

Art performance polonais pour un lexique des zones de conflit

Julie Fiala

Number 115, Fall 2013

Performatifs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/70114ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fiala, J. (2013). Art performance polonais pour un lexique des zones de conflit. *Inter*, (115), 33–35.



Photo : Artur Tajber.

ART PERFORMANCE POLONAIS POUR UN LEXIQUE DES ZONES DE CONFLIT

► JULIE FIALA

Cet essai est construit en trois segments : l'arrêt sur une image photographique, la critique des soirées polonaises de performance au Lieu, centre en art actuel¹ et la prise en considération des contextes de zones de conflit dans le projet de lexique qualifiant l'art performance pour ce numéro de la revue.

Yeux écarquillés, une femme regarde vers l'avant avec ouverture et intérêt. On le voit dans ses yeux. À sa gauche, à côté d'elle, une autre femme écoute attentivement, les yeux vers le sol. Si l'on regarde plus longuement, on aperçoit un homme et une femme debout derrière qui lisent un texte. Captée lors de la performance du jeune Polonais Przemyslaw Branas, il y a quelque chose dans cette image qui peut être identifié comme un moment de-pour « voir » et « écouter ». Nos sens sont activés. Je dis « nos » parce que celle qui écoute, c'est moi. Loin de n'être qu'une présence attentive à l'aspect audio de l'œuvre, comme je vais l'élaborer, c'est une écoute de ma mémoire qui s'y active. Cette écoute concerne les mises en contexte de l'art action depuis des lieux et « espaces » conflictuels.



Photo : Julie Fiala.

PRZEMYSŁAW BRANAS

Bien que la performance de Przemyslaw Branás soit la deuxième du samedi, nous nous y attarderons en entrée de jeu puisque l'image en émane. L'artiste présente une prestation narrative très ressentie parce que d'une grande vulnérabilité. Trois lectures en trois langues (le français, l'anglais et le polonais), citant l'artiste allemand Joseph Beuys, s'enchaînent les unes après les autres. Dès lors, cette performance se démarque en faisant exister l'un de ces *espaces* tendus linguistiquement, dans la mesure où la traduction adéquate et la *mis/translation* (traduction erronée pouvant mener à des malentendus) cohabitent : *Even a dead animal preserves more intellectual capacities than some people with stubborn rationales. [...] One cannot teach a dead bird how to fly, but it is possible to teach a living human being to fly, even though he will never rise. [...] Flying is a persistent desire*².

Concentrée sur ces mots du récit, du coin de l'œil je vois l'artiste chausser des souliers, qui ne sont (visiblement) pas les siens, tout comme les langues « canadiennes » qui lui sont étrangères. Le performeur entreprend de faire voler un petit oiseau mort. Par sa posture, il tente de devenir l'oiseau : empathie, deuil, mais aussi espoir.

Cette figure de l'oiseau nous ramène à la toute première performance de l'événement.

ARTUR TAJBER

Artur Tajber présente une prestation lourde de masculinité, au caractère dominant et percutant. L'homme-oiseau, symbole polonais iconique, apparaît et devient un code exploité, une image rendue corporelle de la spécificité polonaise. Il semble y avoir une certaine détermination technologique dans la performance de Tajber qui a préconstruit une vidéo de la performance dans le lieu quelques jours avant sa prestation du 5 avril. L'image vidéo du performeur démultipliée rivalise avec la présence en chair et en os de Tajber le performeur : la « division » du sujet engendre une « schizophrénie » quant à l'origine de l'image performative.

La sueur lui coule sur le front. Il y a du bruit. Le performeur est à la limite de son corps, mais le rituel pourrait continuer jusqu'à épuisement physique du souffle et du corps (« *of breath and body* »). Tajber danse le tango avec la table et, de manière considérée, déplace des chaises, une chorégraphie que la projection vidéo offre en temps légèrement décalé, comme un simulacre de lui-même. La prestation est contextuelle par la reconnaissance des détails de la salle du Lieu même (prise de courant, moulure au talon du mur, etc.) qui réapparaissent sous forme vidéo.

JANUSZ BALDYGA

Janusz Baldyga présente une superbe performance en quelques phases : d'abord, sa manche de chemise blanche s'allonge pour exécuter un tracé au sol ; ensuite, il manipule de longs morceaux de bois (2 po x 4 po) pour créer un cadre de grandeur humaine dans lequel il s'insère ; ce faisant, Baldyga s'orne d'une auréole au moyen d'un long ruban jaune comme ceux des chantiers ; il le déroule avec élégance, prenant l'allure d'un saint comme pour « défaire » symboliquement l'organisation et la systématisation du dogme religieux. Cette performance intuitive, progressive et narrative nous rappelle une histoire de l'art européenne qui associe patronage artistique, rite et opulence religieuse. Pour moi, elle évoque la puissance de la religion dans les fibres sociales, un lien entre la Pologne et l'Irlande du Nord, deux zones de conflit qui seront importantes pour mon propos.

ARTUR GRABOWSKI

Artur Grabowski va quant à lui explorer l'animalité, mais tout autrement, par le relationnel (humain-animal)³. Au Lieu, le dramatique de Tajber est remplacé par le comique de Grabowski. Leurs styles sont absolument distincts l'un de l'autre mais, plutôt qu'une opposition, un dialogue intergénérationnel est permis. La performance de Grabowski est visuelle (comme celle de Baldyga) et sonore (comme celle de Tajber). Par contre, elle est beaucoup plus *synesthésique* : odorante (rinse-bouche, feu) et haptique (vent, couture à la main). Un moment fabuleux et inoubliable se produit soudainement lorsqu'au moyen d'une souffleuse à feuilles d'automne, le performeur, gonflé par le vent, fait jongler chemises blanches en rythme avec *Beat It* de Michael Jackson. Un *catwalk* spectaculaire !

LUKASZ SZALANKIEWICZ

La prestation sonore de Lukasz Szalankiewicz est un concert combinant *white noise*, interférences sonores, pulsations et battements électroniques créés par l'entremise des mécanismes d'une caméra digitale. Elle m'a beaucoup affectée sur le plan de la corporalité du son, moins sur celui de la prouesse technique qui, cependant, est cruciale à l'œuvre d'une sonorité vivante et participative.

BARBARA MARON

Bien qu'elles soient quasi invisibles dans mes descriptions ci-dessus, je dois nécessairement souligner un important apport des femmes, quoique « statistiquement » sous-représentées dans l'échange Québec-Pologne, du moins au Lieu, à Québec – j'espère que ce sera différent quand les Québécois seront parmi les Polonais en mai 2013. Tout de même, le 5 et le 6 avril, l'unique participante polonaise, Barbara Maron, a présenté une généreuse compilation vidéo documentant l'histoire et l'état actuel de l'art performance en Pologne. Entre autres, la compilation témoignait de la présence de performeurs parmi leurs confrères (masculins).

LES ZONES DE CONFLIT POUR UN LEXIQUE D'ART PERFORMANCE SPÉCIALISÉ

Le 19 avril, par l'entremise des manchettes médiatiques dont celles du *Téléjournal* de Radio-Canada diffusées ici, à Québec, la Pologne rappelait l'anniversaire de l'insurrection du ghetto juif à Varsovie en 1943. Soixante-dix années se sont égrenées. Et il ne reste qu'un seul juif polonais survivant de ce moment important de résistance. En arrière-plan de la nouvelle télévisée, on pouvait apercevoir le monument de style réaliste-socialiste commémorant ce soulèvement. Pour y avoir vécu, le souvenir de la place Muranowski à Varsovie, Muronów, le « quartier juif », me revient vivement en tête⁴.

Cette image télévisée tout comme la massivité du monument « construisent » une mémoire des conflits antisémitiques et sectaires de la Seconde Guerre mondiale (1939-1945), de la domination soviétique au nom du communisme (1945-1981), puis de la révolution polonaise et de Solidarność (1981-1989)⁵. Dans ma mémoire, pour avoir fait une recherche-crédation et avoir performé avec le collectif d'art performance Bbeyond à Belfast, elles sont aussi un renvoi à d'autres conflits persistants, notamment celui que l'on a surnommé « Les Troubles » dans le Nord de l'Irlande (1968-1998) entre les catholiques (souvent nationalistes ou encore républicains) et les protestants (souvent unionistes ou encore loyalistes) en plus des groupes paramilitaires alliés.

Donc, en introduisant dans le lexique de l'art action la notion de conflit, je veux reconnaître autant le lointain (étranger) que le quotidien (familier). Ceux-ci ne sont que des positions *relatives* et des imaginaires sociaux que nous acceptons trop souvent comme indiscutables.

Alors, si l'on parle de *conflits* et de *contextes*, on doit prendre en considération leurs spécificités géopolitiques (historiques et présentes). Aucun contexte n'est égal ou identique – mais on peut quand même signaler des homologues ou parallélismes. Par l'entremise de la liste ci-dessous, je tente d'ouvrir de telles intersections pour signaler la nécessité d'un lexique relatif à certaines zones de conflit. Spécifiquement, si l'on juxtapose l'Irlande du Nord et la Pologne, on peut discerner un même fil conducteur artistique partagé en « contextes ».

Les performeurs tant polonais que nord-irlandais ont développé par des moyens pratiques et concrets, en utilisant des matériaux d'art performance, un espace-temps performatif commun. J'ai relevé neuf aspects-moyens qui leur sont spécifiques :

- 1) les **échanges éphémères** *mail art* entre artistes des deux pays, au-delà de leurs limites géosociales et territoriales respectives⁶ ;
- 2) les pratiques et questionnements théoriques sur l'*in situ* en art⁷ ;
- 3) les pratiques et réflexions sur les thématiques de la **présence** et de **l'art dans la vie**⁸ ;
- 4) une performance (« art action » et « art *en action* » *in situ*) **politisée** et **activiste** par son contexte environnant, indépendamment du contenu et de la matière de l'œuvre⁹ ;
- 5) la **minimalité** versus l'**excessivité** des matériaux performatifs (*props*) ;
- 6) le **comique** versus le **tragique** ;
- 7) la **visibilité** ;
- 8) la **sonorité** et l'**apport des sens** (en particulier l'odorat, le toucher et l'équilibre) ;
- 9) le **corps** et toutes ses fonctions et possibilités comme matériaux premiers.

Cette identification en caractère gras des premiers mots d'un lexique de performance pourra davantage être développée en relation à l'art performance dans ces (et d'autres) zones de conflit.

C'est pourquoi, en ajout à une compréhension du contexte lointain (étranger) qui tient en ligne de compte les effets comparables de ces conflits (couvre-feu, contrôle du mouvement des citoyens dans leur ville, leur pays et à l'extérieur, contrôle de l'art et des modes d'expression), il y a un autre contexte aussi crucial que nous ne pouvons oublier : le contexte de proximité, local, familial, de présentation de cet art vivant comme dans la ville de Québec. ◀

Notes

- 1 « Performances polonaises. Fais où tu es : pratiques contextuelles entre la Pologne et le Québec » du 4 au 7 avril au Lieu, centre en art actuel, Québec. Cet échange Québec-Pologne fut organisé par Le Lieu grâce à une collaboration avec Francis O'Shaughnessy et Amélie-Laurence Fortin qui contribua grandement par sa participation à la programmation ici, à Québec. Ce programme fut un hommage au performeur polonais d'envergure Jan Swidzinski.
- 2 Extrait du récit (version anglaise) de performance.
- 3 Cf. *Inter, art actuel, dossier « Animalités »*, n° 113, hiver 2013.
- 4 Jeune adulte, j'y ai vécu en 2000.
- 5 Le performeur d'expérience Artur Tajber présenta un schéma des périodes historiques de la Pologne durant une conférence d'ouverture à l'Université Laval pour l'École des arts visuels, le 4 avril 2013.
- 6 Cette tendance fut notée durant une conversation avec Artur Tajber au Lieu, le 7 avril 2013.
- 7 Le catalogue *Pani : Performance Art Northern Ireland (i am/jestem edition)*, publié à Belfast par Bbeyond en 2010, témoignera de ces pratiques *in situ* en contexte réel, mais aussi de l'échange continu entre performeurs de la Pologne et de l'Irlande du Nord. Les livres *L'art et son contexte* (Jan Swidzinski, Éditions Intervention, 2005) et *Metamuseum* (Artur Tajber, Polish National Science Centre, 2011) me semblent d'importantes références dans le domaine de l'*in situ* contextuel ou de rue.
- 8 Le performeur de Belfast Alastair MacLennan (né en Écosse) explique poétiquement les moments d'art dans la vie comme le boucher qui sait élégamment tailler la viande ou la feuille d'arbre qui virevolte pour atterrir calmement.
- 9 La pratique collective *in situ* du collectif d'art performance Bbeyond à Belfast en est un exemple important.

L'artiste de performance JULIE FIALA est membre du collectif Bbeyond en Irlande du Nord depuis 2010. Franco-Ontarienne, depuis Québec, elle termine sa thèse de doctorat qui porte sur l'écoute et les questions éthiques par l'art.