

FIX 04

Michelle Rhéaume

Number 91, Fall 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45784ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Rhéaume, M. (2005). Review of [FIX 04]. *Inter*, (91), 32–39.



FIX04

> MICHELLE RHÉAUME

S'inscrivant dans la continuité de ces festivals internationaux qui réfutent toute ségrégation de cultures et qui s'objectent à toutes formes artistiques en accord avec l'économie dominante et le consensuel marché de goût, *FIX*, biennale internationale d'art de la performance organisée par Catalyst Arts depuis 1994, demeure jusqu'à ce jour le plus grand festival du genre au Royaume-Uni, reconnu comme un haut lieu de la performance à l'échelle européenne.

Pour cette 6^e édition tenue en décembre 2004 à Belfast en Irlande du Nord, *FIX04* rassemblait plus de 15 artistes en provenance de l'Amérique du Nord, de l'Amérique du Sud et de l'Asie. L'organisation de Catalyst Art invita les artistes en raison des considérations poétiques et politiques inhérentes à leur travail de performance. Conséquemment, l'événement ratissa un large éventail de problématiques associées aux genres, à la classe, au marché du travail, à l'environnement, à l'industrie du spectacle et aux droits humains.

Artistes invités

ARAHMAIANI • Indonésie
Vasya VASILEVA • Bulgarie
Marilyn ARSEM • États-Unis
Sylvette BABIN • Québec
John G. BOEHME • Canada
Anne BEAN • Angleterre
Denis ROMANOVSKI • Biélorussie
Matt COOK • Pays de Galles
Gusztav UTO • Roumanie
Jamie McMURRY • États-Unis
Roman MASKALEV • Kirghizstan
Michelle RHÉAUME • Québec
Alexander Del RE • Chili
Sinéad O'DONNELL • Irlande du Nord
Helen SHARP • Irlande du Nord

Afin de générer un contexte favorable à l'échange et aux questionnements, les débats, tables rondes et conférences prirent leur souffle dans la transparence d'un environnement plastifié, celui d'une gigantesque bulle gonflable érigée sur un espace vert derrière le Crescent Art Center de Belfast. Mentionnons que *La bulle* en question est une sculpture publique interactive et qu'elle est la création de City Mine (d), une organisation établie en 1997 pour faciliter les interventions municipales dans la ville et pour explorer l'utilisation de l'espace social.

Ce qui caractérisa cette édition fut la mise en place, à même les locaux de Catalyst, d'une *performance lounge* ayant pour visée la consolidation de l'historique de *FIX* comme étant l'événement le plus viable du genre au Royaume-Uni. Le public avait accès aux archives vidéographiques des artistes participant à *FIX04* ainsi qu'à l'ensemble de la documentation des biennales précédentes. De plus, il était possible de consulter sur place des textes relatant l'histoire de la performance à l'échelle européenne. Ce « salon des performances » fut ouvert sans interruption du 4 au 18 décembre 2004.

Plutôt que de faire un compte-rendu critique de cet événement, je me propose ici d'en faire la description et de commenter les différentes performances réalisées à *FIX04*. Je tenais néanmoins, et ce, indépendamment des discours des artistes, à donner mes propres impressions et interprétations de leur travail. L'art de la performance appartenant autant au spectateur qu'à l'artiste, puisqu'il s'agit d'expérience partagée, c'est dans cette « double position » de spectateur-artiste que je désire vous introduire à *FIX04*.

Breaking Words

ARAHMAIANI fut l'un de ces moments forts de *FIX 04*. Son action qui se voulait un commentaire sur la spécificité de la situation politique de son pays a, en raison de son approche participative avec un auditoire international, suscité une réflexion plus large sur l'état généralisé de la violence que l'on vit actuellement. Cette performance avait la qualité d'aller droit au but.

ARAHMAIANI avance dans l'espace de la galerie vêtue d'un long manteau noir et se positionne devant une table sur laquelle est « assiégée » une série de piles d'assiettes en porcelaine d'un blanc éclatant. S'adressant directement au public, elle partage avec l'auditoire la mort d'un ami récemment empoisonné dans son pays pour ses allégations politiques. Elle nous demande alors une minute de silence à sa mémoire, faisant de cette annonce une prémisse, établissant les paramètres qui orienteront notre réceptivité de l'action qui suivra.

Elle poursuit en invitant les spectateurs à écrire sur ces assiettes « le mot qui selon [eux] est le plus chargé de beauté ». Une série de mots s'inscrivent dès lors, dans des langues aussi variées que l'anglais, le français, le russe, l'espagnol, le hongrois, etc. Dans l'auditoire, un fait retient mon attention : au moment où il ne reste plus que trois assiettes encore vierges de mots, deux femmes, l'une située à ma droite et l'autre à ma gauche, écrivent simultanément le vocable *now*.

ARAHMAIANI fait la lecture de chacune de ces assiettes désormais chargées de multiples évocations poétiques jusqu'à ce qu'elle lise à haute voix « *now* ! » et se précipite sur le champ pour saisir la première assiette au-dessus d'une pile et commencer à les lancer les unes après les autres, tels des projectiles, contre le mur de béton de la galerie. La force et la puissance du geste résonnent dans l'espace ; on pourrait, en se fermant les yeux, percevoir le son d'une mitraillette. L'inhumanité



dont il est ici question pose un regard sans frontière sur un monde de plus en plus violent. De par cette œuvre, l'artiste évoque les notions de lâcheté et de violence domestique. Ce sont ici les aspirations et les rêves individuels des

gens qu'elle pulvérise sous leurs yeux, allant jusqu'à en faire pleurer certains. À l'échelle mondiale, ce sont les vestiges de nos utopies brisées qui, semble-t-il, s'amassent en un tas au pied du mur de l'indifférence.

How to Do Things with Legs

Vashya VASILEVA fut, *a priori*, d'une présence discrète dans un coin de la galerie, se faisant de plus en plus perceptible dans sa durée. Son action s'échelonna sur une période de douze heures.

VASILEVA, assise sur une chaise, pieds nus, encerclée de quelques sièges inoccupés, s'adonne à l'origami avec ses jambes pour confectionner de petits bateaux à partir de feuilles de papier blanc. Les gens qui vont et viennent par intermittence dans la galerie sont cordialement invités à se déchausser pour se joindre à cette activité de modélisation. En fait, ce que VASILEVA propose ici, c'est d'articuler ces feuilles de papier avec les jambes et, pour ce faire, les participants doivent respecter un système de régularisation et de réglementation inhérentes à cette activité. Elle aspire à ce que la structure se multiplie d'elle-même. Cette séquence de petites actions relate, par l'entremise du papier, la situation.

Il en résulte une activité sociale, comme une forme d'écriture collective, une modalité de « l'écriture des jambes » qui transcende les matériaux et les normes. Ce groupe, aux allures d'un cercle des fermières, devient alors pour les yeux du regardeur un petit atelier de production où, face à face et pieds nus, les gens conversent entre eux sur des sujets plus variés et inattendus les uns que les autres. Un discours vivant pouvant refléter notre façon d'établir nos rapports avec les autres.

Elle clôture l'activité par un geste basé sur une convention collective. Elle fixe la totalité de la production quotidienne de petits bateaux, aux allures d'une production industrielle, aux chaussures des visiteurs présents en soirée. Elle les invite ensuite à sortir prendre une marche. Une fois dehors, les gens, laissés à eux-mêmes, sont quelque peu désorientés. Après un certain temps, ils décident, d'un commun accord, d'entrer de nouveau dans la galerie. « Maman les petits bateaux qui vont sur l'eau ont-ils des jambes ? – Bien oui, mon petit gars, s'ils n'en avaient pas, ils ne marcheraient pas. » (chanson pour enfants)



Departure

Marilyn ARSEM tenta de mieux comprendre les interrelations entre la vie et la mort. En termes d'action, nous avons eu droit à une visite guidée et commentée de cinq sphères de verre réparties çà et là dans la galerie, à la hauteur de nos yeux. Tour à tour, elle aura éclairé d'une petite lumière et de grands récits les différents éléments qu'elles contiennent.

À l'intérieur de la galerie, en pleine obscurité, ARSEM circule entre les spectateurs, remettant précieusement une poignée de sable dans la paume de tout un chacun. Puis survient le moment du départ : d'une sphère à l'autre, on observe scrupuleusement sable, eau, terre, glace, puis chair animale. Pendant qu'elle discours magistralement dans les « hautes sphères », elle passe en revue les grandes étapes de la genèse de l'univers à travers ces éléments. Par de multiples analogies, et sur un timbre de voix « lactée », semblable à celui que l'on peut entendre sur les enregistrements de relaxation, elle essaie de rendre tangibles certaines formules et statistiques, certains concepts desquels elle extrait des nombres exorbitants : « Chacun de ces grains de sable dans vos mains est un individu. » Elle illustre ses dires en prenant des pincées de sable entre ses doigts et en disant qu'il s'agit approximativement du nombre d'hommes, de femmes et d'enfants qui furent tués dans tel ou tel conflit, un ramassis d'annales sur la création et l'autodestruction qui caractérisent la réalité des habitants de cette planète. Elle espère que tous ensemble, de manière kinesthésique, nous parviendrons à saisir l'ampleur de ces pertes humaines. Pour certains, sa voix



les porte et les transporte. Pour d'autres, toute cette narrativité agace. La difficulté majeure avec cette performance est dans l'effort de singularisation du global ; son approche s'avère trop pédagogique. Elle parvient néanmoins à susciter chez les plus sensibles une méditation sur la guerre, conséquemment sur notre propre finalité ainsi que sur l'interrelation de nos vies sur cette planète. Inopportunistement, ces petits microcosmes avec ces escales ne se seront avérés qu'un dispositif purement didactique, qu'une forme de schéma visuel et tactile.

Elle termine en nous faisant part de son intention de départ. Elle explique que la chair animale se trouvant dans la dernière sphère n'a pas atteint le stade de putréfaction souhaité, que le processus de décomposition s'est confirmé plus lent qu'elle ne l'avait pensé. En fait, ce qui aurait dû advenir à l'ouverture de cette sphère est la propagation d'une odeur de chair pourrie si prégnante et nauséabonde qu'elle nous aurait fait vomir ou contraindre à quitter les lieux, histoire de contrebalancer la narration par une expérience sensorielle. Bref, c'est l'élément clef de son projet qui s'est révélé un faux départ. Néanmoins, c'est le moment que j'ai préféré, puisque ce qu'elle a tant bien que mal tenté de démontrer s'est manifesté non pas dans sa performance, mais dans son processus : « Les humains sont le résultat d'un chemin évolutif d'une exquise complexité, plein de faux départs, d'impasses et d'accidents statistiques. » (Carl SAGAN, *Cosmic Connection*)



Punching Wall

Sylvette BABIN nous proposa une action où, à la manière d'un triptyque, elle composa l'espace et le temps en différents tableaux. D'ouverture, on peut la voir assise au sol, appliquant successivement de fines couches de pâte filo sur son visage, dissimulant son identité derrière ce qui rappelle, en raison de sa texture et de sa teinte, une seconde peau. Par la suite, elle renchérit cette vision à l'aide d'un maquillage aux doigts, redessinant ses lèvres et ses yeux avec un liquide rouge. Finalement, de façon quelque peu burlesque, elle fait lever la pâte. Cette pellicule hermétique empêchant l'air de passer se gonfle et se rétracte au rythme de sa respiration. Dans la répétition, elle s'imprègne d'isolement ; l'image qu'elle renvoie laisse perplexe. Elle expose ensuite les pâtes fraîchement peintes en une pile de portraits aux allures d'un « feuilleté de peaux mortes ».

L'essence de cette action se manifeste dans le tableau central, plus précisément dans le geste de la lutte. BABIN se fait attacher les poings par deux membres de l'auditoire, poings qu'elle insère ensuite à l'intérieur de choux rouges, faisant ici figure de gants de boxe. Elle cogne vigoureusement à maintes reprises contre un mur de la galerie. Ce qui est intéressant dans la proposition de BABIN, c'est la mise en relation de la boxe avec le chant : tout en frappant, elle chante *À la claire fontaine*, une chanson qu'elle interprète de plus en plus viscéralement, devenant une forme de plainte à mesure que ses choux se désagrègent contre le mur. Cette chanson d'amour vient contrecarrer la violence du geste, créant un étrange équilibre qui fait sortir le geste de sa représentation anecdotique pour finalement exprimer un vécu aux dimensions paradoxales et déchirantes.

Ce qui s'en dégage, c'est un fort sentiment d'impuissance. Face à un mur devant lequel elle s'acharne obstinément, son geste prend l'allure d'une tentative désespérée. Au premier abord, en raison des paroles de la chanson, ce combat paraît teinté du deuil d'un amour à jamais perdu. Cela reste ambigu, car elle parvient à faire ressentir la nécessité d'une lutte, mais de quelle cause s'agit-il puisqu'elle est demeurée jusqu'ici sans nom ? C'est dans la dimension conceptuelle de l'oeuvre qu'il nous est possible d'appréhender le sens de cette lutte. À la lumière des relations historiques qui existent entre la révolution et la chanson d'amour française, sa sémantique se précise et en vient à évoquer un combat plus grand : elle frappe au mur des injustices sociales contre la bêtise humaine, contre soi-même. Après un certain temps, les taches rouges passent au bleu, ce bain de sang devient la claire fontaine.

Pour avoir déjà vu Sylvette BABIN sucer les pouces de toute une foule à Québec, il est clair que d'avoir ici sucé celui d'Alastair Mac LENNAN est un clin d'œil à cette performance. Lors de cette première rencontre, le geste évoquait un échange tandis qu'ici il suggère plutôt la transmission d'un savoir.

À la fin de la performance, BABIN se dirige vers le bar à proximité du radiateur, là où elle avait placé son « feuilleté » au réchaud. Elle commence à l'engouffrer, non sans quelques maux de cœur. À un certain moment, l'auditoire réalise que l'action arrivera à son terme lorsque la performeuse aura fini d'ingurgiter cet illustre feuilleté. Dans ce dessaim, tous ont mis la bouche à la pâte.

Irish Shinty Christmas

John G. BOEHME réévalua la relation entre le travail, le loisir et le sport. Son action fut très simple : elle se résuma pour BOEHME à jouer au *shinty/hurley*, sport traditionnel irlandais. Le hockey tel que nous le connaissons en Amérique du Nord est un mélange de plusieurs sports dont le *shinty/hurly*, le *bandy* et le hockey sur gazon. À titre d'installation sur un mur de la galerie, une zone de buts est délimitée par deux jeux de lumières extérieures de Noël. Ces guirlandes électriques sont constituées de trente-deux ampoules : celles de la première sont de couleur orange, celles de la deuxième sont de couleurs verte et bleue, en alternance. Comme autres *slithers* (balles de *shinty/hurly*), de soixante-quatre verres de papier aux imprimés de Noël, d'une bouteille de whisky irlandais Jamesons et d'une autre de whisky irlandais Bushmills. À l'aide d'un bâton de *shinty/hurly*, il frappe des balles, visant tour à tour une ampoule des différentes séries de guirlandes. Lorsqu'une ampoule de couleur orange est hors circuit, BOEHME boit un verre de Jamesons ; lorsqu'il s'agit d'une ampoule verte ou bleue, il boit un verre de Bushmills. Il continue jusqu'à ce que toutes les lumières soient hors jeu. L'Irlande comprend trente-deux comtés, l'orange étant la couleur traditionnelle des Irlandais protestants, tandis que le vert et le bleu, les couleurs traditionnelles des Irlandais catholiques. Jamesons est un whisky irlandais reconnu comme un whisky catholique, tandis que Bushmills est associé à un whisky protestant.

Bye Bye Blackbird

Anne BEAN s'avéra hautement viscérale, voire animale. Tel un *vacuum*, elle aspire la fissure qui la sépare du public, et ce, au millimètre près. En guise d'introduction, je dirais que c'est un travail sur l'être, une poésie que je qualifierais d'existentialiste. C'est une expérience exaltante qu'elle nous invite à vivre et c'est pourquoi on ne cherche pas à la rationaliser, à la comprendre ; cela amoindrirait notre plaisir. C'est d'ailleurs ce qui m'a réjoui dans son action : elle fait appel à notre curiosité, elle infiltre notre corporalité, c'est du bonbon phénoménologique. Elle ne traite non pas simplement de son corps, mais des corps qui sont le sien et les nôtres. Elle les place dans des réalités déconcertantes et contradictoires, à l'image de notre monde.

Encore une fois l'auditoire se retrouve dans le *black* le plus absolu. Au centre de l'espace se trouvent deux socles : sur l'un est juché un sceau d'eau savonneuse, sur l'autre un téléviseur éteint. BEAN fait son apparition tout en fredonnant des mots à peine perceptibles. Puis soudainement, elle brandit un amas de tubes phosphorescents (*glow sticks*) qu'elle rompt violemment, aspergeant sa crinière de leur liquide. Au passage, elle en profite pour se colorer les lèvres et les paupières et en verser dans la chaudière d'eau. Le geste étant amorcé, pourquoi ne pas en gicler partout ? C'est ainsi qu'elle repeint et dépeint une atmosphère ; du plancher au plafond, on dirait une constellation, un *dripping* vert fluorescent. Elle prend ensuite une vieille enregistreuse et continue de chanter tout en s'enregistrant. Après un certain temps, elle appuie sur « play » et c'est alors qu'elle s'exécute en duo dans un dialogue chanté avec elle-même, les silences de l'une laissant place aux mots de l'autre et vice versa.

Elle plonge la radio par intermittence dans l'eau phosphorescente, rendant sourd le son émis par l'appareil ; BEAN accorde sa



voix à cette nouvelle tonalité. Elle la ressort, le temps que la cassette « reprenne son souffle », puis la replonge de nouveau. Elle instaure ainsi un rythme ; la voix sur la radio s'exprime de façon spasmodique et réduit de plus en plus son volume d'exécution, mais continue étonnement de chanter. Lorsque la radio rend l'âme, elle allume le téléviseur dans lequel on voit un cochon aux narines remplies de mouches ainsi que BEAN qui s'étire la « gueule » avec des épingles de sûreté auxquelles elle a attaché des broches de métal afin d'avoir plus de poigne.

La composition spatiale de BEAN est inclusive. Avec l'intention de « partager » l'espace, elle devient une nourriture pour l'autre et l'autre se donne à manger dans cette réciprocité. Le véhicule et les matériaux utilisés paraissent arbitraires et secondaires ; ce qui est important, c'est de produire un vecteur physique afin de créer un espace métaphysique. Et pendant ce temps, Anne BEAN chante toujours d'incompréhension...

Phantom Horizon

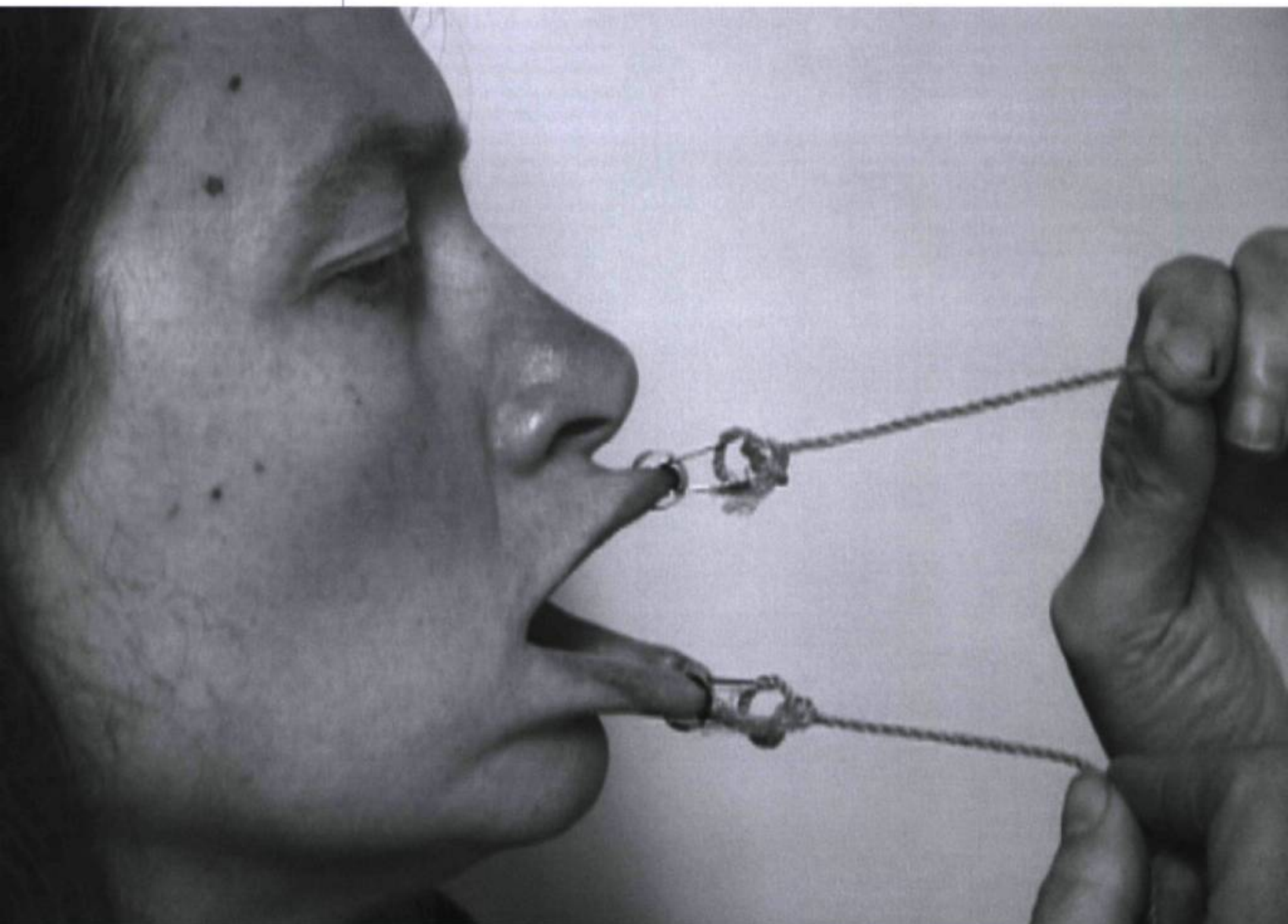
Denis ROMANOVSKI essaya de créer des conditions où les gens pourraient expérimenter différentes attitudes en regard de la situation. Ainsi, ils pourraient comparer leurs relations pendant qu'ils coacteraient et découvriraient ensemble divers modes de communication. Cette action fut réalisée en collaboration avec J. BOEHME agissant à titre d'encanteur. L'action comportait deux parties, deux temps, deux mesures.

1^{er} acte : ROMANOVSKI arrive dans l'espace de la galerie vêtu d'un smoking. Il retire sa veste et, déposée sur un cintre, la remet à une spectatrice en lui demandant de la tenir pour lui durant l'action. Elle accepte. Sous son veston, il arbore un simple T-shirt de coton blanc. Au centre de la galerie, on peut distinguer deux grandes échasses faites de bois. Il demande cette fois à un spectateur de tenir ses échasses en position verticale. Il y consent. Il se dirige dans ma direction, prend ma main et enroule une ficelle autour de mon annulaire qu'il me dit de positionner tout près de mon œil gauche. Il attache ensuite l'autre extrémité de la ficelle à l'une des échasses, tirant de ce fait un trait dans l'espace.

Il répète ce geste avec une dizaine de personnes de manière à former un cercle aux rayons centrifuges, puis il revient vers moi. Cette fois-ci, une palette de couleurs à la main, il me demande quelle est ma couleur favorite. Je réponds : « Orange. » Il trempe alors une petite éponge dans cette couleur et peint ce qui constitue ma nouvelle ligne d'horizon, qu'il a si bien ficelée. Il répète la même procédure auprès des autres participants. Une fois toutes les ficelles peintes, il enfourche les échasses, ce qui le soulève à deux pieds du sol. Il piétine quelques fois sur place, question de trouver son équilibre. Puis il commence à tourner sur lui-même, nous obligeant à avancer, à nous rapprocher de plus en plus, jusqu'à ce qu'il y ait un contact physique avec lui. Une fois qu'il nous a tous détachés et que nous nous sommes éloignés, participants et spectateurs sont à même d'apprécier ce qui est maintenant un superbe T-shirt affichant les impressions laissées par les lignes d'horizon multicolores du public. Cet *artefact* est le produit d'une action collective qui unissait les énergies individuelles.

2^e acte : L'*artefact* est maintenant mis aux enchères par John BOEHME. Dès son entrée dans l'arène, avec sa carrure et son charisme imposant, il prend toute la place. C'est avec beaucoup d'aisance et d'humour qu'il incarne maintenant l'encanteur. Il s'avère un très bon marchandeur, attendant le bon moment pour abdiquer. Il fait monter les enchères jusqu'à 67 livres. Il collecte le butin, puis demande de le faire circuler entre les mains de l'auditoire, pour finalement aboutir dans la caisse du bar afin de payer la tournée générale.

Créativité collective, compétition, tentation, échange puis offrande, voilà les énergies qui furent utilisées comme matériel pour sa performance. Ce que ROMANOVSKI tente de démontrer, c'est que la matière même de la communauté passe par la nature individuelle de l'humanité.



Drawing Event Seven

Dans la langue anglaise, le verbe *dessiner* (*to draw*) nous offre de multiples significations, la majorité étant utilisée pour signaler le mouvement ou la composition. C'est avec ces différents sens en tête que Matt COOK entama sa série *Drawing Event Seven* visant à explorer les interrelations entre le son, le mouvement et l'image.

Dès notre entrée dans l'espace, on peut apercevoir de gros haut-parleurs adjacents aux deux colonnes de soutien à une extrémité de la galerie. Entre ces colonnes, une table à dessin sur laquelle on trouve tout un attirail électronique : une planche à dessin composée d'une surface sensible est connectée à la fois à un amplificateur, à un ordinateur, à une console de son ainsi qu'à un mélangeur. Cette configuration attribuée à COOK, dès son arrivée, l'allure d'un DJ. Il appose tout d'abord sur la planche à dessin une feuille de papier puis, jambes écartées, genoux fléchis, le corps incliné vers l'avant, une main trouvant appui sur le coin de la table et graphite dans l'autre, il entame son premier dessin. Les traits de son crayon sur le papier sont amplifiés et convertis numériquement en un échantillonnage de tonalités mélodiques, forgeant des correspondances entre musique électronique et sonorité acoustique. Au cours de sa performance, COOK exécute trois dessins, les sons générés par chacun des dessins étant enregistrés, puis rejoués durant les dessins subséquents. Il en résulte une multicouche de sons sur toute la performance : une polyphonie de dessins.

Son travail s'inscrit dans la tradition de la musique de composition et d'improvisation. En termes de mouvement, nous pouvons entendre une rythmique relativement rapide, ponctuelle-

ment marquée de montées progressives ; le mouvement de la performance correspond au geste du dessin. L'action est corporelle et sans contredit en corrélation avec la danse. En réalité, il s'agit d'une forme d'inversion de la danse, un renversement, puisque l'action est l'origine du son et non sa réaction. En ce qui concerne la représentation de l'image, il est vrai que l'action-dessin produit des images. Ces dessins sont en fait les partitions musicales de l'action, ils offrent une représentation graphique de l'improvisation.

Les dessins eux-mêmes sont sans importance : après la performance, ils deviennent des éléments d'archive, lesquels peuvent seulement être interprétés comme la mémoire et la conséquence de l'action au cours de laquelle ils ont été faits. À la fin de la performance, les dessins sont fixés sur un mur afin que le public puisse voir de près la composition et la texture des traits. Les dessins sont ensuite offerts à qui veut s'en porter acquéreur.



Ph-C Shadow

Gusztav UTO attache un élastique au cadre d'une fenêtre de la galerie, auquel il greffe un second et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'il obtienne une longueur suffisante pour glisser le dernier autour de son cou. La tension des élastiques se répartit uniformément autour de sa mâchoire, prenant appui sur sa nuque en lui creusant les joues. Le nœud demeurant devant sa bouche, il est contraint de la laisser entrouverte. Toujours face à la fenêtre, il recule, puis recule encore, la raideur se faisant de plus en plus sentir. Derrière lui, perpendiculaire à sa direction, une seconde séquence d'élastiques joint deux colonnes. À ce point de rencontre, l'ombre de ces suites d'élastiques forme un *t au sol*. Il effectue alors un demi-tour sur lui-même, puis délimite le contour de son ombre à l'aide d'un jet d'eau provenant d'une gourde, faisant ainsi référence à ce qu'il nomme un « *water drawing of the Aquarius* » qui correspond à sa date de naissance (1^{er} février 1958). De retour à sa position initiale, il poursuit son trajet à reculons. La tension étant maintenant double, il recule jusqu'au moment de rupture, où les élastiques lui éclatent au visage.

UTO a tout d'abord ancré un dialogue dans le présent de par sa gestuelle avec les élastiques. Ensuite, il l'enracine dans le passé, retirant de l'une de ses poches un téléphone portable avec lequel il contacte Kenny McBRIDE, présent dans la galerie. Il l'a choisi parce qu'il a fait sa connaissance chez lui en Transylvanie alors qu'il y réalisait une résidence d'artiste. Tout en gardant contact avec cet artiste, il retire de son autre poche une multitude de vieilles cartes d'appel en provenance de différents pays. Il les disperse à l'intérieur de son tracé d'eau, faisant foi des communications internationales passées. Il utilise la communication verbale et directe avec McBRIDE pour, dans une attitude optimiste, prononcer « santé », « *slainte* » (irlandais) et « *egeszsegere* » (hongrois), s'adressant tout d'abord à sa première famille (son fils Bence, sa fille Zselyke et son petit-fils Elek), puis à sa seconde (les artistes de performance, l'auditoire de *FIX 04* ainsi que tous les habitants de Belfast) : « Portons un *toast* à tout ce qui est près du physique et proche du spirituel dans la conflictuelle cité de Belfast, en ce 3^e jour de décembre 2004. Parlons de vie nouvelle et prenons-y plaisir. » Cet optimisme tentait de combattre le pessimisme ambiant puisque ce soir-là, à Belfast, même les carreaux des fenêtres étaient empués de larmes.

Il s'adresse à l'auditoire de manière interposée, tout d'abord par l'objet élastique, ensuite par le médium du téléphone, puis finalement par cet artiste qui devient le médiateur entre lui, sa vraie famille, sa famille d'art de la performance – comme il la nomme –, le public de *FIX 04* ainsi que les habitants de Belfast. À travers cette triple médiation de la communication, il parvient, au delà du sens premier de l'objet-matériel qu'est l'élastique, à démontrer l'extensibilité spatiale et temporelle du dialogue, ainsi que son implicite dimension qu'est la mémoire.



Children Are Better Seen Than Heard, volume 3

Pour sa part, Jamie McMURRY a poursuivi une série de performances entamées en octobre 2004. Il entreprit cette trilogie avec l'intention de déconstruire, à l'intérieur même de ses activités performatives, certains gestes fortement personnels et autobiographiques pour mieux les comprendre dans ce processus de dépersonnalisation. Pour ce faire, il compila et répertoria une suite de gestes simples qui existaient intégralement ou partiellement dans ses performances antérieures. Le produit de tant d'efforts donna naissance à trois pièces intitulées *Children Are Better Seen Than Heard*, volumes 1 à 3. Ces trois actions, différentes les unes des autres, furent réalisées dans une même attitude ; elles eurent lieu à Boston, à Buenos Aires et à Belfast.

Dans les deux volumes précédents, McMURRY avait sollicité un membre de l'auditoire pour prendre en charge l'éclairage. Dans un effort pour redonner au public un plus grand contrôle sur l'ensemble des facteurs typiques de l'expérience, il lui distribua, dès le début de *Children Are Better Seen Than Heard*, volume 3, une quarantaine de caméras jetables munies de flashes. Notons que le plastique de ces appareils affichait fièrement le drapeau américain.

McMURRY éteint les lumières et passe à l'acte. Il fait jouer une cassette sur laquelle on entend un jeune garçon chanter ; il présente cet enfant comme son collaborateur. Il retire ensuite ses vêtements. Une fois dévêtu, il entre dans un tonneau couvert de dorure et rempli d'eau glacée ; il y plonge à quelques reprises, nous laissant entendre sa douleur. À sa sortie, il enfle un treillis de camouflage, se fait cuire un steak sur un chauffe-assiettes électrique, puis le mange. Ensuite, il monte sur une



cabane d'oiseaux, des images de premières dames des États-Unis dans chacune de ses mains, tentant tant bien que mal de se tenir en équilibre. Il ronge également des crayons Crayola, pour finalement limer un panache de cerf à l'aide d'une ponceuse électrique.

L'élimination d'une source de lumière constante et prédictible s'avère une décision capitale puisque cette particularité détermine l'expérience que le public a de l'action. Le rythme d'apparition et d'extinction des gestes est syncopé et entrecoupé de plans de noirceur nous laissant avec des impressions partielles et stroboscopiques. L'image du geste se surimpose à l'impression du geste précédent toujours présent sur la rétine. Sans continuité linéaire, la chronologie de l'action perd de son importance, l'action même perd de son sens ; il s'adresse aux sens. Par réflexe, l'auditoire tend l'oreille, portant une attention plus particulière à la sonique pour combler ces trous noirs. Le performeur fait aussi appel à notre curiosité, voire à notre voyeurisme. L'auditoire a le contrôle sur les moments qui sont vus, malgré un léger décalage, le temps que l'appareil photo réagisse.

Bucket

Quant à Roman MASKALEV, il a fait une performance percutante, c'est le moins que l'on puisse dire. Une chaudière de métal sur la tête, MASKALEV fait son entrée. Il se meut avec promptitude à travers le public, l'obligeant à lui céder le passage. Dans son sillage, il percute tout, allant même jusqu'à heurter une spectatrice qui se retrouve au plancher. Au vol, il empoigne un bâton, puis une chaise sur laquelle il monte. Un corps anonyme se tient maintenant debout, au-dessus de la mêlée, revêtant cette chaudière : MASKALEV devient à la fois personne et tout le monde. Il incarne l'insatisfait. Par son attitude, on ressent un puissant mécontentement. Puis, à l'aide du bâton, il se frappe brutalement d'un premier coup à la tête, entreprenant ainsi une séquence de plusieurs coups. La violence du geste est accentuée par ce mot de repentir qu'il répète entre chacun des coups portés : « *Sorry ! Sorry ! Sorry !* »

Nombreuses sont les interrogations trouvant échos dans la tête des spectateurs, d'ailleurs certaines de ces questions commencent à se faire entendre. Les gens discutent entre eux, ils examinent et spéculent sur l'intention de l'artiste, se disant que son geste pose un questionnement sur l'indifférence, le voyeurisme et le seuil de tolérance face à l'autodestruction. Pendant qu'ils se consultent sur leur responsabilité ainsi que leur droit d'intervention, MASKALEV continue de s'administrer des coups. Bien qu'ils ne regardent pas tous, les gens encaissent ; c'est visible dans leur corps, à chaque coup, plusieurs s'enfoncent la tête dans le cou. Ce public, pris comme témoin de cette automutilation, réagit, l'action de regarder lui devenant insoutenable. C'est alors qu'un de ses membres marque le coup final, le grand coup, lui arrachant cette matraque des mains. Il y a ici, de toute évidence, un événement. C'est MASKALEV qui est alors saisi par la réponse du public, du moins décontenancé.

Losing the North : Trans[port]Action

Michelle RHÉAUME, l'auteure de ce texte, célébra le plaisir d'interagir dans la cité. La manœuvre d'une durée de quatre heures prit la forme d'un tournoi de dards déambulatoire. Les joutes disputées, au nombre de quatre, investirent des espaces publics victoriens autrefois désertés par peur des bombes de l'IRA. Les architectures privilégiées le furent en raison de leur double dénominateur commun : elles abritaient un arbre sur lequel il m'était possible de fixer une cible et étaient postées à proximité d'une horloge visible de là.

Losing the North : Trans[port]Action fut mené telle une opération militaire, utilisant le « jeu » comme tactique pour déjouer les appréhensions des participants rivaux. Les « uniformes » sont des objets portables et convertibles s'apparentant à un gilet de sauvetage transparent. La veste que je porte est gorgée de cubes de glace emprisonnant de petits soldats de plastique vert, ce qui la distingue de celle des participants qui, elle, est remplie d'eau. Dans la durée, le port de l'uniforme s'inscrit sous le mode de l'endurance puisque m'entraînant progressivement vers une légère hypothermie. Les « fléchettes » utilisées lors de ce tournoi avaient le gabarit de lances. Il s'agissait en fait de parapluies fermés, réduits à leur structure métallique, auxquels j'avais fixé un clou à l'extrémité. Cet objet, usuellement fidèle défenseur contre les intempéries, est ici devenu une arme offensive. Les « cibles », quant à elles, étaient des projections polaires de l'hémisphère Nord² illustrant différents « éléments du temps » en date du 10 avril 1998, 12 heures, heure de Greenwich, correspondant au moment de la signature de L'accord du Vendredi saint³ (le traité de paix en Irlande du Nord).

Losing the North : Trans[port]Action, locution aux résonances multiples, référait dans un premier temps à l'expression française *perdre le nord* qui, dans l'entendement général, signifie « perdre la tête ». Perdre le nord, dans le contexte politique irlandais, sous-entendait la perte d'un territoire ainsi que la gouverne de son pays. Perdre le nord, comme intervention artistique, désignait une invitation à perdre de vue ce repère indiqué par la boussole pour s'engager dans une dérive collective mettant le cap sur un nord interculturel. L'action consistait en une incessante relocalisation des multiples figures et compréhensions que nous attribuions au nord, outrepassant ainsi les frontières culturelles qui séparent les Nord-Irlandais de la Nord-Américaine. Je voulais créer une fluidité de mouvement entre ces conceptions, faisant en sorte que le nord ne soit plus associé à une localisation unique. *Losing the North : Trans[port]Action* de par sa mobilité a mis de l'avant cette aptitude à savoir s'acclimater à de nouvelles conditions. Le public participant est devenu à la fois le passager et le véhicule de cette *trans[port]action* du nord.

À une distance de quatre mètres de la cible, je pose au sol une projection polaire monochrome, laquelle servira de zone de tir. J'invite le premier joueur à se positionner debout à l'intérieur de celle-ci, puis commence la partie. Tour à tour, chacun lance son parapluie jusqu'à ce qu'un concurrent atteigne la cible. Dès lors, je vais le rejoindre dans cet espace « sans température », puis lui place un thermomètre sous la langue. Nous serons ainsi tous les deux, sous un parapluie menaçant, dans une intime promiscuité pour la minute qui suit. Puis, d'un léger coup d'œil à l'horloge, je repère l'heure que j'inscris sur une pomme verte. Je somme le participant d'y apposer sa signature, puis ensemble nous croquons chacun dans la pomme. Je vais, finalement, graver sur l'arbre la température corporelle du gagnant (qui fut unanimement pour tous les gagnants du tournoi de 37° C) et accrocher la pomme au-dessus de cette marque. Le corps des participants est ici devenu, au delà d'un indicateur de température, un indice du climat de tension qui persiste encore aujourd'hui dans la ville. Les interactions ont su faire resurgir l'histoire vivante des affrontements entre les opposants royalistes et républicains. Ces gestes témoignent de cette volonté d'inscrire et de transposer dans ces espaces l'histoire qui se vit ici et maintenant, et ce, dans la perspective de réarticuler ces espaces de discordance en un lieu de partage. L'action avait pour but de faire se rencontrer dans un même microclimat poétique « ces écarts de température » et « ces écarts de conduite » et, ainsi, de pointer au delà du conflit local la problématique question du mono[pôle].

Ils furent nombreux à interrompre leurs emplettes de Noël pour s'enrôler à bord de cette « *trans[port]action* » puis, grâce au port de l'uniforme, à s'identifier à une Irlande en situation de survie, à endosser une identité politique amovible comportant une possible reconstitution.



Misplaced

La pratique artistique d'Alexander Del RE est pour sa part résolument affiliée à la culture féministe postmoderne. Parmi ses influences théoriques, on peut clairement identifier Moira ROTH, Peggy PHELAN et Amelia JONES. Ces auteurs, au delà d'avoir influencé son analyse et sa méthode de création, ont diamétralement remis en question chez Del RE sa rationalité ainsi que sa validité en tant qu'homme, artiste de la performance et non-Blanc.

Misplaced est une installation vidéographique qui considère les effets de la surveillance technologique sur nos comportements et relations. Dans les heures qui précéderont sa performance, Del RE a demandé à certaines femmes présentes dans la galerie de lui prêter un objet intime qu'elles portaient sur elles ou dont elles disposaient. Il prit le portrait de celles qui acceptèrent en plus d'un cliché de l'objet leur appartenant.

Lors de sa performance, ces photographies furent retransmises sur l'un des deux vaporeux voilages suspendus à quelques pieds du sol au centre de la salle. Un intervalle de deux mètres séparait les supports de projection l'un de l'autre de telle sorte que le public pouvait circuler entre eux.

Pendant que défile en alternance sur le premier voilage cette série de visages et d'objets à caractère exclusivement féminin (foulard, gants, collier, etc.), Del RE patrouille à travers la foule avec une caméra fixée sur la tête à la recherche de ces femmes propriétaires. Le caméscope qui lui sert de coiffe est relié par un câble à un projecteur, cet appareillage nous permettant de visionner sur ce second écran de textile l'action directement. Les images retransmises sont mises en relation avec l'action filmée en direct. Ce diaporama par son effet filigrane établit aisément la parenté entre les effets personnels et leur propriétaire, donnant une impression de *feed back*. Cependant, la présence des participantes dans cette zone « d'entre deux » a considérablement accentué cet effet de « mise en abîme », produisant la surimpression triple et simultanée d'une action en rediffusion, en diffusion et en direct.

Puis, après avoir regagné individuellement chacune de ses « proies », Del RE instaure avec elle une relation dans laquelle celle-ci est perçue et validée à travers la médiation technologique. Il souhaite ainsi examiner de quelles manières cette « garde à vue » incite les gens à porter, les uns sur les autres, un regard empreint de méfiance. Il lui demande d'écrire son nom à l'aide d'un bâton de rouge à lèvres sur une partie de son corps à lui. Il s'est exposé jusqu'ici à l'éventualité d'être méprisé par le public. Puis soudainement, il change d'attitude, cherchant à renverser la situation – à rompre le charme. Il amorce alors une série de gestes réparateurs. Tout d'abord, il léchera le nom marqué de rouge à lèvres comme s'il s'agissait d'une plaie qu'il devrait soigner, puis remettra aux femmes leurs effets personnels.

Bref, dans *Misplaced* Del RE s'évertue à lever le voile sur la mauvaise intention latente au mécanisme de séduction masculine, processus de rencontre qu'il compare à une « partie de chasse ». Il souhaite également confronter les représentations de la dominance mâle à celles du pouvoir féminin. Par cette action, il explore son propre comportement ainsi que son genre dans son ensemble. Son installation pose un regard sur l'objectivation des femmes, une pratique, selon lui, commune aux hommes, laquelle prend l'allure d'une collecte de noms, de numéros de téléphone et de souvenirs. Dans ce processus, les femmes sont fréquemment traitées comme des proies à capturer ou encore des trophées à remporter, pour finalement être rejetées. Voilà ce qui explique son brusque changement de comportement dans la seconde partie de son action, en trouvant le moyen de *réhumaniser* la relation.

Art Cunt: the Breadwinner

Sinéad O'DONNELL a réalisé une action de douze heures entrecoupées de moments de sursis pour manger, boire, fumer et pisser, gestes qui en font tout aussi partie. Cette performance s'inscrit dans le cadre d'une série d'investigations en actes de longue durée dans laquelle O'DONNELL explore l'impact qu'a la temporalité sur l'action. En d'autres termes, comment la durée affecte-t-elle le développement de la performance puisqu'elle règle indéniablement les décisions créatives prises à l'intérieur de ce processus de pensée-action immédiate ?

Il fait un froid de canard dans les locaux de Catalyst, l'air est saturé d'humidité. Une dizaine de chaises en bois sont disposées tout autour de la galerie à proximité de chaufferettes au propane avec l'intention d'éviter la foule à prendre place. O'DONNELL est assise sur l'un de ces sièges, couverte uniquement d'une camisole et d'une petite culotte. Sur les murs vides de la galerie, une vingtaine d'autocollants de type « fiche descriptive de l'œuvre » (étiquette située à côté d'une oeuvre présentée en galerie) sont collés à un intervalle régulier. Sur ces cartons figurent un titre de performance, une brève description ainsi que les impressions d'O'DONNELL quant à ces actions auxquelles elle a assisté dans le passé. À celles-ci se joignent d'autres étiquettes sur lesquels O'DONNELL s'est amusée à décrire des performances qui, elles, n'ont toujours pas eu lieu. À titre d'exemples : « *A woman who uses text to target institutions as jails* », « *A man beating the shit out of a pig's head* », « *A man walking around and around* », « *A woman with lots of umbrellas, waiting in town for the rain* », etc.

Assise sur une chaise qu'elle déplace, elle fixe avec intensité l'espace du mur situé à proximité de la fiche. En fait, dans cette exposition invisible, elle regarde là où, dans une exposition traditionnelle, l'œuvre serait accrochée. Elle peut demeurer dans cette position pendant des heures, faisant appel à sa mémoire ainsi qu'à sa fantaisie pour revisiter son musée personnel : « *I spent a lot of time thinking about what the visual or research in performance was for me.* » Ce qu'O'DONNELL tente de démontrer, c'est que la performance peut demeurer vivante dans l'esprit des gens, la réflexion qui en résulte devenant, selon elle, une postperformance.

Pendant douze heures nous pourrions entendre sans interruption le pré-enregistrement du premier vers d'une berceuse pour enfants interprétée par la performeuse et jouée en boucle. La pièce musicale *Happy Piano* offre un jeu de mots intéressant : « Pi a, pi, a pi, a no, pi, a no, pi a no, pi, a, pi, a, pi a, no pi, a, pi, a no ». Par sa répétition, ce vers devient toutefois intolérable, une vraie torture mentale.

À un certain moment, elle décide de réduire les chaises en pièces, les lançant les unes après les autres contre le mur du fond où elle a écrit en peinture noire « Belfast ». Elle les repositionne ensuite en petits amas à leur place d'origine, la matière sculpturale dorénavant altérée. Après cette action de déconstruction massive, elle prend dans ses bras un petit tas de débris de bois, puis retourne s'asseoir dans le fond de la galerie. Une fois assise, elle le serre tout contre elle comme s'il s'agissait d'un bébé puis, tout en fredonnant *Happy Piano*, elle se met à se bercer, montant la voix progressivement jusqu'à ce qu'elle hurle.

En dernière instance, elle rassemble tous les petits tas en un seul au centre de la galerie, puis l'entoure de chaufferettes. Pour la dernière demi-heure, assise sur sa chaise, elle tient à bout de bras l'écriteau « Breadwinner ». O'DONNELL a irrémédiablement réussi sa postperformance : à force de martèlement, *Happy Piano* restera gravé dans les mémoires.



Sailors Blood

Helen SHARP a fait une installation inspirée de l'expérience d'être une fille de marin. Sur une période de deux heures, elle nous proposa un tour de ses amours. « *The furthest distances I've travelled have been those between people.* »

Sur différents murs de la galerie sont projetés des paysages de Docklands (Belfast) : images d'un phare clignotant situé sur la côte en Irlande du Nord. Puis, à l'aide d'une canette en aérosol, elle écrit en rouge à la manière d'un graffiti : « *Salt winds keep these ocean minded streets voyaging.* » Le plancher, lui, est recouvert par une multitude de photographies encadrées, ces images faisant l'inventaire des endroits où SHARP est allée ou rêverait d'aller.

Elle aborde un homme auquel elle remet un texte, puis lui demande d'en faire la lecture, après quoi il devra selon ses directives le remettre à un autre homme et ainsi de suite, faisant donc circuler ce texte à travers toute la gente masculine présente. Pendant ce temps, elle « navigue » d'un homme à l'autre, traînant avec beaucoup de difficulté une ancre en fer forgé. Elle se tient debout dans l'auditoire à côté de ces hommes qu'elle aime, qu'elle a aimés et qu'elle pourrait, nous dit-elle, aimer volontiers dans le futur. Ses amoureux potentiels furent étonnamment nombreux ce soir-là.

Dans l'esthétique d'un cabaret western, SHARP chante en même temps qu'une cassette *Inspite of Ourselves* de John PRINE tout en se balançant sur une ancre suspendue. Dans ses mains, elle tient des pies, « oiseaux bavards », dont elle dira qu'une seule symbolise le chagrin, deux la joie. Puis survient l'inauguration du bateau, événement annonciateur du départ. Une bouteille de champagne est suspendue à une corde et SHARP à un petit bateau de papier fixé sur le cœur. C'est à grands coups de poitrine que le baptême aura lieu, le petit bateau percutant la bouteille. Chose certaine, on ne voyage pas léger avec SHARP. *Sailors Blood* est une complainte, une bouteille lancée dans l'amère perte de l'amour. ■



- 1 Catalyst est un centre d'artistes autogéré par des artistes bénévoles qui s'engagent pour une période de deux ans.
- 2 Une projection polaire de l'hémisphère Nord est une projection plane dans laquelle le point de tangence avec le globe est le pôle Nord.
- 3 L'accord du Vendredi saint prévoyait l'établissement d'un exécutif mixte, une assemblée semi-autonome, une réforme de la police, le désarmement des paramilitaires, la libération de leurs détenus, une coopération avec Dublin et des investissements économiques.
- 4 Leontia FLYNN, *These Days*, London, Jonathan CAPE, 2004, p. 48.