

20 octobre

Cyrille Bret

Numéro 80, hiver 2001–2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46068ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bret, C. (2001). 20 octobre. *Inter*, (80), 34–37.



SYLVETTE BABIN

Sylvette BABIN revêt un masque d'escrime percé d'un trou rond au niveau de sa bouche. Elle écrase en marchant deux jouets bruyants attachés à l'un et l'autre de ses pieds. Elle enfle deux gants de toilette. Elle tire un chariot derrière elle sur lequel il y a une quarantaine de petits verres, une bouteille de porto et un bocal de minicondoms. Elle déambule dans le public, puis jette son dévolu sur une personne dont elle saisit le pouce afin d'y poser un minicondom. Elle prend le pouce, l'élève jusqu'à sa bouche, se met à le sucer longuement. Enfin, elle relâche son étreinte et offre à l'actant un verre de porto. Elle repart, reproduisant le même schéma, s'arrêtant une fois la bouteille de porto vide.

Sylvette BABIN a réussi à instaurer une relation d'une beauté et d'une portée intime extrêmes. Cette relation de sujet actant à sujet réceptif recrée un lien de type primordial (par tout ce qui, gestuellement, le renvoie à l'enfance) et charnel : sucer son pouce est la première expérience charnelle consciente et assumée par l'enfant, l'enfantement n'étant pas assumé mais à assumer rétrospectivement (la problématique de l'adéquation au monde), et la relation au sein maternel n'étant ni consciente ni assumée, puisqu'elle relève en majeure partie d'un déterminisme bio-logique. Cette expérience intime, et par conséquent subjective, se retrouve objectivée dans l'espace public : elle accède, par cette objectivation, à un rôle de mécanisme, structurel du point de vue de l'action comme de ses multiples significations, ce que renforce la diffusion sonore, fondée sur une cadence mécanique binaire montée en boucle, exhibition auditive de bruits de machines ; sans doute le continuel aller-retour de scies industrielles (que s'agit-il de couper-trancher, sinon un symbolique cordon ombilical ?). Reste la question de la possible infantilisation du public... Je ne pense pas que cela participe d'une quelconque manière aux buts et enjeux que s'est assignés l'artiste pour cette performance. Ce serait passer outre le minicondom, et la *safe relation* qu'il suppose, l'idée d'échange, voire de commerce, qu'implique le don en retour, à savoir le verre de porto, et la caractérisation *agonique* inhérente au masque, évidents signes de protection, comme s'il était à craindre quoi que ce soit de l'action. Dès lors, si régression il y a, c'est moins du point de vue de l'éventuelle infantilisation d'un public que de la posture infantile revendiquée par l'artiste, le propos majeur de cette performance étant d'acquiescer, de faire l'expérience individuelle et objectivée d'un plaisir primordial.



SYLVETTE BABIN déambule dans le public, puis jette son dévolu sur une personne dont elle saisit le pouce afin d'y poser un minicondom. Elle prend le pouce, l'élève jusqu'à sa bouche, se met à le sucer longuement.



SOIRÉE DU 20 OCTOBRE 2000

SYLVETTE BABIN, CHUMPON APISUK, LOUISE LILIFIELDT, STELARC par Cyrille BRET



CHUMPON APISUK

La performance de Chumpon APISUK fut à bien des égards l'un des plus beaux moments d'échange, sur un mode ludique, entre le public et l'action en cours d'actualisation.

Le dispositif mis en place est le suivant : à l'extrémité d'une ligne blanche se trouve un téléviseur retransmettant l'action en direct, grâce à une caméra placée au-dessus. L'artiste se déplace de gauche à droite de la ligne, à l'opposé d'une table où gisent ses adjoints matériels et qu'il faut donc déplacer à chaque nouvel engagement d'un processus répétitif. Ce processus comprend plusieurs phases accomplies rituellement. L'artiste commence par déposer, à cheval sur la ligne, une assiette recouverte d'une serviette, puis remonte un Donald mécanique qu'il teste et salue dans sa main tendue avant de le déposer dans l'assiette. Il demande alors à une personne du public de venir jouer avec l'objet-Donald.

Au-delà du rapport au consumérisme qu'invite indéniablement à reproduire l'utilisation des objets-Donald et de leurs pendants assiettes, au-delà de la valse mécanique à laquelle se livrent les objets-Donald au sein de chaque assiette, devant chacune des personnes qui se prend à jouer avec ceux-ci plus qu'à ne les manger, au-delà du désamorçage de la situation de consommation ainsi construite par la modalité ludique (l'enfant joue avec sa nourriture pour ne pas l'ingurgiter) de l'action, au-delà du geste de soumission de cet artiste thaïlandais à cet objet-maître, *subsiste* cette action reproduite, médiatisée, filtrée donc et, plus, inversée dans sa polarité (gauche-droite vis-à-vis droite-gauche). Le rôle de cette médiation gagne la fonction de révélateur de l'action, comme pour y faire sourdre ce qui s'y *joue* en creux ; déférence compulsive de l'artiste pour la sommation, mise en abyme de l'action pour mieux la déréaliser, la désacraliser, lui ôter la charge d'affects que draine forcément l'art action ; pour un recul critique *immédiatisé* en somme !

CHUMPON APISUK dépose, à cheval sur la ligne, une assiette recouverte d'une serviette, puis remonte un Donald mécanique qu'il teste et salue dans sa main tendue avant de le déposer dans l'assiette.



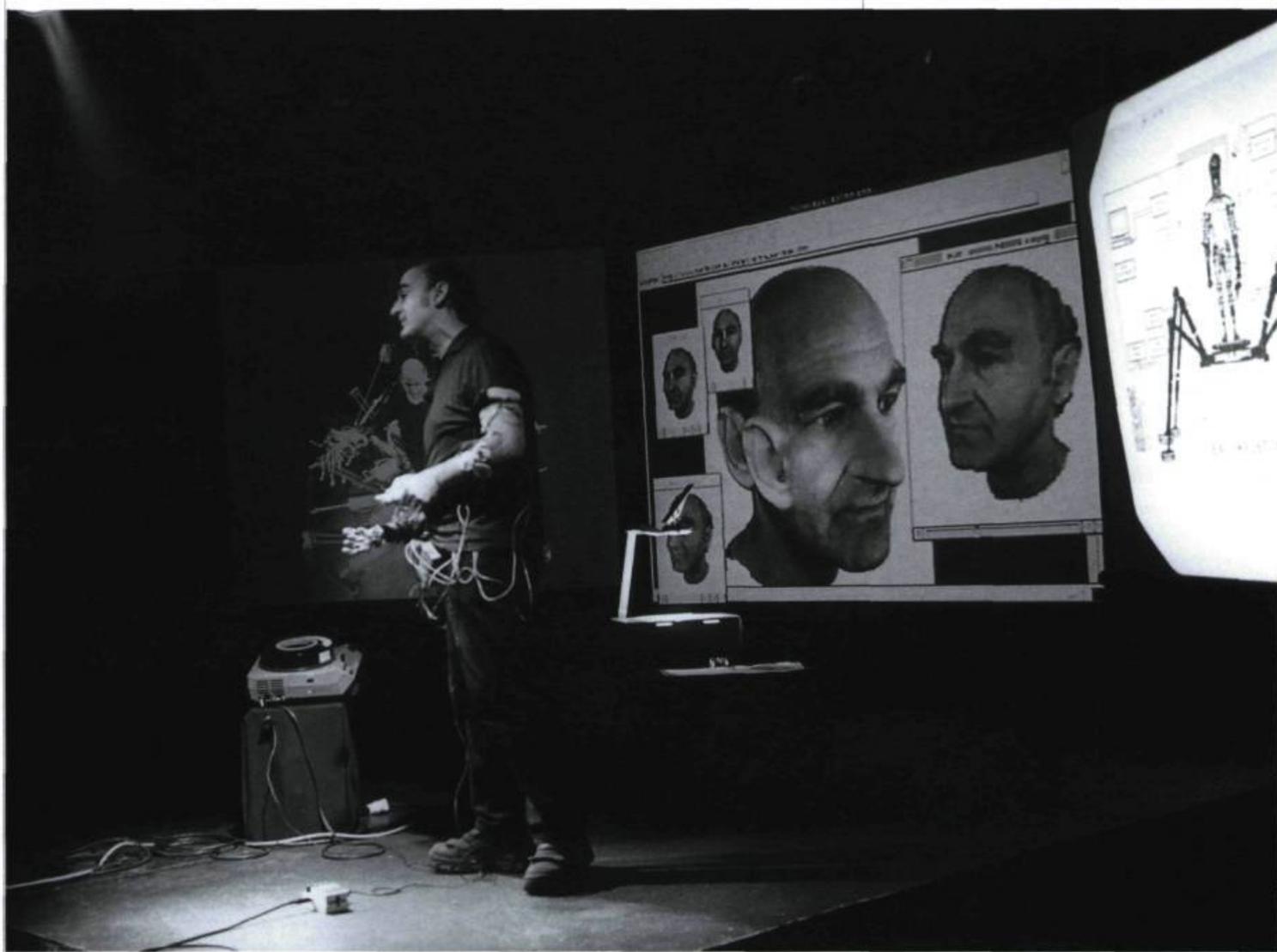


LOUISE LILIFIELDT

Louise LILIFIELDT était mise en scène enchaînée nue à l'extérieur, la peau maculée de maquillages représentant des lacérations, etc. Au-dessus d'elle, la projection vidéo des mouvements d'un marteau géant donnait l'impression qu'elle se faisait battre par celui-ci. Au bout d'une dizaine de minutes, l'artiste s'écria : « Rentrez, maintenant, il n'y a plus rien à voir ! » Vouloir installer le public dans un rôle de voyeurisme et de collaboration à des actes s'apparentant à de la torture, voilà qui n'est pas neuf. La chose a d'ores et déjà été explorée, à plusieurs reprises, dans les années soixante-dix. De plus, la *simulation* de l'acte (notion qui, me semble-t-il, est on ne peut plus étrangère aux problématiques de la performance) invalide totalement la volonté subversive de l'action, dont il ne ressort guère que du grotesque, un engagement biaisé envers l'art en général et l'acte performatif en particulier.



Au bout d'une dizaine de minutes, LOUISE LILIFIELDT s'écria : « Rentrez, maintenant, il n'y a plus rien à voir ! »



STELARC

Ce soir-là, le public entrant dans la salle découvre un environnement entièrement dévolu à la technologie de pointe. Il y a là une image informatique du corps schématisé et fonctionnalisé de STELARC, des passages de vidéos présentant ses nombreuses performances, et un enrobage sonore qui ne m'agréa guère : diffusion d'une pièce à caractère techno-industriel-branché... On se croirait dans un mauvais film de S.F... Allez, ça commence ! Hélas, point de performance de la part de STELARC, pas la moindre action, si ce n'est une longue et documentée communication, mi-universitaire, mi-publicitaire, à propos de son travail, assortie de quelques démonstrations des possibilités de son troisième bras nécessitant au passage quelques personnes dans l'auditoire... Je ne remets pas en cause la valeur de ce travail, lequel me paraît opportun et pertinent ; j'aurais cependant souhaité voir tout ça à l'œuvre, en action... Après vérification, c'est bien une conférence-démonstration que Le Lieu avait demandé à STELARC.



Il y a là une image informatique du corps schématisé et fonctionnalisé de STELARC.