Document généré le 2 juil. 2025 08:15

Inter
Art actuel

RIAP 2014
30 ans d'art action à Québec

Mildred Durán Gamba

Numéro 119, hiver 2015

URI : https://id.erudit.org/iderudit/73290ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Durán Gamba, M. (2015). Compte rendu de [RIAP 2014 : 30 ans d'art action à Québec]. *Inter*, (119), 68–81.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2014

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

***Quel est donc le rôle de l'artiste ? L'artiste crée l'inattendu*[1].**

FERNANDO ARRABAL

> Mideo M. Cruz

RIAP 2014
30 ANS D'ART ACTION À QUÉBEC

▶ MILDRED DURÁN GAMBA

La 18e édition de la Rencontre internationale d'art performance (RIAP 2014) est une digne héritière de ce laboratoire d'expériences initié par le collectif Inter/Le Lieu dans les années quatre-vingt. Pour cette nouvelle version offrant des actions à intensité variable et différentes stratégies d'investissements corporel et spatiotemporel, les artistes invités ont eu recours, dans leurs pratiques artistiques, à différentes techniques (vidéo, photographie, installation, peinture, sculpture…). Certains d'entre eux avaient une trajectoire remarquable dans la pratique de l'art action, développant également un fort travail critique et pédagogique (notamment les Canadiens Judith Price[2], Robin Poitras[3] et John Boehme[4]) ; d'autres ont placé l'expérience performative au cœur de leurs pratiques artistiques (Mayim-B, Roy Lu, Kurt Johannessen, Ewa Świdzińska, Marta Ostajewska, Mideo Cruz, Justyna Górowska et Pavana Reid). La plupart ont conçu et présenté de nouvelles actions pour la RIAP, un choix non seulement pour les actions présentées à Québec, mais aussi pour celles dans les centres artistiques et culturels associés, principalement, de la région de Québec[5]. Certains artistes, comme ceux des Philippines, de Cuba ou de Norvège, ont arpenté des milliers de kilomètres et ont fait le choix difficile de concevoir et de présenter trois ou quatre actions différentes ; d'autres, très peu d'entre eux, ont décidé de prolonger des idées et des gestes déjà initiés par le passé pour développer leur réflexion sur leurs expériences corporelles dans un lieu et un temps autres. Le tout témoigne de la difficulté des actions et du haut niveau d'exigence demandé aux artistes invités.

Après avoir assisté aux actions présentées lors de ces deux fins de semaine très intenses à Québec, nous nous interrogeons sur des questions relatives aux différents discours, pratiques et positions des artistes de l'art action d'aujourd'hui provenant de divers horizons. Pouvons-nous parler de traits contextuels spécifiques ? Y a-t-il des différences marquantes dans la manière d'investir l'espace et dans les rapports établis avec les objets utilisés ? Le rapport vis-à-vis du public et les liens qui se tissent avec lui varient-ils selon l'origine géographique des performeurs ?

Les actions présentées à Québec, des échanges effectués et des atmosphères ainsi rendues possibles seront ici analysés. Nous privilégierons les différentes interactions établies entre l'artiste, l'objet et l'espace, grâce à un dialogue transversal des pratiques et des discours artistiques présentés. Ces rapports serviront de fil conducteur dans la compréhension des intentions, des pratiques et des positions de ces artistes aux origines et aux générations diverses. Ainsi, ce texte tentera de répondre aux questions évoquées en privilégiant le rôle, les questionnements et les expériences performatives des artistes invités à la RIAP.

Malheureusement, certaines démarches très riches méritant une analyse détaillée et approfondie ne seront pas abordées ici puisqu'elles ont dépassé la thématique proposée : celles basées sur l'investissement de l'espace urbain, telles l'étonnante déambulation proposée par Marta Ostajewska (Pologne) ou les actions incongrues des vidéos d'Aleksandra Ska (Pologne) ; celles d'Elisabeth Færøy Lund (Norvège), axées sur les échanges participatifs tissés avec le public, qui marquent un moment d'une belle interactivité hilarante à la RIAP ; celles, encore, plus atmosphériques, proposées par Pavana Reid (Norvège).

Le lieu accueillant l'œuvre

Avant d'aborder la présentation et l'analyse des propositions qui ont eu lieu lors de la RIAP, disons quelques mots sur l'espace qui a accueilli les différentes actions afin de rendre également compte de l'atmosphère permise et produite. La RIAP s'est déroulée dans un des lieux phares de la scène culturelle et artistique québécoise : la Coopérative Méduse[6]. Néanmoins, le choix de la salle accueillant les actions était discutable, car il s'agissait d'un espace chargé d'un grand poids théâtral. L'espace contraignant d'un véritable cube noir, avec de grands rideaux noirs couvrant tous les murs et muni d'un système d'éclairage et de son qui est propre aux salles de spectacle, n'a pas pour autant écrasé, avalé ou affaibli les actions présentées. Les artistes ont en effet répondu avec ingéniosité à ce défi puisqu'ils ont tiré pour la plupart profit du lieu, soit en l'exploitant – Emily P. Allison (Canada), The New Abzurbs (Canada), John Boehme, Ewa Świdzińska et Justyna Górowska (Pologne), Adonis Flores (Cuba) –, soit en le neutralisant – Gary Varro (Canada), Kurt Johannessen (Norvège), Robin Poitras –, soit encore en jouant avec cette scène trop théâtrale – Mayim-B (Cuba), Judith Price, Elisabeth Færøy Lund, José Tence Ruiz (Philippines). Deux artistes ont décidé de ne pas présenter leurs actions à l'intérieur de cette salle. En effet, Elizabeth Cerviño (Cuba) a fait le choix d'investir le passage situé à l'entrée immédiate de la coopérative et Marta Ostajewska a effectué son action dans l'espace public adjacent. Yules Wai (Canada) et José Tence Ruiz ont, quant à eux, initié leurs actions à divers endroits de l'entrée principale et de l'entrée de la salle, pour ensuite les poursuivre à l'intérieur de cet espace.

On aurait souhaité que d'autres lieux plus neutres, notamment des espaces publics de la ville de Québec, soient investis pendant la RIAP 2014 afin de permettre d'autres rapports spatiotemporels dans le réel avec un public plus large et éloigné des centres et du monde de l'art contemporain, ce qui avait pourtant déjà été fait lors des éditions précédentes.

D'autres corps qui interagissent avec l'artiste : l'utilisation de l'objet et son décentrement lors de l'action performative

AU-DELÀ DES MÉTAPHORES

Dans les performances présentées lors de la RIAP 2014, nombreux sont les artistes qui ont octroyé une importance particulière à l'objet utilisé. L'objet détient, dans certains cas, la ,même valeur symbolique que celle conférée au corps ou au geste ; il devient, ainsi, un protagoniste à part entière dans le développement de l'action, comme c'est le cas pour Jim Dine.

ROBIN POITRAS

Des éléments naturels sont placés au centre de l'œuvre dans le travail de Robin Poitras. Dans sa recherche basée sur les rapports entre les hommes, la science et leurs limites, mais surtout dans ceux entre l'homme et la nature, qu'elle développe depuis une vingtaine d'années, l'utilisation du miel occupe une place centrale[7]. La performance de Robin Poitras[8], *Honey XiV*, d'une grande force et d'une grande beauté, est un défi pour l'équilibre du corps. Le miel jouit de plusieurs propriétés dans son action : il sert entre autres de matière métaphysique, qu'elle étale en formant un grand X sur le mur à l'aide d'un long rouleau. Elle y imprime ses fesses nues dans ce qui deviendra l'un des moments les plus intenses de la RIAP 2014. Par la suite, toujours dans cet élément, l'artiste immerge sa tête pendant de longues minutes. Privée temporairement du sens de la vue, elle prend alors deux longues échelles étroites sur lesquelles elle se déplace avec beaucoup de difficulté, se mettant en danger. L'objet devient ainsi pour Poitras une prolongation du corps. Elle fait preuve d'une maîtrise absolue de ses gestes et mouvements, rendue possible grâce à sa formation et à son expérience en danse contemporaine. Dans *Le corps utopique*, Foucault se réfère au corps du danseur comme à un corps dilaté : « Après tout, est-ce que le corps du danseur n'est pas justement un corps dilaté selon tout un espace qui lui est intérieur et extérieur à la fois[9] ? » Ce « corps dilaté » peut s'inscrire comme métaphore appropriée du corps de cette performeure. Photo : Francis O'Shaughnessy.

GARY VARRO

Les objets utilisés peuvent également posséder le même poids performatif que celui conféré au corps de l'artiste. L'objet tient une place centrale dans l'action *WTF (White Truck, Fuck)*[10] de Gary Varro. L'artiste porte ici une réflexion sur un objet de désir – économique, sexuel ou social –, motivé d'une manière intimiste par ce qui le dégoûte mais aussi par son identité sexuelle qu'il définit en tant que *queer*. Caché sous un grand *pick-up* blanc, il entame un parcours qui l'amène à l'habiter complètement avec son corps. Différents éléments sont utilisés et ont un caractère prépondérant lors du déroulement de l'action : ballons blancs, planche à roulettes, lampes, godemichet, eau, urine… La musique de la radio, les sons de l'alarme ou encore ceux du klaxon du véhicule accentuent l'intensité des mouvements de son corps ou de l'objet utilisé. Une comparaison peut être effectuée avec le travail de Jim Dine dont les objets ou outils constituent avant tout un système de soutien moral qui l'aide à mieux s'exprimer. Les différents objets employés par Gary Varro convergent vers cette même idée. Photo : Francis O'Shaughnessy.

EWA ŚWIDZIŃSKA
JUDITH PRICE

Avec beaucoup de force et de beauté, chez Ewa Świdzińska comme chez Judith Price, l'objet associé au geste apporte une résonance à l'action performative. Il est chargé d'entrain, de nostalgie, de résistance. La performance de Świdzińska fait référence à l'émancipation du corps féminin ; celle de Price porte sur le temps et le processus inexorable du vieillissement du corps, en particulier du corps féminin. Une possible référence au contexte pourrait être décelée dans une lecture littérale de l'action de la première qui utilise des habits aux couleurs du drapeau polonais : rouge et blanc[11]. Le son est aussi important dans leurs actions : le papier cellophane que Świdzińska sort de son manteau et qu'elle tripote longuement et la réplique sceptique de Price à cette voix dynamique qui répète « *Yes you can do it* », avec une autre intensité et dans un autre temps, peuvent transmettre la force de ces instants différents dans l'espace. Néanmoins, l'usage du corps diffère chez chaque artiste.

SIGMUND SKARD
porte une réflexion basée sur la nature, mais aussi sur les éléments de la vie quotidienne, dévoilant une proposition sobre et très poétique. Dans sa performance[12], un geste est répété, il découpe et porte un costume confectionné en différentes étapes à l'aide d'un *cutter* et de papier pour créer un personnage féerique qui se substitue à l'artiste tout en l'effaçant.

EMILY ALLISON accorde aussi une importance décisive à l'objet utilisé en lui permettant de dépasser une simple présence accessoire du geste performatif. Dans *Claire de lune*[13], l'action très théâtrale repose sur le poids des différents objets avec lesquels l'artiste interagit lorsqu'elle les pose inlassablement au centre de ses gestes et de l'espace. Ces différents éléments[14] apparaissent et disparaissent successivement, permettant ainsi une temporalité du geste rythmé d'une manière très poétique au gré de l'artiste.

KURT JOHANNESSEN partage ce même besoin d'appuyer l'action par un élément physique dans l'espace, mais en exploitant ses qualités matérielles : sa forme, sa couleur ou encore sa taille. Dans *Blu 12*, il utilise des flacons minuscules qui contiennent une substance ou un objet différent, qu'il place par terre en un point spécifique de l'espace. Avant de déposer ses objets qu'il sort d'une valise, il examine minutieusement chaque particule du sol en effectuant des gestes extrêmement lents. Johannessen finit son action lorsque, à l'aide de rouleaux de papier bleu disposés par terre, il confectionne un très long tuyau cylindrique couvrant sa tête et le reliant au ciel.

JOSÉ TENCE RUIZ

Chez lui, l'objet, outre son rapport symbolique, lui permet d'établir un échange et un partage avec le public. Dans sa performance *Ang Mito ng Abang Guard/The Myth of the Abang Guard*[15], il propose une réflexion sur le pouvoir dominant en exploitant l'image très récurrente à Manille des gardes de sécurité. Avec humour et en jouant avec les mots, il incarne un « gardien d'insécurité » loufoque, belle métaphore de la paranoïa sur l'insécurité palpable dans son pays et dans les pays du tiers monde où l'inégalité quant à la distribution de la richesse, du savoir et des technologies continue à creuser le fossé entre les riches et les pauvres. À l'aide de divers éléments et gestes, José Tence Ruiz nous interpelle, il tisse et approfondit son action relationnelle avec le spectateur.

YULES WAI

L'objet utilisé peut également être le lieu qui contient l'action. C'est par exemple le cas de la cage en bois de Yules Wai dans laquelle il effectue sa performance de longue durée *I'm Not Naked in my Box*[16]. Inspiré par la vie de Bouddha et des proverbes de la Bible, Yules tente de se délier du monde du désir en s'isolant à l'intérieur, devenant ainsi un exemple vivant de cette rupture. Il y écrit différents messages, des phrases, des questions, dont certains à caractère mystique, qu'il laisse tomber à l'extérieur de la cage ou qu'il donne aux spectateurs afin d'établir avec eux un dialogue épistolaire immédiat[17]. Ce geste s'inscrit dans la quête de Yules Wai axée sur l'étude des religions, des textes bibliques et du caractère sacré, recherche qu'il prolonge dans sa vie depuis quelques années.

THE NEW ABZURBS

Chez The New Abzurbs, l'objet occupe une place essentielle, car il ajoute un nouvel élément en permettant *a posteriori* au spectateur de prolonger l'expérience performative. *Things to Make a Baby Go To Sleep : Collision of an Accumulative Experience*[18] est la rencontre d'énergies individuelles aboutissant à l'élaboration collective d'un long anneau qui finit suspendu au plafond. Une fois l'action achevée et les artistes partis, le public s'approche de cette structure et commence à se l'approprier ou à l'abîmer. Certains dansent en dessous, d'autres prennent quelques objets fluorescents ou des fruits. Pour The New Abzurbs, cette destruction de l'objet par le public génère cette « collision » évoquée dans le titre de l'action, où des attitudes performatives opposées peuvent se rencontrer.

AU-DELÀ DU DÉSARROI

MAYIM-B

C'est Mayim-B (Cuba) qui pousse à l'extrême cette portée de l'objet et du geste non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps, marquant l'un des moments les plus poignants de la RIAP. Dans sa proposition crue, Mayim-B effectue une quantité de gestes multiples de diverses intensités : il chante plusieurs extraits de chants révolutionnaires cubains ou de chansons romantiques ; il siffle *L'internationale* ; il crie ; il marche d'un pas martial ; il descend sans aucune difficulté deux bouteilles de vin rouge ; il danse comme seuls ces habitants des Caraïbes peuvent le faire ; il joue avec une longue ficelle rouge qu'il s'amuse à mettre plusieurs fois dans une de ses narines pour la faire ressortir ensuite par la bouche ; il se farde le visage de blanc et se dessine une grande bouche rouge ; il tient dans sa bouche un long moment la langue d'un cochon pour la manger ensuite très difficilement jusqu'à en avoir la nausée, son corps alors pris de spasmes et de vomissements. Mayim-B est cet « homme panique » décrit par Alejandro Jodorowsky, capable d'être habité simultanément par plusieurs idées contradictoires. Cette notion de panique peut être mieux comprise à l'aide de la définition proposée par Fernando Arrabal[19]. Les actions incongrues de Mayim-B peuvent ainsi s'inscrire dans les activités de l'homme panique, dans « l'art, le jeu, la fête euphorique ou la solitude indifférente »[20]. Ce clown désespéré qui bascule entre le rire et les pleurs pousse continuellement son corps à l'épuisement, provoquant un malaise chez le spectateur.

Photo : Francis O'Shaughnessy.

ROY LU

L'artiste des Philippines présente pour sa part *Tabang/Au secours*[21], une performance dans laquelle l'objet utilisé, qui est au cœur de son action, lui permet d'établir un autre rapport avec le public. Lu partage une longue bâche bleue avec les spectateurs, ils sautent et crient ensemble : cette image représente une mer complètement déchaînée. Le public participe activement à cette performance et jouit d'un poids performatif essentiel dans l'exécution de l'action. L'artiste effectue une action qui nous fait nous confronter à la détresse et à l'impuissance de l'homme face à la souffrance et au désarroi d'autrui causés par la destruction et la désolation d'une catastrophe naturelle comme celle du typhon Haiyan qui ravagea son pays en 2013[22]. Dans le « Livre II » de *La nature*, Lucrèce se réfère à ces moments où l'homme assiste aux « rudes épreuves d'autrui », aux maux auxquels nous échappons et grâce auxquels une conscience de survie ou de « bien-être » peut être possible[23]. Dans l'action de Roy Lu, le public est témoin non seulement du cri de l'artiste, de son cri participant à l'action et de celui des victimes du typhon, mais aussi de ce cri de la nature évoqué par Lucrèce.

ADONIS FLORES

Dans d'autres cas, l'objet utilisé peut supporter l'action effectuée. *Danza sobre alfombra persa/ Danse sur tapis perse*[24] d'Adonis Flores est une performance très concise et puissante qui, comme son titre l'indique, se déroule sur un tapis oriental servant non seulement à délimiter l'espace de l'action mais agissant aussi comme élément métonymique. Sous un éclairage très politique et avec une grande économie de moyens et de mouvements, Flores effectue une critique aiguë de la violence et des conflits sanglants ayant lieu actuellement dans certains pays du Moyen-Orient. Exécutant sur la chanson rock *Bad to the Bone* une courte chorégraphie, il répète comme un automate le même pas, le faisant glisser de manière très fluide sur ce terrain difficile. L'artiste rompt le caractère rigide et calculé des mouvements militaires en faisant alors ressortir ce rapport si naturel qu'ont les Cubains avec la danse. Le danseur et chorégraphe français Xavier Le Roy conçoit la performance comme « un terrain glissant »[25]. L'action d'Adonis Flores coïncide ainsi parfaitement avec cette notion. Avec Mayim-B, l'autre artiste cubain de la RIAP, il fait partie de cette « communauté supérieure » formée d'hommes qui, en dansant, s'envolent dans les airs, comme l'évoque Nietzsche dans *La naissance de la tragédie*[26].

Photo : Francis O'Shaughnessy.

JOHN BOEHME

Dans sa recherche théorique sur les notions de contrat social, de morale et de règles déterminant les comportements sociaux, John Boehme propose *Bandura (Social Contract Series)*. Cette action donne forme à l'objet grâce au souffle du performeur. Or, dans un effort soutenu, ce dernier se dépense physiquement de la même manière pour détruire l'objet qu'il a créé[27]. Ces deux gestes antinomiques, de création et d'anéantissement, seront repris tout au long de sa performance. Son *souffle créateur* accompagné par ses cris puissants, « *Fuck you ! Fuck you !* », est *répété* tout au long de sa performance. Néanmoins, ce bourreau qui inflige la violence à ses clowns sans défense est aussi capable de partager des graines de tournesol qu'il distribue au public. Photo : Francis O'Shaughnessy.

JUSTYNA GÓROWSKA

utilise et exploite la répétition d'un geste ou d'un mouvement effectué presque à l'infini. Cette répétition s'opère dans l'espace mais aussi dans le temps et le corps de l'artiste. À Québec, elle inaugure la soirée des artistes polonaises avec une action de longue durée intitulée *Gunshell*[28]. En effectuant le geste de prendre une douille de balle vide et de l'appuyer de manière circulaire pendant quelques instants sur différentes parties de son corps, Górowska laisse sur sa peau une empreinte, visible seulement par ceux qui s'approchent de l'artiste. Elle met en évidence les blessures et la douleur que la violence provoque et inflige.

ELIZABET CERVIÑO

Cette répétition du geste est d'ailleurs très palpable dans les actions synthétiques et conceptuelles des artistes cubaines. Elizabet Cerviño, vêtue de blanc et pieds nus, s'accroupit pour ramasser au sol une grosse pierre qu'elle a ramené de son pays natal. Elle se lève, puis la laisse tomber et s'éclater au sol. Elle reproduit ensuite ce geste avec les morceaux restants tout au long de son action. Photo : Francis O'Shaughnessy.

MARIANELA OROZCO

Marianela Orozco propose quant à elle une action dans laquelle elle se trouve attachée à un bloc en ciment par une ficelle tendue, nouée à sa cheville. Allongée sur le ventre, elle dessine une ligne exécutée à différents intervalles, revenant au point initial de l'action. Elle forme ainsi, tout comme le fait un compas, un cercle parfait. Ce geste répétitif, récurrent chez les artistes cubains, peut être perçu comme une possible extrapolation de leur contexte.

MIDEO M. CRUZ

Avec *Life Is Beautiful*[29], Mideo M. Cruz propose un regard cynique sur les sociétés de consommation et leurs marques commerciales, omniprésentes dans ce monde globalisé. Le poids de l'action performative est supporté par la répétition du son et des images projetées sur l'écran, mais aussi par le globe en papier couvrant la tête de Cruz. La presque inaction du performeur, qui ne produit rien car rien ne s'y passe, exaspère et provoque la colère du public qui, en se révoltant, marque un moment très fort de la RIAP 2014. En effet, certaines personnes, agacées par la passivité de l'action de Mideo, commencent à l'interpeler. Un homme essaie même d'arrêter l'appareil qui projette les marques commerciales pour exprimer son mécontentement. Des personnes de plus en plus nombreuses s'approchent pour enlever les papiers qui couvrent la surface du fauteuil et le grand globe blanc posé sur la tête de l'artiste. Finalement, un couple détruit l'objet cachant sa tête, l'obligeant à mettre ainsi fin à son geste performatif. Le public québécois, public formé, ayant une connaissance et une expérience de l'art action, exigeant et critique, peut incarner ici ce « public émancipé » dont nous parle Jacques Rancière, rompant la formule domination/sujétion inhérente à la création artistique en mettant en opposition les notions *regarder* et *agir*.

Photo : Philippe Frenette Tremblay.

Marta Ostajewska
Elisabeth Færøy Lund
Pavana Reid

CONCLUSION

Une grande diversité des pratiques, ne faisant pas forcément écho à une provenance géographique déterminée, est palpable chez les artistes ayant participé à la RIAP 2014. L'utilisation d'objets ou d'éléments employés dans chaque action ainsi que les mouvements effectués varient d'intensité en fonction de chaque artiste de l'art action, selon sa propre façon d'appréhender le geste performatif, d'investir l'espace et d'établir un rapport différencié au temps et au public. La répétition des gestes ou des sons dans l'espace a été employée pour certains artistes invités, opérant aussi bien dans le corps que dans le temps. Diverses approches et différentes manières d'interagir avec l'objet peuvent être décelées, l'objet pouvant être perçu comme corps statique, élément symbolique, corps vivant ou élément naturel. Il s'est avéré décentré et réinséré dans l'action, invitant à de nouvelles lectures qui dépassent une origine ou une identité géographique déterminée.

Certains artistes de la RIAP ont effectué des actions participatives et relationnelles aux intensités différentes. Sans importer des éléments de leur provenance géographique, ils ont tissé divers rapports avec le public, allant du rapport passif, comme celui établi habituellement avec un public inactif se limitant à être simple témoin de l'action, à une participation plus active et décisive, lorsque le public est appelé à effectuer et à développer l'action avec ou sans l'artiste. Le public attentif pendant l'action de Sigmund Skard, de Kurt Johannessen ou de Marianela Orozco, s'active lorsqu'il suit le petit parcours proposé par Marta Ostajewska. Il participe au même titre que l'artiste à la réalisation de l'action dans la proposition de Yules Wai et devient l'agent qui réalise le geste et l'action dans les propositions d'Elisabeth Færøy Lund et de Pavana Reid. Cette participation décisive dans le déroulement de l'action se prolonge avec la rencontre d'attitudes performatives dans la proposition des New Abzurbs.

Quant au contexte, il n'y a pas de traits régionaux marquants dans les thématiques proposées, ni même dans l'exécution d'une pratique ou dans les discours artistiques proposés. Évidemment, les artistes puisent dans leurs expériences intimes et dans leur propre contexte, mais cela s'intègre d'une manière plus large aux réflexions et aux questionnements qui les animent. Le contexte n'est ni traduit ni représenté de manière directe, métaphorique ou itérative au sein de ces actions multiples. Les artistes invités ont proposé des actions qui dépassent la simple lecture ou le récit métaphorique d'une représentation contextuelle ou identitaire littérale, en offrant des gestes et des réflexions à portée universelle.

Au dernier jour de la RIAP, nous regrettons que ces efforts collectifs arrivent à leur fin[30]. Efforts ayant permis non seulement des rencontres artistiques ou théoriques[31], mais surtout des échanges pleins d'humanité dans cette communauté qui se crée et qui partage pendant quelques semaines des instants éphémères possibles grâce à cette pratique indomptable et puissante des artistes de l'art action qui s'obstinent à créer des courts-circuits à partir du réel, tissant des rapports sensibles et uniques avec l'espace, le temps, l'objet et le public. ◄

Photos : Emmanuelle Duret, sauf indication contraire.

Mildred Durán Gamba, d'origine colombienne, est chercheuse, critique d'art et commissaire d'exposition indépendante. Elle est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, consacré aux expressions de violence dans l'art contemporain en Amérique latine. Auteure d'articles parus entre autres dans *Les cahiers du CNAM*, *Les publications de la Sorbonne* et *Nos contemporains*, elle a donné de nombreuses conférences sur la production des artistes contemporains latino-américains et s'intéresse aux pratiques éphémères, aux artistes de l'art action, à l'histoire de la performance et ses représentations, à l'art et la politique ainsi qu'aux pratiques curatoriales. Elle a participé à la mise en œuvre de plusieurs expositions dont *Au-delà du spectacle*, *Les années Pop* et *Jean Dubuffet* au Centre Georges-Pompidou. Elle a collaboré en tant que responsable éditoriale à la préparation de différentes publications. En 2013, son projet de recherche, *Au-delà de l'instant. Le geste comme expérience sémiologique : quelques pratiques et théories des artistes de l'art action extra-occidental*, a été sélectionné par le Centre national des arts plastiques, du ministère de la Communication et de la Culture français, dans le cadre du soutien aux auteurs, aux théoriciens et aux critiques d'art. Actuellement, elle poursuit sa recherche dans différentes régions, très récemment en Thaïlande où elle a assisté à la dernière édition d'ASIATOPIA (novembre 2014) et à Québec où elle a assisté à la RIAP 2014.

Notes

1 Fernando Arrabal, *Panique : manifeste pour le troisième millénaire*, Punctum, 2006, p. 55.

2 Judith Price est l'une des figures marquantes de l'art action au Canada anglophone. Pendant 26 ans, elle a enseigné notamment la performance, mais aussi la vidéo, le film, la sculpture, la peinture et la culture visuelle au Département des arts visuels du Collège Camosun à Victoria. Parmi ses élèves se trouve John Boehme avec qui elle sera à l'origine du collectif Open Action qui, depuis 2010, organise des performances mensuelles à Victoria.

3 Robin Poitras est une personnalité incontournable de la danse contemporaine au Canada. Sa rencontre avec l'art action fut révélatrice. Danseuse et chorégraphe, elle est la cofondatrice en 1986 de New Dance Horizons et, en 2008, elle crée sa propre compagnie : Rouge-Gorge. Pendant huit ans, Robin a donné le cours de « movement for actors » au département de théâtre à l'Université de Regina. Elle enseigne non seulement la danse, mais aussi la performance, entre autres aux enfants.

4 John Boehme enseigne la performance et l'histoire de la performance, la sculpture, la céramique, la vidéo, la peinture et le dessin au Collège Camosun, à Victoria.

5 Pour cette édition de la RIAP, une dizaine de centres d'artistes de différentes villes québécoises et canadiennes se sont associés et ont accueilli les artistes : Viva et Articule à Montréal, Sporobole à Sherbrooke, Os Brûlé et Le Lobe à Chicoutimi, Atelier Silex à Trois-Rivières, L'Écart à Rouyn-Noranda, Langage Plus à Alma, Grave à Victoriaville, Vaste et Vague à Carleton-sur-Mer et, dans le Canada anglophone, Neutral Ground à Regina.

6 La Coopérative Méduse regroupe une dizaine de centres d'artistes multidisciplinaires qui travaillent dans l'édition, la programmation ou la diffusion de créations artistiques et communautaires (arts plastiques, danse, cinéma…). Elle est basée dans le quartier Saint-Roch au sein d'un espace de 4000 mètres carrés.

7 Robin Poitras avait présenté auparavant, lors de la RIAP 2000, une version de l'action montrée à Québec pour cette édition. Pour elle, il est impossible qu'une version puisse se substituer à une autre, car chaque action, même basée sur un même geste ou utilisant la même matière, reste unique et dissemblable. L'action est également accueillie et activée dans un lieu et avec un public différents dans le temps. Poitras rejoint ainsi la pensée d'Héraclite, partagée aussi par Deleuze, sur l'impossibilité d'une répétition s'opérant à l'identique. Rappelons que, pour le philosophe français, seule la différence peut être répétée dans le temps.

8 Poitras, avec ses longs cheveux détachés et pieds nus, prend un long rouleau qu'elle trempe dans un seau rempli de miel pour dessiner un grand X sur le mur noir. Le son produit par le frottement du rouleau sur le mur est presque imperceptible mais évident chez le spectateur. Elle prend ensuite un escabeau sur lequel elle monte, descend son pantalon et, en fixant le public, imprime ses fesses sur la substance répandue au mur. Elle descend et se dirige vers un deuxième sceau qui se trouve à côté de l'espace. Poitras s'assoit en face du sceau rempli de miel, l'observe, puis immerge complètement sa tête à l'intérieur pendant un long moment. Elle lève ensuite la tête et la substance se répand sur son corps. Sa tête complètement couverte de miel, les yeux fermés, elle se lève, prend dans chaque bras une échelle fine et très longue sur lesquelles elle s'appuie comme s'il s'agissait d'une béquille et monte un échelon. Utilisant ces échelles comme des échasses, elle effectue de petits pas en marchant de côté. L'artiste ne s'arrête pas pour poser les pieds à terre : elle monte encore un échelon, les yeux toujours fermés, et poursuit son parcours en piétinant de manière semi-circulaire et en grimpant chaque fois plus haut sur cette échelle. Elle revient ainsi en dessous du grand X qu'elle avait dessiné sur le mur.

9 Michel Foucault, *Le corps utopique : les hétérotopies*, Nouvelles éditions Lignes, 2009, p. 17.

10 Un grand *pick-up* blanc est situé au centre de l'espace plongé dans l'obscurité. Soudain, sous le véhicule, plusieurs ballons blancs sont illuminés par des faisceaux de lumière. Caché parmi eux, Gary Varro est allongé sur un sommier roulant (« lit de mécanicien ») et manipule deux petites lampes en parcourant longuement la camionnette dans cette position. Varro est habillé en jeans et espadrilles, et porte la blouse blanche des médecins. La couleur de l'objet utilisé n'est pas fortuite : l'artiste est habillé de la même couleur que celle du véhicule et des nombreux ballons disposés au début de son action. Il effectue différents gestes et mouvements en investissant tous les espaces possibles. À l'aide d'un grand godemichet, il frappe à répétition le véhicule ou les ballons. Gary Varro le colle aussi sur la partie postérieure du véhicule. Il manipule ensuite une petite lampe dans chaque main avec lesquelles il crée une atmosphère très poétique en jouant avec les faisceaux lumineux qui guident le regard du public. Il produit ainsi de très belles images en exploitant l'obscurité de l'espace comme celles produites avec de l'eau qu'il crache vers le haut et que la lumière intensifie. Dans cette performance très physique, Gary Varro réalise son dernier geste en pissant sur le toit de la camionnette immaculée.

11 Cette question a été soulevée par Michael La Chance lors de la conférence présentée le dimanche 15 septembre au Lieu. Pour approfondir le contenu de cette conférence, vous pourrez vous référer à la transcription des conférences réalisées qui sera disponible dans le catalogue de la RIAP 2014, actuellement en cours d'édition.

12 Sigmund Skard, vêtu d'une veste et d'un pantalon gris, arrive dans la salle. Une petite table en bois et une chaise l'attendent. Il se déshabille en mettant ses vêtements sur la chaise jusqu'à finir habillé seulement de son caleçon noir. Sur la table sont disposés un rouleau de papier beige ayant des motifs noirs, un couteau à lame rétractable et une règle. Skard coupe un morceau de papier qu'il enroule autour de son mollet, répète le même geste sur l'autre mollet. Il coupe un morceau plus grand qu'il enroule autour de son abdomen et qui descend sous ses genoux. Ensuite, il fait une ouverture sur un morceau encore plus grand par laquelle il fait sortir sa tête, mais ce morceau se déchire. Il l'enlève et recommence la même opération pour couvrir ses bras et sa poitrine, devenant ainsi un personnage féerique. Une fois le travail achevé, il sort de l'espace.

13 Cette action commence dans l'obscurité absolue et est rythmée par le jeu palpitant du clair-obscur dirigé par Emily Allison. Un faisceau de lumière illumine le sol, formant un cercle parfait. Allison, habillée en pantalon et chemise noirs, ses longs cheveux blonds détachés, apparaît en descendant du plafond grâce à un harnais. Le silence accompagne son action. Elle s'approche du public, le dévisage, sort du faisceau lumineux, s'accroupit et prend l'interrupteur qui se trouve par terre : elle l'actionne et laisse l'espace dans l'obscurité totale pendant quelques instants. Le public entend ses pas : elle revient, remet la lumière qui éclaire les objets qu'elle a placés au centre de l'espace et qu'elle regarde en même temps que le public. Ces mouvements seront répétés invariablement tout au long de sa performance, qui s'achève lorsqu'elle revient au centre de l'espace, remet le harnais et s'élève dans les airs en un mouvement opposé à celui ayant initié son action.

14 Différents objets sont utilisés tels que deux petites sculptures en terre cuite qui représentent le corps d'une femme faisant face au corps d'un homme. Ce dernier est prisonnier dans un cube de glace. Emily Allison essaie de faire fondre le cube à l'aide d'un sèche-cheveux pour libérer l'homme. Puis, elle prend un morceau de pelouse, sur un chariot, qu'elle arrose avec de l'eau. La lumière revenue dévoile des fleurs blanches qui y ont poussé. Un caniche royal marron est aussi amené sous le faisceau lumineux. L'artiste lui apporte de quoi se nourrir. Le chien mange tranquillement et regarde le public, avant d'être ramené à sa maîtresse qui se trouve parmi les gens du public.

15 José Tence Ruiz nous explique : « *Abang is an adjectival form of aba, which means abject (abjet). In tagalog, one adds the ng to modify a noun, in this case* Guard. » Dans cette performance, il est vêtu d'un uniforme bleu de gardien d'*insécurité* – mot écrit sur ses bretelles –, avec une perruque aux cheveux blancs qui dépassent de la casquette qu'il porte sur sa tête. En jouant avec les mots et avec beaucoup d'humour, ce gardien présente un exposé avec des images Power Point sur l'« *Abang Guard* ». Sur le sol, les objets de nettoyage qui étaient présents dans la performance *Life Is Beautiful* de Mideo M. Cruz restent dans l'espace. Notre agent s'arrête et s'adresse sans cesse au public en parlant en anglais ou en français. Il choisit quelques personnes du public, une à une, les invite à le joindre avant d'examiner leur sac. José Tence Ruiz prend aussi un godemichet, qui remplace la matraque utilisée par les gardiens de sécurité ou les policiers, et effectue une fouille de leur corps. Puis, il amène une table sur laquelle il pose plusieurs objets : un gâteau au chocolat, des assiettes, des couverts en carton, des gobelets. Prenant les produits de nettoyage, il verse leur contenu dans un petit verre et le boit. Il parle et commence à découper le gâteau, puis prend un autre produit de nettoyage pour répandre une poussière

L'auteure remercie les artistes de la RIAP pour le temps qu'ils ont bien voulu lui accorder lors des entretiens effectués à Québec et poursuivis en ligne. Merci aussi à Richard Martel et à son équipe pour leur confiance et soutien, ainsi qu'à Maria Rojnov, Marguerite Vial et Frédéric Sellin pour leurs conseils éclairés dans l'écriture de ce texte.

blanche sur les morceaux du gâteau qu'il a coupés très attentivement et qu'il commence à distribuer au public. La plupart des gens ne le mangent pas. Il continue à découper le gâteau et à le distribuer tout en parlant. Finalement, il le met par terre et s'en va. Seul le public qui s'approche et qui regarde ce qui reste du gâteau découvre alors les lettres formant le mot *mytho* que José a sculptées-découpées si soigneusement.

16 En dessous des escaliers situés à côté de l'entrée principale de l'espace, le public trouve une cage construite avec des planches en bois clair. À travers les interstices de cette cage, on perçoit Yules Wai, la poitrine et les pieds nus, portant un caleçon blanc. Il est assis à l'intérieur et écrit sur des feuilles blanches. Sa performance de longue durée continue pendant que le public entre dans la salle pour assister à la performance d'Emily Allison. Une fois l'action d'Allison finie, la cage de Wai est amenée et posée à l'intérieur de la salle. Impassible, il continue d'écrire et poursuit son dialogue avec les spectateurs pendant que la performance des New Abzurbs se déroule.

17 Le public répond aux messages de Yules Wai. Voici quelques échanges : alors qu'il se demande « *How can I help the intolerance of religion ?* », quelqu'un lui répond « *Food and Faith* » ; quand une personne lui écrit « *It's hard to live, it's painful* », il réplique « *Make art and look towards God* » ; une femme lui écrit « Le soleil dérange ma pensée », ce à quoi il répond « Aime alors la lune » ; une autre personne lui demande « *Why are you in a box ?* » et il lui répond « *You live in a box too* »…

18 Cette performance a été réalisée à Québec par quatre artistes du collectif : Dominique Rey, Vanessa Rigaux, William Patrick et Lancelot Coar. Dans cette proposition, l'un des membres du collectif assemble des tuyaux qu'il pose par terre pour former un grand anneau. Un autre travaille avec des baguettes luminescentes pour former différents objets. L'une des femmes joue sans cesse avec une boîte de carton qu'elle a du mal à ouvrir et une autre, enceinte, manipule, partant du plus petit au plus grand, des fruits qu'elle prend par terre, puis pose sur sa tête pour les mettre enfin dans un collant couleur peau. Lorsque le premier des membres achève la construction du long anneau, les autres complètent la structure avec les objets qu'ils ont longuement réalisés ou manipulés.

19 « Le panique (nom masculin) est une "manière d'être" *régie par la confusion, l'humour, la terreur, le hasard et l'euphorie*. Du point de vue éthique, le panique a pour base la pratique de la morale au pluriel, et du point de vue philosophique, l'axiome "la vie est la mémoire et l'homme, le hasard". » (F. Arrabal, *op. cit.*, p. 60.)

20 *Ibid.*, p. 56.

21 Roy Lu vient de Cebu, île située au centre de l'archipel des Philippines. Le mot *tabang*, donnant le titre à son action, vient de sa langue maternelle et signifie « au secours ». Vêtu d'un bermuda kaki, d'un t-shirt jaune et de chaussettes noires, il porte sur la tête un bandeau rouge. Sur le sol est étalée une bâche en plastique ayant différents orifices. Roy Lu insère de petits tuyaux luminescents à l'intérieur de chacun. Ensuite, il se met sous la bâche et se place au centre en sortant sa tête par le trou du milieu. Une petite radio est allumée et posée au sol. Parcourant l'espace en toutes directions, le performeur commence à sauter en criant : « *Abang/Close the door !* » Ensuite, une dizaine de personnes du public s'approchent et se mettent sous la bâche. Elles sortent leur tête par les orifices restants et commencent à crier les mêmes mots. Elles sautent et se déplacent longuement sans s'arrêter. Après avoir énormément crié, les personnes du public abandonnent la bâche bleue et laissent le performeur à nouveau seul. Ce dernier continue à crier et à sauter, puis, épuisé, il s'arrête de sauter, ses cris baissant d'intensité pour finir en murmures. Il s'allonge, se tait et ferme les yeux en restant immobile au sol.

22 Le typhon Haiyan ayant frappé les Philippines en novembre 2013 est considéré par les météorologues comme le plus destructeur de l'histoire.

23 « *Ô* misérables esprits des hommes, ô cœurs aveugles ! Dans quelles ténèbres et dans quels dangers s'écoule ce peu d'instants qu'est la vie ! Ne voyez-vous pas ce que crie la nature ? Réclame-t-elle autre chose que pour le corps l'absence de douleur, et pour l'esprit un sentiment de bien-être, dépourvu d'inquiétude et de crainte ? » (Lucrèce, *De la nature*, Alfred Ernout (dir. et trad.), Les Belles Lettres, 1984-1985, p. 43.)

24 Dans l'espace, un tapis de taille moyenne et de couleur ocre est étalé par terre. Adonis Flores arrive habillé de l'uniforme militaire et chaussé des bottes noires qu'il utilisa lors de son service militaire effectué à 17 ans lorsqu'il était affecté en Angola. Il se place au milieu du tapis et s'arrête. *Bad to the Bone*, le seul morceau très connu dans les années quatre-vingt du groupe George Thorogoog and the Destroyers, commence à jouer. Le performeur reste un moment immobile, puis commence une danse très courte en effectuant un seul pas qu'il répète pendant quelques minutes. Ce pas, qui pourrait être tiré d'une chorégraphie urbaine, lui permet de glisser sans aucune résistance sur cette surface symbolique.

25 « [La notion de performance] a différents sens, et leurs glissements et changements constituent sans doute une autre performance que j'essaye de comprendre dans ma pratique. C'est un terrain glissant. » (Xavier Le Roy, cité dans Jens Hoffmann et Joan Jonas, *Action : question d'art*, Thames and Hudson, 2005, p. 182.)

26 « Chantant et dansant, l'homme se manifeste comme membre d'une communauté supérieure : il a désappris de marcher et de parler, et est sur le point de s'envoler à travers les airs, en dansant. » (Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1994, p. 52.)

27 Dans son cas, il s'agit de quatre clowns gonflables en plastique de taille moyenne disposés aux quatre coins de l'espace. Une fois les clowns gonflés et que l'artiste a repris son souffle, le performeur commence à les martyriser en les frappant de ses poings avec violence, jusqu'à leur destruction. Cette proposition se déroule également d'une manière empirique par les rapports que Boehme établit avec le public dans des contextes spécifiques, comme celui qu'il a produit pendant trois heures en septembre 2014 lors du neuvième Future of Imagination à Singapour.

28 Le public en entrant dans la salle découvre l'artiste, une jolie femme nue, très mince, qui le confronte du regard. Presque fragile, elle est assise au sol sur des cartouches métalliques. La lumière l'éclaire, plongeant dans l'obscurité le reste de l'espace. Son action se poursuit lorsque le public sort dans la rue pour assister à la performance de Marta Ostajewska et se prolonge pendant la projection des vidéos d'Aleksandra Ska et le début de la performance d'Ewa Świdzińska.

29 La phrase *Life is beautiful*, donnant le titre à l'action, apparaît vertigineusement et en différentes couleurs sur un écran géant. Une voix féminine la répète mécaniquement pendant toute l'action. Des logos de marques commerciales du monde entier sont projetés en continu sur un globe en papier couvrant la tête de l'artiste. Mideo Cruz, vêtu en blanc, les pieds nus, est assis sur un fauteuil blanc. De petits papiers avec la même phrase sont collés sur toute la surface du fauteuil et sur le globe en papier. L'artiste effectue des gestes très modérés avec la tête, les mains, les bras ou les pieds, suscitant la révolte du public.

30 Quelques initiatives alternatives se sont développées en parallèle à la RIAP. Il faut remarquer, parmi elles, les efforts du collectif Za-oum formé d'un groupe de jeunes artistes québécois : Christophe Barbeau, Adam Bergeron, Steven Girard, Emmanuelle Duret et Jean-Michel René. Depuis trois éditions, ils organisent sans aucun moyen financier une soirée *off* dédiée au soutien et à la diffusion de la jeune scène d'artistes performeurs québécois. Cette année, ils ont présenté les propositions de Maude Veilleux, de Catherine Lescarbeau, du collectif On est tu heureux hen et de Jean-Philippe Luckhurst-Cartier, insufflant ainsi une autre énergie à cette riche scène locale.

31 Un mot final sur l'un des moments les plus riches de la RIAP : la participation enthousiaste des artistes aux conférences, conduites avec acuité par le philosophe Michael La Chance et par l'artiste Constanza Camelo, nous a permis non seulement de mieux comprendre les pratiques et questionnements des artistes sur leurs propres conceptions de l'art action, mais aussi de découvrir une histoire féconde et intense de l'art action aux Philippines avec une scène artistique en constante ébullition depuis les années cinquante et soixante. Des artistes polonaises ont aussi voué un petit hommage aux premières femmes de l'art action. Dans un contexte très expérimental, elles ont marqué la pratique et la théorie performatives en Europe de l'Est dans les années soixante. Les artistes présentes à la RIAP nous ont aussi fait découvrir quelques pratiques des femmes artistes de la nouvelle génération. Les artistes norvégiens, quant à eux, ont partagé, outre leurs propres pratiques, l'évolution d'un excellent système gouvernemental d'appui à la création et à la pratique d'artistes performeurs issus d'une génération mure, qui peuvent tranquillement se vouer à leurs pratiques artistiques. Ce système pourrait servir comme modèle de soutien dans d'autres latitudes du monde.