joue sur les tensions, les renversements et le rythme. Tension d'abord signifiée par la présence continue de sons aigus, voire suraigus, à la limite même de ce que les spectateurs peuvent endurer. Tout commence par un sac d'œufs suspendu qui seront cassés par le performeur avec deux poulets dans les mains en guise de gants de boxe, puis, changement de champ sémantique, l'artiste suspend des enveloppes blanches sur deux rubans tendus sur lesquels il fait tenir, en guise de point final, un bâton. Le rythme de l'accrochage est lent et contraste avec celui créé par l'environnement sonore. *Empty Action* tient à la dynamique de sa scénographie et à l'accomplissement d'une gestualité qui interroge le titre : action vide. Si l'action est vide dans sa forme

17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
octobre





tant par sa discontinuité que dans son accomplissement, elle devient néanmoins signifiante à travers l'utilisation des objets et de sa finalité. Les poulets, la manipulation des œufs avec des gants de boxe, l'accrochage des enveloppes vides et du bâton sont autant d'éléments qui, en soi, renvoient le spectateur à l'attribution d'un sens symbolique, dût-il jouer sur la notion de vide.

Irma OPTIMIST. *After the Orgy*

La performance d'Irma OPTIMIST relevait de moyens techniques qui, malheureusement, ont fait défaut (problèmes de compatibilité entre systèmes européen et nord-américain, surcharge du réseau électrique), ce qui a forcé l'artiste à sauter des étapes et à improviser au fur et à mesure de son action. Quoi qu'il en soit, Irma OPTIMIST nous a lancés sur la piste de la théorie du chaos à partir d'équations mathématiques, d'interactions avec les spectateurs et de l'utilisation de matières visant à illustrer la prégnance de l'objet fractal. L'importance du discours avait partie liée avec la démonstration qui a tourné court. Reste que l'orgie a joué à ses dépens sans qu'elle n'aboutisse à une proposition claire.

Hiroko NAGATOMO. *My past*

Avec Hiroko NAGATOMO, nous tombons dans le registre de l'autobiographie. Le titre à lui seul nous suggère cette direction que renforce l'action de l'artiste. Le paradigme alimentaire est mis à profit avec les œufs que l'on brise et dont on retient un certain nombre pour bien marquer la symbolique de la naissance. S'y greffent des projections vidéo de milieu aquatique pour aboutir à la présence de l'artiste. Rien ici n'échappe à une symbolique de premier niveau dans laquelle NAGATOMO reconstitue sa mise au monde aléatoire et fugitive. Cette performance réactive tout le questionnement d'un certain féminisme que le Québec a connu à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, mais qui semble préoccuper aujourd'hui les femmes asiatiques puisqu'une autre performeuse, Tari ITO, s'alimentera à cette même problématique. Pour Hiroko NAGATOMO, cette action est un passage obligé dans la mesure où la question de l'identité, de la quête de soi passe par une investigation anthropologique.

Peter RICHARDS. *Untitled. Live Video Interaction Exorcist.*

Peut-on reconstituer le passé à partir des images qu'une vidéo aura retenues ? Est-il possible de « revivre » des faits et gestes et de remonter le temps ? C'est autour de ces questions que Peter RICHARDS a articulé sa performance. Il entre en scène, grille une cigarette, s'assoit, s'interroge sur le temps qui passe ; puis au bout d'une dizaine de minutes, il fait défiler la vidéo qui l'a croqué sur le vif et essaie, tant bien que mal, se faisant souvent assister par les spectateurs, de reprendre une posture, un geste, une expression du visage qu'il a exécuté quelques minutes auparavant. Comme le clamait RIMBAUD, « la vraie vie est ailleurs » et assurément elle ne peut tenir sur le ruban d'une vidéo. Plus encore, on ne peut penser réactiver le passé ni même présenter ce passé comme un présent continuellement mis à jour, réductible et que l'on pourrait répéter sans failles. Exorciser le passé,

mais plus encore les moyens techniques qui ne seront que des artefacts à la fois incomplets et limités de ce qu'est véritablement la vie au moment où elle se vit. L'efficacité de la démonstration tient à la pertinence de la problématique de départ.

(25 octobre 1997)

Tokio MARUYAMA. *Our whereabouts*

Sous ce titre à la fois complexe et évocateur, Tokio MARUYAMA explore la problématique de la prise de possession d'un lieu à la fois transculturel mais aussi originel. Partant d'un point fixe (il est sur une chaise et cherche à s'en dégager), l'artiste délimite une circonférence avec des feuilles de papier posées au sol puis s'enduit les mains de cendre avant de déraciner une plante dont la terre lui servira à saupoudrer les feuilles blanches du sol. Terre et cendre sont des éléments dont le symbolisme premier nous renvoie aux origines, territoriales et anthropologiques, qui servent à circonscrire un espace donné. La manipulation d'un globe avec lequel il fera le tour de son « arène » se termine au point d'origine, soit la chaise dont il s'est échappé, qu'il rafistole avec une corde dont il entoure les spectateurs assis à proximité du cercle. Petit à petit, il tire sur la corde et force le rapprochement des individus tout en ramenant le papier posé au sol vers le centre. Sur chaque feuille est posée une chaise minuscule qu'il s'agit de faire tenir malgré le mouvement de recentrement. Une fois un certain point d'équilibre obtenu, il place l'une de ces chaises minuscules sur le globe et essaie de se maintenir sur le toit d'une petite maison placée au centre de la scène. Par ce geste, MARUYAMA signifie de façon non équivoque son appartenance à un lieu originel en interaction directe avec le monde qui l'entoure. Pour chacun des spectateurs, cela peut être entendu comme une prise de conscience de l'ici-maintenant qui excède les limites d'un territoire. La foi Bahai'ne ne proclame-t-elle pas que « la terre n'est qu'un seul pays » ? Sommes-nous loin de cette affirmation ?

Hortensia RAMIREZ. *Corta*

Pour la Mexicaine RAMIREZ, la performance qu'elle a présentée est une façon de régler ses comptes avec des valeurs encore opérantes au Mexique, mais dont on doute de la validité dans le contexte nord-américain : la spiritualité, la beauté, l'art et la religion. Elle dévoile quatre statuettes de plâtre, représentant un archange, Apollon, la Vénus de Milo et la Pietà, qu'elle étête avec une scie. À la place de leur tête originale, elle leur colle avec du miel une nouvelle tête en sucre (comme celles que l'on trouve au Mexique lors de la Fête des morts, et que l'on donne à manger aux enfants), puis se verse une goutte de miel dans chacun des yeux. À proximité, un tas de sucre est lentement pulvérisé à l'aide d'un séchoir à cheveux, puis elle offre à déguster au public ces mêmes têtes sur un plateau. En coupant ainsi ces têtes qui représentent le poids des traditions de son pays d'origine, elle dénonce l'oppression d'un système social, politique, religieux et culturel qui a longtemps été le lot du Québec. Mais les années soixante-dix sont bien loin derrière nous quoique nous ne soyons pas encore entièrement débarrassés de ces valeurs par trop dominantes.

17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27

octobre





Hong O BONG. *Aids Danger*

La menace du sida est une réalité à laquelle on ne peut échapper. Les campagnes de sensibilisation qui sont largement diffusées nous ont fait prendre conscience de cette menace. Aussi peut-on se demander comment un artiste, fût-il coréen, peut parvenir à nous resservir ce même discours sans tomber dans des clichés et des symboles trop évidents. Tout y passe, les sacs verts remplis d'air, les condoms gonflés jusqu'à éclater, la mousse à raser, le ketchup et tutti quanti. Un sirène de police se fait entendre, *Aids Danger* est écrit sur les sacs de poubelle, bref le message nous est donné dix fois plutôt qu'une à travers une performance qui s'éternise et qui se rapproche d'un montage publicitaire édulcoré. En Corée, ce type de performance semble recevoir un bon accueil, mais ici...

devenait évident que le public était tout aussi saisi par la violence du propos et la conviction de l'artiste. Malgré le fait que le mot « Métis » ait été écrit au mur, c'est moins la condition de ceux-ci qui était mise en scène que l'implication personnelle de STITT dans une action où l'engagement politique se mêlait à une mise au jour de préoccupations personnelles, voire intimes.

(26 octobre 1996)

Tari ITO. *Self Portrait 1996*

La question de l'identité est au cœur de la performance de Tari ITO. À la différence de plusieurs autres artistes, ITO soigne le travail sur la couleur et les formes dans son installation scénique où elle utilise la vidéo en ouverture avant de refocaliser sur son corps qui occupe ensuite tout l'espace. D'abord il y a projection sur une toile de latex de l'anatomie génitale de la femme, de poissons qui circulent dans un aquarium, puis elle décroche la toile et s'en drape le corps. Petit à petit elle s'échappe de cette gangue improvisée puis gonfle une deuxième peau de latex qui rend proéminentes certaines parties de son anatomie : les seins, les fesses, les cuisses et le ventre, autant d'éléments indissociables des canons esthétiques féminins qui prévalent dans toutes les cultures du monde. À nouveau, elle se glisse dans un sac de latex après s'y être introduite en rampant au sol. Elle déchire ce sac avec vigueur et se rend, après cette seconde « naissance », sur une chaise devant laquelle est placée une caméra vidéo. Une voix off demande à satiété : « *Who are you ?* » ; réponse : « Je suis une Japonaise. Je vis à Tokyo. Je suis une lesbienne ». C'est sur cet interrogatoire simulé que se termine la performance. Cet autoportrait marque l'affirmation d'une triple identité : celle d'une Japonaise lesbienne de Tokyo. À travers tous les symboles utilisés, ITO reconduit la prise en charge d'une conscience et d'un corps conditionnés par les poncifs culturels dont elle cherche à s'affranchir, un peu à la manière de NAGATOMO et de RAMIREZ, mais avec des moyens fort différents. Visiblement, ces femmes en sont à développer une problématique féministe, entendue ici dans son sens large, où les données anthropologico-culturelles sont encore omniprésentes.

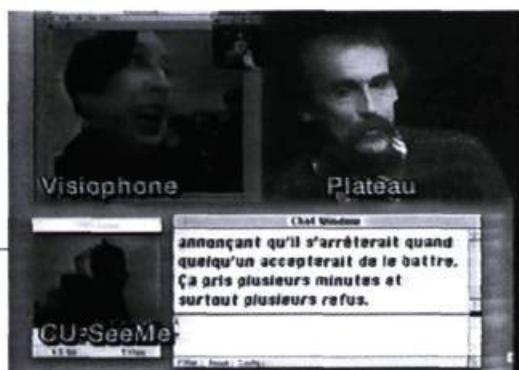
Dziugas KATINAS. *Self Conversation*

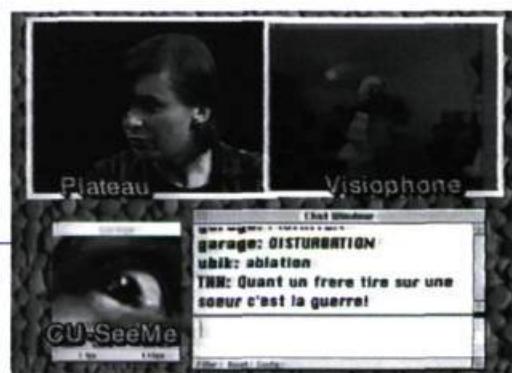
En voulant développer le concept de « l'auto-conversation » ou de la conversation avec soi-même, KATINAS nous entraîne dans une action où l'air pulsé de balayuses prend le relais de la parole, qui n'est ni plus ni moins qu'un souffle canalisé et transformé par deux petites cordes vocales placées dans la gorge. Il

17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
octobre

Andre STITT. *Cease Fire : Make Sure there's Bread on the Table.*

La réputation d'Andre STITT l'a précédé : celui-là même que l'on décrit comme un artiste engagé dans ses actions, violent dans ses mouvements et extrémiste dans ses performances s'est montré à la hauteur des attentes qu'il a suscitées. Inaugurée par un rituel de possession auquel nous sommes peu habitués dans ce genre d'événement, la performance de STITT s'est ensuite déroulée dans un enchaînement de faits et gestes où l'alimentaire a joué un rôle de premier ordre et qu'il serait trop long de décrire. Après avoir écrit le mot « Métis » au mur avec de la mélasse, STITT s'est enduit de diverses matières dont de l'huile et du ketchup. Un crochet, suspendu au centre de la scène, lui a servi de diverses manières : d'abord pour s'y accrocher, mais aussi pour y mettre du pain, de la mayonnaise et une anguille à laquelle il avait préalablement coupé la tête. L'un des temps forts de cette performance est sans contredit la mise à contribution d'une spectatrice qui, touchée par cette symbolique, a littéralement réconforté l'artiste en le prenant dans ses bras et, ô surprise, en partageant sa peine. Le crochet a encore servi à placer du sucre, des épices et de la poudre de talc, puis a été peinturé de gouache jaune aussitôt essuyée pour être remplacée par de la vaseline qu'il a enflammée. C'est devant ce foyer incongru qu'il s'est enduit le visage de mélasse et de plumes propulsées par un ventilateur placé derrière lui. Accroupi, il a longtemps fixé la scène avant de s'attaquer à un mur où il a pratiqué une brèche par laquelle il est sorti tandis que la musique réactivait le rituel de possession du départ. Rarement est-il donné de ressentir une telle intensité dans une performance tant l'artiste semblait engagé dans son action. Certes le côté spectaculaire était à son paroxysme, mais il





place l'embouchure de ces balayeuses à divers endroits de son corps et enfle des bagues à ses doigts qu'il coupe en même temps qu'il se défait, un à un, des tuyaux de balayeuses. À chaque retrait de balayeuse, il cite l'un ou l'autre des cinq sens. Il retire ensuite des sacs de ces balayeuses de la poussière, qu'il étend au mur pendant que l'on y projette des diapositives dont les sujets comprennent des paysages, des objets et autres. Les mots sont devenus des poussières, comme les sensations épidermiques qui ont été aspirées par les balayeuses. Enfin, il fait sauter des petits bouchons d'un panneau placé au mur qui libèrent alors des trous d'où s'échappent des filets d'eau. Mots-flots ou parole liquide, peu importe puisque leur sens demeurera toujours insaisissable.

Ghera (Ioana GEORGESCU). *Pandora et le fantôme rouge*

Pour sa performance, Ghera a choisi de se faire seconder par Julie A. TREMBLAY, ce qui ne change pas grand-chose à cette présentation dont l'orientation politique, par trop évidente, devenait redondante tant la mise en scène relevait d'une simplicité désarmante. La musique renforçait le caractère *destroy* des faits et gestes des deux performeurs qui s'agitaient en tout sens et tiraient sur des images-cibles représentant déjà des scènes de guerre et d'oppression qui n'ont plus cours ici pas plus qu'en Roumanie. Beaucoup d'accessoires et d'objets rouges nous rappelaient le fantôme rouge du titre, comme cette armoire ou ce coffre à outils nous ramenait à Pandora. Malgré le caractère déconstructionniste de la performance, il n'y avait pas vraiment d'intensité dans la performance et encore moins de subtilité au niveau du discours politique. La peur du fantôme rouge et la crainte que Pandora libère à nouveau les forces du mal donnaient lieu à un exorcisme autotélique, ne trouvant sa justification que dans la pensée de GEORGESCU.

(27 octobre)

Fumiko TAKAHASHI. *I was born*

Le rituel de la naissance se retrouve dans la prestation de Fumiko TAKAHASHI. Un long escabeau qui mène directement au plafond, dont on a retiré quelques tuiles acoustiques, un bac d'eau et des verres remplis de poudre de talc, des ampoules électriques constituent l'essentiel des accessoires que l'artiste utilise dans sa performance. Le procédé se répète et s'étire durant plus d'une vingtaine de minutes : elle grimpe dans l'escabeau, se saisit d'une ampoule qu'elle fixe à une rallonge électrique devant des spectateurs à qui elle demande leur année de naissance, puis pose l'ampoule dans un verre contenant de la poudre de talc en récitant chaque fois : « *I was born in 1969* », en parlant d'elle, puis « *Bernard was born in 1959* » et ainsi de suite. Une fois complété ce petit manège qu'elle répète à une dizaine de reprises, elle refait le parcours en se versant le talc sur la tête et en se collant au corps chacune des ampoules qu'elle avait destinées aux spectateurs. Après avoir récupéré les ampoules, elle les fixe cette fois-ci à différents niveaux de l'escabeau puis distribue aux participants une petite lampe de poche. Comme pour plusieurs performances présentées, le symbolisme de l'ampoule, lumière tirée à même le vide du plafond – lire ici le ciel – ne dépasse guère l'interprétation de premier niveau. Nous avons tous la même origine, nous sommes tous semblables et

solidaires puisque nous sommes voués aux mêmes fins dernières. La fonction du rituel est d'être un exutoire afin de se libérer d'une condition endémique dont la seule prise de conscience est souvent insuffisante. Pour l'artiste japonaise, voilà un rite de passage obligé dont les dimensions socioculturelles nous échappent.

Éric LÉTOURNEAU. 3.9.30

L'attitude d'Éric LÉTOURNEAU pour la performance se rapproche de celle de Hong O BONG, dont la prestation *Aids Danger* n'arrivait pas à échapper à un système de figures par trop évidentes : l'un et l'autre travaillent à partir d'un effort de sensibilisation du public pour lui livrer un message. Nous sommes loin ici d'un travail conceptuel, d'une recherche sur les systèmes de signes dussent-ils être hétérogènes, multiples et incongrus dans le contexte où ils sont présentés. 3.9.30 est la mise en scène d'un syndrome nucléaire dont la pertinence a tout lieu d'être interrogée. Nous sommes ni plus ni moins qu'en face d'un laboratoire où l'on teste les effets des radiations sur les animaux. Ainsi LÉTOURNEAU met un chien en cage et se place lui aussi dans une cage, non sans nous avoir montré de nombreux éléments nous laissant croire que nous sommes dans un lieu non autorisé où se déroulent des expériences dangereuses. L'utilisation du sextant, comme canon à particules, d'abord placé sur le dessus d'une cage puis mis sous cadenas dans l'une d'elles, est un geste si explicite que le message s'édulcore au point d'en perdre tout effet.

Gustav UTO et Reka KONYA. *Sans titre*

Un homme et une femme l'un devant l'autre. Celle-ci tient un ruban de cassette et un de vidéo, celui-là les enroule autour d'un magnétocassette tandis que l'on entend à satiété les messages d'un répondeur téléphonique. Une fois cette opération terminée, les deux performeurs découpent deux parapluies qu'ils déploient au-dessus de leur tête et se mettent à tourner sur eux-mêmes. Après quelques minutes, ils s'arrêtent et se penchent, se laissant tomber un sac d'eau sur la tête, comme si leur corps avait emmagasiné l'eau que les parapluies troués avaient laissé passer ou comme si la pluie, plutôt que de tomber, pouvait monter. L'action de UTO joue sur l'inversion des systèmes, sur la déconstruction des mécaniques, qu'elles soient verbales, comme dans la séquence des rubans, ou naturelles, comme dans celle des parapluies et de l'eau. L'effet en est d'autant plus grand que rien ne nous est « télégraphié » à l'avance, mais que tout doit être capté sur le vif.

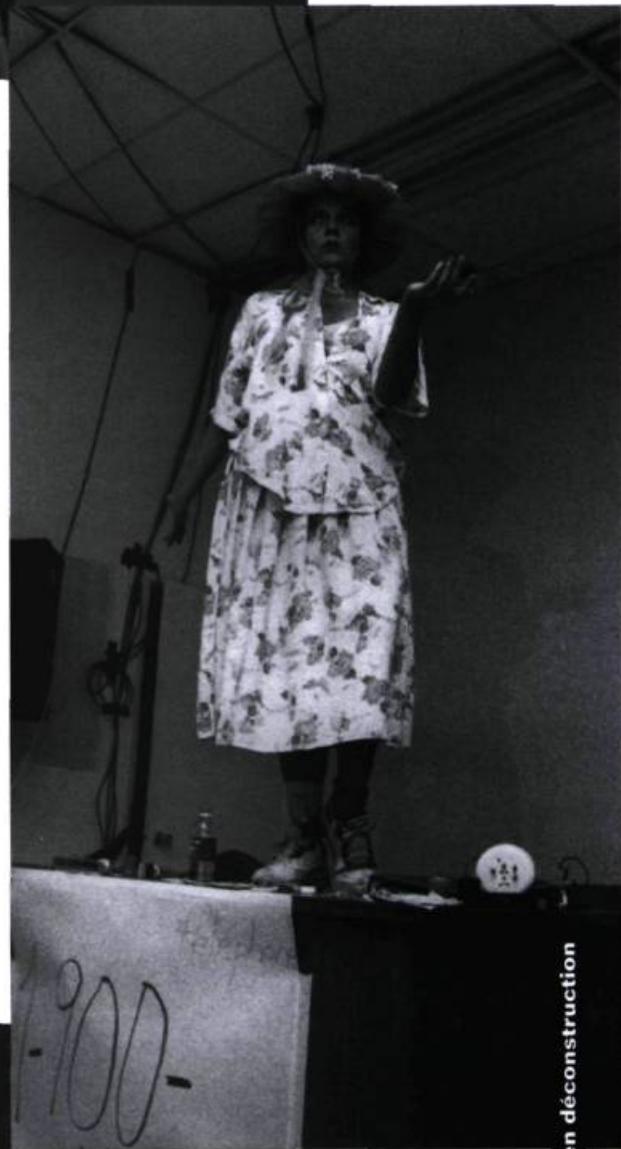
Le bilan de ces soirées de performances est à porter au compte d'un cloisonnement évident entre les cultures où, visiblement, les artistes de l'Orient sont tourmentés par des préoccupations voisines (naissance, identité, émancipation tous azimuts), alors que ceux de l'Occident sont confrontés à des questions d'ordre plus général qui touchent aussi bien la pratique comme telle que des variations sur des concepts dont on ne peut parvenir à épuiser la problématique qu'ils sous-tendent. La performance est plus que jamais au cœur de l'art postmoderne ; elle nous signifie ce qu'il y a d'irreprésentable dans sa présentation même, pour reprendre les termes de LYOTARD, sans jamais perdre de vue qu'elle est d'abord et avant tout un système construit de signes hétérogènes dans le temps, dont la logique tient à l'horreur que la nature entretient pour le vide. •

17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27

octobre



Lee WEN, Ghost Story



Margaret DRAGU,
La Maison de poupée en déconstruction



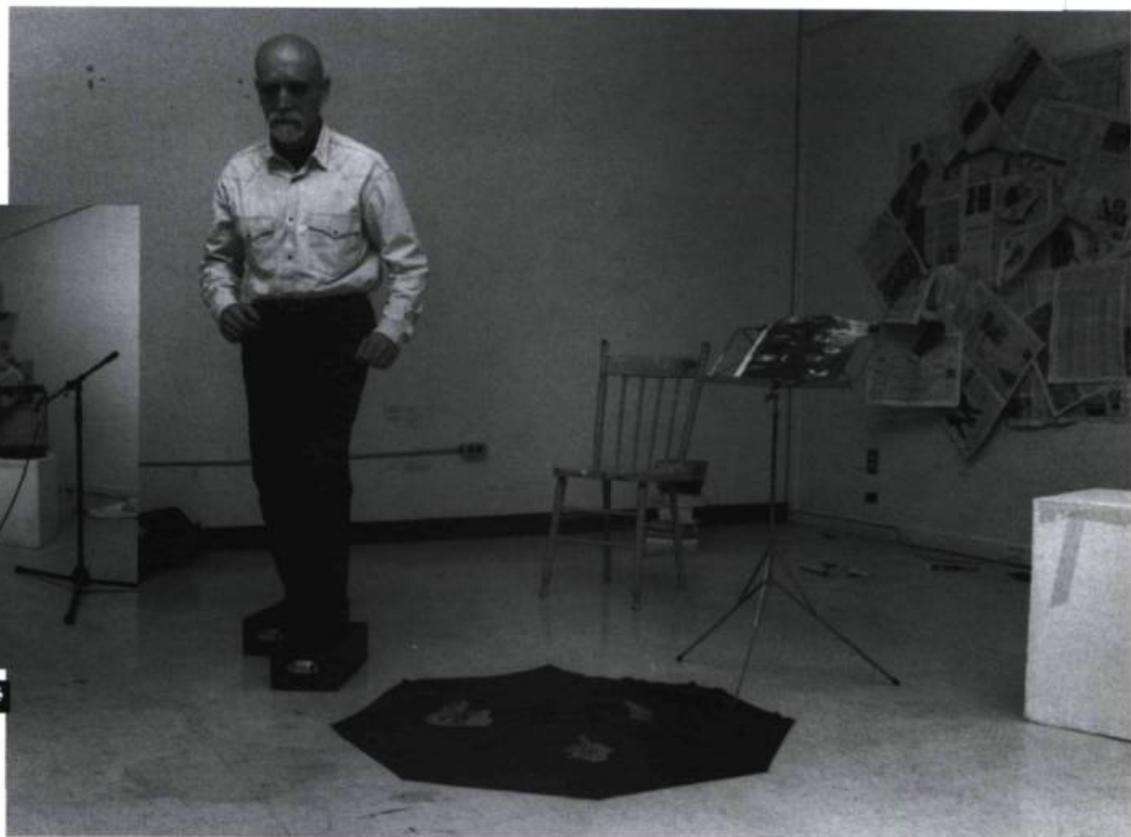
Linus LIANDZBERGIS, Art Mania



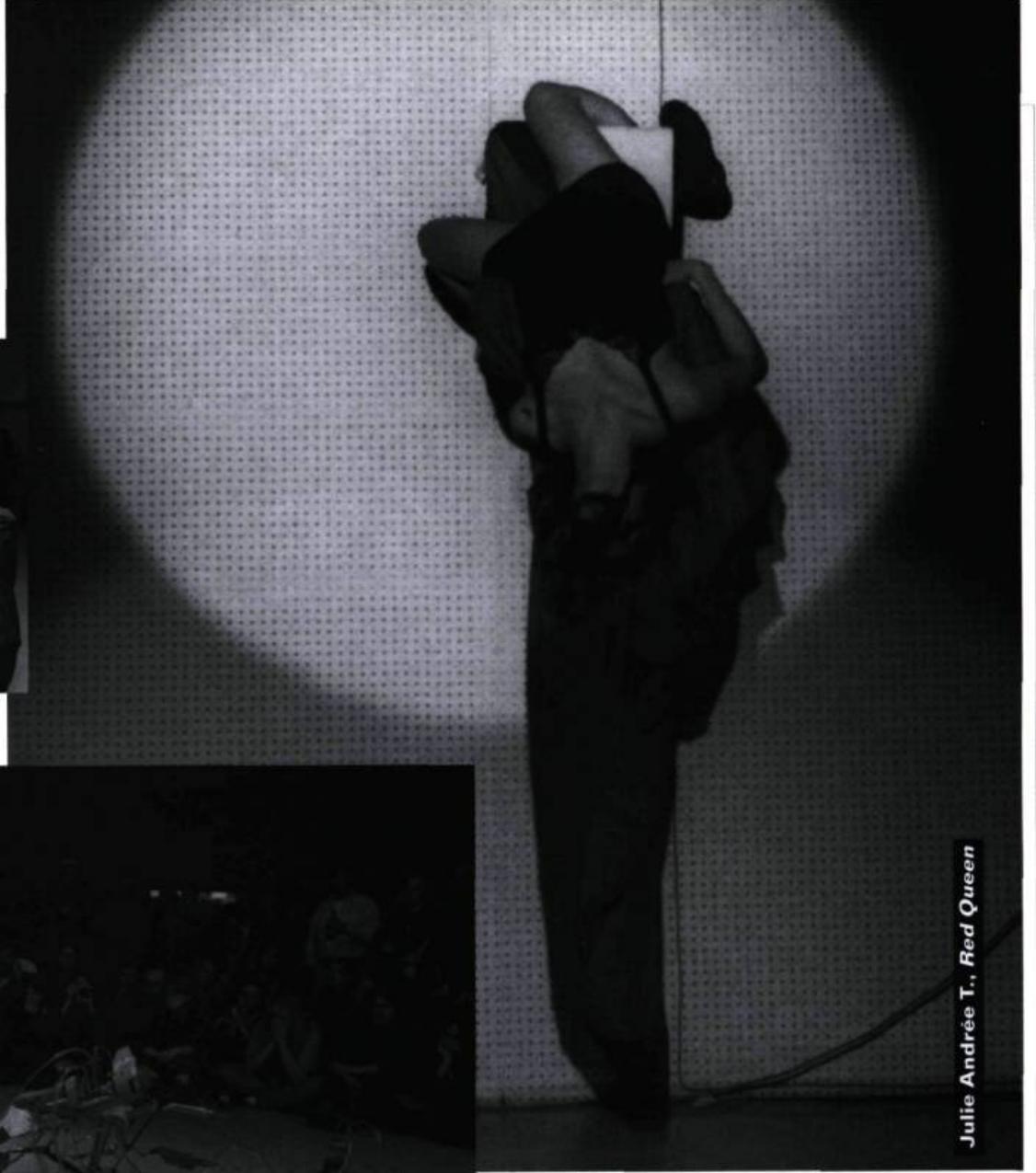
Julie BACON, *The Dispenser*



Massimo Mori, *La mesure de la qualité*



Sandy McFADDEN, *Lines*



Julie Andrée T., *Red Queen*

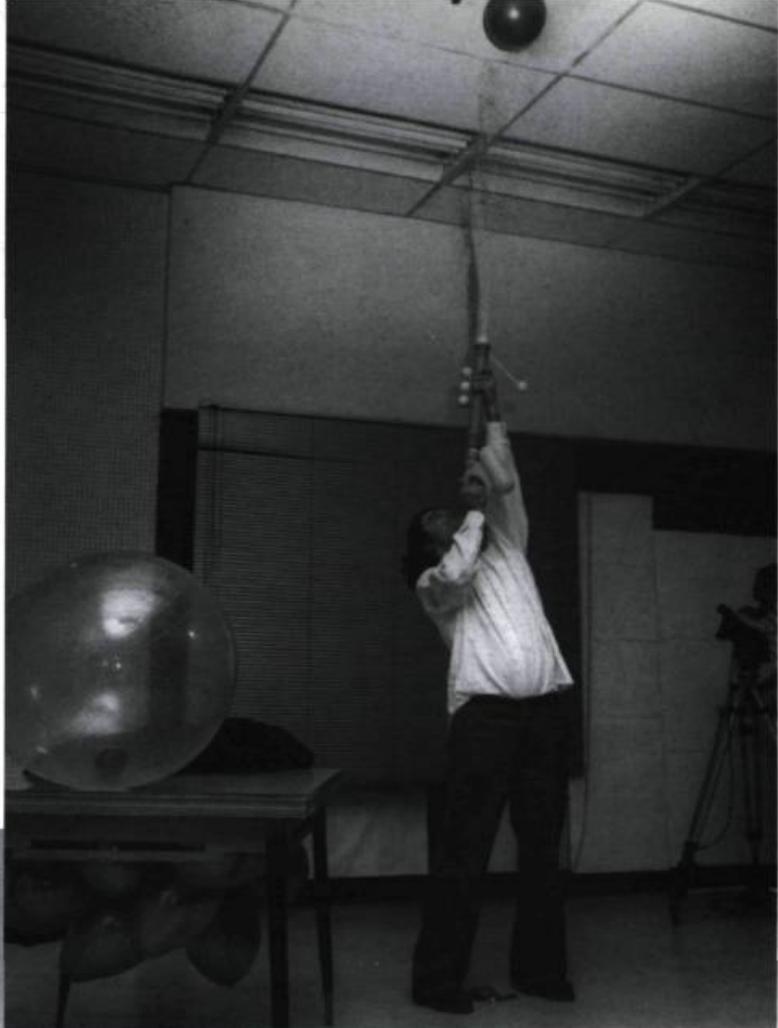


BMZ, *Angelic Assimilation. Opus 2*



Ayesha CISNEROS, *Sans titre*





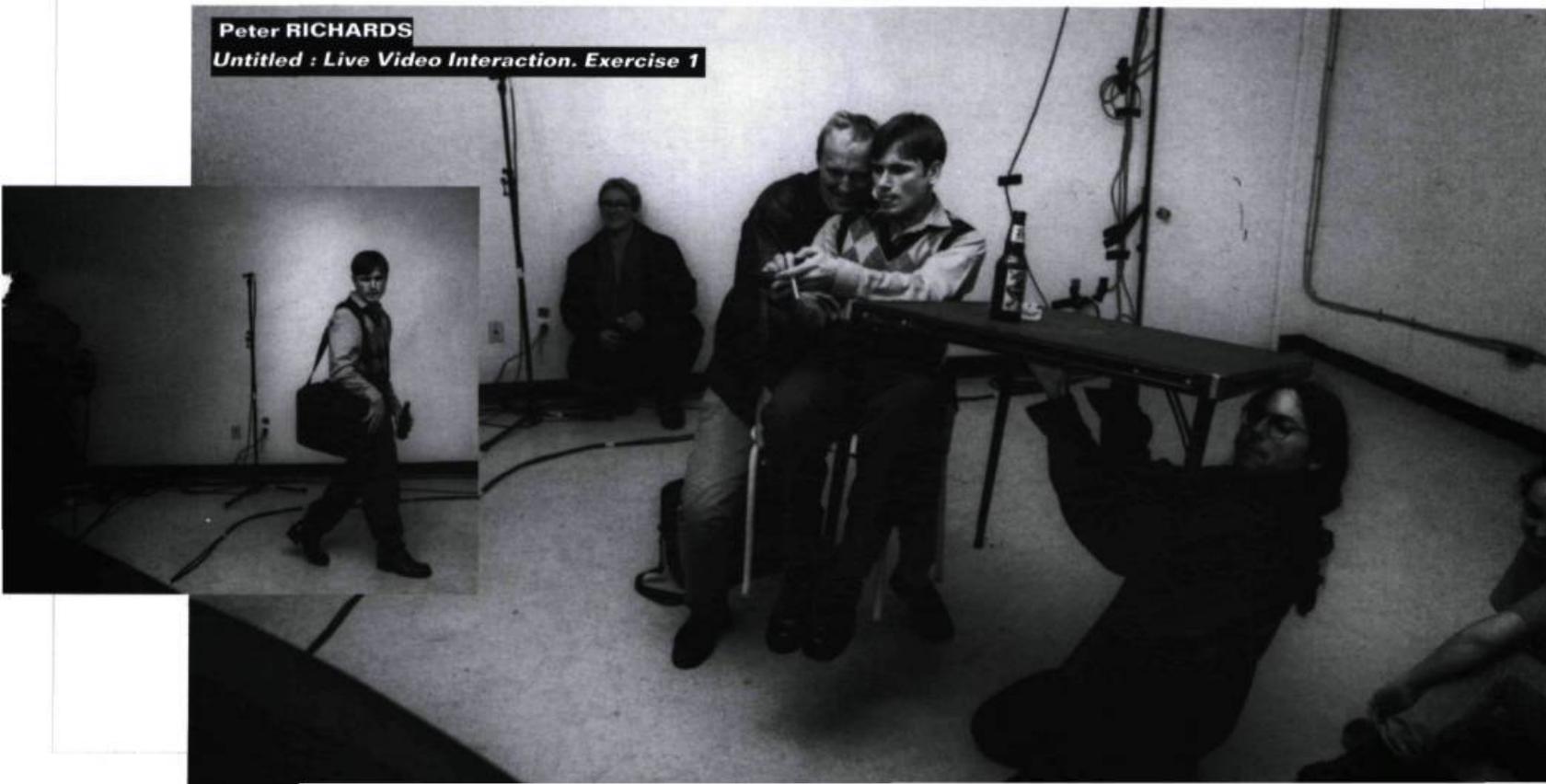
Matthias JACKISCH, Cardinal Péché



Philippe CÔTÉ
Patati, patata, petite patate, tant pis pour toi



Peter RICHARDS
Untitled : Live Video Interaction. Exercise 1





Roddy HUNTER, *Empty Action*



Hiroko NAGATOMO, *My Past*



Irma OPTIMIST, *After the Orgy*



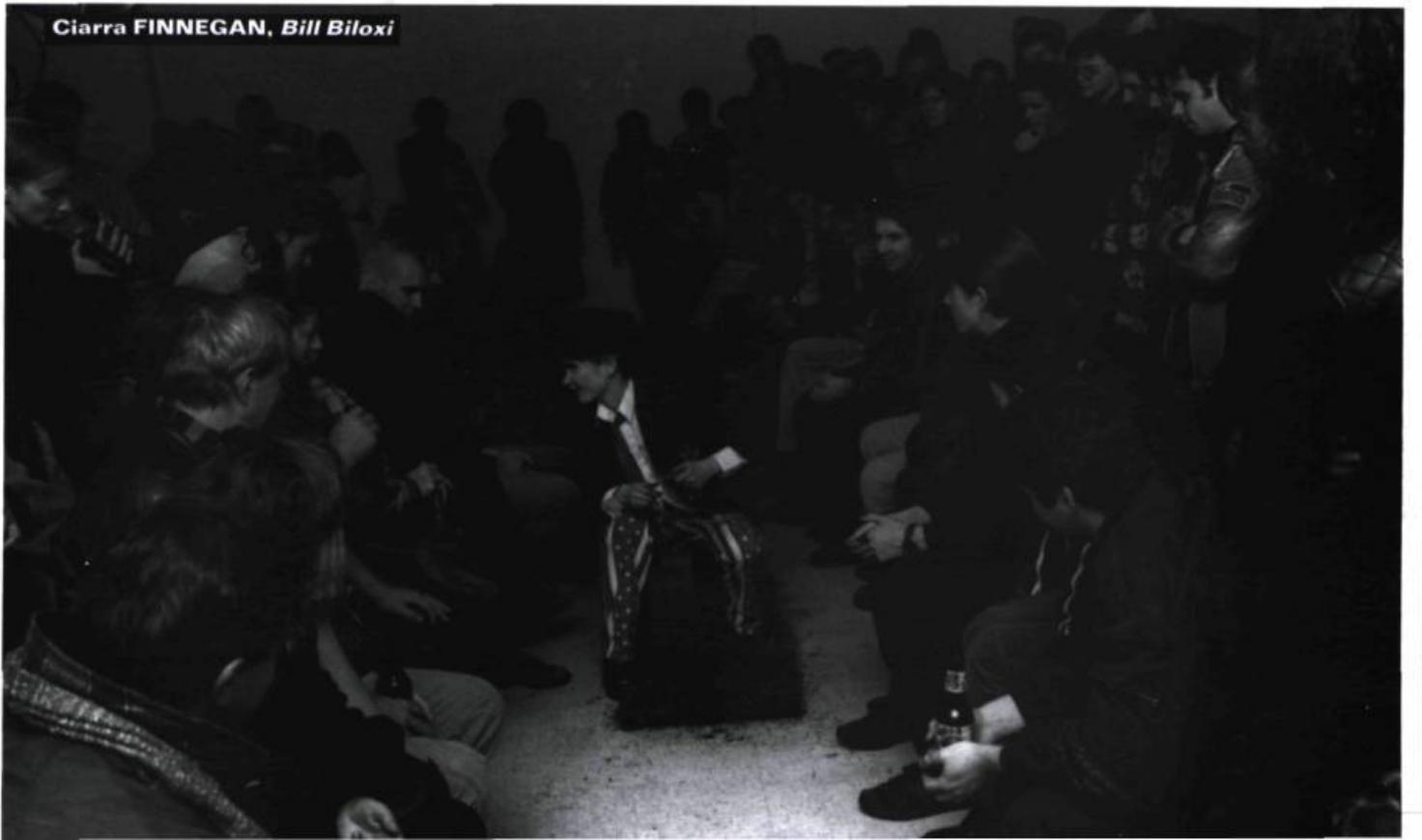
Tokio MARUYAMA, *Our Wherabouts*



Hong O BONG, *Aids Danger*



Ciarra FINNEGAN, *Bill Biloxi*





Hortensia RAMIREZ, Cortar



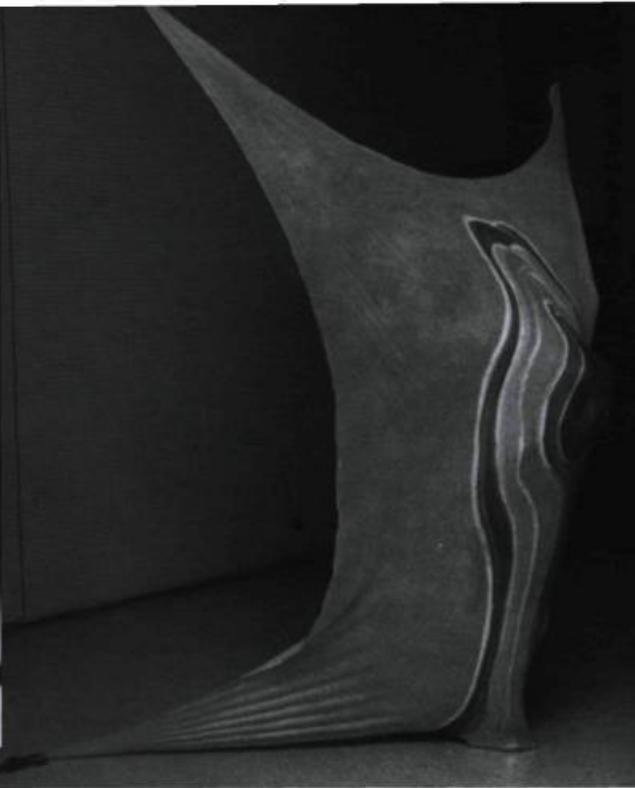
Dziugas KATINAS, Self Conversation

Andre STITT Cease Fire :
Make Sure There's Bread on the Table





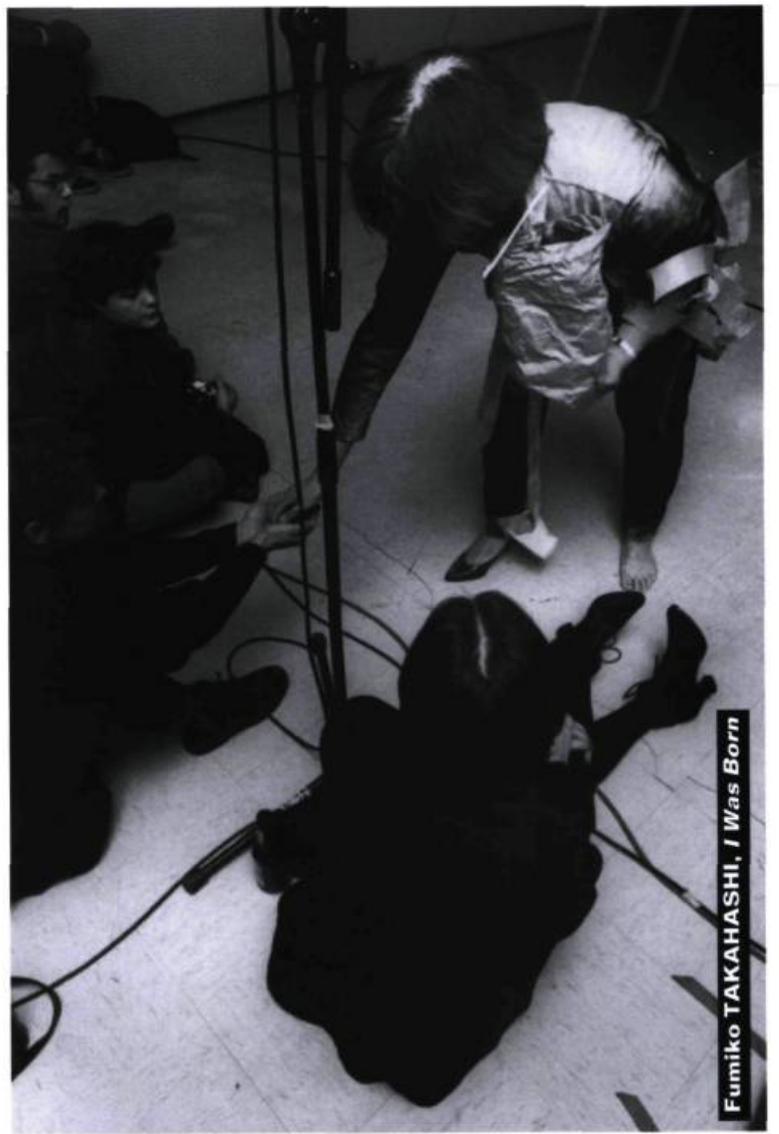
Tari ITO, *Self Portrait*



Ioana GEORGESCU, *Pandora et le fantôme rouge*

Éric LÉTOURNEAU, *3-9-30*





Fumiko TAKAHASHI, *J Was Born*



Gustav UTO et Reka KONYA



Keike TWISSELMAN