

Sortilège, drogues et contrôle des dommages. Phénoménologie, pharmaceutique et catharsis dans mes performances de 1976 à 1992

André Stitt

Number 123, Spring 2016

Addictions : drogue, création, conscience augmentée

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/81828ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Stitt, A. (2016). Sortilège, drogues et contrôle des dommages. Phénoménologie, pharmaceutique et catharsis dans mes performances de 1976 à 1992. *Inter*, (123), 26–33.

SORTILÈGE, DROGUES ET CONTRÔLE DES DOMMAGES

Phénoménologie, pharmacologie et catharsis
dans mes performances de 1976 à 1992

► ANDRÉ STITT

« Les drogues fonctionneront mieux dans une société postrévolutionnaire où le désir de l'avant-garde d'intégrer l'art et la vie sera enfin réalisé ¹. »

STEWART HOME

L'ÉGLISE, BELFAST, 1979

« Il y avait beaucoup de matériaux utilisables à cet endroit : débris, vieux piano, drapeaux, vieilles bibles, hymnaires, plâtre, bois, ardoise, verre cassé, lattes de plancher, vêtements et autres trucs du genre. À chaque fois que j'allais dans cette église délabrée, j'amenais un sac fourre-tout de l'armée que je considérais comme un sac à malice ou un bagage de chamane. [...] Il y avait également de longs tuyaux verts en caoutchouc qui semblaient se trouver bien en vue dans plusieurs de ces *akshuns*². J'ai utilisé ces tuyaux dans de nombreuses configurations : la plupart du temps dans ma bouche, comme un genre de cordon ombilical ou une allusion à une sorte d'expulsion psychique. Cette configuration a joué un rapport direct dans le fait que j'ai dû être hospitalisé et me faire pomper l'estomac après une surdose de drogues et d'alcool en 1979³. »

THE HERITAGE ARTS CENTRE, BRICK LANE, LONDRES, 1992

« À cette époque, je me sentais capable de commettre un meurtre [...]. J'étais dans un état psychotique. Je n'ai aucun souvenir de la performance [...]. Aux dires de tous, j'ai été publiquement en crise [...]. J'étais pris dans la dépendance [...]. Tout ce que je voulais, c'était plus de drogues, plus d'alcool. Mon échec était accompagné d'un étrange sentiment de logique, je me sentais plutôt dans mon droit en fait⁴. »

J'explorerai dans ce texte comment et pourquoi j'ai fait de l'art radical à l'aide de drogues pour entraîner des états de conscience altérés comme moyens de transformation du conflit. J'examinerai mon expérience avec les substances psychotropes (alcool, médicaments sur ordonnance, drogues illicites, médicaments de qualité pharmaceutique) que j'ai utilisées en art performance à Belfast dans les années soixante-dix et lors de mes voyages dans les années quatre-vingt, qui ont culminé au début des années quatre-vingt-dix en une crise totale, mentale et physique, causée par l'abus de drogues et d'alcool.

Le mandat de ce texte n'est pas de produire un historique détaillé du rôle essentiel des drogues et de l'alcool dans ma vie et dans mon art durant cette période. Dans le cadre de ce texte, je souhaite plutôt attirer l'attention sur des exemples sélectionnés de mes premières et de mes dernières œuvres performatives, de 1976 à 1992. Je m'attarderai également sur les éléments discursifs divers qui ont contribué à la formation de cette recherche et sur la manière dont j'ai essayé de mettre au point un « exercice expérimental de la liberté »⁵ qui utilise un mélange d'esprit, d'humeur et d'élevateurs physiques, le tout combiné avec des rituels physiques, afin de déclencher une catharsis psychique comme moyen de libération du conditionnement culturel-colonial.



- > *Ghost Dance*, The Church, Belfast, 1979. Photo : Tara Babel.
- > *Butcher Boy*, The Heritage Arts Centre, Londres, 1992.



UNE MANIFESTATION ÉMANANT DE L'ACTION

Le philosophe français Maurice Merleau-Ponty a cherché à déterminer le rôle spécifique du corps en tant que médiateur entre le monde et soi. La proposition phénoménologique de Merleau-Ponty, dérivée des philosophies d'Edmund Husserl et de Martin Heidegger, est basée sur des structures d'expérience et de conscience subjectives. La phénoménologie nous permet d'explorer notre rapport au monde en utilisant *tous* nos sens. Son argument central est que le corps est une forme de conscience à la base de toute action. Toujours selon lui, « il n'y a pas chez le sujet normal une expérience tactile et une expérience visuelle, mais une expérience intégrale où il est impossible de doser les différents apports sensoriels »⁶.

Cette expérience incarnée ou ce sentiment phénoménologique d'être enraciné dans le moment présent est en corrélation avec l'apparition au cours du XX^e siècle d'actions performées par des artistes après la Seconde Guerre mondiale. D'aucuns pourraient y voir un besoin de s'engager à un niveau plus radical et de s'impliquer activement dans les sphères sociales et politiques par suite de ce traumatisme catastrophique mondial.

La professeure universitaire états-unienne Kristine Stiles fait d'ailleurs ce constat après la Deuxième Guerre mondiale : « [Quand] la performance artistique a émergé presque simultanément au Japon, en Europe et aux États-Unis, [I]es artistes qui commençaient à utiliser leur corps comme matériel d'art visuel ont exprimé à plusieurs reprises leur intention de rapprocher la pratique artistique de la vie pour augmenter l'effet immédiat de leur travail. En assimilant le corps à l'art, ces artistes ont amplifié le rôle du processus au détriment du produit et sont passés d'un objet représentatif à un mode d'action *présentatif*. [...] Ils ont également cherché à établir un meilleur contact entre l'artiste et le spectateur en rapprochant l'art des conditions matérielles liées aux événements sociaux et politiques⁷. »

Ces actions performatives d'un genre nouveau étaient vues comme des gestes radicaux et corroboraient effectivement le rejet de la tradition par le modernisme au XX^e siècle. Initialement, mais pas exclusivement, leur genèse se situait dans les avancées des avant-gardes modernes et dans le développement du geste en peinture comme intervention performative ; les artistes cherchaient à faire ce que Harold Rosenberg a appelé « un effort sensuel, psychique et intellectuel pour vivre activement dans le présent »⁸.

À partir des années quarante jusqu'au début des années cinquante, le centre d'intérêt a changé, se déplaçant de l'œuvre autonome vers le processus et l'action artistique, ce qui attirait l'attention sur l'œuvre d'art en tant qu'événement faisant partie de la vie : « À un moment donné, l'un après l'autre, les peintres américains ont commencé à considérer la toile comme une arène dans laquelle il fallait agir. Ce qui allait sur la toile n'était pas une image, mais un événement⁹. »

En Europe, au début du XX^e siècle, l'effondrement de l'image causé par le cubisme a commencé à remettre en question les préconceptions sur le temps, l'espace et la perception. Par la suite, en particulier aux États-Unis, le « cubisme fluide », qui avait connu une certaine popularité, a été radicalement détruit au profit du *all-over* et des expériences immersives, ce que Merleau-Ponty aurait pu considérer comme une « expérience intégrée ».

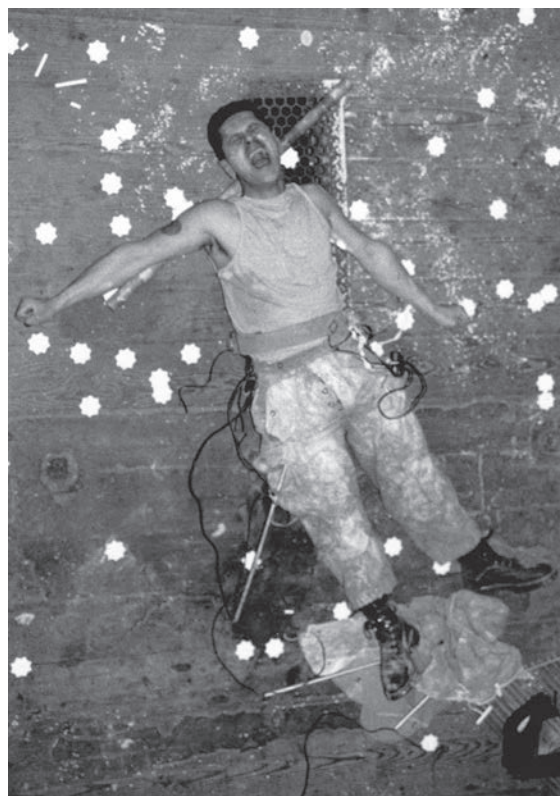
Le travail de Jackson Pollock, caractérisé par une action convulsive et révolutionnaire, a fait connaître et accepter le processus et le geste artistique par le public dès le milieu des années quarante. Grâce à ce processus, il était maintenant possible de considérer les actions de l'artiste et leurs résultats comme une forme d'incarnation. Dans le travail de

Pollock et en particulier dans les œuvres d'art action et les performances qui ont suivi, l'incarnation n'était pas uniquement une simple expérience ; elle était le fondement de l'expérience phénoménologique intégrée se rapportant aux états de conscience altérés. L'utilisation de stupéfiants et de substances interdites comme lubrifiants sociaux et créatifs était commune chez de nombreux artistes, y compris Pollock.

Plus tard, pendant les années soixante et soixante-dix, les artistes ont gagné en assurance avec une pratique conceptuelle et interdisciplinaire qui leur permettait d'intégrer au corps humain divers moyens d'expression, dont les substances psychotropes, pour s'engager socialement et politiquement. Leurs préoccupations historico-politico-coloniales, phénoménologiques ou concernant la présentation du corps, se sont toutes retrouvées dans ma pratique à un moment et dans un lieu précis en Irlande du Nord, un fait directement relié au conflit civil qui en était la cause. Les préoccupations phénoménologiques implicites de mon travail étaient le résultat direct de mon enfance dans les années soixante et de mon adolescence en phase avec le legs des effets des drogues sur ma conscience et sur mes actions créatives radicales et révolutionnaires¹⁰.

La notion d'incarnation et l'utilisation de mon propre corps en tant que forme de conscience soutenant *toute* action se sont développées par étapes intuitives. Les premières étapes de ce processus sont inextricablement liées au fait que j'ai grandi en pleine guerre civile à Belfast, Irlande du Nord.

Selon mon expérience personnelle, faire de l'art à cette époque (dans les années soixante-dix) était motivé par le besoin de s'élever au-dessus des événements traumatiques par l'usage de stupéfiants. Il ne faut toutefois pas confondre cette situation avec le simple besoin de s'évader de la réalité par l'usage de drogues ou d'alcool. Il s'agissait plutôt d'utiliser l'humeur, l'esprit et des substances entraînant des effets sur le corps pour entrer en collision avec la réalité dominante ou la confronter afin de répondre à un besoin précaire d'aller au-delà des limites d'une issue sociale suffocante, qu'elle soit culturelle ou politique. Ainsi, on espérait que la combinaison



de ces drogues, qui permettaient à l'esprit de se manifester¹¹, avec certaines formes d'art phénoménologiques radicales nous ferait atteindre des états de conscience altérés qui engendreraient une meilleure société, fonctionnant de manière créative et ayant à son tour comme conséquence une sorte de déconditionnement et de libération d'un état – idéologique, politique, mental ou physique – illusoire et limitant.

POSTPUNK À LA POLLOCK

Entre 1976 et 1978, un groupe de camarades issus des deux côtés de leur communauté divisée et sectaire s'est formé à l'intérieur de la scène punk de Belfast. Leurs activités consistaient à jouer de la musique et à s'imbiber de généreuses quantités d'alcool et de drogues. Admis comme groupe *limite*, c'est-à-dire « spécial et différent », ce noyau de marginaux, y compris moi-même, a développé un style de vie plus communautaire, habitant dans une grande maison à Dunmurry, en banlieue de Belfast.

Nous y avons effectué une série d'essais avec des amphétamines de qualité pharmaceutique, des champignons magiques (psilocybes) et de la mescaline. Nos expérimentations consistaient à ingérer ensemble des drogues diverses qui nous affectaient mentalement et physiquement, altérant notre perception et notre conscience lors des activités créatives de groupe. Ces activités comprenaient des séances d'improvisation musicale, mais surtout des séances de dessin et d'écriture qui pouvaient durer de quatre à cinq jours sans interruption. Le glissement temporel entre le passé, le présent et le futur, ainsi que l'éradication de la personnalité et de la conscience corporelle chez certains participants, ont malheureusement mené à des formes de psychose diverses au sein du groupe.

Pour quelques-uns d'entre nous, ce fut à la fois exaltant et libérateur. Cette expérience m'a certainement donné la confiance de faire des interventions artistiques dans une grande variété de situations publiques et privées. J'ai commencé à incorporer dans ma pratique les drogues, dont le type et la quantité variaient selon la situation. Tandis que j'évoluais dans ma pratique, je me mis à combiner leur usage avec une activité rituelle dans le contexte de l'art performance afin d'engendrer une forme de catharsis. Une de mes premières *akshuns* publiques avec usage d'amphétamines a eu lieu au College of Art de Belfast en avril 1998 et s'intitulait simplement *Painting Performance*. Cette *akshun* simple, utilisant la peinture à la manière de Pollock, fut exécutée rapidement et furieusement, ne durant pas très longtemps. Elle a néanmoins marqué mon passage à la prochaine étape et a changé la perception qu'on avait de moi en tant qu'artiste : de peintre, je suis devenu provocateur, dissident et controversé.

rites de passage

À l'automne 1978, j'ai procédé à une immolation rituelle symbolique qui consistait à brûler mes peintures au centre-ville de Belfast tout en chantant et en pulvérisant le slogan *Art is not a mirror, it's a fucking hammer*. Avant l'*akshun*, j'avais gobé de petites pilules de *speed* appelées *blues* : des amphétamines de qualité pharmaceutique. La performance était cathartique et transformatrice. Elle consistait en une purge de formules et de valeurs traditionnelles liées au fait de faire de l'art – c'est-à-dire faire de la peinture. La suppression des préoccupations artistiques d'avant par le feu, qui nettoie et élimine, m'a permis, en tant que jeune artiste, de me libérer de la manière traditionnelle de faire de l'art pour transformer mon art en quelque chose de plus radical et de plus sociopolitique grâce à l'art performance. L'utilisation d'essence pour brûler les pièces – lien direct avec les émeutes et les attaques aux cocktails Molotov dont j'avais fait l'expérience à Belfast et auxquelles j'avais participé avant d'étudier en art – combinée à un manifeste-slogan ont convergé vers un acte de purification qui a mis en évidence les relations directes entre l'action de l'art et les environnements physique et psychique de Belfast en 1978.

La performance reflétait un certain nombre de préoccupations concernant le territoire, le pouvoir politique et le potentiel du rituel comme moyen de se donner du pouvoir et de s'appropriier ou de transformer son identité. Caractérisé par un état transitoire et par la recherche de nouveaux modes d'expression artistique, autres que la peinture, ce travail englobait également des aspects rituels tels que la répétition – j'utilisais aussi les amphétamines pour augmenter mon endurance –, la configuration du lieu et l'incantation presque religieuse du manifeste inhérent au titre de ma performance. Personnellement, cela m'a fait éprouver un grand sentiment de libération cathartique, particulièrement quand j'ai poussé un cri primal au début de l'*akshun*.



L'usage d'amphétamines m'a permis d'augmenter mon endurance dans ces nombreuses premières occasions de performance ou d'accomplir un rituel *akshun* en fonction du lieu à Belfast. Elles m'ont permis de réitérer mes activités rituelles sur des périodes prolongées. Je voulais créer des œuvres qui engendrent des espaces liminaux subversifs afin de renverser – et transformer – la structure sociale pour ainsi donner la possibilité à la catharsis d'avoir lieu, non pas seulement pour moi, mais pour tous les participants ou observateurs du public. En séparant temporairement les participants de leur structure sociale quotidienne, le rituel – relié à la consommation de médicaments-stupéfiants y correspondant – engendre un statut social ambigu : « La liminalité est inhérente au rituel, car les anciennes identités et obligations liées au statut social doivent être supprimées avant que de nouvelles identités et obligations ne puissent être adoptées. La transition entre l'ancienne identité sociale et la nouvelle engendre nécessairement un statut social ambigu. La liminalité offre notamment la possibilité de se tenir à côté de sa propre position sociale, mais aussi de toutes les positions sociales existantes, et de formuler une série potentiellement illimitée d'arrangements sociaux alternatifs¹². »

< *In Transit, The Mansion*, Belfast, 1978. Photo : Trevor Wray.

< *Painting Performance*, Belfast Art College, 1978.



> *Art Is Not A Mirror It's A Fucking Hammer*, Belfast, 1978.

La liminalité inhérente à l'activité rituelle est également essentiellement subversive par rapport à la structure sociale quotidienne ; par association, l'œuvre que je poursuivais dans le contexte de l'Irlande du Nord, avec son contenu et ses associations rituelles, avec ses signifiants et ses tics codifiés, pouvait également être considérée comme un espace liminal subversif en regard de la structure sociale quotidienne. Le statut subversif ou « étranger » de la prise de drogues-médicaments se retrouve dans le contexte social et artistique, donc dans la culture, sous forme de critique d'une identité colonisée – et coloniale. Lorsque j'ai commencé à exploiter une église délabrée à Belfast, celle-ci était en soi l'incarnation physique de cet espace liminal. À cette époque, j'avais l'impression que la combinaison de ces éléments avec l'activité rituelle dans un espace propre au lieu, avec toute son histoire et mes propres projections personnelles sur sa signification, pouvait être utilisée comme technique de déstabilisation pour accéder au déconditionnement de mon identité « apprise ».

LA DANSE DES FANTÔMES DANS L'ÉGLISE

En 1979 et 1980, j'ai passé plus d'un an à travailler dans une église abandonnée et délabrée de mon quartier familial à Belfast. Cette série d'*akshuns* à l'église m'a permis d'établir un langage pour les matériaux et les stratégies utilisés selon le lieu et axé sur le comportement rituel et l'expérience cathartique. J'ai commencé à explorer, à inventer et à élaborer de manière consciente des rituels personnels qui, je l'espérais, m'amèneraient à une certaine forme de catharsis, de compréhension et d'accomplissement, peut-être même à la transcendance du conditionnement de ma propre identité. La réalisation de ces premiers rituels *akshuns* m'a permis de définir cette activité rituelle comme moyen de remédier aux limitations de la structure sociale et comme forme d'art non conformiste utilisant la performance rituelle.

Par la création de rituels en art performance avec l'aide de drogues « permettant à l'esprit de se manifester », je cherchais un moyen de me déconditionner et de me reconstruire, ou peut-être même simplement de me détruire, puisque j'avais l'impression d'avoir été asservi et d'être perdu dans une identité qui m'était étrangère.

J'étais convaincu que je me reconstruisais une identité en dehors et à la limite de ma culture, ainsi qu'en opposition à cette dernière. J'avais l'impression que, si je créais ces rituels d'initiation individuelle, je serais capable d'avoir un certain pouvoir sur ma situation. Cependant, j'ai réalisé que ma condition était en fait une sorte de trajectoire émanant d'une pratique chamanique centrée sur l'archétype du *trickster*, du fripon divin, du décepteur. Selon Jung, le comportement douteux du fripon divin et le pouvoir de convertir, de transformer et de guérir qui en découle sont en lien direct avec le chamane ou le guérisseur : c'est le « comportement imprévisible du fripon qui transforme ce qui n'a pas de sens en quelque chose qui a du sens et qui révèle sa relation compensatoire avec le "saint"¹³. »

À cette époque, en 1979, j'ai également commencé à correspondre avec le docteur Al Ackerman¹⁴. Notre dialogue continu portait sur le potentiel des hallucinogènes en performance. Ceux-ci me permettraient d'avoir accès à mon ombre, à mon enfant intérieur inconscient. En effet, je considérais mon archétype *trickster* comme une subversion de la structure sociale par l'art performance et comme une recherche d'espace liminal pour entraîner la libération.

J'ai effectué plusieurs *akshuns* dans l'église à Belfast sous l'influence du diéthylamide de l'acide lysergique, qu'on appelle communément LSD ou acide. Ces *akshuns* s'inscrivaient dans la durée, et leur fin temporelle n'était pas précisée, même si elles prenaient la forme d'un rituel ou d'une action répétitive préconçue. Dans *Ghost Dance*, l'action était principalement statique et dura sept heures. Pendant la performance, je portais une soutane de prêtre qui avait été clouée à une petite plateforme en bois. Au début, j'ai exécuté plusieurs *akshuns* : couper le cœur d'une vache, écrire un texte à la craie, couper ma bouche et y mettre de la ouate, attacher mon pénis et appliquer de la peinture blanche sur mon corps. Par la suite, je me suis tenu immobile sur la plateforme pendant plusieurs heures. De ce que je me souviens, au début de mon « voyage », j'ai commencé à passer à travers les murs et à voler jusque dans la rue, au-dessus d'une immense foule en pleine émeute. Il y avait effectivement une émeute en cours dans la rue lors de mon *akshun*. J'ai fait l'expérience d'une synesthésie extrême. Il y a eu des coups de feu et des hurlements, de la casse, un incendie, de la fumée et du verre fracassé ; la rumeur à l'extérieur de l'église était extrêmement bruyante. Le bruit de la violence prenait pour moi la forme de couleurs diverses et intenses. Je pouvais également *sentir* les couleurs. Je volais au-dessus de la foule, puis je revenais dans l'église, « ancré » à ma plateforme. Mes

envolées et mes retours comportaient une dimension répétitive. J'oscillais entre un sentiment de liberté incroyable découlant de mes envolées et un sentiment de perte quand je me rendais compte que j'étais cloué à la plateforme de bois. La seule autre personne présente dans l'église était l'artiste Tara Babel, qui prenait des photos. L'expérience de Tara en était une de peur à cause de l'émeute. Elle craignait que les émeutiers, la police ou l'armée n'entrent dans l'église. Comme le mouvement à l'extérieur se dissipait, elle a ensuite fait l'expérience de l'ennui, car je ne faisais pas grand-chose à part me tenir debout dans l'église, sur la plateforme¹⁵.

Cette *akshun*, parmi beaucoup d'autres où j'ai ingéré du LSD ou le plus souvent des psilocybes – il était plus facile de s'en procurer, et gratuitement, en cueillant à la campagne –, m'a permis d'expérimenter l'espace liminal entre le conflit et la libération. Lors des premières expérimentations, les substances psychotropes étaient toujours utilisées dans le cadre de la pratique artistique comme stimulants créatifs. Je ne prenais pas ces drogues dans un but récréatif. Mais cela allait changer en 1980, alors que je suis déménagé à Londres.

HORS CONTRÔLE

Londres occupe un coin de ma conscience peuplé de fantômes de ces expériences formatrices. Plus tard, pendant les années quatre-vingt, la ville me sembla une virgule ponctuant les événements plutôt sinistres et inévitables qui ont suivi. Mon expérience à Belfast a été importante parce qu'elle m'a rendu très conscient d'une certaine retenue sociale et culturelle qui empêchait la croissance. Mes *akshuns* performatives, comprenant ou non l'usage de certaines substances psychotropes, ont fait ressortir la nécessité de faire évoluer ma pratique artistique en une méthodologie alternative de vie et de croissance personnelle.

Parmi toutes ces expériences, je n'ai jamais cessé de croire à la vie communautaire et à l'art collaboratif, que ce soit en vivant à Belfast ou, plus tard, en squattant des maisons abandonnées ou des bâtiments vides à Londres. C'est dans les bars et les espaces alternatifs de cette ville que j'ai commencé à travailler avec une foule de collaborateurs, de groupes de musique et d'artistes. Nous voulions introduire l'art performance dans un contexte de culture populaire. Nous avons donc commencé à organiser des événements multimédias dans différents squats. Je vivais et travaillais dans un environnement qui attirait beaucoup de personnes détruites et vulnérables, et qui les encourageait à adopter un style de vie basé sur la dépendance aux drogues et à l'alcool.

Ma propre dépendance aux médicaments sur ordonnance et mon régime à base d'alcool et d'amphétamines, avec tout le désespoir, les distorsions mentales et les états de folie désaxés qui en ont résulté, ont eu l'occasion de se manifester dans une série de performances qui, à leur façon, ont aussi contribué à mon effondrement total.



> *Conspiracy*, Franklin Furnace, New York, 1983.





- > *We Take the B Out of Banal*, Bellaurd Festival, Fribourg, 1986.
- > *Boke Factory*, Zero-One gallery, tournée Hardcore, Los Angeles, 1989.

Dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, en raison de mon style de vie axé sur l'art performance, mon expérience et ma perception des sphères publiques et privées se sont désintégrées pour se fusionner. Mes *akshuns* performatives ont grandement contribué à ma dégradation physique, émotionnelle et spirituelle pendant cette période : « J'ai fait une performance en 1983 au sud de Canal Street dans le quartier Tribeca (New York) à l'emplacement initial de Franklin Furnace. J'avais pris trop de *speed* et je suis devenu fou furieux pendant l'*akshun*. La galerie a été poursuivie par un membre du public pour mauvais traitements corporels et psychologiques à cause de ma performance. Les deux parties sont parvenues à un règlement à l'amiable, mais j'ai dû me faire oublier. Je me suis mis à porter du maquillage et des vêtements féminins, et à me tenir dans des endroits comme Pyramid Club, Area, Danceteria et d'autres boîtes de travestis. J'ai participé aux événements de cette scène musicale et performative No-Fi, adepte du culte de la mort et de l'hédonisme, en faisant quelques performances. [...] J'ai aussi commencé à prendre de l'héroïne... mauvaise idée¹⁶. »

J'ai exécuté un grand nombre de performances très provocatrices dans les années quatre-vingt, dans des lieux alternatifs en Angleterre, en Europe et, de plus en plus, à travers le monde, y compris lors de tournées d'art performance aux États-Unis. La tournée *Hardcore Live Art Tour*, à laquelle j'ai participé en 1989 avec Tara Babel et Shaun Caton, fut particulièrement imbibée d'alcool et de médicaments ; elle est devenue légendaire, notamment en raison des projections régulières de vomis sur scène, engendrées par l'ingestion intentionnelle d'un cocktail de boissons alcooliques et de médicaments aux interactions néfastes.

Selon le fanzine *ND*, une performance que nous avons faite durant le *Hardcore Tour* à la galerie Zero-One à L. A. présentait « un niveau élevé de *whatcore* et des artistes bien défoncés »¹⁷. Nous avons l'habitude de consommer un cocktail léthal composé d'alcool et de *speed* (sulfate d'amphétamine), de dépresseurs (valium, diazépam), d'acide et de MDMA-ecstasy (méthylène-dioxy-méthamphétamine, aussi appelé « E »). En fait, l'ecstasy et le *speed* sont devenus mes drogues de prédilection alors que je faisais régulièrement des performances dans des boîtes de nuit comme le Zap à Brighton, le Mutoid Waste, l'Empire, l'Exploding Cinema

à Londres et les raves qui duraient toute la nuit partout à travers le Royaume-Uni à la fin des années quatre-vingt et au début des années quatre-vingt-dix. Je faisais des performances de *geek*, une version nouvelle de mes *akshuns* à *trickster* au cours desquelles j'étais habité par la persona d'un phénomène de foire dérangé. Il fallait que je prenne du *speed* pour réussir à tenir le coup, car mes performances avaient souvent lieu à des heures impossibles comme trois heures du matin. J'ai même participé à des émissions de télévision au Royaume-Uni en tant que *geek*, complètement gelé, sur le *speed*.

EST-CE QUE JE SUIS DE MORT, MAÎTRE ?

Alors que je créais des performances qui traitaient de la folie des conflits en Irlande du Nord et de ce que je percevais comme un monde où j'étais de plus en plus rejeté et marginalisé, je me suis enfoncé dans la dépendance aux drogues et dans une forme de folie assez sérieuse.

La performance *Hot Dog* a eu lieu à Londres à l'Exploding Cinema. Elle a été : « l'*akshun* cathartique la plus représentative de mon état d'esprit (à ce moment-là, en 1992) et de l'être répugnant que j'étais dans un contexte public. J'ai exécuté la performance à proximité du public, avec comme fond sonore un rap lourd aux paroles provenant d'un magazine porno. L'atmosphère en était une de « chemsex » (mélange de sexe et de drogues psychoactives) dégradant. Je me suis enfoncé des objets dans l'anus : des ciseaux énormes, un manche à balai, une arme à feu, des talons aiguilles et des saucisses. Une partie du public était horrifiée et me criait d'arrêter, tandis que l'autre partie m'encourageait et me criait : « Vas-y ! » J'étais pris au milieu de tout cela. J'étais mort à l'intérieur, en proie à un sentiment de vide, contrebalancé par une terreur et une douleur extrême. J'étais perdu dans ma dépendance. Je n'étais bien que lorsque ma tête cessait de penser, et la seule manière d'y arriver était de boire jusqu'à en perdre conscience et de consommer des drogues pour m'anesthésier davantage¹⁸. »

Tout cela a pris fin le 17 novembre 1992, après deux performances publiques extrêmement destructrices : « Il m'est difficile de parler de cela, peut-être parce que j'ai vécu une sorte d'expérience spirituelle ou mystique. [...] J'étais étendu sur le plancher [...]. Je me sentais comme si j'étais mort et que toute mon essence quittait peu à peu mon corps. Je me souviens avoir ressenti une poussée d'énergie incroyable et être descendu dans un tunnel de lumière extraordinairement brillante. J'ai ressenti un sentiment d'amour et de perfection absolu. [...] C'est la dernière chose dont je me rappelle. Je suis revenu à moi environ 48 heures plus tard. J'étais terrifié, mais je savais que c'était terminé¹⁹. »





> *Hot Dog*, Exploding Cinema, Londres, 1992.



> *Fugue States*, Zap Club, Brighton, 1986.

J'ai exécuté la performance à proximité du public, avec comme fond sonore un rap lourd aux paroles provenant d'un magazine porno. L'atmosphère en était une de « chemsex » (mélange de sexe et de drogues psychoactives) dégradant. Je me suis enfoncé des objets dans l'anus : des ciseaux énormes, un manche à balai, une arme à feu, des talons aiguilles et des saucisses. Une partie du public était horrifiée et me criait d'arrêter, tandis que l'autre partie m'encourageait et me criait : « Vas-y ! » J'étais pris au milieu de tout cela. J'étais mort à l'intérieur, en proie à un sentiment de vide, contrebalancé par une terreur et une douleur extrême. J'étais perdu dans ma dépendance...

Un membre d'une société primitive aurait peut-être décrit cette expérience autrement, en utilisant des termes différents. Stewart Homes a fait remarquer que ce qui m'était arrivé était « assurément un exemple d'auto-initiation chamanique »²⁰ et « comme tant d'autres ayant emprunté la route rocaillieuse menant à l'initiation chamanique, [j'ai] traversé une crise psychologique d'envergure difficile à différencier d'un commencement de démence. Cependant, la destruction symbolique de l'ancien moi n'est que la condition préalable de l'apparition d'un nouveau moi, un corps transfiguré bénéficiant de la puissance supérieure du chamane »²¹.

PHÉNOMÉNOLOGIE ET RÉDEMPTION

En se concentrant sur les maux de la société comme les conflits et la répartition inégale du pouvoir, certains artistes de la performance essaient peut-être de rappeler le traumatisme inhérent à la psyché de l'observateur et de susciter une purge de souvenirs réprimés. C'est possiblement mon cas, avec quelques variations, quand je considère que certaines de mes expériences formatrices en art performance et leur rapport aux drogues et à la volonté – ou obstination – avaient pour but d'enclencher chez moi un état liminal ou altéré afin de me faire atteindre une sorte de catharsis face à mon traumatisme initial causé par le conflit civil. J'essayais d'élaborer une stratégie artistique qui permettrait un « exercice expérimental de la liberté » et qui utiliserait les drogues en combinaison avec le rituel physique pour entraîner une catharsis psychique comme moyen de libération du conditionnement colonial-culturel. Cela a fonctionné, mais il s'en est fallu de peu pour que cela échoue, et je ne recommanderais certainement pas ma méthode, pas même en tant que modèle phénoménologique. Aujourd'hui, en 2016, je ne peux que repenser avec incrédulité à l'étrange imprévisibilité de cette époque difficile et dangereuse ainsi qu'aux nombreuses années passées en marge d'une société aliénante. Cette incrédulité est tempérée par un amour et une gratitude sincères pour la meilleure et la pire des époques simplement parce que j'y ai survécu, alors que plusieurs de mes amis n'ont pas eu cette chance. Je suis encore émerveillé par la manière dont ces expériences d'art performance sous l'effet des drogues ont contribué à ma réhabilitation phénoménologique et à mon éveil spirituel. ◀

Traduit de l'anglais par Véronique Garneau-Allard.
Photos : Stitt Akshun Archive, sauf indication contraire.

DEATH OF A HIPPIE

Paul Thek, artiste de la côte ouest-américaine, est reconnu comme précurseur de l'installation. Il s'est d'abord fait connaître en exposant dans des boîtes en plexiglas des sculptures de cire figurant des morceaux de viande ou des parties du corps humain. *The Tomb*, une installation réalisée en 1967, présente une effigie pleine grandeur de lui-même (son cadavre simulé, langue visible, main coupée) étendue entouré de divers objets dans un caveau, une sorte de petite pyramide à degrés rappelant une ziggourat. L'installation a été présentée en 1967, à la Stable Gallery de New York, sous un éclairage rose et, en 1968, à l'Institute of Contemporary Art de Londres sous le titre *Death of a Hippie*. ◀ RICHARD MARTEL



> Paul Thek, *The Tomb*, vue de l'installation avec éclairage rose, Stable Gallery, New York, 1967.

Notes

- 1 Notre traduction. Stewart Home, *Voices Green and Purple: Psychedelic Bad Craziness and the Revenge of the Avant-Garde* [en ligne], page consultée le 15 novembre 2015, www.stewarthomesociety.org/praxis/voices.htm. Les citations subséquentes en anglais sont aussi notre traduction.
- 2 *Akshun* est un terme que j'utilise depuis 1977 pour désigner le type d'art performance que je fais. En gros, c'est une traduction phonétique venue d'Irlande du Nord du mot *action*, comme dans « *live action* » ou « *action art* ».
- 3 André Stitt, cité dans Neil Jeffries, « Early Akshun: Belfast 1976-1980 », Entretien, A. Stitt, *Substance*, Spacex, 2008, p. 204-227.
- 4 *Id.*, *Small Time Life*, Black Dog / Locust+, 2002, p. 51-53.
- 5 Expression inventée vers la fin des années cinquante par le critique brésilien Mário Pedrosa qui s'appliquait au travail d'un éventail d'artistes souhaitant délaisser les formes d'art traditionnelles, comme la peinture et la sculpture, au profit d'une nouvelle esthétique directement liée aux préoccupations politiques, culturelles et sociales, basée sur la pratique de la performance.
- 6 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. 156.
- 7 Kristine Stiles et Peter Selz (dir.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, 1996, p. 137.
- 8 Harold Rosenberg, cité dans Barbara Hess, *Abstract Expressionism*, Taschen, 2005.
- 9 *Id.*, *The Tradition of the New: The American Action Painter*, Thames & Hudson, 1952, p. 25.
- 10 Cf. Jon Savage, 1966: *The Year the Decade Exploded*, Faber & Faber, 2015, 320 p. « Reflection on disenfranchised British 'Mod' culture and the use of Speed/Amphetamines » (p. 35-79). Le LSD s'est répandu au fil de l'année et de la décennie, et « la psyché adolescente, déjà en hyperventilation, s'est trouvée bombardée de sensations et de révélations qui dépassent l'entendement de la majorité de l'humanité. L'illumination était instantanée ; ces événements étaient fondamentaux » (p. 111).
- 11 Cf. S. Home, *op. cit.*
- 12 Bobby Chris Alexander, *Victor Turner Revisited: Ritual As Social Change*, Scholars Press, 1991, p. 17.
- 13 Carl Gustav Jung, « On the Psychology of the Trickster Figure », dans Paul Radin, *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*, Schocken Books, 1956, p. 197.
- 14 D'« Blaster » Al Ackerman était le nom le plus couramment utilisé par l'artiste postal (*mail artist*) et écrivain américain William Hogg Greathouse, de son nom de naissance. Ackerman a été actif au sein de sous-cultures variées dès le début des années soixante-dix. Il est décédé le 17 mars 2013, à Austin, Texas. On lui attribue (ainsi qu'à David Zack) la paternité du concept de néoïsme et la création du personnage de Monty Cantsin, personnifié par la suite par l'artiste Istvan Kantor.
- 15 Tara Babel, entrevue téléphonique du vendredi 4 décembre 2015. Tara Babel (Irlande du Nord) a collaboré avec moi de 1979 à 1989 et a documenté plusieurs de mes premières performances à Belfast et à Londres. Sa carrière en art performance a duré de 1978 à 2001.
- 16 A. Stitt, *Tour Blog*, Samizdat Press, 2006.
- 17 Daniel Plunkett, « Why They Called It Hardcore », *ND*, n° 13, 1989.
- 18 A. Stitt, *Small Time Life*, *op. cit.*
- 19 *Ibid.*
- 20 S. Home, *Revenge of the Shamans: Reclamation*, Chapter, 2005.
- 21 *Ibid.*

André Stitt est professeur d'art performance et d'art interdisciplinaire à l'École d'art et de design de Cardiff et à l'Université métropolitaine de Cardiff. Il est membre de la Société royale des arts. Il a travaillé presque exclusivement comme performeur et artiste interdisciplinaire de 1980 à 2012, et s'est forgé une réputation internationale pour son œuvre avant-gardiste, provocatrice et exigeante sur le plan politique. Les communautés et leur dissolution, souvent liée à des traumatismes et à des conflits, et l'art comme proposition salvatrice constituent les thèmes prédominants de sa production artistique. Ses performances et installations (et performances en fonction du lieu) ont été présentées dans des musées et des galeries