

L'imagination fugitive : la performance et l'art à Singapour

Adele Tan et Julie Bacon

Numéro 106, automne 2010

Rituels

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62718ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tan, A. & Bacon, J. (2010). L'imagination fugitive : la performance et l'art à Singapour. *Inter*, (106), 77–80.

L'imagination fugitive : la performance et l'art à Singapour

PAR ADELE TAN

En tant qu'humain, on performe. C'est ce qu'on fait. Au théâtre, à la mosquée, au temple ou au café, on performe tous.

Zai Kuning

On n'a pas besoin d'un festival de performance ni d'un événement collectif pour faire de la performance. Il faut sortir et réaliser sa performance quand on en a besoin, quand sa propre discipline dit que c'est nécessaire. On ne devrait pas attendre un festival. Tang Da Wu

Bien que les festivals pour commémorer les morts soient communs dans différentes cultures, la création d'un festival de performance à Singapour signale une autre sorte de rapport avec la mort : celle d'une forme d'art que les autorités singapouriennes pensaient éliminer au début de 1994. Le festival *Future of Imagination* (FOI), qui s'est tenu pour la première fois à The Substation le 6 décembre 2003, a été inauguré par l'artiste Lee Wen, un des membres pionniers de l'organisme The Artists Village. Cette inauguration a marqué, de façon stratégique, la fin d'un interdit officiel au subventionnement de la performance et du théâtre forum qui a duré plus d'une décennie. Le geste a aussi servi d'épreuve aux autorités, il a permis de voir si elles tiendraient leur parole en dépit de leurs réticences¹. Il s'agissait non seulement d'une revendication de la légitimité de la performance à Singapour, mais aussi d'une affirmation de sa continuité et de sa pertinence à la société du pays.

L'interdit a été introduit à la suite d'une controverse orchestrée par les médias concernant deux actions performatives présentées à l'*Artists General Assembly*, un festival d'arts visuels qui a duré une semaine, entre le 26 décembre 1993 et le 1^{er} janvier 1994. Cet événement s'est tenu dans le centre d'artistes autogéré Fifth Passage Gallery, un lieu subventionné, situé au cinquième étage du Parkway Parade Shopping Centre, près du stationnement². L'AGA a présenté deux actions performatives réalisées par Josef Ng (qui à l'époque avait 22 ans) et Shannon Tham (qui en avait 20), protestant contre l'arrestation de 12 hommes ayant fait de la sollicitation homosexuelle et contre le parti pris qu'ils percevaient dans les reportages des médias. Tham avait vomi dans un seau avant de brûler une page du journal quotidien *The New Paper*. L'action de Ng, intitulée *Brother Cane*, a transformé la protestation en danse rituelle pseudo-symbolique, se servant de 12 morceaux de tofu placés sur une arche faite de tuiles. Chaque morceau était surmonté d'un sachet d'encre rouge qui se déchirait lorsque frappé par des cannes en rotin, recouvrant le tofu blanc de pigment. Ng s'est ensuite dirigé de l'autre côté de l'es-

pace, dos au public, s'est coupé quelques poils pubiens qu'il a posés sur la tuile centrale. Il a fumé une cigarette qu'un membre de l'assistance lui a donnée, avant de l'éteindre sur son bras. Les reportages des journaux ont dramatisé ces actions, les décrivant comme criminelles et vulgaires. *The New Paper* a présenté sur sa page couverture une photographie montrant Ng de dos avec son costume de bain baissé. Le journal a « embelli » ses fesses avec le mot *pub(l)ic* dessus. Immédiatement après la performance, il y eut des repréailles du National Arts Council (NAC). Le Conseil a dénoncé les « bouffonneries » comme étant « de mauvais goût ». L'organisme a lancé un avertissement à la communauté artistique, affirmant qu'après la présentation d'une telle forme de travail artistique, « 5th Passage et l'ensemble des organisations d'art ne doivent plus s'attendre à recevoir ni bourses ni appui du NAC ». Cette déclaration fut suivie par la condamnation de Ng, une amende de 1000 \$ pour avoir commis un acte obscène et la condamnation de la directrice de la Fifth Passage Gallery pour avoir permis à Ng de commettre l'acte, contrevenant aux conditions de son permis³.

Les répercussions pour la communauté artistique étaient encore plus graves. Malgré l'ambiance plus ouverte et discursive des années quatre-vingt-dix, un changement de politique en 1992 a donné au NAC l'autorité de vérifier tous les scénarios de performance et de théâtre, une tâche assumée anciennement par la Public Entertainment Licensing Unit (PELU), une branche du Criminal Investigation Department à la Singapour Police Force. Les performances de Ng et de Tham ont entraîné à nouveau un resserrement de la censure⁴. Antérieurement à cet événement, les autorités comptaient sur une certaine attitude tacite d'autocensure chez les artistes, dont de nombreux étaient bénéficiaires de bourses généreuses de l'État, une situation qui les rendait plus sujets à se laisser influencer par le gouvernement. Les multiples politiques draconiennes introduites par le Ministry of Home Affairs et le Ministry of Information, Culture and the Arts étaient accompagnées de la déclaration suivante, publiée dans le journal *The Straits Times* :

Le gouvernement craint que de nouvelles formes artistiques, comme « la performance » et « le théâtre forum », qui n'ont pas de scénario écrit et qui encouragent la participation spontanée du public, constituent une menace à l'ordre public et à la sécurité ainsi qu'une atteinte à la pudeur. Ces formes posent également des difficultés aux autorités chargées d'accorder les permis.

Ces performances peuvent être exploitées pour inciter l'assistance à réagir à certaines préoccupations sociales volatiles, ou pour disséminer les messages et les croyances de

groupes sociaux ou religieux déviants, ou encore pour des fins subversives. Les mesures suivantes seront mises en place :

- La Police refusera toute future demande de permis du groupe 5th Passage pour la présentation de performances sans un scénario écrit.
- Il sera interdit aux deux hommes responsables des actes condamnés de présenter des performances publiques. La Police refusera toute demande de permis pour la présentation de performances ou d'expositions par 5th Passage ou tout autre groupe qui travaille avec l'artiste Josef Ng Sing Chor et l'étudiant en art Shannon Tham Kuok Leong.
- Le NAC interdit à 5th Passage de recevoir des bourses ou de l'appui pour son travail. Il ne donnera aucun appui à « la performance » et au « théâtre forum » réalisés par d'autres groupes, bien que ces groupes puissent toujours présenter des demandes pour d'autres projets.
- Iris Tan Khee Wan, membre fondateur de 5th Passage et organisatrice de l'événement tenu à Parkway Parade du 26 décembre au 1^{er} janvier, sera poursuivie pour avoir contrevenu aux conditions de son permis, car les performances ont dépassé l'heure limite spécifiée par ce permis.
- Les organisateurs de performances publiques qui n'ont pas de scénario écrit doivent fournir un synopsis lorsqu'ils font une demande de permis à l'Entertainment Licensing Unit. Si leur demande est approuvée, ils doivent verser un dépôt d'argent pour finaliser la démarche⁵.

Le mois suivant, Felix Soh, un journaliste du journal *The Straits Times*, a accusé un groupe de théâtre reconnu, The Necessary Stage, d'avoir organisé des ateliers « marxistes », conçus par Augusto Boal à New York. Soh a mentionné l'inquiétude du public concernant le fait que la compagnie de théâtre ait reçu des subventions du NAC pour mener des ateliers sur des techniques de scène dans les écoles. Il a proposé que ces ateliers puissent servir à des fins subversives et à promouvoir des causes politiques⁶. Cette controverse a entraîné l'interdiction de nombreuses pratiques artistiques qui encourageaient l'interaction et la spontanéité du public, des attitudes que les autorités considéraient comme dangereuses. Comme l'explique Jacqueline Lo, « [L]es performances sans scénario écrit, comme on trouve dans la performance et le théâtre forum, complexifient la démarche de la censure et de la surveillance de la PELU et du NAC »⁷.

Il se peut que l'intérêt principal de la performance soit l'accent qu'elle met sur la nature « non apprivoisée » du corps. Ce dont les

autorités ont le plus peur et l'attitude qu'elles rejettent avant tout, c'est le rapport corporel et instinctif entre l'artiste et le public ainsi que son ouverture pour l'environnement immédiat. Le corps du performeur est une structure qui se prête à la provocation de pensées critiques, à l'engagement de la part de l'assistance et au changement. Le public et le contexte social sont d'un intérêt primordial pour ce corps, qui réussit à résister à la prévisibilité de ses actions sans échapper à la responsabilité. À la suite de la controverse de 1994, le corps féminin est devenu le véhicule le plus puissant pour exprimer l'affectivité sociale. Une performance de Suzann Victor, codirectrice de 5th Passage, illustre ce constat. Dans sa performance *Still Waters (between Estrangement and Reconciliation)*, présentée au Singapour Art Museum dans le cadre du ARX5 (*Artists Regional Exchange*) en 1998, Victor s'est servie de morceaux de verre faits sur mesure, de bouchons et d'eau teintée bleue⁸. Elle s'est fauillée dans l'espace entre les murs externes et les vitres à l'intérieur du musée, avant de remplir les canalisations sanitaires avec le liquide bleu. Par ses actes, elle a accentué la nature « négligée » de cet espace intermédiaire et les contrôles environnementaux du bâtiment. Elle a identifié son corps aux fluides « rejetés » et aux conduits qui portent l'effluent, pendant que les visiteurs du musée l'observaient à travers les vitres. Les tentatives de Victor de transgresser la séparation entre la pureté et l'impureté ont introduit au musée une sorte de fuite incontrôlable. Victor ne nous permet pas d'oublier l'impossibilité de faire disparaître le corps et les pouvoirs somatiques de l'inconscient, malgré l'existence de lois qui l'interdisent.

L'impact du contexte du festival sur la performance à Singapour

Cet *excursus* historique nous aide à comprendre comment le contexte d'un festival de performance à Singapour peut entraîner une exploration des rapports et des concepts qui entrent en ligne de compte avec l'arrivée de structures internationales et le développement de l'intérêt pour les pratiques performatives. L'histoire de la performance à Singapour s'étale sur trois décennies, à partir d'un happening de Tan Kah Kee en 1979 intitulé *Fire Sculpture*. À la fin des années quatre-vingt, des artistes visuels, notamment ceux associés à The Artists Village comme Tang Da Wu, Vincent Leow, Zai Kuning et Amanda Heng, ont régulièrement présenté des performances significatives dans le cadre de nombreux événements à Singapour et à l'étranger, en dépit de l'interdiction de recevoir des subventions. Au cours de la dernière décennie, des artistes dont le travail était axé sur la performance, comme Lee Wen, Kai Lam et Jason Lim, ont réussi à monter le festival annuel *Future of Imagination*. Cet événement réunit des performeurs de Singapour et des artistes internationaux⁹.

L'avènement du festival dans le paysage artistique du pays n'était pas un moment pour

fêter la fin d'une période de discrimination et d'hostilité institutionnelles. Ce festival ne sert ni à compenser ni à éclipser des conditions sociales difficiles, tels les coûts astronomiques pour louer un espace, ce qui joue sur la psyché des gens et le contexte esthétique à Singapour. Cependant, il fournit un cadre pour réfléchir à ces conditions, un contexte dans lequel on peut ouvrir cette histoire opaque de ruptures avec la performance à Singapour afin de renouveler la communication avec la nouvelle génération. Le traumatisme occasionné par la controverse a entraîné le départ de Josef Ng pour la Thaïlande et celui de Suzann Victor pour l'Australie. Il a aussi fait en sorte que l'AGA soit sous-représentée et marginalisée dans l'histoire de l'art. Très peu de gens, à part ceux qui étaient proches du groupe, ont assisté aux performances de l'AGA, mais elles sont devenues mythiques, signalant un nouveau tournant dans l'art de Singapour. Aujourd'hui encore, le lieu de l'ancienne galerie reste une sorte de « blessure », et Victor reste réticente à y mettre les pieds. Au cours des années suivant la controverse, les artistes dont la pratique était axée sur la performance ont connu bien des difficultés. Toutefois, ils ont réussi à présenter leur travail, se servant de termes anodins pour le décrire, comme *événement* ou *activité*¹⁰. Après l'embargo, les multiples tentatives pour susciter l'intérêt du secteur privé ont été contrariées par l'attitude omniprésente de prudence, voire de méfiance, à parrainer les projets qui n'avaient pas reçu l'approbation du NAC. Le premier festival *Future of Imagination* n'était qu'un premier pas vers la scène internationale, et l'événement a reçu très peu d'appui financier du NAC. Organisé de manière spontanée, en réaction au changement de politique de censure, l'élément international du festival consistait en la participation de deux artistes étrangers résidant à Singapour, soit Rainer Gerburzyk et Andree Weschler. Cela n'a toutefois pas diminué l'horizon ouvert du festival. Dans son introduction au FOI 5, Lee Wen a affirmé :

Future of Imagination 5 va continuer à interroger la performance et l'art vivant sur le plan international. Nous aimerions inviter des artistes de l'étranger à réaliser leur travail aux côtés des artistes de Singapour. Nous voudrions présenter plusieurs formes de travail performatif, afin d'offrir une programmation équilibrée qui révèle une gamme de possibilités lorsqu'on explore le corps vivant, l'espace et les modalités processuelles de la performance. Certains artistes se concentrent sur une exploration de la nature essentiellement utopique et universelle du langage performatif. D'autres praticiens abordent le corps comme un lieu d'expérimentation sonore ou visuel. Encore d'autres utilisent la performance pour interroger les formes de subjectivité sociale et faire des interventions. Notre époque est celle de la globalisation. En tant qu'organisateur et artistes, nous sommes convaincus que cet événement aidera à augmenter l'échange et la compréhension culturels sur le plan inter-

national, tout en développant la pratique artistique, la recherche et la croissance ici, à Singapour.

Nous avons l'intention d'encourager le discours et l'engagement au moyen d'ateliers, d'un forum et d'un catalogue comprenant les écrits et la documentation de l'événement de l'année précédente. Outre la programmation de performances en direct cette année, certains artistes vont présenter des ateliers avant et après l'événement, témoignant de notre désir d'élargir la connaissance et de mener une étude comparative de différentes pratiques de performance. [...] Pour la troisième édition de FOI, nous avons collaboré avec les artistes malais Liew Kung Yu et Ray Langenbach afin de faciliter la participation d'artistes internationaux et de quelques artistes singapouriens pour l'événement *Satu Kali*. Il s'agissait du premier symposium de performance tenu à Kuala Lumpur, juste avant notre festival. Un autre événement parallèle, intitulé *Fetter Fields*, organisé par Lina Adam, Jeremy Hiah et Natasha Wei, a présenté le travail de dix jeunes artistes de Singapour. Ce contexte a permis aux jeunes artistes de gagner de l'expérience en montrant leur travail devant un public international. [...] Pour FOI 4, nous avons travaillé en collaboration avec les artistes indonésiens Arahmaini et Iwan Wijono afin d'amener les performeurs de FOI à Jakarta pour l'événement de performance *Maju Jaya*, organisé par des artistes en Indonésie. Cette année, les artistes invités à FOI présenteront leur travail à Bangkok, en Thaïlande, dans le cadre de la deuxième édition du festival de performance *Asiatopia*¹¹.

L'histoire de la performance à Singapour est entrelacée avec celle de la censure et du dogmatisme, ce qui crée une tendance à interpréter les pratiques performatives exclusivement en fonction de limites manichéennes, ou à les comprendre en termes d'histoire idéologique et oppressive à la Big Brother¹². En se concentrant sur les nouveaux enjeux des festivals, on peut déplacer ce regard pour explorer les différentes formes de travail que le format du festival anime, y compris ses aspects conceptuels, sociaux, politiques et esthétiques. En observant l'étendue du modèle du festival, on peut trouver des tactiques pour échapper aux limites de l'esprit de clocher et contourner le contrôle des autorités. Les principes sur lesquels les festivals s'appuient incluent : la participation sur une base égalitaire, l'engagement dans le contexte social et la transformation par la voie de l'expérience. L'histoire de l'art, et surtout le courant postmoderne, nous montre de nouvelles formes de liberté artistique. Depuis quelque temps, la création a renoncé aux idéaux modernistes de l'autonomie, de la forme, de l'auteur et de l'originalité¹³. Dans le cadre du festival, l'idée du génie est remplacée par les exigences de la structure du festival : l'artiste doit partager le temps et l'espace avec les performances présentées avant ou après la sienne. Les buts du festival

sont le collectivisme et la transformation de l'espace social. Les traces des interventions artistiques sont incorporées à l'*ethos* global d'une attitude interventionniste envers la vie.

Il est significatif que le festival FOI ait adopté le principe de l'invitation faite aux artistes par les organisateurs en accédant aux réseaux d'amis, de connaissances, d'alliances politiques ou tout simplement avec le bouche à oreille. Les organisateurs du troisième FOI ont changé leurs dates afin de coordonner l'événement avec celui de leur homologue en Malaisie. Ces derniers avaient présenté leur festival *Satu Kali* une semaine avant FOI. Ce relais de festivals donne l'occasion aux artistes de participer à différents événements. Cette conjoncture leur permet aussi de répéter et de faire évoluer un travail qui a déjà été présenté, tout en adaptant leurs matériaux ou approches à un nouveau contexte¹⁴. C'est en ce sens que l'identité d'un festival de performance s'apparente à ce qu'Édouard Glissant nomme l'« identité relationnelle ». Cette forme d'identité ne vise pas la création d'un monde : elle facilite plutôt une expérience consciente et contradictoire d'échanges culturels ; elle est issue du réseau chaotique de relations et non pas de la violence dissimulée de la filiation ; elle ne vise pas la légitimité pour justifier son existence, elle préfère augmenter la dissémination ; elle n'envisage pas le paysage comme un territoire à l'intérieur duquel on peut projeter d'autres territoires, mais elle le comprend comme un lieu de don et d'échange¹⁵. C'est ainsi que FOI est imprégné de l'éthique et de la logique de l'hospitalité. Les artistes invités et les artistes hôtes partagent les mêmes objectifs : échanger des idées, gagner de la visibilité et chercher de futures invitations. Le festival nourrit le sens de la communauté, réunissant des gens qui partagent certains buts et pratiques communs. L'organisation d'un festival offre un moyen d'identifier les protagonistes de ce qu'on appelle la communauté de la performance.

Cependant, cette idée du festival comme communauté dépend paradoxalement de sa capacité à interrompre continuellement sa propre identité. Dans le cas de FOI, le festival a engendré un événement parallèle portant le titre provocateur de *Fetter Field : A Singapore Performance Art Event*. Le programme de ce festival explique clairement son orientation : « *Fetter* veut dire des chaînes, des fers, des attaches ou tout objet qui restreint et limite. *Field* veut dire un espace clos, une pâture ou un champ cultivé. Lee avait reçu peu de soutien financier du NAC pour FOI, ce qui a limité le nombre d'artistes singapouriens qu'il a pu inviter au festival. Suivant ses pas d'organisateur, deux jeunes artistes singapouriens, le couple formé de Jeremy Hiah et Lina Adam, ont initié le festival *Fetter Field*¹⁶. »

Cet événement a une autre optique que celle de FOI, se chargeant de présenter le travail des artistes émergents de Singapour aux côtés de performances réalisées par des praticiens plus expérimentés. Il est significatif qu'ils aient

décidé d'orienter le festival vers la performance *in situ*, au lieu de mettre l'accent sur le travail processuel¹⁷.

Les éditions de FOI ont été présentées dans des espaces d'art conventionnels, comme The Substation, Sculpture Square, 72-13 –Theatreworks et même le Singapore Art Museum. Or, les organisateurs de *Fetter Field* ne voulaient pas dépendre des espaces institutionnels. Ainsi, ce festival s'est passé des musées d'art et des galeries qui ont traditionnellement inscrit la valeur des produits esthétiques en leur offrant le refuge d'une exposition et une visibilité élevée. Les participants à *Fetter Field* ont réalisé leurs performances dans des espaces publics de leur choix, comme des marchés, des mails et même des piscines. Bref, les directeurs ont lié l'esthétique de leur festival au domaine de l'art public en tentant d'associer la programmation à l'histoire de l'art dans la région, par exemple aux célèbres sculptures publiques, comme *Seeds* (1998) de Han Sai Por et *Another Day* (2004) de Chong Fah Cheong, et à la performance révolutionnaire du fondateur de The Artist's Village, Tang Da Wu, intitulée *Tiger's Whip* (1991). Pour cette performance, installé dans le quartier chinois de la ville, l'artiste a dialogué avec une foule de passants de la rue Keong Saik. Il s'agit d'une rue populaire, bordée de magasins vendant des produits médicinaux et de bordels. La performance de Da Wu s'est déroulée à l'intérieur de son installation de tigres faits de papier. Par cette action, il voulait souligner une pratique cruelle de la médecine traditionnelle chinoise qui se sert de pénis de tigres (ou fouets – *whips* – dans le langage vernaculaire) pour faire des préparations qui prétendent avoir des effets aphrodisiaques. Da Wu avait fabriqué dix tigres de grandeur nature avec du grillage couvert de tissu blanc. Il avait sculpté les tigres en train de courir vers un lit, placé sous une marquise. Un tigre positionné sur le lit symbolisait le retour du fantôme du tigre venu hanter les gens qui l'avaient consommé. Da Wu, habillé en blanc, créant un air cérémonial, se déplaçait autour et à l'intérieur de son installation.

En sortant la performance du musée et en la présentant dans la rue, son jeu à double sens, de résonance contextuelle et de critique culturelle, a atteint un impact maximal. Tang Da Wu s'est révélé en véritable « allumeur » : « Après avoir monté l'installation, j'ai pris mon temps avant de commencer la performance, pour que les gens puissent l'examiner et se poser des questions. [...] Beaucoup de gens sont venus m'en parler. Je leur ai dit : "Attendez voir. Voilà un lit, pour dormir et pour faire l'amour. Il y a plusieurs tigres qui regardent la scène et, plus tard, il y aura un drame." La rue Keong Saik se trouve au cœur de l'industrie du sexe dans la ville. Je ne critique pas ce fait, je ne fais que questionner si cette activité est acceptable. Et puis, oui, je raconte mon histoire du mythe du pénis de tigre¹⁸. »

En dehors de la discussion courante autour de la valeur des pratiques *in situ* dans l'art

contemporain, le festival *Fetter Field* offre une nouvelle perspective sur le rapport cliché entre la performance et la censure à Singapour. Il suscite une reconnaissance de la censure et des limites du quotidien au lieu de cibler le champ idéologique. L'événement encourage les artistes à découvrir pour eux-mêmes l'histoire et le contexte social des lieux publics qu'ils choisissent pour leurs performances, et à ramener à la surface les fils invisibles de la bureaucratie qui gouvernent les espaces publics. Les organisateurs ont commencé par demander un permis qui aurait couvert l'ensemble des performances, adressant cette demande à la Media Development Authority (l'organisme qui a remplacé la PELU). Ils ont découvert que les permis de la MDA ne couvraient pas les espaces publics. Afin d'obtenir un permis pour une performance qui se servait d'un réverbère, il a fallu faire une demande à la Land Transport Authority. Pour avoir l'autorisation de présenter une performance dans une place municipale, à côté d'une banque, ils furent obligés de payer une prime sur leurs assurances, puisque l'espace était gouverné par les règlements de la banque. Dans d'autres cas, il s'agissait d'un ensemble de limites et de particularités bureaucratiques. Par exemple, un permis a été obtenu pour faire une performance dans une piscine (et les autorités ont même aidé à clôturer l'espace), mais des administrateurs ont tout de même exigé que les spectateurs paient le prix d'entrée de la piscine. Le sociologue Chua Benh Huat explique comment, « du point de vue politique, un espace devient public lorsque l'homme instaure des limites, créées par les bâtiments qui entourent l'espace. Il suit que la réussite du design d'un bâtiment public dépend de sa capacité à "encoder" symboliquement le rapport politique abstrait entre le gouvernement et le peuple qui existe au sein des formes architecturales et de l'organisation de l'espace »¹⁹. En même temps, « étant donné la rationalisation du pouvoir et de l'autorité liée à l'administration de l'intérêt public, les bâtiments publics construits par un gouvernement élu doivent témoigner d'une prudence par rapport à l'exercice du pouvoir. Ils doivent à la fois projeter un sens d'autorité et exsuder une ambiance civique, accueillant les citoyens plutôt que les assujettissant, ce qui provoquerait le ressentiment »²⁰. Cela étant dit, les performances à *Fetter Field* ont révélé aux artistes (sinon aux spectateurs) que de telles façades publiques de civilité cachent toujours des rapports interpersonnels et interinstitutionnels, et que ces rapports ne sont pas nécessairement cohérents ou stables.

En guise d'exemple, au moment où j'écris ce texte, le juge singapourien Justice Choo Han Teck vient de renverser l'acquiescement de cinq membres du parti de l'opposition, le SDP. Ils avaient tous été accusés d'avoir participé à un défilé illégal en se promenant, sans le permis nécessaire, de Hong Lim Park à Queenstown Remand Prison, en septembre 2007. Selon le juge, « un groupe de cinq personnes, organisé

de quelque manière que ce soit, ne crée pas forcément l'impression de constituer un groupe si lesdites personnes marchent côté à côté. Mais cette action peut tout de même constituer un défilé ». Cette définition est significative, étant donné que le juge précédent avait noté que les cinq membres du SDP avaient marché principalement sur les trottoirs, faisant des arrêts pour aller à la toilette et se promenant avec un air désinvolte, parfois seuls, parfois à deux, sans occasionner d'inconvénients au public, par exemple en interrompant la circulation ou en faisant du bruit. Cette description contraste fortement avec la performance « officielle » d'Amanda Heng, intitulée *Let's Walk Some More: The Backwards Version*, présentée aux mois d'août et de septembre 2009, où elle a effectivement interrompu la circulation quotidienne dans les rues. Dans cette performance, réalisée dans le cadre du festival *SeptFest* organisé par Substation, Heng a refait sa performance de 1999, *Let's Walk*, où elle a mis un soulier à talon haut dans sa bouche avant de marcher par en arrière, à l'aide d'un miroir. Pour la version de 2009, elle a incité une quinzaine de personnes à l'imiter en formant une file qui la suivait dans son parcours de la ville²¹. Ses commentaires féministes sur le sort des femmes qui souffrent en silence afin de paraître plus attirantes sont assez transparents. Mais cette performance a également mis le doigt sur les enjeux physiques de la performance elle-même. Comme l'affirme Heng, « la mobilité est déjà, en soi, une forme de subversion ». Loin d'être anodin, le simple acte de marcher peut, tout d'un coup, être vu comme un geste politique. ■

Notes

- 1 À son apogée, The Village était « un lieu alternatif dévoué à la promotion et à l'encouragement de pratiques alternatives et expérimentales à Singapour. Il se veut un espace ouvert, où les artistes peuvent développer leur pratique à leur propre rythme. Il fournit un environnement qui permet aux artistes d'expérimenter et d'échanger leurs idées ». (Tang Da Wu, cité dans T. K. Sabapathy, « Contemporary Art in Singapore : An Introduction », dans Caroline Turner (dir.), *Tradition and Change*, Brisbane, University of Queensland Press, 1993, p. 86.)
- 2 Le festival a été réalisé par des organismes d'art reconnus : The Artists Village et 5th Passage Ltd. La programmation comprenait des installations sculpturales, de la musique, des présentations de poésie, un festival vidéo, des performances ainsi qu'un forum sur l'art alternatif. Un spectacle de 12 heures organisé par l'AGA le 31 décembre faisait partie d'une série d'événements fêtant le nouvel an, commençant avec *Time Show* (1989-1990) par The Artists Village. En 1990-1991, The Substation avait monté *Round the Clock* et, en 1991-1992, 5th Passage avait organisé *Body Fields*. Cf. Lee Weng Choy [en ligne], *Chronology of a Controversy*, www.biotechnics.org/Chronology%20of%20a%20controversy.htm.
- 3 Une controverse mineure s'est produite après une performance de Vincent Leow intitulée *Body Fields*, où il a bu son urine. Cependant, ni la police ni le gouvernement n'ont engagé de poursuites contre l'artiste ou les organisateurs.
- 4 Bien qu'il soit exigé que toute performance publique obtienne un permis de la PELLU, les compagnies de théâtre les plus reconnues étaient exemptes du processus de vérification, à condition qu'elles exercent une forme d'autocensure. Cf. Jacqueline Lo, *Staging Nation : English Language Theatre in Malaysia and Singapore*, Hong Kong University Press, 2004, p. 42-5.
- 5 *The Straits Times*, 22 janvier 1994.
- 6 Le théâtre forum est une forme de théâtre conçue par le metteur en scène Augusto Boal aux cours des années soixante-dix. Une courte pièce est présentée au public. La pièce montre un protagoniste qui n'arrive pas à surmonter une sorte d'oppression ou d'obstacle. Souvent, la thématique de la pièce puise dans une expérience de vie partagée par le public. Une discussion suit cette première présentation, animée par le personnage d'un bouffon. Ensuite, la pièce est répétée une deuxième fois, offrant aux membres de l'assistance l'occasion d'intervenir dans l'action s'ils trouvent que le protagoniste aurait pu employer une autre stratégie que celle qu'il a choisie. Les autres personnages sur scène réagissent à leur façon à la participation d'un ou de plusieurs spectateurs, prenant parfois la décision de bloquer leur stratégie, se laissant parfois séduire par l'intervention. Le théâtre forum est une forme de débat sur scène qui développe l'accommodement et l'engagement sociaux des spectateurs.
- 7 J. Lo, *op. cit.*, p. 45.
- 8 On a décrit l'œuvre comme une performance-installation, et la commissaire du Singapore Art Museum, Joanne Lee, a joué un rôle majeur dans la gestion de la bureaucratie autour de l'action.
- 9 La série d'événements de performance la plus récente est intitulée RITES, *Rooted in the Ephemeral Speak*. Habituellement, cet événement présente quatre artistes qui travaillent en vidéo, en installation ou en performance afin de mettre au premier plan des stratégies d'appropriation du temps et de l'espace, et le jeu entre les côtés visuel et physique de l'art. Les artistes montrent l'intentionnalité et le hasard, des rapports éphémères, se servant de l'électronique, des machines et de l'art processuel.
- 10 Amanda Heng, une artiste dont le travail est axé sur la performance, a décidé d'organiser « Open Ends : A Documentation Exhibition of Performance Art in Singapore », présenté dans le cadre de *SeptFest* et monté par The Substation en septembre 2001. Un dossier sur la performance à Singapour a été publié conjointement à cet événement. La métaphore du titre *Open Ends* fut reprise à même la forme de cette publication : un classeur à anneaux.
- 11 Lee Wen [en ligne], *FOI 6* [anciennement *FOI 5*], www.foi.sg. Les deux personnes qui ont écrit sur l'événement ont également filmé et photographié les activités. Deux forums se sont tenus en 2006 : l'un en anglais, l'autre en mandarin. Lee avait remarqué le déclin du discours sur l'art

- contemporain chinois et voulait avoir une position proactive en organisant un forum sur la performance en Chine et à Taiwan en mandarin.
- 12 Cf. Ray Langenbach, *Performing the Singapore State 1988-1995* [thèse doctorale], Center for Cultural Research, University of Western Sydney, août 2003.
- 13 Cf. Hans Belting, *The Invisible Masterpiece*, Reaktion Books, Londres, 2001, p. 384-404.
- 14 Par exemple, l'artiste et codirecteur de FOI Jason Lim fait circuler sa performance *Last Drop* en variant les matériaux dont il se sert et ses mouvements. Il a présenté cette performance pour la première fois au festival NIPAF 05 qui s'est tenu en plusieurs villes du Japon : Tokyo, Aichi, Kyoto et Nagano. Son point de départ pour la performance était le versement d'eau entre des verres. Il a prolongé l'action en incorporant des chaises, du ruban, des branches et des allumettes, et a présenté des versions différentes en Allemagne, à Singapour, en Angleterre, en Malaisie, au Chili, en Chine, en Espagne, en Italie, en France, au Canada et en Thaïlande. Il ne fait jamais de répétition de son travail, se laissant influencer par le contexte de l'événement auquel il participe.
- 15 Cf. Édouard Glissant, *Poetics of Relation*, B. Wing (trad.), Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, p. 144.
- 16 Le premier *Fetter Field* a été présenté au même moment que FOI 3, du 10 au 14 avril 2006, comprenant deux performances par jour, pendant cinq jours. La deuxième édition du festival s'est tenu environ une semaine avant FOI 4 en 2007.
- 17 Bien que les organisateurs aient voulu présenter exclusivement des performances d'artistes singapouriens, ils ont permis au groupe australien Throwing Stones de participer en 2007, faisant suite à leur demande.
- 18 John Low, « Performance Art Project : Interview with Tang Da Wu on March 24, 2001 », *Open Ends : A Documentation Exhibition of Performance Art in Singapore*, Singapore, The Substation, 2001, s. p.
- 19 Chua Beng Huat, « Decoding the Political in Civic Spaces : An Interpretive Essay », dans Chua Beng Huat et Norman Edwards (dir.), *Public Space : Design, Use and Management*, Singapore University Press, 1992, p. 55.
- 20 *Ibid.*, p. 59.
- 21 Heng a présenté la performance pour la première fois à l'exposition *Ambulations* au Lasalle SIA College of the Arts. Réagissant à l'interdiction de la performance, Heng a passé outre les règlements, sans que cela paraisse. Après tout, elle ne faisait rien d'autre que prendre une marche, n'est-ce pas ? Par la suite, elle a réalisé cette intervention en Indonésie, en Espagne et au Japon. En juillet 2009, elle l'a présentée de nouveau, avec le titre *Let's Walk Some More*, au *Night Festival* du National Museum. *Let's Walk Some More* était à la fois un tour guidé et un échange sur des lieux oubliés. On encourageait les participants à partager leurs souvenirs personnels de chaque lieu et à communiquer leurs liens avec son histoire.

Traduction : Julie Bacon.

Adele Tan détient un doctorat en histoire de l'art de l'Institut Courtauld des arts de l'Université de Londres et fait des recherches sur l'art performance en Chine. Elle a réalisé une résidence au ZKM de Karlsruhe et fut pendant plusieurs années assistante d'édition de la revue anglaise *Third Text*. Elle est actuellement au postdoctorat à la Galerie nationale des arts de Singapour. Elle collabore à diverses revues dont les *Journal of Performance and Art*, *Journal of Contemporary Chinese Art*, *Broadsheet* et *Third Text*.