

ETC



Pour un performatif d'existence, de relation, d'incantation, de projection

Julianna Barabas, Calgary; Amalie Atkins, Saskatoon; Laura Margita, Saskatoon; Janime Eisenaeher, Berlin; commissaire Victoria Stanton. Montréal, soirée de performances *Imagined spaces / lost objects*, Festival Edgy Woman, Soirée de Powerhouse du 23 mars 2011

Sylvie Tourangeau

Number 94, October–November–December 2011, January 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65180ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Tourangeau, S. (2011). Review of [Pour un performatif d'existence, de relation, d'incantation, de projection / Julianna Barabas, Calgary; Amalie Atkins, Saskatoon; Laura Margita, Saskatoon; Janime Eisenaeher, Berlin; commissaire Victoria Stanton. Montréal, soirée de performances *Imagined spaces / lost objects*, Festival Edgy Woman, Soirée de Powerhouse du 23 mars 2011]. *ETC*, (94), 50–52.

Julianna Barabas, Calgary; Amalie Atkins, Saskatoon; Laura Margita, Saskatoon; Janime Eisenacher, Berlin; commissaire Victoria Stanton. Montréal, soirée de performances *Imagined spaces / lost objects*, Festival Edgy Woman, Soirée de Powerhouse du 23 mars 2011

Nous connaissons la clairvoyance du Festival Edgy Women¹, lorsqu'il s'agit de dénicher des propositions originales en allant chercher des créatrices dont la singularité, bien assumée, nous place devant un état de fait incontournable : les pratiques artistiques féministes actuelles décapent. Et c'est à l'intérieur de soi que cela se passe !

Dans le cadre de cet événement à saveur d'indiscipline, Power House a proposé la soirée *Imagined spaces / lost objects*, regroupant quatre performeuses dont l'intimité et la lucidité authentiquement partagées nous ont permis d'observer à quel point l'abandon au processus performatif crée une relation à l'audience basée non seulement sur des registres d'intensité mais également de nécessité. De cette façon, la contagion opère et les effets ressentis se complexifient, s'approfondissent.

D'avoir choisi comme commissaire l'artiste performeuse Victoria Stanton² engagée dans des pratiques transactionnelles dont les révélations momentanées sont l'enjeu principal aura apporté un regard cohérent et offert un terrain fertile pour la reconstruction incessante d'identités féminines bien incarnées dans leur ici et maintenant où le personnel, le social et l'universel se conjuguent savamment.

Il ne peut y avoir de conscience sur la performativité de ses propres principes identitaires sans pratiquer la vulnérabilité, le risque, l'abandon, l'intégrité, l'écoute de l'autre, l'auto-critique ainsi que la capacité de redonner à ce savoir-être relationnel, souvent déconcertant et mouvementé, une certaine relativité.

Ce soir-là, toutes ces attitudes et tous ces positionnements évolutifs étaient réunis autant dans les registres de présence des quatre performeuses que par les agencements des éléments structurants et aléatoires des gestes posés. Le public, de plus en plus nourri par ces éloquents personnalisations de différents systèmes de valeurs, a eu la sensation qu'il pouvait lui aussi, par son écoute, partager cette sophistication et par empathie y reconnaître certains fragments de la sienne. Comment chaque individu configure-t-il sa propre forme de résistance en réponse à ce qui socialement lui est insidieusement imposé ?

Antidote, la performance de Julianna Barabas, privilégie un performatif de relation³ à l'autre qui consiste à demeurer au service de l'instantanéité d'un contact passager qui met à l'épreuve une éthique du « prendre soin ». En effet, un à un, les gens sont conviés à aller s'asseoir devant elle, à lui tendre les mains pour qu'elle les lave avec un savon, verse de l'eau dessus, les essuie puis les masse. Après ce lavage, un pot blanc rempli d'eau est vidé à l'extérieur par une autre personne, ce qui constitue une étape importante d'une série de gestes dont l'auteur connaît la portée. Pas de fiction, pas de faux-semblant, pas de faire-valoir inutile, mais plutôt un savoir accumulé, teinté d'une prédisposition au changement.

Comment un geste si familier et symbolique à la fois peut-il créer, en quelques minutes, quelque chose d'unique pour chacun ? Quelle attitude performative particulière est susceptible de favoriser une singularité du moment et d'entretenir les traits distinctifs de chacun des participants lors d'une telle mise en action ? En pleine situation relationnelle axée sur un performatif de circonstance, la compassion, l'empathie, le don ne suffisent pas. Pour chaque individu rencontré, Julianna Barabas s'investit dans une écoute active du visible et de l'invisible, dans une observation accrue qui l'amène à poser le bon geste au bon moment dans une attitude renouvelée et basée sur le *laisser* advenir ce qui a à se produire. Ne rien anticiper, orienter ou forcer, désirer à la place de l'autre, mais aussi louvoyer entre précision et effacement de sa propre présence. Bref, demeurer dans la posture⁴ qui lui permet de « corporiser », de devenir, ne serait-ce que quelques instants, cette éthique du « prendre soin ».

Amalie Atkins apporte un grand soin à confectionner d'une manière artisanale tous les objets qui serviront à la réalisation de ses films et de ses performances, avec la même attention qu'exigerait un travail à l'aiguille. Ces films dont la réalisation est plutôt basée sur des procédés installatifs que sur un scénario pré-établi s'apparentent davantage à un œuvre interdisciplinaire que cinématographique.

Pour sa performance *Three Minute Miracle: Tracking the Wolf*, l'artiste a assemblé un dispositif à la fois statique et en mouvement, qui ajoute une extension de temps et d'espace à une projection d'images. Amalie Atkins enfourche une bicyclette immobilisée, le visage orienté vers un mur blanc, comme si elle s'imaginait en train de parcourir le paysage qui défile droit devant elle. L'artiste commence à pédaler, et ce geste suggère que c'est elle qui actionne le mécanisme du film alors qu'au même moment, débute une musique jouée en direct, en référence aux films muets. À plusieurs reprises, cette projection ininterrompue est tout à coup accompagnée d'objets réels et d'actions-surprises⁵, qui surviennent dans l'espace où nous avons les yeux rivés sur la suite à découvrir. Nous créons des liens entre ces nouveaux détails et le déroulement narratif de cette histoire festive, plus ou moins onirique.

Le film déborde de sa projection et nous convie à une histoire qui, dans le temps réel, ne cesse de se fabriquer. Comme si le déroulement de son film, son regard réactualisé de celui-ci, la vélocité d'un mécanisme qu'elle actionne volontairement, l'avaient propulsée au-delà du mur, beaucoup plus près d'un autre espace de projection, celui de son propre futur.

Présentant des allures de « coming out », la performance *Madame Blanche who serves Hors-d'œuvre from the Underworld*, de Laura Margita, crée une rupture de confort qui graduellement fera place à une empathie participative. Dès les premières minutes, la performeuse se tient debout entre la projection de la vidéo et l'audience. Ici, le mal de vivre décrit par les images et la bande sonore fait écho à la performeuse qui, visiblement mal à l'aise, remplace constamment son costume. Elle s'engage dans un texte autobiographique improvisé, verre d'alcool à la main, habillée d'un corset de dentelle qui s'agence étrangement avec une paire de longs bas noirs en laine et des mocassins l'associant du coup à une esthétique plutôt gipsy.

Le récit enregistré de Madame Blanche à l'écran et celui livré sur le vif par la performeuse se superposent, livrant ainsi toute une vision sur le problème de dépendance auquel l'artiste fait face. Certes, Laura Margita avoue ses propres écueils, mais aussi ose dire dit à haute voix ce que l'audience peut penser d'elle dans une situation de mise à nue dont personne ne soupçonne la limite. Nous assistons au déploiement d'une lucidité sans borne, teintée d'un humour décapant et d'une présence d'esprit remarquable. Comment honorer ses propres zones d'ombre ? Comment se reconstruire une voie de raccordement ?

Puis elle tente de faire rouler des hors-d'œuvre sur de petites pistes de course orangées, allant même déposer l'une des deux extrémités dans la bouche de certains spectateurs. Visiblement, pour Laura Margita, il n'y a pas de frontières entre l'art et la vie, rejoignant ainsi l'état de création permanent personnifié par l'artiste Robert Fillou. Ce genre de proposition basée sur la mise en danger reliée à l'intimité a marqué les performances féministes de la fin des années 70 et du début des années 80. Entre autres, l'artiste Marshaloro⁶ a fait preuve d'une telle conscience du performatif que nous non plus, nous n'en sortions pas indemnes. Ce soir-là, Laura Margita a réactualisé ce processus actif de mises à jour identitaires en lui redonnant sa pertinence.

À la suite de cette personnalisation d'un performatif de l'existence, *Eat your enemy #3, I am the Coca Cola of Art*, de Janime Eisenacher réussit à détourner les valeurs associées au pouvoir économique et les transformant en un rituel d'appropriation mettant en premier plan le rôle de l'artiste.

Haut et fort, en intensifiant le rythme, Janime Eisenacher lance des phrases provenant du *Manifesto antropofagia*⁷ et quelques textes de la performeuse Marina Abranovic. Dans une cadence de plus en plus régulière, l'artiste additionne et répertorie ces phrases en les enregistrant en boucle mais aussi en les faisant entendre à un moment précis, créant ainsi de nouvelles significations en lien avec les phrases qu'elle est en train de déclamer. Ces incessantes juxtapositions commencent à nous habiter, telle une ritournelle, puis une musique répétitive, pendant que Laura Margita, Julianna Barabas et un homme choisi dans l'assistance exécutent trois différentes actions répétitives créées par Marina Abranovic⁸. Une dimension plus organique s'ajoute alors au giron dont l'effet incantatoire nous inonde complètement.

À plusieurs reprises, Janime Eisenacher se sert de cannettes et de bouteilles de Coca Cola, allant jusqu'à en ingurgiter une bonne quantité et nous confirmant,



Janine Eisenacher (Berlin).

par le retentissement de ses rots répétés, à quel point le performatif de l'incantatoire fonctionne : « Eat your Enemy », « Create your own charismatic space », « I am the Coca Cola of art. »

Cette sélection des performances singulières et complémentaires de *Imagined Spaces / Lost Objects*⁹ aura permis de matérialiser un performatif des plus raffinés mais aussi sans limites. La conscience de nos pratiques de présence agit sur les systèmes de valeurs qui nous environnent. L'art performance nous performe puisque c'est la qualité de notre existence qui est en jeu.

Sylvie Tourangeau

Parallèlement à sa pratique de performeuse (1978) Sylvie Tourangeau offre des formations et du coaching individuel en art performance. En collaboration avec Anne Bérubé et Victoria Stanton, elle travaille présentement à une publication sur la pédagogie, le vocabulaire et la notion du performatif développés lors de formations et résidences qu'elle donne depuis 1983. Elle compte à son actif plus d'une quarantaine de textes publiés dans différentes revues et catalogues.

Notes

- 1 Le festival Edgy Women qui s'est tenu à Montréal, du 19 mars au 3 avril 2011, en était à sa 18^e édition. Cette direction artistique orientée vers le choix de manifestations publiques de femmes intégrant le déplacement des frontières disciplinaires et des productions artistiques « en marge » a été soutenue durant toutes ces années, créant ainsi une expertise unique.
- 2 Le commissariat privilégié par Victoria Stanton n'est pas seulement de l'ordre des *affinités électives* mais tient aussi du fait que lors de ses projets, ces artistes ont changé quelque chose dans sa propre pratique, soit par certaines de leurs discussions ou par le support qu'elles lui ont offert. Le choix de ces quatre performeuses part donc d'une véritable expérience de transformation.
- 3 Depuis les dix dernières années, Julianna Barabas a concentré sa pratique sur la notion de responsabilité dans un rapport à l'autre où chacune des identités peut exprimer son plein potentiel, ses différences, sans que l'intention de la performeuse dirige le déroulement de l'interaction en cours.
- 4 J'emploie le mot posture en lien avec l'auteur Guy Debord (situationniste) qui a revendiqué que la condition de vedette, la place prépondérante que l'on attribue à la spécialisation du vécu a pour conséquence d'interpréter des situations plutôt que d'en créer d'autres qui génèrent un changement réel.
- 5 Les objets réels sont une bicyclette, des gâteaux de fête fabriqués par la performeuse, un plateau de bonbons en forme de dents en or, alors que pour les actions-surprises sont les suivantes : un personnage avec une tête de loup qui porte un gâteau de fête, une chorale dissimulée dans le public chantant « *I've got a gold set of teeth* » et la performeuse, puis nous tous qui croquons des dents en or.
- 6 Sont revenues souvent à ma mémoire durant la performance *Madame Blanche who serves Hors-d'œuvre*, les deux vidéos de Marshalore, *Dutch Light-Textual Actions* 1981 et *Album* 1985.
- 7 Oswald de Andrade, *Anthropofagia Manifesto*, 1928.
- 8 L'action de Laura renvoie à *Freeing the body*, celle de Julianna à *Freeing the voice*, et l'homme de l'assistance à *Art must be beautiful*, *Artist must be beautiful* (1975-1976).
- 9 Une autre soirée programmée par FADO a eu lieu le 3 avril au Cinecycle, à Toronto.



Amalie Atkins (Saskatoon).