

## Quel est le mot gallois pour « performance »? Trente ans d'art action au pays de Galles

Heike Roms

Number 88, Fall 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45843ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roms, H. (2004). Quel est le mot gallois pour « performance »? Trente ans d'art action au pays de Galles. *Inter*, (88), 4-14.

L'histoire de la performance au pays de Galles est encore à écrire. Depuis plus de trente ans, des artistes y ont créé des performances, des actions ou des œuvres issues de pratiques chapeautées sous l'expression *Time Based Arts*, mais leur travail reste largement confiné à l'histoire orale, à des anecdotes à moitié oubliées, à des rumeurs et des ouï-dire. Yoko ONO aurait une fois présenté une action au Musée national de Cardiff, la petite ville côtière d'Aberystwyth aurait été l'hôte d'un festival fluxus... On chercherait en vain des traces de ces événements. Surprenant pour une discipline si préoccupée par la documentation et la réflexion théorique : il n'y a pas d'archives dédiées à la performance au pays de Galles, ni livres, ni magazines. Plutôt que de construire une histoire à partir de témoignages aussi fragmentaires (un projet que je me promets de mener à bien dans le futur), je réaliserai plutôt pour cet article une sorte de géographie, une carte de différentes manifestations galloises en performance d'hier et d'aujourd'hui.

## Quel est le mot gallois pour « performance »?

### Cartographier la performance au pays de Galles

Le caractère distinctif d'une bonne partie du travail performatif gallois dérive d'une fusion entre les développements artistiques généraux et les volontés culturelles et politiques locales. Les premières actions artistiques montrées dans ce pays à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix ont été inspirées tant par le mouvement de l'avant-garde internationale, manifestée par une dématérialisation de la pratique artistique, que par la réaffirmation locale d'une identité culturelle distincte, qui s'est manifestée d'abord en performance (en premier lieu dans la célébration de la langue galloise). Ce phénomène était accompagné d'un activisme politique qui a aussi pris de la vitesse dans les années soixante, à travers l'exploitation de la performance dans son potentiel radical en vue d'actions politiques directes dans la lutte pour la survie de la langue. Le pays de Galles a été souvent appelé « la première colonie d'Angleterre » – une culture marginalisée tournée vers une pratique artistique marginale, un moyen pour son expression culturelle et politique – avec

comme conséquence que la division entre les différentes disciplines artistiques a été de moindre importance que la question du positionnement de ces disciplines dans le paysage culturel et politique gallois. Dans sa recherche pour développer une forme distinctive qui pourrait apporter une alternative à la tradition anglaise dominante, l'exemple du théâtre expérimental gallois a, dès ses débuts, embrassé des stratégies artistiques que nous connaissons habituellement dans le champ de la performance, telles que les pratiques *in situ*, la durée et l'implication active du public. Cela a eu comme résultat que le terme *performance* au pays de Galles décrit aujourd'hui un champ fluide de pratiques innovatrices qui prennent leur origine dans une kyrielle de disciplines, dont les arts performatifs, l'art audio, le théâtre expérimental, le mouvement et la poésie-performance. C'est cette qualité interdisciplinaire et la nature « située » de la performance galloise, dans le contexte international de pratiques hautement nomades, qui distinguent la scène performative du pays de Galles.

### Y Maes – Le champ

*The timetable of the whole event and the nature of the performance was [...] interrupted by an impromptu happening after Mario MERZ had completed his piece for piano, lazer [sic] beam, rose and coal sacks. He moved towards Paul DAVIES who at that moment was holding something like a railway sleeper above his head. On it were burnt the letters 'WN' ('Welsh Not') which referred to the punishment for speaking Welsh in school and enforced within living memory. As it happened the chorus of the national anthem was coming through the loud speakers and although MERZ does not understand Welsh he gave out phonetic improvisations as he moved around DAVIES. Paul DAVIES had already had an argument with a middle-aged man who had emigrated from North Wales to New Zealand and was now accusing the native artist of « stirring it up ». [...] It showed too that DAVIES possesses a power of feeling which he expressed both symbolically and in argument and which was most relevant to the Eisteddfod. He felt enough to be a kind of flagellant.*

*In a year prominent for its Union Jacks [1977 was the year of Queen Elizabeth II's Silver Jubilee] he was inventive enough to wrap himself in that flag and then to struggle out of it. I heard comment elsewhere that both the Coronation Jubilee [sic] and the National Front [a far right-wing political party] had produced better performances than those at Wrexham. But Politics aside, such things depend on financial backing and critics express double standards with regards to this. But the South Wales Echo of « What a Shocking Waste of Money », and what the Daily Express called « The Fine Art of Wasting Money » as well as the Daily Telegraph's more conservative hint that « Wall Stunt Starts New Grants Row » only serve to register a higher record than would a polite review in the arts column.*

Ivor DAVIES, « The Welsh Arts Councils Performance Pavilion at the National Eisteddfod », dans *Link 9*, Automne 1977; repris dans *BALA 1999*, p. 66.



Paul DAVIES at the National Eisteddfod, Wrexham, 1977. Photo reproduced with permission by Verona DAVIES.

Cette carte présentera une série de sites, de lieux où des actions se sont effectivement passées mais, plus important encore, qui ont aussi servi en tant qu'espaces conceptuels autour desquels la performance galloise a été créée. Ces lieux pourraient être appelés des « hétérotopies », selon FOUCAULT : « [...] des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, d'utopies effectivement réalisées et dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés ». (FOUCAULT, 1994, p. 756). Au pays de Galles, ce genre d'hétérotopie inclut *Y Maes* [Le champ], *Y Tir* [La terre], *Y Ddinas* [La ville] et *Y Ty* [La maison].

par Heike ROMS

## Trente ans d'art action au pays de Galles

Sur plusieurs plans, la présentation de Paul DAVIES et Mario MERZ au *National Eisteddfod* à Wrexham en 1977 peut être vue comme un événement fondateur pour l'art contemporain gallois. Le critique d'art Shelagh HOURAHANE a commenté l'action de DAVIES, *Spiral Gag*, dans laquelle l'artiste se débattait contre son emprisonnement symbolique dans un drapeau britannique : « [T]he inception of a self-conscious contemporary Welsh political art » (BALA, 1999, p. 79). Le geste peut aussi être considéré comme l'inauguration d'une autoconscientisation de la performance galloise. La performance s'était bien sûr déjà manifestée au pays de Galles auparavant. Les artistes Rob CON et Ian HINCHCLIFF, par exemple, avaient réalisé ensemble une série d'actions de rue un peu partout dans le pays au milieu des années soixante-dix, entre autres une performance au Brecon Beacons National Park durant une tempête de neige. Les performeurs anglais bien connus Roland MILLER et Shirley CAMERON avaient présenté leur travail dans le contexte de la fameuse Barry Summer School, basée dans un petit port en périphérie de Cardiff et qui, à partir de la fin des années soixante, a offert des cours en arts visuels et en improvisation jazz. L'artiste d'origine galloise Ivor DAVIES, peintre, activiste et protagoniste d'un *Destruction Art Movement* avait réalisé des actions à Swansea dès 1967. Néanmoins, Paul DAVIES fut probablement le premier artiste à utiliser le terme de performance avec l'idée d'articuler une connexion complexe de problématiques liées à la domination culturelle et à la résistance politique commentant directement la situation galloise, à partir d'une action avec une symbolique simple. Un comparse artiste, Iwan BALA, qui était comme DAVIES un membre du collectif gallois Beca, déclarait à propos du travail du groupe : « [Beca] was the instigating force in the politicisation of Welsh art, and one that focused international trends and methodologies into a language that highlighted specific concerns in Wales » (BALA, 2003, p. 23) – dans le cas de DAVIES, cette mise en évidence était exprimée par le langage de la performance.

Le lieu où l'événement s'est déroulé est ici hautement signifiant : le *National Eisteddfod* (*Eisteddfod Genedlaethol*) est un des plus vieux, des plus poétiques et politiques festivals européens. Le mot *eisteddfod* signifie littéralement « s'asseoir » et décrivait à l'origine un concours médiéval de poésie avec des règles et des prix. Aujourd'hui, le *National Eisteddfod* a grandi pour devenir un festival de culture galloise d'une durée d'une semaine, où la communauté parlant gallois fait un pèlerinage de masse chaque année. Ce n'est pas seulement le lieu où des prix sont donnés pour des rimes et des chansons, mais aussi là

où les livres, les disques et les campagnes politiques sont lancés, et où, à travers les années, les arts visuels ont profité d'une place grandissante. Je peux penser à peu d'autres occasions où l'art actuel et le folklore, les politiques radicales et les traditions culturelles coexistent de cette façon. Ce qui semble faire tenir ensemble ce mélange éclectique, c'est une conscience aiguë de la nature performative de la culture galloise dans toutes ses facettes. Ce que les Gallois eux-mêmes réfèrent à *Y peth* [les « choses »], considérées comme centrales à l'identité traditionnelle galloise, tels les chants religieux et les prêches, l'art oratoire, la récitation de poésie et le chant choral, ont toujours été pensées comme fondamentalement performatives, et elles sont toujours célébrées aujourd'hui lors du *Eisteddfod* de la même façon que le sont leurs équivalents contemporains : la musique pop, les tournois de poésie et les discours politiques. C'est à ces performances culturelles que les artistes de langue galloise particulièrement se réfèrent encore et encore pour leur travail. Les lectures de poésie tournent à la démonstration politique, qui mène à l'art action – leurs différences sont souvent impossibles à relever dans le contexte hautement performatif du *Eisteddfod*.



Même le format du *Eisteddfod* a une dimension performative. Il n'y a pas de lieu fixe pour le festival ; à la place, il voyage un peu partout au pays, à chaque année dans un lieu différent, en alternance dans le nord et le sud du pays. Toutes les activités prennent place avec des moyens de fortune : un village de pavillons, de tentes et d'échoppes. Le terme gallois pour ce type de site est *Y Maes* (le « field » [champ]) : itinérant et provisoire, éphémère et décentralisé, le *Eisteddfod Maes* est plus un site conceptuel qu'un lieu réel. Le terme a des connotations évidentes avec l'économie rurale traditionnelle du pays de Galles, mais il fait aussi référence aux idées d'ouverture et (en tant que « field-work » [travaux de recherche]) à l'étude anthropologique de la culture. De cette façon, le « champ » comme trope a figuré dans plusieurs performances galloises, dans et hors du *Maes*. Le *Eisteddfod* de 1977 fut le premier à avoir un pavillon qui était explicitement dédié à la performance (et le scandale que l'œuvre de MERZ et DAVIES a créé a fait en sorte que depuis lors c'est aussi le

dernier). Mais la performance a malgré tout maintenu une présence dans le festival, parfois à l'intérieur, parfois à l'extérieur de ses structures officielles. À l'*Eisteddfod* de 1996 à Bro Dinefwr, la compagnie galloise de théâtre expérimental Brith Gof a décidé d'ignorer les espaces prévus de présentation pour les œuvres d'art au *Maes* et a loué une échoppe commerciale, où elle a présenté une performance de longue durée pendant plus de cinq jours, qui est devenue populaire en raison de son utilisation de la nudité mâle. Depuis 1994, Cywaith Cymru/Artworks Wales, l'organisation nationale d'art public au pays de Galles, présente un projet spécial à l'*Eisteddfod* chaque année, qui contient habituellement un volet performance. Quelques-uns des praticiens artistiques les plus innovateurs travaillant au pays de Galles aujourd'hui, comme André STITT (qui a réalisé une performance-promenade sur le *Maes*, en tenant une enseigne avec les mots *F'i'n Dy Garu Di* [Je t'aime], faisant des rencontres et des échanges avec les gens qu'il croisait), Peter FINNEMORE (qui a installé un hangar sur le site, devenu un lieu de rencontre pour les cérémonies parallèles à l'apparat officiel du *Eisteddfod*), Simon WHITEHEAD (qui a présenté *Cysgod*, une promenade audio autour du festival tirée par un cheval) et David HASTIE, sont certains des artistes qui ont récemment été invités à réaliser une œuvre pour le *Maes*.



La plupart de ces œuvres sont centrées sur la question du langage. Au pays de Galles, où seulement 20 % de la population parle encore le gallois, la survie de la langue est devenue une lutte de tous les jours. C'est encore le groupe Beca, cette fois dirigé par l'artiste Tim DAVIES, qui a exprimé cette lutte dans une œuvre performative présentée au *National Eisteddfod* à Bro Colwyn en 1995. Dans le cadre d'une performance-installation extérieure qui a duré huit heures, les participants ont tour à tour récité les sons de l'alphabet gallois, un alphabet « *which, for them, were imbued with particular associations, while DAVIES ritualistically burnt these «ineffable symbols of sound» on to large squares of woollen blankets which, as they were completed, were displayed around the stage* » (Martin BARLOW, dans BALA, 1999, p. 152-153). DAVIES, qui vient d'un milieu parlant gallois mais qui ne le parle pas lui-même, essayait ainsi de s'engager « *with that elusive spirit hidden within the letters of the language that he himself has lost* » (BALA, 1999, p. 156).

Simon WHITEHEAD,  
*2 miles an hour (a pace for walking in rough country with  
cattle and sheep)*, en route in Wales. Photo : Pete BODENHAM.

Le pays de Galles a été souvent appelé « la première colonie d'Angleterre » – une culture marginalisée tournée vers une pratique artistique marginale, un moyen pour son expression culturelle et politique...

### Y Tir – La terre

L'étendue de la montagne apparaît, blanche et miroitante, à travers la lumière déclinante de la tombée de la nuit. Un roulement de tonnerre dans le lointain avertit qu'une tempête approche. Le disque rouge étincelant du soleil disparaît lentement derrière les sommets, les baignant pour un instant de sa lumière orangée. Nous sommes témoins d'un coucher de soleil splendide dans les Hautes-Terres de la péninsule de Llyn, en Galles du Nord. Seulement, nous sommes assis, en rangées compactes, à l'intérieur de l'auditorium noir d'un théâtre. Les montagnes sont fabriquées de bandes chiffonnées de papier blanc. Quelques instants auparavant, l'artiste du mouvement Simon WHITEHEAD les avait utilisées pour griffonner des

souvenirs d'une marche à travers le paysage de la péninsule. Maintenant, il se tient près du panorama de papier, bougeant lentement une ampoule rouge d'un côté à l'autre pour illuminer la scène, pendant que son collaborateur, l'artiste audio Barnaby OLIVER, procède au mixage de sons de la nature avec ceux de la technologie.

Le *Folc-land* de WHITEHEAD (1997), sous-titré *The Long Lines Project – A Landscape Re-envisioned*, fut un des premiers parmi un corpus de travail émergent d'une nouvelle génération d'artistes travaillant au pays de Galles aujourd'hui, qui réalisent des performances à partir de leurs réactions physique, sensuelle et émotionnelle au paysage gallois. Leur travail est relié à une longue tradition :

l'identité galloise a toujours été liée historiquement, culturellement, politiquement, linguistiquement, socialement, émotionnellement et esthétiquement à son paysage. Ceci eut comme résultat, dans le champ des arts visuels, que le « *landscape painting has been synonymous with Wales for a long time* » (BALA, 2003, p. 30), premièrement comme « *mainly a Romantic ideal, painted for tourists by touring artists like TURNER, SISLEY, SUTHERLAND, John PIPER and Paul NASH. [a form of] colonisation of Welsh landscape through art* » (BALA, 2003, p. 29) puis, plus tard, dans le travail de peintres gallois contemporains comme Peter PRENDERGAST, Iwan BALA et Catrin WEBSTER, qui visent à mettre en valeur la représentation picturale du paysage de leur patrie.

Dans le travail performatif gallois, ce paysage a été exploré avec une esthétique qui a ses racines dans des stratégies basées sur le temps en Land Art et en art environnemental, et aussi dans une visée écologique afin de repenser notre lien avec la nature. WHITEHEAD a créé une série de performances « cartographiques » basées sur de longues promenades solitaires à travers le paysage gallois, imprégnées par un sens de séparation et un désir de renouer des liens perceptifs et sensoriels. WHITEHEAD est aussi un membre du collectif Ointment (avec Stirling STEWARD, Pete BODENHAM et Maura HAZELDEN), un groupe d'artistes basé dans la Galles de l'Ouest, qui a présenté des « œuvres *place-sensitive* » dans des environnements ruraux, inspirés par un programme écologique, des traditions folkloriques locales et le déclin de l'économie rurale traditionnelle. Ointment est en ce moment impliqué dans un échange avec le centre d'artistes Boréal Art/Nature au Québec. Un autre artiste qui a maintenu des liens proches avec Boréal est le performeur Phil BABOT, qui a réalisé une résidence au centre en 2002. BABOT réalise un travail psychogéographique en performance qui est aussi basé sur des pratiques de promenade et de cartographie, comme le plus récent *The Long Road to the North*, un voyage du point le plus au sud du pays de Galles à celui le plus au nord, en suivant le nord magnétique et en créant en route des événements et des interventions, accompagné de la réalisation d'œuvres solos, avec la collaboration de quatre autres artistes qui vivent dans divers lieux géographiques vers le nord le long du chemin désigné.

La première partie du projet d'une durée d'un an de BABOT s'est tenue en 2002 à Coed Hills Rural Artspace (CHRA), une ferme de

Néanmoins, ce ne sont pas tous les artistes au pays de Galles partageant un intérêt à travailler dans et de la terre qui sont d'abord motivés par des intérêts écologiques ou perceptifs. Plusieurs d'entre eux ont un travail qui est plutôt centré sur les questions sociales touchant la communauté, sur les enjeux politiques de l'utilisation de la terre et de la propriété ou sur des questions identitaires personnelles. Rawley CLAY, fondateur du CHRA, a passé trois mois dans le petit village de Beddgelert au cœur de Snowdonia en 2002, travaillant côte à côte ou avec la communauté locale, lui offrant ses services comme « artiste du village », une addition à l'économie locale. La performeuse Eddie LADD, qui vient d'un environnement rural parlant gallois, réfère incessamment dans son travail aux lieux où elle a grandi. Mais les performances de LADD sont davantage forgées par l'influence des médias contemporains que par la culture rurale traditionnelle (des travaux récents font référence au western *Shane*, à *Scarface* de Brian De PALMA et à *Shock Corridor* de FULLER, ainsi qu'à des histoires de glissement de terrain, à l'industrie laitière galloise et au thème du terrorisme). LADD montre que les idées d'autosuffisance et de stabilité sont inévitablement perdues et sont plutôt remplacées par l'érosion, la fragmentation et le dégoût culturel de soi.

Le paysage rural du pays de Galles, néanmoins, présente seulement une partie de l'environnement du pays. La Galles du Sud en particulier est énormément industrialisée, et le paysage industriel de ce qui est appelé « South Wales valleys », le site des anciennes industries de charbon et d'acier, possède un statut iconographique comparable à celui des montagnes galloises des romantiques. Dans les travaux de plusieurs artistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, « *there was a sense of the "picturesque" transferred from unspoiled "heavenly" landscape to "infernal"; from paradise to paradise lost* » (BALA, 2003, p. 30). Aujourd'hui, peu de ce paysage demeure – les manufactures ont été démolies et les terrils ont été recouverts de verdure. Néanmoins, il y a eu une courte période dans les années quatre-vingt où les restes architecturaux abandonnés du passé industriel gallois ont été temporairement occupés par des théâtres *in situ* et des œuvres performatives pluridisciplinaires. Les plus éminents projets furent ceux de Brith Gof, des pionniers du théâtre *in situ* en Grande-Bretagne, qui ont présenté leurs œuvres dans des gares de train (*Pax*, Aberystwyth, 1991), dans

**...avec comme conséquence que la division entre les différentes disciplines artistiques a été de moindre importance que la question du positionnement de ces disciplines dans le paysage culturel et politique gallois.**

180 acres dans le val de Glamorgan dans la Galles du Sud, qui est dirigée par des artistes qui cherchent à réconcilier la création d'art contemporain avec des idéaux d'un mode de vie écologique basé sur l'utilisation de ressources renouvelables. Ils ont transformé la ferme en un lieu d'art avec des studios sur mesure, des habitations à faible impact sur l'environnement pour des artistes de passage, une route de sculpture d'œuvres *in situ* et un programme d'expositions, de festivals de performances et d'ateliers communautaires. Le projet est soutenu grâce à une panoplie de petites entreprises sur le site, incluant un café biologique, la distribution d'aliments complets, la production de mastic de chaux et d'artisanat de bois vert – l'Assemblée galloise a récemment décrété le CHRA un modèle de développement durable.

d'anciennes usines de fabrication d'automobiles (*Gododdin*, Cardiff, 1988) et dans des fonderies de fer abandonnées (*Haearn*, Tredegar, 1992). Ces édifices ont depuis fait place aux hangars anonymes de l'industrie des centres d'appel. Mais ce paysage psychique de la Galles du Sud, avec ses symboles concomitants du dur travail physique et de la masculinité agressive, garde une présence puissante. Le performeur et danseur gai Marc REES, par exemple, qui a travaillé comme performeur avec Brith Gof durant plusieurs années, réalise des performances et des actions qui tournent autour de la négociation de sa sexualité entre le paysage intime de l'enfance où il a grandi en Galles du Sud — un monde coincé entre le conservatisme et le « rugby-machisme » — et sa vie actuelle dans le paysage *queer* de la ville.

## Y Ddinas – La ville

En 1955, la reine Elizabeth II a nommé Cardiff « capitale du pays de Galles ». Cardiff est la plus grande ville du pays (environ 320 000 habitants) et cela semblait un choix évident. Mais « *Swansea and every other major town in Wales had laid claim to becoming the capital, and most of them had better historical justification for their claims. In their eyes, Cardiff was a town without a past, a nouveau riche fishing village which made a career for itself in the 19<sup>th</sup> century as a coal port, and did not even receive a town charter until 1905* » (SAGER, 1991, p. 93). Cardiff est aussi la ville galloise la plus anglicisée, située géographiquement et culturellement très proche de l'Angleterre. Et, en tant que port, elle a toujours eu des liens plus importants avec le reste du monde qu'avec les terres intérieures galloises, ce qui pour plusieurs questionne sa pertinence de capitale. La dispute a été ravivée encore une fois dans la foulée de ce qui a été appelé la « *Devolution* ». 1999 a vu la création du National Assembly for Wales, un accomplissement en quelque sorte historique donnant au pays de Galles, qui jusqu'à ce moment avait été gouverné de l'Angleterre, sa propre assemblée exécutive pour la première fois en six siècles, quoique avec des pouvoirs restreints. Quand il y a eu la recherche d'un lieu approprié pour l'Assemblée, Swansea et toutes les autres Villes d'importance au pays de Galles ont encore réclamé de devenir le siège du gouvernement, mais à la fin la Ville de Cardiff a remporté la mise.

En 2005, Cardiff célèbre son centenaire comme ville et ses cinquante ans comme capitale galloise. L'ambition de la Ville était de faire suivre ces anniversaires par sa sélection comme « ville européenne de la culture » en 2008, mais ce fut manqué de justesse au profit de son compétiteur, Liverpool. La campagne de Cardiff pour la compétition, néanmoins, a galvanisé brièvement la scène artistique locale et a inspiré un débat sur la nature de l'urbanité et la place de l'artiste dans ce contexte. Cela a aussi mis en évidence les changements majeurs que la Ville a connus ces dernières années. Cardiff, qui fut à un moment une ville complètement anglicisée et massivement ouvrière (et avec comme conséquence de ne pas avoir de tradition de mécénat public pour les arts), a été « gentrifiée » par une nouvelle classe moyenne, dont plusieurs parlent le gallois et travaillent pour les médias et le gouvernement. Un symbole du change-

Pour certains, bien sûr, l'idée même de « Cardiff, ville de la culture » est en soi un oxymoron : il s'agit de la ville dans laquelle le design audacieux de Zaha HADID pour le Cardiff Bay Opera House a gagné une compétition internationale en 1994, mais dont le projet a été arrêté par les financiers. Le scandale qui s'ensuivit a fait gagner à Cardiff une réputation internationale de ville de Philistins, une réputation qui a récemment été confirmée lorsque l'architecte Richard ROGERS a été d'abord embauché, puis remercié, puis embauché à nouveau pour concevoir un nouveau lieu pour l'Assemblée galloise, actuellement logée dans une annexe qui a tous les charmes d'un local pour des réunions d'affaires. Cardiff a l'une des meilleures écoles d'architecture sans avoir d'architecture contemporaine d'aucune sorte, et l'une des meilleures écoles d'art au pays sans avoir (à ce jour) un espace pour l'art contemporain géré par des fonds publics. (Il y a plusieurs galeries galloises dédiées à l'art contemporain à l'extérieur de la capitale dans des villes comme Swansea, Machynlleth, Aberystwyth, Wrexham, Llandudno et Newtown. Le projet d'ouvrir un lieu majeur en arts visuels à Cardiff, le Depot, est actuellement stoppé, mais le succès de Artes Mundi basé à Cardiff, le plus grand prix en arts visuels ouvert à l'international, a mis en alerte un nouveau public intéressé aux arts visuels contemporains depuis son lancement au printemps 2004). En l'absence de grandes institutions publiques, la masse critique d'artistes impliqués en art contemporain à Cardiff prend dès lors la forme de centres d'artistes autogérés, de collectifs et de réseaux d'artistes.

La Cardiff School of Art and Design (ou Howard Gardens comme elle est appelée communément) offre aux étudiants depuis plusieurs années la possibilité de se spécialiser en pratique sur les *Time Based Arts* [les arts basés sur le temps, c'est-à-dire la performance, la vidéo, l'art audio et l'installation] comme partie intégrante de leur diplôme des beaux-arts. Les professeurs et les étudiants de l'école ont conséquemment occupé une position centrale sur la scène performative de la ville. Pendant plusieurs années, le département des *Time-based Arts* a été dirigé par le poète et performeur Anthony HOWELL, fondateur de l'influent Theatre of Mistakes, avec lequel il a réalisé dans les années soixante-dix des performances conceptuelles et minimalistes d'inspiration fluxus, basées sur des règles et des

(...) le terme *performance* au pays de Galles décrit aujourd'hui un champ fluide de pratiques innovatrices qui prennent leur origine dans une kyrielle de disciplines, dont les arts performatifs, l'art audio, le théâtre expérimental, le mouvement et la poésie-performance

ment demeure la région de la Baie, où, adjacent au voisinage qui héberge l'une des plus vieilles communautés multiculturelles de la Grande-Bretagne, un des plus grands développements de front de mer en Europe attire maintenant dans ses bars chics et ses restaurants des consommateurs qui montent dans l'échelle sociale. Mais l'accusation d'un apartheid culturel entre l'élite parlant gallois, un prolétariat de seconde classe parlant anglais et différents groupes multiethniques en marge de la société fait fi de l'interaction beaucoup plus complexe entre les différentes communautés, langues et économies qui construisent la vie culturelle de la ville, et cela pose le contexte dans lequel plusieurs artistes socialement engagés à Cardiff créent leurs œuvres.

instructions. Pendant son séjour à Howard Gardens, l'école a accueilli le *Cardiff Art in Time (CAT)*, un festival de performance et de vidéo qui s'est déroulé en 1994, en 1996 et en 1999 a présenté le travail d'étudiants et d'artistes professionnels de partout dans le monde. Stuart SHERMAN, Gary STEVENS, Seiji SHIMODA, Aaron WILLIAMSON, Hayley NEWMAN, Station House Opera, Mark JEFFERY (Goat Island) et Jeremy DELLER ont tous présenté des actions au festival, tandis que des artistes comme Christo, Gary HILL et Aleksandr SOKUROV ont été représentés par des vidéos. *CAT* remplissait un rôle important dans le développement de la performance au pays de Galles, pas vraiment à cause de son caractère événementiel spectaculaire, mais surtout en proposant un forum pour la diffusion et la documentation de pratiques contemporaines de performance, une forme de

« publication » performative dans la structure d'un festival. Cette fonction était davantage mise en valeur par HOWELL, qui a filmé beaucoup lors du premier festival comme contribution à sa *Grey Suit : Video for Art & Literature*, un magazine dédié à la performance et distribué sur vidéocassette, se voulant une approche innovatrice de l'enregistrement de pratiques artistiques en direct et restant à ce jour la seule publication provenant du pays de Galles et uniquement dédiée à la performance.

CAT a aussi amené André STITT à Cardiff, qui a présenté trois de ses « akshuns » intensément viscérales et cathartiques au festival. Les thèmes de prédilection de l'artiste originaire de Belfast, les questions de l'oppression, de la liberté, de la subversion, de l'aliénation et de l'appropriation culturelles résonnent fortement avec les intérêts de plusieurs artistes politiques au pays de Galles. STITT a pris la relève de HOWELL comme directeur du département des *Time Based Arts* en 1999, qu'il dirige maintenant en collaboration avec Paul GRANJON, un artiste français qui travaille en robotique et dont les amusantes performances et installations posent un regard ironique sur la relation entre l'homme et la machine. Les récents diplômés en performance de Howard Gardens incluent Kira O'REILLY, Richard DEDOMENICI et Matt COOK. COOK en particulier produit des œuvres qui sont un reflet direct de leur environnement urbain. Sa pièce audio, *Pendulum Electronica*, une extension au fameux *Pendulum Music* de Steve REICH, présentait des torches dansantes au-dessus de senseurs lumineux qui déclenchaient des séries d'échantillons sonores capturés autour de Cardiff, produisant un portrait sonore de plus en plus dense de la ville.

À l'autre bout de la ville, en fait à l'opposé de Howards Gardens, on trouve le Chapter Arts Centre, le plus important centre d'art contemporain du pays de Galles. Anciennement une école, l'édifice avait ouvert comme centre d'art en 1971 sous l'égide des artistes locaux Christine KINSEY et Bryan JONES avec le journaliste Mik FLOOD. Leur vision était d'établir un endroit à double vocation, de servir à la communauté locale et de procurer un environnement dans lequel toutes les disciplines artistiques seraient logées sous un même toit. Depuis plus de trente ans en activité, Chapter s'est développé en un grand complexe de studios d'artistes, d'espaces de performance, de galeries, de cinémas et de prémisses pour une variété d'entreprises culturelles. Il présente maintenant plus d'un millier d'événements



André STITT, *Learning to Fly*, Cardiff Art in Time (CAT), 1999. Photo : © André STITT.

**c'est cette qualité interdisciplinaire et la nature « située » de la performance galloise, dans le contexte international de pratiques hautement nomades, qui distinguent la scène performative du pays de Galles.**

par année et travaille avec des partenaires de partout dans le monde. Il a aussi la fonction de lieu de réunion pour des initiatives communautaires, des groupes mères-bébés, une congrégation bouddhiste locale ou des cours hebdomadaires de yoga, mais la double vocation de ses activités se rencontre rarement.

Pendant longtemps, Howard Gardens dans l'est de la ville et Chapter dans l'ouest restèrent les deux principaux lieux où la performance à Cardiff était créée, mais entre lesquels, étonnamment, il n'y avait que peu d'échanges. Howard Gardens était dédié premièrement aux pratiques performatives qui avaient leurs racines dans les arts visuels, tandis que Chapter soutenait des pratiques issues du théâtre expérimental, de la performance multimédia et de la nouvelle danse. Cette séparation a changé dans les dernières années : les deux pôles

aujourd'hui sont beaucoup plus interreliés. Les raisons de ce développement sont nombreuses : en Grande-Bretagne généralement, un brouillage grandissant des frontières entre le théâtre et la performance a pris place, qui se manifeste même dans l'usage généralisé de l'expression *Live Art* pour les pratiques issues tant de l'un que de l'autre. Au pays de Galles spécifiquement, une récente crise dans le financement des arts a mené à l'abolition de la plupart des ensembles et des compagnies qui travaillaient dans le domaine du théâtre expérimental. Dans la vague de cette crise, une nouvelle génération de performeurs solos a émergé (Eddie LADD, Simon WITHEHEAD, Marc REES), travaillant souvent dans des voies très conceptuelles, dont les pratiques doivent autant à la tradition de la performance qu'à celle du théâtre. Sous l'égide de son programmeur théâtral James



TactileBOSCH, Cardiff, 2004. Photo : Kim FIELDING.

TYSON, Chapter a dans les dernières années organisé nombre de festivals (*12 Days of Risk* en 2000 et *Experimentica* en 2001-2003) qui ont été dédiés à la présentation et à la discussion de projets novateurs notamment en performance, en vidéo, en installation et en art audio, et qui ont agi en tant que catalyseurs de premier plan pour le développement d'artistes émergents travaillant dans ce champ au pays de Galles.

En s'ouvrant à soutenir de jeunes artistes locaux pratiquant un art *Time Based*, Chapter a fait en sorte de raffermir sa position sur la scène artistique contemporaine à Cardiff. Mais en cela, il a été rejoint par de nombreuses initiatives d'autogestion artistique dédiées aux nouvelles pratiques artistiques, dont TactileBOSCH, Morefront, Trace et G39. Un de ces nouveaux centres les plus orientés sur la performance est TactileBOSCH, qui est situé dans une buanderie victorienne récupérée et a ouvert en tant que complexe de studios et d'espace d'exposition alternatif en 2000. Dans ces seules quatre années d'existence, ce centre s'est développé en un des joueurs majeurs de la scène artistique de Cardiff, conduit par l'énergie créative apparemment illimitée et réseautée de ses fondateurs, Kim FIEL-

DING et Simon MITCHELL. FIELDING et MITCHELL se sont bâti une réputation par l'établissement d'échanges internationaux entre les artistes et les galeries dans quantité d'autres pays, aidant à diffuser un large éventail d'œuvres au pays de Galles pour leurs « *ridiculously large international multi-media exhibitions* », et en retour ont fait reconnaître l'art gallois à l'étranger. L'approche « *carnavalesque* » du commissariat de TactileBOSCH (décrite ainsi par une critique locale, Debbie SAVAGE, comme : « *throw as many people into the mix as possible and see what happens* ») accorde souvent sa préférence à des performances d'une nature vaudevillesque apte à soutenir la légendaire atmosphère festive de ses vernissages. Des artistes qui présentent régulièrement leur travail au centre, on retrouve MITCHELL lui-même. Son travail est basé sur l'exécution de différentes tâches, avec des actions comme celle de tenter à répétition d'atteindre une pinte de bière tandis qu'il est ramené à son point de départ par une bande élastique. Ses performances confrontent les clichés du machisme à partir d'une perspective typiquement britannique : toute personne qui s'est trouvée un vendredi soir dans un bar à Cardiff, la capitale de la beuverie en Grande-Bretagne, reconnaîtra les images d'agression et de violence avec lesquelles MITCHELL joue.

De plus en plus, Cardiff même devient le point central de plusieurs des performances présentées de nos jours dans la capitale. Le collectif performatif PEARSON/BROOK est actuellement engagé dans une série de projets pour la ville, des événements se déployant à de multiples endroits pour plusieurs auditoires regardant différentes situations qui se déroulent simultanément dans divers lieux de la ville, enregistrés par les spectateurs eux-mêmes et ensuite montés dans une installation multimédia dans le théâtre de Chapter. L'artiste Jennie SAVAGE,



Paul & Paula, *The Drifting Document*, Locws International, Swansea, 2002. Photo : Paul JEFF.

En Grande-Bretagne généralement, un brouillage grandissant des frontières entre le théâtre et la performance a pris place, qui se manifeste même dans l'usage généralisé de l'expression *Live Art* pour les pratiques issues.



Pearson/Brookes, *Carrying Lyn*, Cardiff, 2001. Photos : Paul JEFF.



Duncan STURROCK, *Hack*, TactileBOSCH Cardiff, 2003.  
Photos : Kim FIELDING.

dont la pratique a une approche socialement engagée ou « relationnelle », a réalisé *Anecdotal Cardiff* en 2003, un archivage d'histoires de et à propos de Cardiff qu'elle a collectées pendant qu'elle travaillait comme artiste en résidence à la bibliothèque centrale de la ville. Les archives avaient été mises à la disposition du public dans la section d'histoire locale de la bibliothèque, puis ensuite présentées dans un tour guidé en autobus, visitant plusieurs des lieux auxquels les histoires réfèrent. *Cardiff Projects* a proposé une série de dérives situationnistes dans et autour de Cardiff, parmi lesquelles une recherche pour *Heart of Cardiff* et *Relax Cardiff*, un sondage psychogéographique des loisirs dans la ville. Et SWICA (South Wales Intercultural Community Arts) recrute les communautés multiethniques de la ville dans des actions festives de rue comme le carnaval et les processions de lumières. Des explorations civiques performatives comme celles-ci ne sont pas seulement limitées à la capitale galloise : *Locws International*, une série bisannuelle d'installations et d'événements *in situ* à travers la ville de Swansea, a été créée en réponse à la variété de la topographie, de l'histoire et de l'architecture de la deuxième ville du pays de Galles.



Simon MITCHELL, *Cleave*, tactileBOSCH Cardiff, 2003. Photo : Kim FIELDING.

**En l'absence de grandes institutions publiques, la masse critique d'artistes impliqués en art contemporain à Cardiff prend dès lors la forme de centres d'artistes autogérés, de collectifs et de réseaux d'artistes.**

### Y Ty – La maison

La plus saisissante particularité architecturale de Cardiff, comme dans bien d'autres villes galloises, demeure l'étendue de ses rangées de maisons, qui rampent comme des serpents de pierre de par en part des rues de la ville. C'est dans une de ces simples maisons en rangées, en octobre 2002, qu'André STIIT a ouvert Trace : installation artspace. La galerie est logée dans la pièce de devant de sa maison, et c'est ce contexte familial qui est central à son fonctionnement.

Trace est le seul lieu en Grande-Bretagne qui est centré exclusivement sur les pratiques dites *Time Based* et les œuvres qui émergent de ce champ – c'est-à-dire la performance, la vidéo, l'art audio et l'installation. Chaque mois, un artiste différent présente une performance, dont les « traces » de son action sont présentées dans les

fins de semaine qui suivent. La combinaison de performances et d'installations repose ainsi sur une réflexion articulée: « *Within absence there may be a material counterpoint to presence. It is through trace and memory that we find absence revealed, and both of these are core properties of experience and, though partially intangible, possess string assurances of ontological security in existence.* » (Roddy HUNTER, cité du catalogue de la première saison de Trace)

Jusqu'à maintenant, Trace a présenté trente-deux artistes de douze pays. Parmi eux on retrouve quelques-uns des doyens de la performance, comme Alastair MacLENNAN, Stuart BRISLEY, Zbigniew WARPECHOWSKI et Jerzy BERES, et des artistes émergents dont Jessica BUEGE, Julie-Andrée T et Eve DENT. La programmation a offert un

aperçu sans égal de la richesse de la performance actuelle, un aperçu qui était auparavant seulement disponible à travers le format spectaculaire du festival. Trace résiste à ce type de *spectacularisation*. Son programme est basé sur le réseau élargi que STITT a développé en vingt-cinq ans de pratique de la performance autour du monde, et soutenu par des principes d'hospitalité et de générosité (celle de STITT et celle des artistes présents). Au cœur de Trace demeure l'idée de rencontre, de contact et d'échange qui est si centrale pour plusieurs pratiques en performance et qui a mené Trace à expérimenter et à consolider des échanges internationaux avec d'autres lieux dédiés à la performance (par exemple, avec Le Lieu à Québec - *RHWNT*, 2003-2004 - et avec Surge à Tokyo en 2005). Même aux côtés de ces centres d'artistes autogérés, Trace semble néanmoins un exemple unique de ce que « autogestion artistique » peut signifier. Il présente un modèle différent d'« hébergement » de performances, où un tel art est fait publiquement dans un espace privé, et sa spécificité du direct pénètre quasi littéralement dans la réalité du quotidien. Une collègue performeuse Julie BACON, qui est venue à la performance

d'ouverture de Trace réalisée par Alastair MacLENNAN, décrit l'impact que ce lieu d'intimité a sur ses visiteurs :

« Par conséquent, il y avait quelque chose d'immédiatement attirant dans le fait de me trouver (dans le sens psycho-géographique) dans un logement faisant partie d'une de ces masses denses et tentaculaires de résidences, à attendre de voir une performance qui allait se dérouler dans une maison ordinaire - au 26, Moira Place, pour être précise - située juste en face d'un pub abandonné (!). Les personnes présentes, nombreuses, s'étaient pour la plupart agglutinées dans la cuisine (comme c'est le cas lors des meilleures soirées), buvant du thé ou du jus et grignotant des croustilles [...]. La situation n'avait rien de prétentieux, l'ambiance domestique semblait plutôt contribuer à atténuer le sentiment d'appartenance territoriale et accroître le sentiment de responsabilité. Je veux dire par là que l'esprit parfois sophistiqué des auditoires d'art - qui ont souvent l'attitude blasée de ceux que plus rien ne peut surprendre - était déstabilisé, et que les codes de comportement étaient entremêlés. J'ai senti qu'il y avait reconnaissance d'un contexte partagé ainsi qu'un chevauchement des réalités, ce à quoi aspirent de nombreux projets artistiques. Il ne s'agit plus seulement ici d'exprimer une opinion. Lorsqu'on se trouve dans l'univers intime d'autrui, on prend conscience de ses propres gestes et, en conséquence, de sa responsabilité. C'est ce type de présence qui est le fondement de Trace » (BACON, 2001, p. 64).

Et pour ceux d'entre nous qui se paient une visite mensuelle à Trace, les restes des performances passées sont toujours présents. Ici, on retrouve le cercle parfait que Morgan O'HARA avait dessiné sur le mur du fond en faisant tourner son bras autour de son corps ; là, il y a la capsule temporelle que Brian CONNOLLY avait remplie avec les vestiges des actions qu'il avait fait réaliser par le public et qu'il avait brûlée sur le plancher - celui-ci a été repeint depuis, l'autre est maintenant replâtrée, mais les deux sont toujours là, physiquement et dans notre mémoire. Chaque performance résonne avec les précédentes et celles à venir : la ligne que Julie-Andrée T avait tendue entre les deux murs latéraux faisait un pré-écho à une ligne similaire dans la performance de Zbigniew WARPECHOWSKI. Deux artistes de nationalité, de génération, d'esthétique, de politique et de sexe différents sont devenus une partie de la même histoire, une histoire de la performance qui s'est créée comme une série d'explorations performatives dans le même espace limité.

*I hunger, am distended with appetite.*



David GREENSLADE in Michael TOPPINGS and Marc REES, *The House Project*, Chapter Arts Centre Cardiff, 2004. Photo : Nick OTLEY.

Aucune carte n'est complète sans des considérations sur ce qui reste à cartographier, dans ce cas-ci le nombre grandissant de collectifs et de réseaux d'artistes au pays de Galles.



1 Chapter Arts Centre 2-3 Trace : installation art space 4 Brian CONNOLLY 5 Amanda HENG 6 Jimmie DURHAM  
7 Istvan KANTOR 8 Julie-Andrée T. 9 Jeff BYRD 10 Chapter (café)

Alex ALDERTON in Michael TOPPINGS and Marc REES, *The House Project*, Chapter Arts Centre Cardiff, 2004. Photo : Nick OTLEY.



Aujourd'hui, même les initiatives artistiques galloises les plus ancrées dans leur contexte parmi celles mentionnées plus haut se trouvent engagées dans une multitude de réseaux, agissant tant localement qu'internationalement, mettant les collaborations et les échanges au cœur de leurs activités. C'est donc *Y Rhwydwaith* [Le réseau], qui émerge comme véritable hétérotopie de la performance galloise.

#### Post-scriptum : Y Rhwydwaith – Le réseau

« *It is this isolation of everything not on the map that so potently naturalizes what's on it.* » (WOOD, 1992, p. 87)

Aucune carte n'est complète sans des considérations sur ce qui reste à cartographier, dans ce cas-ci le nombre grandissant de collectifs et de réseaux d'artistes au pays de Galles. Artists' Project (un des groupes les plus anciens), Umbrella Group et Trailerpark sont tous des collectifs gérés par des artistes qui organisent des expositions et des événements de performances en collaboration. Dempseys, un vieux pub de Cardiff, est devenu le lieu de prédilection pour des rencontres régulières de musique expérimentale et d'art audio, sous le vocable de *The Quarter*. D'autres réseaux sont

dédiés plutôt à la réflexion qu'à la démonstration : Bloc est un forum virtuel pour les arts et la technologie, qui organise des séminaires et des conférences pour faire avancer la situation des arts numériques au pays de Galles. Le 2<sup>nd</sup> Wednesday Group, qui se rencontre chaque deuxième mercredi du mois à Chapter pour des présentations et des débats, est un réseau flexible d'environ 80 artistes, écrivains, professeurs et étudiants qui s'intéressent à la performance, au multidisciplinaire, au performatif et aux pratiques *Time Based* au pays de Galles. Fondé en décembre 2001 comme forum visant à permettre la discussion, il cherche à partager des informations et à plaider en faveur d'un champ de pratiques artistiques qui,



Carlos CORTES, Umbrella's Big Stage event, Crosskeys, 2002. Photo : Matt CLARK.

dans ce pays, a notamment manqué d'attention critique sérieuse et de réflexions théoriques incisives, un manque qui a souvent fait obstacle à son développement.

Une partie de cette réflexion est fournie par *Performance Research*, une revue académique de comptes rendus par les pairs qui vise à promouvoir des liens novateurs entre la formation et la pratique dans le champ de la performance contemporaine. Même si elle est publiée en Angleterre par Taylor et Francis et de portée internationale, la revue maintient un lien rapproché avec le pays de Galles par un de

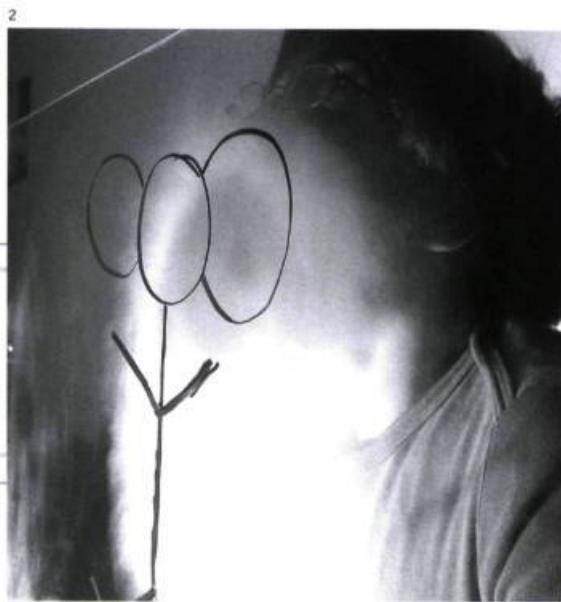
ses éditeurs, Richard GOUGH. GOUGH est le directeur artistique du CPR, Centre for Performance Research basé à Aberystwyth, à l'origine une organisation théâtrale dédiée à la formation et à la réflexion de la pratique, et qui organise des ateliers, des festivals et des symposiums, publiant des textes de théâtre et dirigeant un centre de ressources multiculturel en performance. Très tôt, l'approche résolument multiculturelle du CPR à l'égard de la performance théâtrale l'a amené à être en contact avec la discipline académique émergente des *Performance Studies*, qu'il a aidé à promouvoir en Grande-Bretagne par une série de conférences internationales. Le CPR a contribué à établir le réseau d'études en performance Psi, Performance Studies international, une association pour les universitaires et les artistes travaillant dans le champ de la performance et dont les membres proviennent de partout dans le monde. Psi a co-organisé la 5<sup>th</sup> *Performance Studies Conference* à Aberystwyth en 1999, qui a amené plusieurs centaines d'artistes et d'universitaires dans la Galles de l'Ouest, dont Peggy PHELAN, Richard SCHECHNER, Rebecca SCHNEIDER et Guillermo GOMEZ-PEÑA, pour une exploration des notions en constante mutation qui ont une incidence sur ce champs artistique.

Ces réseaux peuvent réaliser une prise de possession temporaire d'un site, mais demeurent néanmoins largement virtuels, nomades et décentralisés. Aujourd'hui, même les initiatives artistiques galloises les plus ancrées dans leur contexte parmi celles mentionnées plus haut se trouvent engagées dans une multitude de réseaux, agissant tant localement qu'internationalement, mettant les collaborations et les échanges au cœur de leurs activités. C'est donc *Y Rhwydwaith* [Le réseau], qui émerge comme véritable hétérotopie de la performance galloise.

Traduction : Viviane PARADIS



1 Kim SIMONS, Umbrella's Catalyst event, Cardiff, 2003. Photo : Umbrella. Matt CLARK.



2 Sarah ARCHDEACON, Umbrella's Catalyst event, Cardiff, 2003. Photo : Matt CLARK.



#### Ouvrages cités

Iwan BALA, *Certain Welsh Artists : Custodial Aesthetics in Contemporary Welsh Art*, Bridgend, Seren, 1999.

Iwan BALA, *Here + Now : Essays on Contemporary Art in Wales*, Bridgend, Seren, 2003.

Michel FOUCAULT, « Of Other Spaces », *Diacritics* 16, 1986, 1: 22-7.

Peter SAGER, *Wales*, London, Pallas Guides, 1991.

Julie BACON, « Pratiques urbaines », *Esse* n° 42, 2001, p. 62-68.

Denis WOOD et John FELLS, *The Power of Maps*, New York, Guildford Press, 1992.