

Rencontre internationale d'art performance de Québec

Richard Martel, Patrice Loubier, André Éric Létourneau, Guy Sioui Durand et Danyèle Alain

Numéro 62, été 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46541ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Martel, R., Loubier, P., Létourneau, A. É., Sioui Durand, G. & Alain, D. (1995). Rencontre internationale d'art performance de Québec. *Inter*, (62), 33–60.



**Rencontre internationale
d'art performance
de Québec**

27 au 30 octobre 1994

Le Lieu, centre en art actuel

La *Rencontre internationale d'art performance de Québec* a été le rendez-vous de 30 artistes de multiples provenances et s'est déroulée dans le Mail Centre-Ville à Québec sur quatre soirées (du 27 au 30) d'octobre 1994 puis dans 5 villes du Québec à l'accueil de 5 centres d'artistes : Grave (Victoriaville), Langage Plus (Alma), Séquence (Chicoutimi), la Galerie d'Art de Matane et le Haut 3^e Impérial (Granby).

Deux périodes de discussion étaient prévues au programme les samedi et dimanche en après-midi.

PUBLICATION

Collaboration
Danyèle ALAIN,
André Éric LÉTOURNEAU,
Patrice LOUBIER,
Richard MARTEL,
Guy SIOUI DURAND.
Design et réalisation
graphique
Nathalie PERREAULT.
Saisie des textes
les auteurs,
Jocelyn SAINT-PIERRE,
Lise BOURASSA.
Lecture/correction
Patrice LOUBIER.
Photographie
François BERGERON,
Charles DREYFUS,
Jocelyn SAINT-PIERRE.

ÉVÈNEMENT

Coordination artistique
Richard MARTEL
Coordination administrative
Yvan PAGEAU
Coordination technique
Daniel ROCHETTE
Technique
Denis BELLEY,
Guy BELLEY,
Michel SAINT-ONGE
Captation vidéo
Henri-Louis CHALEM,
Jacques DUFOUR,
Nathalie PERREAULT.
Logistique
Lise BOURASSA
Assistance technique et accueil :
Thérèse CASAVANT,
Sylvie MARTEL

COLLOQUE

*La performance : le corps,
les outils, les machines.*

samedi 29 octobre 15 h

*La performance et son
actualisation*

Animation : Alain-Martan RICHARD

Avec :

Robert FAGUY,
Karl E. JIRGENS,
Boris NIESLONY

dimanche 30 octobre 13 h

La performance et les interdits

Animation : Guy SIOUI DURAND

Avec :

Charles DREYFUS,
Clive ROBERTSON,
Sara WOLF

En couverture : Janos SZIRTES et Laszlo FELUGOSSY. Photo : François BERGERON

Il a été tiré 1950 exemplaires de cette publication dont 1200 ont été encartés dans le numéro 62 de la revue *Inter*.

© Les Éditions Intervention, 1995

ISBN 2-920500-10-4

La *Rencontre internationale d'art performance de Québec* a reçu l'appui du Bureau des Arts et de la Culture de la Ville de Québec, du Conseil des Arts et des Lettres du Québec, du Conseil des Arts du Canada et du Ministère du Développement des ressources humaines du Canada.

Rencontre internationale d'art performance de Québec

Avec cette *Rencontre internationale d'art performance*, nous avons opté pour un certain éclectisme face à cette pratique du corps que nous considérons comme un travail complet tant pour son aspect signifiant que pour sa dynamique d'actualisation.

Ce festival proposait un éventail de pratiques en provenance de douze pays, d'Asie, d'Europe et d'Amérique principalement. Il n'y aurait pas nécessairement de lien entre les performeurs présents si ce n'est qu'ils mettent chaque fois un corps en activité de diverses manières, par diverses méthodes.

Ce système ouvert pose plus de questions qu'il ne donne de réponses. Il nous importait donc d'inclure à la programmation de la matière à discuter lors de deux après-midi de cette *Rencontre*, où nous nous sommes interrogés sur les rapports de la performance à la technologie, aux outils et au public.

Nous croyons que la performance peut se pratiquer sans outils, avec ou sans public. Les différentes manières d'entrer en action doivent contribuer à donner à cette pratique toute la latitude nécessaire pour imposer la tolérance et émulsionner l'imaginaire des protagonistes comme du public.

La performance propulse éros dans le délire contre les apparences de la mythologie des objets. Ce qui en résulte n'est pas tout à fait clair — c'est souvent même un peu l'inverse au sens où « le » « message » est compris — et ce risque fait partie de la proposition. Plus le risque est grand de la part de celui qui le pose et plus il peut être difficile de savoir ce qui a bien pu se passer. Le performeur, à l'occasion, confectionne un moment d'art vécu devant un public sans qu'il (le public ou lui-même) sache où il va. La performance « idéale » — théoriquement — en serait une qui ne serait pas décidée d'avance, qui provoquerait une grande interrogation de la part du public — qui saurait cependant qu'il s'est passé quelque chose — et qu'on ne comprendrait pas nécessairement du premier coup. Une lente digestion pourra permettre au cerveau d'aligner des situations, de les dégager de leur contrainte de rentabilisation.

La performance est un analyseur du rigide et du conservatisme d'autres pratiques. Le travail de l'artiste consiste justement à faire sauter le conditionnement des valeurs esthétiques pour un renouvellement potentiel.

La performance est une forme d'art investigatrice qui déplaît aux fonctionnaires, aux bureaucrates, aux politiciens.

S'il est plus facile de « stocker » des peintures dans un musée, la performance insinue un ailleurs à bien des points de vue ; les comptables esthétiques des musées s'en éloignent car ça ne correspond pas à l'étroitesse de leur délimitation morphologique.

Notre travail pose la question de la capacité de rétention de l'histoire et de la vitesse à laquelle celle-ci s'opère.

Si l'apport des technologies monopolise une bonne partie des débats depuis un moment, il en va autrement des pratiques du corps et des recherches processuelles, qui s'injectent dans la trame médiatique dans le sens d'une réévaluation du rapport au temps et aux qualités de présence.

La performance serait la plus vieille et la plus versatile des formes d'expression. Nous croyons que la pratique du corps se vérifie dans toutes les cultures et à toutes les périodes de l'histoire de l'humanité, de la préhistoire à nos jours. L'histoire officielle continue de considérer la performance comme un phénomène relié aux années 60 et d'en limiter l'action à des périodes d'effervescence datées historiquement.

Dans un catalogue récent relatant l'exposition *Hors limites, l'art et la vie, 1952-1994*, Robert FLECK écrit : « L'art corporel serait alors un médium véritable et original des arts plastiques de cette fin de siècle, à l'instar de l'art conceptuel des trente dernières années, du cinéma, de la photographie et du vidéo-art, qui, par bien des aspects, concourent tous à accréditer l'idée de performance comme une des plus novatrices dans l'histoire de l'esthétique depuis 1960 »¹. Cependant il avance plus loin que les années 90 montrent une nouvelle esthétique basée sur le corps, qu'il voit chez les jeunes artistes comme un prolongement des années 60. Ce faisant il avance trois choses : d'abord l'aspect résolument novateur de l'acte performatif, puis l'incontournabilité des pratiques du corps dont il vérifie le retour chez les jeunes, et finalement il confirme que l'institution en niant la performance reste collée aux années 60 !

Il est temps qu'on cesse de considérer la performance comme une forme d'« art marginal ». La performance reste marginalisée par rapport aux autres formes d'art, plus académiques, qui ne sont souvent que l'exécution des critères institués.

La performance est un ailleurs qui existe même de plus en plus. Dans son catalogue sur le *Nipaf* de 1995 (*Nagano International Performance Festival*), Seiji SHIMODA a répertorié depuis 1992 treize festivals internationaux auxquels il a participé.

En Espagne, à Valencia, où Bartolomé FERRANDO organise des festivals, de sept à huit cents personnes par soir assistent à des performances. À Nagano, c'est 350 personnes, à Québec, de 150 à 200 personnes par soir, à Mexico, de 300 à 500. Il est clair qu'il ne s'agit pas d'un ghetto.

En 1984, nous organisons à Québec *Neo Son(g) Cabaret*, événement auquel participaient Dick HIGGINS, Adriano SPATOLA, Julian BLAINE et d'autres. À tous les deux ans depuis nous invitons des artistes pour qui la performance est une problématique. Pourtant FLECK parle de la performance comme si elle avait : « végété dans les années 80 dans un ghetto qui avait certes ses propres festivals, mais auxquels le marché de l'art ne s'intéresse pas ».

C'est normal. Plus l'art s'ajuste sur la « vie », plus il s'éloigne du marché.

Toutes les publications sur la performance mettent l'emphase sur l'école de Vienne (NITSCH, MÜHL, BRUS, SCHWARZKOGLER), et c'est vrai que c'est important. La forte teneur des photos de leurs actions est un phénomène que tous reconnaissent. C'est donc aussi tout à fait normal d'aller ailleurs. De plus, beaucoup de performances des actionnistes avaient lieu sans public, uniquement pour la photo et le film. Encore ici un beau paradoxe.

Que la performance fasse « autres choses », qu'elle ne répète plus les années 60, me semble normal.

FLECK prend ensuite la *documenta 9* comme un moment où le corps serait un enjeu alors que la précédente *documenta* de 1987, comportait déjà un volet complet intitulé « Expanded Performance » où des performeurs « s'activaient » dans un bar à chaque fin de semaine tout au long de cet événement de cent jours.

Cette année, Boris NIESLONY et ASA European ont tenu pour la première fois un *stand* sur la performance à la Foire de Frankfurt présentant des publications, photos, documents et vidéos.

La performance obtient de plus en plus d'amplitude. Et en même temps c'est un phénomène culturel qui est anthropologiquement une vérification sur la société qui contient sa gestualité — comme on le dit dans le jargon du sociologue, c'est un analyste.

¹ Robert FLECK, catalogue *Hors Limites, l'art et la vie, 1952-1994*, Centre Georges-Pompidou, 9 novembre 94 au 23 janvier 95, p. 311.

La performance n'est pas un geste superflu, c'est une responsabilité impliquant le déroulement en direct d'une proposition artistique. Il n'y a pas plus de raisons de considérer cette forme de pratique comme un « refus » ou un cloisonnement.

Cette *Rencontre internationale d'art performance* est le constat d'atmosphères, d'incidences et de langages qui ont proposé une kyrielle d'attitudes performatives, dans un contexte qu'on a tenté le plus possible d'ouvrir au public.

Elle est aussi une vérification tangible du rapport au consentement des autorités face aux manifestations d'art en public. Cette *Rencontre* était initialement partie prenante d'un événement plus global, *Interjections*, qui a dû se réorienter justement parce que les « autorisations » ont été trop difficiles à obtenir, et l'argent aussi.

L'art performance n'est pas un art de la parure — comme l'est la peinture la plupart du temps — et ça explique pourquoi il « dérange ». Et en même temps c'est peut-être une raison pour en faire, avec ou sans filet. Nous voulions, au début de l'événement, permettre la réalisation d'actions et de projets dans le Mail Centre-Ville de Québec, endroit public interactif et espace couvert (à l'abri du mauvais temps) permettant un esprit de laboratoire. Nous n'avons rencontré que restrictions, problèmes, justifications à fournir. À la fin, les autorités responsables nous ont permis de faire des performances après 20 heures le jeudi et le vendredi soir — les commerces ferment à 21 h, ce n'est pas beaucoup ! On n'a toléré que trois performances le samedi après-midi, à la condition que ce soit entre 12 h 30 et 14 h 30 !

Quelques jours après la tenue de l'événement, une ligne ouverte à sensation sur une chaîne de radio a sauté sur l'occasion pour créer un imbroglio sur la réception de l'événement.

Le réflexe militaire de se sentir outré par un comportement ne correspondant pas à la norme est un constat d'aliénation et de barbarie. C'est en même temps assez problématique puisque de récents événements médiatiques nous révélaient justement que les militaires agissent un peu comme les actionnistes viennois des années 60 pour leurs initiations de groupe. Ils se comportent donc comme des performeurs, et c'est pour nous, les performeurs, un phénomène fort intéressant.

Parce qu'un réactionnaire n'aime pas quelque chose, il faudrait nier la chose. C'est très dangereux, ce type de réactions ; et ça fait réfléchir en même temps. Il suffit actuellement —

c'est la charte des libertés, dit-on ? — qu'une personne n'aime pas... pour qu'on cesse l'expression collective ! ?

Une société qui refuse ainsi des manières de questionner doit être questionnée à son tour. Ou, comme le disait Raoul VANEIGEN dans les années 60 :

« Une société qui abolit toute aventure, fait de l'abolition de cette société la seule aventure possible ».

Richard MARTEL

voici quels étaient les axes d'investigation que nous nous proposons d'amener avec *Interjections*, en plus des performances qui devaient se réaliser dans divers espaces du Mail et en interaction avec le public, et du volet colloque qui devait s'étendre sur trois jours...

Les précédents événements que nous avons organisés nous avaient permis, par les diverses thématiques et disciplines abordées (performance, poésie sonore, manœuvre/nomadisme, oralité...) de développer un positionnement critique qui nous amène maintenant à vouloir sortir les pratiques performatives de leur environnement privé. Nous voulions investiguer *en contexte* un espace exceptionnel du centre-ville de Québec avec une quarantaine d'artistes québécois, canadiens, américains et européens pour réaliser une programmation intégrée d'actions artistiques à caractère interactif dans les domaines de la performance, de l'installation, de la vidéo, de l'art audio, de la manœuvre et des pratiques hybrides pendant une période de 10 jours.

Le format d'événement retenu, par la diversité des propositions et l'importance du dispositif, visait une transformation du champ symbolique du Mail Centre-Ville. La mise en rapport des utilisateurs du Mail avec des propositions artistiques spécialisées induirait une lecture transversale de la fonction spatiale : zone de commerce, de transit, et de refuge, le Mail sera soumis, *par la force des choses*, à une relecture de ses modes d'utilisation.

Zone urbaine dévalorisée, à l'image de son environnement immédiat, le Mail n'est pas, à proprement parler, perçu par ses usagers comme un lieu de vie et d'échange, en bref comme agora. La tenue de l'événement dans cet espace, coïncidant notamment avec un début encore précaire de revitalisation du quartier, suscitait des rapports d'altérité par les manifestations intersubjectives dont elle se faisait le déclencheur : travailleurs, consommateurs, résidents, piétons, réfugiés se transformant, avec l'action artistique, en participants actifs et égaux d'une dramatique urbaine articulée sur le rapport à l'instant et à l'espace. Du point de vue de l'investigation artistique, l'événement offrait d'abord

l'occasion aux artistes de se mesurer en contexte. Depuis dix ans, il n'y a eu que très peu d'événements d'art actuel ayant permis une confrontation avec un public non-spécialisé, encore moins dans un contexte riche comme celui proposé. Il y a par ailleurs, de par les stratégies et méthodes de chacun, autant d'investigations qu'il y a d'individus. Le fait de réaliser plusieurs

activités dans un endroit à mi-chemin entre une rue et un centre commercial est un défi posé aux artistes. L'idée de faire côtoyer des artistes du champ de l'art et le public n'est pas neuve en elle-même mais l'orchestration d'un ensemble de manifestations, sur une période de dix jours, pose la problématique beaucoup plus loin ; la pluralité des gestes posés informe le contexte ambiant autant qu'ils en sont informés.

KIOSQUES D'ART ET DE POÉSIE INTERACTIVE : IMITANT LE STYLE DU KIOSQUE DE VENTE, KIOSQUES D'ART ET DE POÉSIE INTERACTIVE CONÇUS ET ANIMÉS PAR LES ARTISTES. ILS PROPOSENT UNE FORME INNOVATRICE DE RAPPORT AU LIEU PUBLIC, AU JEU SYMBOLIQUE ET UN RAPPORT INÉDIT PRODUCTEUR/PUBLIC. (EXEMPLE : RÉPARATION DE POÉSIE, TERRITOIRES NOMADES...)

INSTALLATIONS EN CONTEXTE : CINQ INTERVENTIONS - VISUELLES - QUI POURRONT ÊTRE SITUÉES DANS DES LOCAUX INOCCUPÉS, DANS DES VITRINES OU AU COEUR DE LA PLACE. À DÉTERMINER PAR LE LIEU, LE REPRÉSENTANT DE LA SIDAC', L'ARTISTE ET TOUTES AUTRES PERSONNES DIRECTEMENT CONCERNÉES.

VIDÉO ET DISCUSSION : DANS UN LOCAL DISPONIBLE (À DÉTERMINER), VIDÉOS DE PERFORMANCE SUIVIES DE DISCUSSIONS THÉMATIQUES. RENCONTRES-ÉCHANGES ENTRE LES ARTISTES ET LE PUBLIC SUR LES PRATIQUES PERFORMATIVES ACTUELLES.

RADIO-MAIL : PROGRAMMATION RÉGULIÈRE DE SIX HEURES PAR JOUR À MÊME LE DISPOSITIF SONORE EXISTANT. INTERFACE ENTRE L'ORGANISATION ET LE PUBLIC, CIRCULATION DE L'INFORMATION RELATIVE À L'ÉVÉNEMENT, INTERVENTIONS RADIO PERVERTISSANT DE MANIÈRE LUDIQUE LA FONCTIONNANTÉ DE L'ESPACE.



La performance, on le sait, est un genre hybride, un foyer instable au confluent de plusieurs disciplines. Peut-être en fait n'est-elle devenue un *genre* qu'assez récemment (comme le signalait avec pertinence une auditrice du colloque de samedi), après qu'un certain nombre de générations se fussent succédé (les précurseurs, les fondateurs, les premiers « maîtres »...) pour que se révèlent sa spécificité, ses constantes et ses topiques. Et le propre de cette *Rencontre internationale* est bien d'activer cette confluence, de faire se rencontrer des artistes venus d'horizons culturels et géographiques multiples, et de traditions aussi diverses que celles de la danse, des arts visuels, de la poésie, de Fluxus, du théâtre, pour habiter le territoire essentiellement nomade qu'est la performance. Les passages qui suivent, consacrés aux deux premières soirées de la *Rencontre*, sont autant de vignettes qui voudraient donner une idée de la cristallisation passagère de ce territoire.

RICHARD MARTEL

C'est Richard MARTEL qui ouvrait le festival. Le costume qu'il portait, moitié veston moitié veste de chasse à carreaux, annonçait d'entrée de jeu la dualité des rapports nature/culture, technocratie et tradition, qu'il allait interroger.

Le performeur apportait d'abord un petit sapin en pot (vivant paradoxe de la nature cultivée), qu'il poussait devant lui du pied en se déplaçant dans son aire d'intervention. Déposé ensuite près du public comme en exergue à l'action qui s'enclenchait, ce sapin constituait un premier élément de décor, un premier indice d'interprétation. La performance de MARTEL allait ainsi s'élaborer selon deux principes corrélés : une occupation progressive de l'espace par des objets manipulés par le performeur, résultant en bout de ligne en une installation potentielle, et une série d'actions gravitant autour d'une veine thématique : le bois, comme matière première et matériau usiné.

Commençait ensuite la création d'objets apparemment surréalistes, à fonctionnement symbolique/critique, que MARTEL dispersait au sol : des bouts de bois sur lesquels il clouait une côtelette de porc (avatar de sacrifice rituel ?), et qu'il coiffait d'un gant de caoutchouc jaune pour vaisselle. Au-delà de son aspect vaguement chiriquien, un tel objet opérait la rencontre des règnes naturels (le clou minéral, le matériau végétal, l'aliment animal) et de l'artefact synthétique (le gant de caoutchouc).

Les diverses occurrences de ces morceaux de bois — en tant que métonymie de la nature — constituaient le fil conducteur de la performance. Tous les accessoires manipulés par MARTEL indexaient des étapes de la transformation du bois à partir de son état de matière première jusqu'à sa complète métamorphose en produit usiné, depuis la présence encore réelle de l'arbre (quoique en pot) jusqu'à son ultime abstraction en pur fait sémiotique (le papier-monnaie, évoqué par la reproduction grand format du dollar américain que le performeur allait utiliser juste après). Et je ne sais si c'est un hasard heureux du scénario ou une décision pleinement méditée, mais, entre ces deux stades extrêmes de la nature et de la culture, les morceaux de bois déposés au sol établissaient une gradation subtile. Le tout premier était une moitié de rondin, un fragment d'arbre à l'écorce visible ; les suivants, des morceaux de planche de formats rectangulaires standardisés ; et le tout dernier n'était autre qu'un support de cadre carré : un *cadre*, c'est-à-dire le tableau de chevalet, le support de la peinture dans sa tradition typiquement occidentale et moderne, le fantôme aussi du dernier tableau ; et un *cadre carré*, la forme géométrique par excellence, déduite par l'esprit humain plutôt que découverte dans la nature, et que le peintre ALBERS allait célébrer dans ses *Hommages au carré*.

MARTEL retournait ensuite au sapin en pot, qu'il « nourrissait » (ou agressait ?) en versant sur son branchage le contenu d'une boîte de conserve de ragoût. Puis il accrochait au mur un pantalon (objet fétiche ?) et déroulait au sol la reproduction agrandie du dollar américain sur lequel il se prosternait successivement comme sur un tapis de prière vers les quatre axes cardinaux. À ce moment-là un vidéo s'était mis en marche, diffusant des images de machines d'usines à papier mêlées à des cris de cochons pouvant évoquer l'abattoir.

L'animal sacrifié, la nature transformée et aliénée, l'omniprésence du Capital, la performance de MARTEL parlait de tout cela. Développant un propos sociologique-critique acéré, débattant de la sempiternelle mais toujours pertinente dialectique nature-culture, l'action établissait une habile concaténation des diverses étapes de la performance, et oscillait entre la pureté du geste et une conception maximaliste, spectaculaire, de la performance, par l'orchestration simultanée de médias : vidéo et trame sonore diffusés en parallèle à l'action, geste rituel (prosternation), recours à des accessoires et manipulation d'objets créant une mise en scène installative, etc.

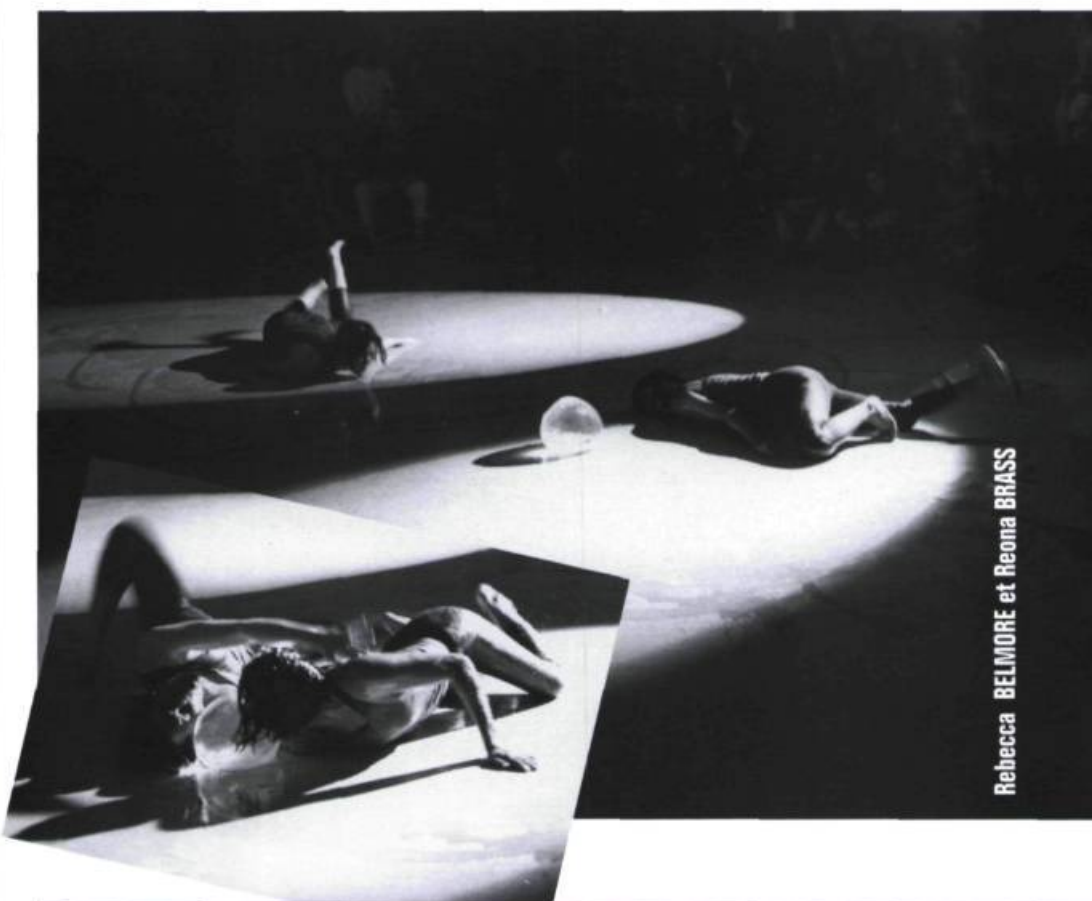
REBECCA BELMORE ET REONA BRASS

Si Richard MARTEL élaborait dans sa performance quelque chose comme un texte à interpréter, la performance de Rebecca BELMORE et Reona BRASS instaurait d'abord et avant tout un climat, une teneur émotive. Ici, l'on assistait à un travail des corps livrés à des instincts mystérieux et déroutants qui pouvait évoquer par moments le théâtre d'une vie primitive.

BELMORE et BRASS aspergeant le sol à la ronde d'huile à moteur, puis s'enduisaient d'huile végétale pour ensuite glisser au plancher. Les deux performeuses se mettaient à ramper, à progresser lentement et avec effort sur le sol, à glisser sur elles-mêmes, la viscosité de l'huile répandue au sol rendant difficile tout déplacement. Durant plusieurs minutes, elles se mouvaient, se cherchant, se joignant, luttant, s'étreignant. Un bloc de glace se trouvait sur le sol, espèce de contrepoint, par ses reflets, à la pénombre ambiante. BELMORE se déplaçait vers lui, l'atteignait, s'accroupissait sur lui comme pour le couvrir, le perdait, le remettait à sa comparse. Évocation de créatures primitives en proie à des énergies primales, instinctives, incontrôlables, se déplaçant avec des efforts et une intensité rappelant aussi bien la souffrance que l'érotisme (il fallait d'ailleurs voir les badauds et la faune du mail s'attroupant à la porte pour voir l'action).

Si l'on peut déplorer la longueur de l'action (prolixité que l'on trouve d'ailleurs dans plus d'une prestation) et sa structure un peu floue (fallait-il y voir la création d'une ambiance ou lire le déroulement d'un récit ?), il faut en revanche souligner l'originalité et la force du travail, lequel reposait sur deux registres. D'une part, — et c'en serait le côté « expérimental » — il y a une exploration processuelle du mouvement, où les corps ont à transiger moins avec le référentiel contraignant de la gravité (comme dans la danse) qu'avec la viscosité des fluides qui les engluent (conditions physiques qui sont un peu celles de l'univers cellulaire). Par là, la performance de BELMORE et BRASS est singulièrement proche de la danse : étant donné deux corps humains aspergés d'huile et un bloc de glace fondant qui dégage de l'eau, quels univers de gestes et de sens en tirer ? D'autre part, on trouve dans l'action une dimension métaphorique : ce monde aqueux, ces corps aveugles, sont comme une fenêtre saisissante sur l'univers amniotique, phase première du développement où les ontogenèse et phytogenèse se confondent : l'embryon humain n'est pas très différent de l'embryon de reptile ou d'oiseau.

Contrairement à MARTEL dont la présence tend à être celle d'un pur exécutant, BELMORE et BRASS sont elles-mêmes partie prenante du tableau qu'elles composent, du climat qu'elles installent. Si on *décode* les actions et les accessoires de MARTEL comme on le ferait des éléments d'une iconographie, on doit plutôt se laisser imprégner par la performance de BELMORE.



Rebecca BELMORE et Reona BRASS



Richard MARTEL



27
jeudi
V

Le type de présence assumé par le performeur dans son action pourrait d'ailleurs servir de critère pour apprécier plusieurs pièces de la *Rencontre*. Boris NIESLONY, Jean-Claude SAINT-HILAIRE et Robin POITRAS, par exemple, ont chacun élaboré un univers scénique dans lesquels ils incarnaient des personnages, recourant à la convention de la distance théâtrale.



Boris NIESLONY



Jozsef R. JUHASZ



BORIS NIESLONY

Ce parti pris était particulièrement clair dans le cas de Boris NIESLONY. Rapidement, à partir d'une mise en scène à première vue fantaisiste et anodine — le performeur arrivant en tenue de soirée, étalant un carré de tissu noir sur lequel il s'accroupissait pour manipuler ensuite une série d'objets hétéroclites dans une régression infantile — la performance de l'Allemand s'orientait vers une dramaturgie de la cruauté et un univers lourd de folie. Ici, l'incongruité des gestes et la bouffonnerie qu'auraient pu receler certains gadgets — une bombe-jouet à ressort mécanique tressautant sur le sol, des figurines à culbutes mécaniques que NIESLONY enclenchait l'une après l'autre précipitamment — étaient contrebalancées par le sérieux, l'application, l'absorbement du performeur (l'emploi à dessein le mot de Michaël FRIED décrivant la théâtralité et la négation du spectateur dans la peinture française du XVIII^e siècle). Nul dialogue avec le public, nulle réponse aux rires qui s'élevaient parfois chez l'auditoire ; quand NIESLONY enlève sa chemise, en vêt un des *ghettos blaster* puis y attache de la lingerie féminine, pour ensuite repousser du pied l'objet et en même temps le tirer à lui comme en une reprise du *Fort-Da* freudien, c'est la maladresse pathétique et la profonde incongruité du geste qui percent ; quand il se heurte la tête contre le mur, quand il agit ses personnages à ressort, NIESLONY ne veut pas provoquer le rire, mais le malaise. Par son absorbement obstiné, il met aussi le public en situation de voyeurisme : ce n'est plus lui qui s'exhibe, c'est nous qui le regardons.

L'un des ressorts de son action, c'était bien de montrer la ténuité de la frontière séparant l'amusant de l'inquiétant, le ludique du pathologique, le comique du pathétique. Le contraste des deux bandes sonores choisies par NIESLONY est à cet égard significatif ; dans l'une, on entendait ce qui paraissait être des rires et des imitations grotesques de cris d'animaux ; dans l'autre, c'était une musique instrumentale lancinante et monocorde, mélancolique à souhait. De même, sous le côté « farces et attrapes » de ses gadgets, c'est le caractère obscur et inquiétant de l'automate comme double — double dans lequel le sujet, absent, évidé, s'est représenté — qui s'impose.

On comprendra que l'essentiel ici est non pas le récit qu'on pourrait vouloir déduire de la performance, mais l'atmosphère que tous ces gestes dessinent, atmosphère confinante à la folie, claustration autistique dans un rituel obsédant d'actes compulsifs qui tournent à vide ; le carré de tissu sur lequel le performeur évolue ne renvoie pas à un « parc » d'enfant, mais à un univers menacé d'implosion.

Cette violence contenue sourdait d'autant mieux que le contraste était frappant entre la présence de NIESLONY — un corps massif et compact d'homme fort de cirque — et l'infantilisation délibérée à laquelle le soumettait sa mise en scène : fusion mythique de l'ogre et de l'enfant.

JEAN-CLAUDE SAINT-HILAIRE

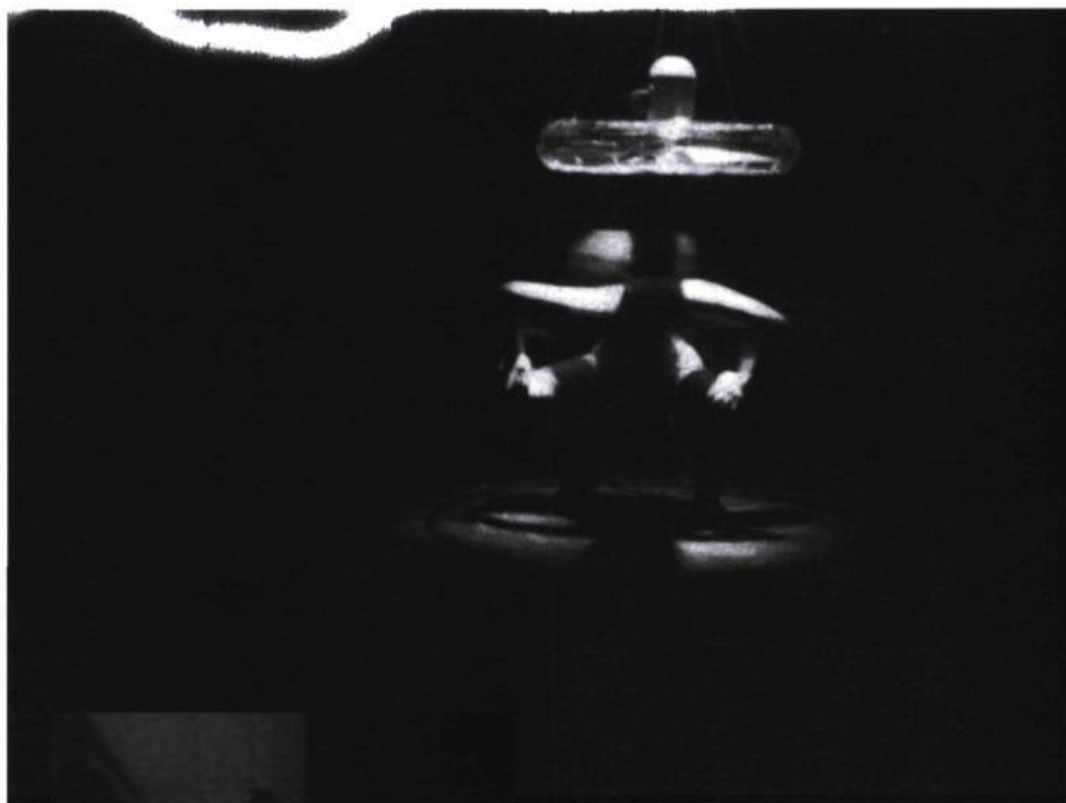
Dans sa performance, Jean-Claude SAINT-HILAIRE assumait aussi une identité fictive, celle d'un héros devant traverser des épreuves pour affronter la Méduse. Ici, le mode est d'emblée narratif, et tout le scénario de la performance composait un univers fictif aux connotations mythologiques. L'épreuve de SAINT-HILAIRE consistait à lancer des cailloux dans un bac de plastique, après quoi il affrontait la Méduse (personnifiée par une poupée), muni d'un miroir et les yeux bandés. Regrettons cependant que les indices utilisés par le performeur (arc, chevelure de Méduse placée comme un trophée sur son arc, miroir, etc.) n'aient pas été suffisamment mis en scène ou rendus prégnants pour que le public ait pu disposer des clés de la prestation. L'action n'en reposait pas moins sur un certain humour par lequel le performeur se distanciant lui-même du rôle qu'il jouait ; ainsi de ces jurons pré-enregistrés qui ponctuaient — et anticipaient — ses tirs ratés.

C'est peut-être à la fin que l'œuvre a vraiment « pris », que le moment le plus intense et le plus ouvert, le plus catalyseur, en somme, se révélait, lorsque SAINT-HILAIRE distribuait un fragment de NIETZSCHE (« Il faut encore porter du chaos en soi pour accoucher d'une étoile qui danse ») à une dizaine de spectateurs non francophones pour qu'ils le lisent en chœur à haute voix. Outre un concert phonétique improvisé et chaotique, il s'ensuivit la participation du public, plusieurs spectateurs prêtant main forte aux performeurs impromptus pour leur récitation.

ROBIN POITRAS

Robin POITRAS incarnait quant à elle une persona symbolique (habillée de blanc, coiffée d'une perruque blanche) pour se livrer à une célébration prenant des allures de rite chamanique, dans un décor pouvant évoquer une nature primitive. POITRAS commençait sa performance en sortant d'un placard à une extrémité de la salle ; elle marchait au travers du public, portant dans ses bras des os de bestiaux qu'elle déposait ensuite au sol. Ces ossements formaient ainsi un tumulus improvisé (élément coutumier du paysage des Prairies dont la danseuse est originaire) et constituaient un premier élément de décor scénique. POITRAS se juchait ensuite sur un monticule de pierres et faisait tourner un bol de cuivre, au rythme de percussions pré-enregistrées, puis dansait au centre d'un cercle de flammes, faisant tourner deux branches comme en un rituel magique. Toutes ces actions connotaient jusque-là une certaine pureté des origines du monde d'avant l'histoire humaine (ce que suggèrent les ossements, mais aussi la blancheur de son costume et de sa perruque). Et c'est la rupture d'avec cette pureté que POITRAS allait consommer en se dépouillant après cette danse de sa perruque (la persona laissant place à la personne réelle), et en dansant au son de la chanson « I never promised you a rose garden ». Désenchantement, désillusion de la perte d'un monde originel auquel se substitue le monde profane et qu'il fait disparaître, et que POITRAS symbolisa peut-être en coupant les feuilles de quelques plantes à l'aide d'un ventilateur.

L'on pourra reprocher à cette prestation de verser dans l'un des inexpugnables poncifs de l'art de la performance : la célébration d'une innocence perdue et d'une origine mythique aux accents rousseauistes, le recours aussi à l'autorité compassée des rituels. Mais peut-être faut-il surtout déplorer l'hermétisme des accessoires utilisés par POITRAS (le bol de cuivre, les branches, la perruque, les plantes mutilées, etc.), qui rendait par là même assez périlleuse l'exégèse même que ceux-ci nécessitaient.



Isabelle CHOINIÈRE



Robin POITRAS

28 vendredi





Jaap BLONK



Karl E. JIRGENS



JOZSEF R. JUHASZ

Problème un peu semblable en ce qui concerne la performance de Jozsef R. JUHASZ, qui combinait deux types de dramaturgie : la mise en scène cérémonielle du performeur dans une représentation symbolique de sa propre naissance. Mise en scène, d'abord, frappante par son caractère théâtrale, sinon carrément tape-à-l'œil : JUHASZ était paré d'une cape noire constellée d'éclats de miroir dont il faisait se projeter les reflets sur les murs de la salle et l'auditoire par des gestes amples et emphatiques. Accompagné d'une bande sonore rythmée créée pour l'occasion, il entreprenait de gonfler à l'aide d'une soufflerie des sacs de plastique (de type glad) longs de plusieurs mètres qui se déroulaient comme de grands boyaux et envahissaient l'espace des spectateurs. Objet ludique et fantaisiste, trouvaille astucieuse dont la pertinence repose à la fois sur le potentiel festif de la légèreté du ballon qu'on lance (quelques spectateurs n'hésitèrent pas à s'en emparer après l'action pour s'amuser à les projeter en l'air) et sur sa polysémie symbolique (boyau intestinal, symbole phallique, serpent, conduit organique, souterrain, etc.). JUHASZ allait exploiter cette dimension symbolique en pénétrant lui-même dans l'un de ces sacs pour s'en extraire et émerger de nouveau au monde (mobilisant ainsi toute une constellation symbolique avec les mythes de Jonas, de la voie initiatique, de la claustration/libération, etc.). Il saluait, paradait, les miroitements de sa cape qu'il agitait devenant sur les murs autant de spermatozoïdes lumineux, puis faisait ensuite éclater un miroir (autre poncif de la performance) pour clore son action : du moi révélé puis dépassé.

Le caractère spectaculaire de l'action de JUHASZ en est aussi l'essentielle faiblesse : dans le but apparent de susciter et retenir l'attention, le performeur versait dans un messianisme naïf, pour ne pas dire kitsch. L'on pourrait même présumer que le rôle de sa bande sonore avait pour but tant de masquer la faiblesse du propos que de retenir l'attention des spectateurs. Après tout, quoi de mieux indiqué que la musique pour captiver et influencer un public ? La musique non seulement accompagne l'action, mais elle en est un commentaire implicite, elle la baigne d'une tonalité émotive, elle prédispose le spectateur.

La performance de JUHASZ est aussi symptomatique d'une constante dans la tradition de la performance, que plusieurs pièces de la *Rencontre* illustraient. Résurgence de l'acte rituel, contemplation d'une pureté originelle (POITRAS), mise en accusation des facettes aliénantes du progrès et de la négativité de l'histoire (MARTEL), mise en scène d'une régression psychologique (NIESLONY), déstructuration pulsionnelle du langage (BLONK), la performance est marquée par cette plongée et par cette descente dans les profondeurs de l'histoire et de la psyché, sur cette recherche du sens dans l'en deçà de la culture et du langage.

ISABELLE CHOINIÈRE

Reconnaissons alors à Isabelle CHOINIÈRE l'audace et la fraîcheur d'intégrer la contemporanéité technologique et donc d'envisager les forces vives d'un certain avenir (même si là aussi, il y a toujours une part de mythe et d'utopie). Avec *Le partage des peaux*, la danse entre de plain-pied dans la futurologie du *cyberspace*, ce courant issu de la science-fiction et des recherches informatiques de pointe qui s'inscrit de plus en plus dans le zeitgeist contemporain. CHOINIÈRE tente ainsi de renouveler l'expression chorégraphique par la convivialité du corps et des nouvelles technologies digitales de l'image et du son.

La prestation de CHOINIÈRE met en œuvre un dispositif sophistiqué qui démultiplie les apparences et décuple le pouvoir expressif du corps. Ainsi la chorégraphie est-elle redoublée et accompagnée par des projections lumineuses sur deux écrans de tulle (donnant une impression d'holographie) et contre le mur du fond, et l'espace investi par les sonorités graves, générées en temps réel par la danseuse (grâce à un micro près de sa bouche). Le réseau de senseurs courant sur le corps de CHOINIÈRE, les images lumineuses brillant dans l'obscurité, les grondements emplissant l'espace, tout cela rappelait l'imagerie « métal hurlant ». On pourra d'ailleurs s'étonner du contraste anachronique entre cette technologie de pointe et la gestualité parfois hiératique de CHOINIÈRE (gestualité empruntant à la tradition balinaise et que d'aucuns ont comparé au *Sacre du printemps*). Et si l'on peut émettre une réserve sur la mise en valeur de la technologie qui devient autant une finalité de l'œuvre qu'un moyen mis au service de l'expression, on doit reconnaître la beauté saisissante et spectrale des images créées au cours de ce travail. C'est en quelque sorte par sa part expérimentale de risque et de fusion des médias (la vieille ambition de la *Gesamtkunstwerke* et de l'équivalence des arts) que cette chorégraphie peut être rattachée à la performance.

JAAP BLONK

Autre source, autre foyer de la performance : la poésie sonore, dont le Hollandais Jaap BLONK livra une pièce virtuose. BLONK « travaillait » à partir d'une phrase leitmotive (« Le ministre regrette ses paroles... »), qu'il revenait périodiquement et précautionneusement prononcer au micro, pour aussitôt commencer de la perdre à nouveau en glissant dans une crise incontrôlable de désarticulation du langage. S'ensuivaient des phases de trituration des syllabes où les mots et le sens étaient emportés, un déferlement de cris, des crescendos et des decrescendos, sa voix tantôt s'amenuisant jusqu'à mimer l'inhibition, tantôt se gonflant pour éclater dans des salves de bruit sauvage ahoyées vers l'auditoire.

Le spectateur était par moment stupéfait de constater à quel point facilement la violence émergeait, pure, de cette déconstruction de la parole, une violence tapie et mugissant en-dessous de nos mots et de notre langage codifié.

Soulignons ici l'économie de moyens exemplaire et la pureté du travail : avec sa seule voix, son seul souffle, il est vrai appuyés par un talent scénique et une maîtrise vocale ahurissante, BLONK investissait totalement l'espace et l'attention du public de son immense énergie.



Catherine CARMICHAEL



Jean-Claude SAINT-HILAIRE





DEUX PÉRIODES DE DISCUSSION ÉTAIENT PRÉVUES AU PROGRAMME :
samedi 29 – 13 h • La performance et son actualisation :
 animée par Alain-Martan RICHARD.

Avec : Robert FAGUY, Karl E. JIRGENS, Boris NIESLONY

dimanche 13 h • La performance et les interdits :
 animée par Guy SIOUI DURAND

Avec : Clive ROBERTSON, Sara WOLF, Charles DREYFUS

KARL E. JIRGENS

À l'intensité verticale et sauvage du cri de BLONK, on peut opposer le lent déploiement horizontal de la pièce éminemment cérébrale de Karl E. JIRGENS, *Understanding/Misunderstanding*.

JIRGENS se livrait à la récitation presque chantée d'un long texte anglais. En simultané, des images vidéo et une projection de diapositives au mur derrière le performeur : dans le vidéo, deux têtes articulant des syllabes, les diapositives montrant des mains faisant des signes (réels et fictifs). Deux pôles visuels d'activité qui se partageaient l'attention du spectateur, rendant d'autant plus difficile de suivre le déroulement du texte prononcé par JIRGENS, constitué d'une série de phrases de longueur et de complexité croissantes : « I could say that... » « you said this about me. » or, / I might say... « I said this about you. » and, / I would say « I said that you said this about me. » but... (etc.). » Et les phrases s'enchaînaient ainsi, presque impossibles à suivre et à se représenter en temps réel, emportant l'auditeur dans des permutations labyrinthiques vertigineuses d'esprit oulipien. Phrases qu'on pourrait appeler dans le jargon de la philosophie du langage des « énoncés d'attitude propositionnelle », mais qui perdaient là leur neutralité conceptuelle pour évoquer plutôt un monologue proprement obsessionnel.

Misunderstanding, sans doute, parce tout se passe au conditionnel (abondance des « could », des « would », des « might »), que tout ce qui se dit là n'est en fait que supposition, supputation, ressassement délirant et incessant d'avant la parole à haute voix. *Misunderstanding* aussi, parce que l'effort de comprendre et de faire comprendre qui est le but du narrateur donne lieu à une dépense d'énergie aussi immense que vaine, parce que, alors même que le sens se dit et se construit au long du texte, le message ne peut que se perdre, en saturant les capacités d'assimilation de l'auditeur. L'intensité de la prestation de JIRGENS était aussi dans ce caractère démesuré du propos.

CATHERINE CARMICHÆL

Dans ce festival, une constante : peu d'actions brèves, pas d'éclair abrupt, mais une intensité qui n'émergeait la plupart du temps qu'au fil d'une élaboration progressive.

Mise en scène complexe, déroulement prolixe et laborieux avec moult clins d'œil à un problème folklorique canadien-français, mêlant projections sur acétates d'images de cabanes canadiennes à la KRIEGHOFF, déplacements d'une brouette de bois, dispersion de piles de rondins sur le sol, accompagnées par le saxophone d'un complice : de la prestation de CARMICHÆL, extrayons sans plus tarder de la gangue dans laquelle l'artiste l'avait pris l'éclair de subversion qui y brillait, furtif. Tout au long de sa performance, CARMICHÆL recouvrait son visage, ses bras, ses jambes puis ses vêtements de taches de peinture, jusqu'à ce que, à la fin, elle soit à peu près complètement couverte de couleurs. Le geste de CARMICHÆL était parlant : prenant à pleines mains la pâte pour l'appliquer sur elle, elle transcendait en quelque sorte le statut de *médium* de la peinture pour lui redonner sa vertu de *matière première* et de *matière magique*, à la fois couleur, seconde peau, pâte à sculpter. Il me semblait éprouver, à peu près intact et à des décennies de distance, ce choc initial de la performance encore à naître que durent vivre les publics déroutés des soirées futuristes ou du Cabaret Voltaire : geste gratuit, insolent, sauvage et souverain.

SEIJI SHIMODA

À l'heure de l'instantanéité des transmissions et du règne de la vitesse, Seiji SHIMODA tentait de faire se matérialiser le grain de l'instant et de faire éprouver le passage du temps dans toute sa compacité. Portrait d'un certain Japon (le titre de la pièce, *My Country*, reprenait celui de l'œuvre musicale de SMETANA qui accompagnait l'action), où tout était lenteur, attention, déplacement graduel frisant l'immobilité. Car la performance chez SHIMODA est une épreuve d'endurance physique — une performance en ce sens qu'elle requiert bel et bien une rigueur, un engagement dans l'effort, une disponibilité athlétique du corps — dans laquelle il se mesure à une tâche précise à accomplir. Par la simplicité d'ailleurs des contraintes que s'imposait le performeur, l'attention du spectateur ne pouvait qu'être concentrée sur le geste en train de s'accomplir, sur la tension du corps dans l'effort, sur la présence pure, mate de SHIMODA : d'abord, tracer une ligne continue avec un pinceau, dressé sur la pointe des pieds, le long d'une bande de papier : performance proprement picturale, image aussi réduite à sa plus simple expression : une ligne d'horizon départageant un haut d'un bas et animant la surface vierge et neutre d'une profondeur imaginaire ; ensuite, deuxième action, de loin la plus longue, se déplacer d'un bout à l'autre d'une longue bande de plastique étalée au sol, plié tel un compas humain sur la point des pieds et des mains et progresser, très lentement, délicatement, profondément, en assumant la peine et la fatigue, et jusqu'à ce quelque chose comme un quasi-arrêt du temps se produise.

Au-delà de la posture elle-même de SHIMODA, corps arqué à angle qui pouvait évoquer la démarche de quelque crustacé vertical, où la tête n'était plus le « chef » dominant et faisant face à l'horizon mais se trouvait repliée, à la défensive, entre les genoux (écart par rapport à la station plantigrade qui est le propre de l'homo sapiens), on comprendra que, dans un esprit tout oriental, sa prestation requérait du public une disposition presque contemplative (et on devra déplorer à cet égard que la performance ait été placée en fin de soirée). Le geste répétitif de SHIMODA visait à scander et accentuer jusqu'à l'exorbitation l'ici et le maintenant, à solidifier de façon quasi palpable la durée. Je ne sais si je trahis l'intention de l'artiste, mais je suis tenté de voir la non-signifiante de son geste, voire dans la monotonie et la platitude de sa prestation des vertus et non des failles, des vertus qui, dans la visée méditative, prennent tout leur sens et n'ont pas le caractère de manque qu'ils auraient dans la logique du spectacle. À la transcendance symbolique des autres performances, SHIMODA opposerait un geste immanent, non qu'il ne puisse avoir de sens (on peut multiplier à loisir les « lectures » et les interprétations de son geste), mais parce qu'il ne les nécessite pas et que son efficacité se restreint aux coordonnées spatio-temporelles de son exécution. De sorte que l'on pourrait y voir comme une variation du 4'33" de CAGE : la régularité, l'extrême lenteur du déplacement du performeur, magnifie la durée vécue, magnifie la pure et simple présence du performeur, comme une caisse de résonance de l'attention des spectateurs. Par rapport à cette pureté — concession à l'exigence d'animation, résignation à la fugitivité de l'attention du spectateur contemporain ? — SHIMODA avait adjoint une pièce orchestrale, accompagnement extérieur à l'action dont elle se fût fort bien passé. •



MAIL : 1. Marteau. 2. Maillot à manche flexible pour pousser une boule de buis, au jeu qui porte son nom. 3. Par extension : Allée réservée au jeu de Mail. — Par analogie : Allée, promenade bordée d'arbres, dans certaines villes.

angle d'incidence

Lorsque les pluralités de l'imperceptible, ou de la conscience, s'évanouissent, l'acte artistique atteint une apparente certitude, une nonchalance d'origine obscure, le subjectivisme partiel de toute forme de menace.

Cet état ne saurait durer qu'un instant, lorsque l'écho d'une performance s'évanouit dans l'allée froide du Mail Saint-Roch¹. Il est quelquefois malaisé de se soumettre à un tel fourbi de lumières blafardes, d'odeurs de poutine ou de hot-dog, à cette désagréable sensation que le carrelage, comme blanchi à la chaux par la lumière des néons, semble quelquefois adhérer au marcheur, comme du ruban gommé. Cette situation relève, pour les habitants du quartier, de la morne quotidienneté. Monty CANTSIN, lui, a enseigné à ses genoux la texture singulière de ce sol, alors qu'il accompagnait les membres de PUPPET GOVERNMENT dans la quête d'une métamorphose, en long et en large, sur cette rue transformée en un couloir rectiligne de près d'un kilomètre.

Au dehors, entre les locaux du Lieu et l'entrée du Mail, les prostituées draguent, les clochards pissent dans les coins. On ne pénètre pas par cette porte, entre la rue du Pont et l'intérieur du Mail, sans un léger haut-le-cœur à cause de l'odeur d'urine que des exégètes entretiennent quotidiennement depuis plus d'un lustre. Seul, au milieu de la cohue, notre espace de performance, une ancienne boutique maintenant toute nue, résonne de tous ces échos, entre les cliquetis de la caisse du Dollarama et la « muzak » inaltérable inondant toute la zone extérieure.

¹ Le Mail Centre-Ville est plus souvent désigné par ses usagers comme le Mail Saint-Roch, tirant son nom du quartier.

samedi 29



CLIVE ROBERTSON

ALAIN-MARTAN RICHARD

PUPPET GOVERNMENT

En ce samedi 29 octobre 1994, CANTSIN, lui, choisit cet environnement, extérieur au local de la *Rencontre*, tout comme Clive ROBERTSON et Alain-Martan RICHARD. Comme pour répondre à ROBERTSON qui, quelques heures plus tôt, avait intégré cette zone pour nous livrer une simulation de ce que serait le Chic Resto-Pop² « revisité » dans le Mail Saint-Roch, PUPPET GOVERNMENT a fait sauvagement cliquer, craquer et claquer des pièces de métal de natures diverses à travers les résonances du couloir-centre commercial. Même chose pour Alain-Martan RICHARD dont le corps chargé d'aimants invitait les spectateurs à y apposer des objets de métal, jusqu'à franchir une zone délimitée par un papier portant la mention « ZAP ».

La proposition était simple : une procession familiale trimbalant un mégaphone qui diffusait, sans relâche, des cycles répétitifs de sons industriels. Les enfants chevauchaient des classeurs, tirés par les adultes chapeautés de cintres trafiqués, leur donnant l'air de licornes domestiques. Avec cette symphonie de meubles archiveurs, de tiges de métal et de fers à repasser, PUPPET GOVERNMENT a joué avec la profondeur de l'espace clos, couvrant de vertige les tenanciers des magasins et les deux policiers de garde qui, impuissants, regardaient la scène d'un air perplexe.

Et à ceux et celles qui maugréaient pendant la performance de PUPPET GOVERNMENT, à ceux-là qui s'attendaient sans doute à un « show » comme celui que nous a livré CANTSIN, il y a deux ans, lors d'*Interzone*, la réponse ne se résuma qu'au fantastique et soudain déversement d'une centaine de clés, du haut des classeurs, sur le carrelage du Mail. CANTSIN, avec son légendaire bon sens eschatologique, a parfaitement adapté la performance de PUPPET GOVERNMENT à l'ambiance d'aliénation physique du Mail, faisant sourdre la poésie au ras du sol. Désolé pour les exégètes, le Mail Saint-Roch ne se prête pas au spectacle. ZAP !

² À Montréal, le célèbre Chic Resto-Pop offre quotidiennement des sandwiches et des boissons gazeuses aux habitants des quartiers défavorisés de la ville.



Clive ROBERTSON



PUPPET GOVERNMENT



Madonna HAMEL



Yeuhn-HI PAN

rayon incident

Les performances présentées dans des espaces physiques définis (les locaux officiels de la *Rencontre*) étaient caractéristiques et relativement uniformes quant à leurs durées et à l'espace utilisé. Elles différaient dans leurs intentions et, quelquefois, semblaient se rattacher à des styles dont nous pouvons supposer qu'ils étaient liés aux cultures et aux langues d'origine des performeurs.

Les performeurs coréens et japonais (Yeuhn-Hi PAN, Sang-Jin LEE, Seiji SHIMODA) et européens (Laszlo feLUGOSSY, Janos SZIRTES, Istvan KOVACS, Roi VAARA, Otto MESZAROS), ainsi que la Canadienne Elizabeth CHITTY, ont résolument adopté une attitude basée sur un symbolisme teinté de monogéisme. De la même façon que nos ancêtres puisaient leur perception du monde dans des écrits ontologiquement sacrés et par l'observation minutieuse de la nature, ces performeurs proposaient, chacun à leur façon, une redéfinition de nos actes et de nos paroles par la recherche de conjonctions virtuelles entre nos assises perceptuelles respectives.

Les performeurs d'origine francophone (notamment FRÉCHETTE et DREYFUS), quant à eux, se sont attachés, comme à leur habitude, au texte et à la parole. Enfin, il est intéressant de constater que, malgré le contexte « Mail Saint-Rochien » dans lequel se déroulait l'événement — où la majorité du public qui fréquente habituellement cet endroit ne possède, en général, qu'une approximative connaissance de la langue anglaise — Madonna HAMEL a conservé sa récurrente composante traditionnelle de *spoken word*, échafaudant un long texte en anglais.

JULIE A. TREMBLAY

La performance de Julie A. TREMBLAY était significative cet égard. Après quelques phrases prononcées en anglais, sentant sans doute que le déroulement de sa performance se chargeait d'intensité, TREMBLAY est retournée, tout naturellement et peut-être même sans s'en rendre compte, au français, favorisant ainsi un contact mieux ancré avec le public.

La performance hors programme et spontanée où TREMBLAY reprenait les gestes du quotidien, se maquillant de façon absurde et clownesque, râpant avec application ses jambes et ses bras jusqu'au sang avec des rasoirs jetables ou s'aminçant la taille par un cruel enroulement progressif de *masking tape*, fut un des moments touchants du festival. Malgré le caractère légèrement psychotique de cette manœuvre³, ces gestes autodestructeurs, loin des versions presque cliniques qu'en auraient fait jadis Gina PANE ou Marina ABRAMOVIC, étaient posés avec un humour noir communicatif. TREMBLAY fut également la seule artiste du festival à placer son action dans un cadre temporel contextualisé, clôturant sa performance en paradant, monstrueuse, tel un personnage tiré d'un film de série B, pour nous souhaiter, à la toute fin, un « joyeux halloween ». Son action faisait également écho aux réflexions sur le rôle de la femme dans la performance qu'elle avait livrées lors des discussions de l'après-midi.

³ Rappelant à ce titre la performance de Boris NIESLONY, à la première soirée, lorsque celui-ci, cerné par une pléiade de petits joujoux de plastiques, se frappait sauvagement, régulièrement et de manière inattendue la tête contre le mur.

D'autres performances offraient parfois des moments à la fois exaltants, touchants, et quelquefois carrément soporifiques, tentant de recréer d'intimes rencontres ritualisées. Nous ne reviendrons pas sur cette analogie avec les rituels, à ces parallèles maintes fois formulés entre la performance et le chamanisme. Des auteurs tels Guy SIOUI DURAND, Sonia PELLETIER, Richard MARTEL, Félix GUATTARI, Arnaud LABELLE-ROJOUX, Roland BARTHES, Pierre RESTANY et bien d'autres ont déjà tous, à leur façon, abordé ce sujet. Soulignons seulement que les performances présentées lors de cet événement entretenaient cette dichotomie entre l'athéisme (ou l'hérétisme) et la monstration rituelle, peu importe qu'elles se soient inscrites dans une tradition d'expérimentation de dialectique eschatologique (VAARA, CANTSIN), politique (WARPECHOWSKI, SANTAMARIA) ou quasi transcendantaliste (CHITTY, KOVACS). Bref, ce fut un festival aux moments élastiques, chaque artiste présent semblant vouloir pourfendre à sa façon un sablier invisible, à la recherche d'une intervention réfléchi dans la spirale du temps, utilisant quelquefois des codes secrets que même la machine d'Alan TURING ne saurait déchiffrer. Un tel vertige de références et d'autoréférences se confinait à des périodes de temps standards : toutes les performances duraient entre vingt et quarante minutes. À ce sujet, on aurait peut-être souhaité plus de transgressions, comme lors d'*Interzone* où Alastair MacLENNAN, ALGOJO) (ALGOJO ou Tim BRENNAN avaient performé pendant des périodes d'une nuit, d'une ou plusieurs journées, souvent dans des conditions qui violaient certaines lois municipales ou fédérales. On aurait peut-être également souhaité quelques surprises concernant la rapidité ou l'éphémérité des monstrations (comme dans certaines performances de DOYON/DEMERS où l'action peut durer seulement trois ou quatre secondes). La multiplicité des propositions et le contexte dans lequel elles étaient présentées donnaient cependant une teneur particulière à l'ensemble de cette *Rencontre internationale d'art performance de Québec*.

rayon réfléchi

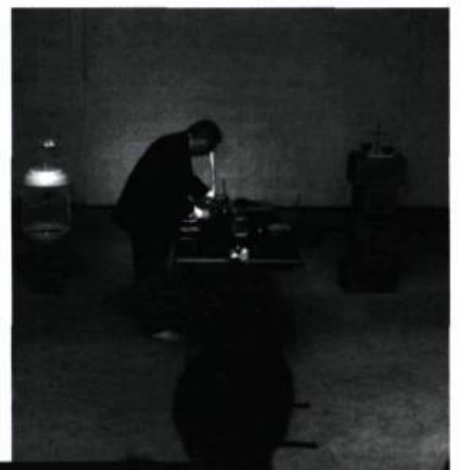
YEUHN-HI PAN

Posé au centre de l'espace, un sac de voyage, entouré de petites boules blanches, attend on ne sait quel passager. Mais voici que, petit à petit, le sac se met à remuer, se laisse choir sur le sol, commence sa ronde, lentement, répandant sur son passage une multitude de ces petites billes. La valise qui ne peut se reposer ou s'assoupir, attendre tranquillement son propriétaire, évoque irrémédiablement, par ses mouvements, l'insomnie du voyage, le corps déraciné et atteint de la *pitoune*⁴. Les petites billes virevoltent au gré de ces mouvements et, enfin, Yeuhn-Hi PAN en émerge ; simplement nue mais encore couverte d'une pléthore de ces billes, elle nous salue avec un large sourire, et quitte l'aire de performance.

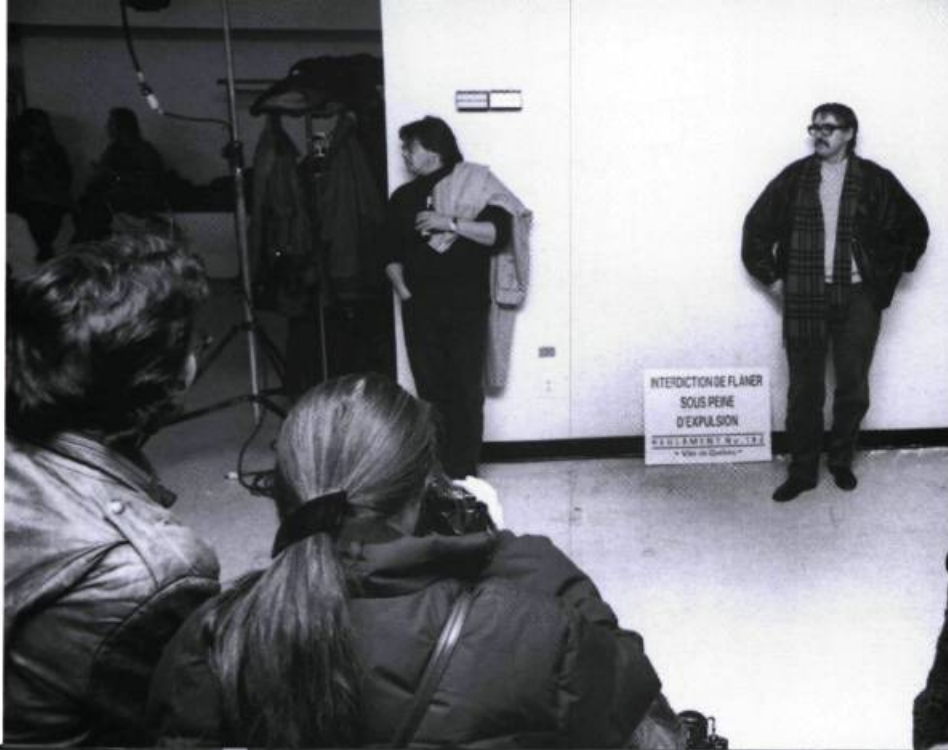
MADONNA HAMEL

En chantant longtemps, entourée de bougies, Madonna HAMEL évoque irrésistiblement une sorte de Billy HOLLYDAY égarée dans la nuit, et souffrant probablement d'amnésie ou d'un désordre de la passion. Ainsi l'assistance est-elle invitée à partager quelques moments intimes avec une amoureuse à laquelle nous pourrions vouer des sentiments confus et empreints de perplexité. En susurrant ses phrases sur « la magie de la nuit », HAMEL tente l'ultime opération de charme, invite subtilement ses pairs à célébrer l'adret du soir.

⁴ Expression populaire québécoise qui compare les mouvements du corps des insomniaques à celles des bûches draguées par la rivière.



Zbigniew WARPECHOWSKI



ZBIGNIEW WARPECHOWSKI

En pénétrant dans l'espace de performance, Zbigniew WARPECHOWSKI manipule d'abord, comme il le ferait avec des marionnettes, des pattes de porc. WARPECHOWSKI plonge ensuite l'assistance et son compagnon, un tout petit oiseau encagé, dans une obscurité qu'il abâtardit avec une lampe de poche, laissant deviner, à contre-jour, de multiples et mystérieuses manœuvres. Puis la lumière revient et nous le dévoile, des ailes de perdrix lui faisant office de masque. Sur une boîte trône maintenant une balance qu'il tient en équilibre avec son seul souffle pendant un long moment alors qu'il tient des objets en l'air de chaque côté de celle-ci, puis nous dévoile une règle à mesurer dont il tient les extrémités au-dessus des deux plateaux, illustrant ainsi le caractère despotique de la mesure. Il coud ensuite différents morceaux des ailes de perdrix les uns aux autres, illustrant l'envol, consubstantiation de l'être et de l'air. Sa clôture, où il souffle dans les oreilles de chacun des spectateurs, accentue également le caractère dimorphe de notre existence comme matière animale soumise à la loi gravitationnelle, tant physique que psychique.

CHARLES DREYFUS

Fidèle à son image de « mauvais garçon » fluxus qui a l'habitude de « flâner » avec la performance, DREYFUS subvertit notre perception de l'espace de représentation : il y place un grand rectangle de papier blanc sur lequel il posera probablement quelque chose, corps, mots ou objets. Mais rien ne se passe. DREYFUS, inconnu de la plupart des spectateurs, flâne dans la salle, son entrée se faisant attendre. De l'autre côté, derrière l'assistance, est apparu un écriteau officiel de la ville de Québec, préalablement subtilisé à l'intérieur du Mail, interdisant le flânage en ce lieu. Des rires fusent lorsque des spectateurs, en se retournant, s'aperçoivent du piège de DREYFUS et que celui-ci, accoté nonchalamment à côté de l'affiche, photographie ses victimes. Il déplie ensuite trois grandes feuilles qu'il pose à même le sol et sur lesquelles on lit : « LE LANGAGE » — « M'HABITE » — « SANS GAGE ». Il s'empare d'un microphone et de son pied de métal le tripote, le débranche, feint de s'étrangler avec le fil en simulant des mimiques clownesques. Puis il retourne à l'autre extrémité de la salle où il saisit un objet qu'il jette ensuite en l'air, en rugissant de manière absurde, et colle sur le mur d'autres papiers « IL SUFFIT DIX PENSÉES ». On entend alors l'introduction de la pièce *Sex Machine* de James BROWN et DREYFUS, à plat ventre sur une planche à roulettes, écrit ses dix pensées « ... », la langue pendante, triturant et mettant en pièces avec frénésie l'immense feuille qui couvrait l'espace, pendant que des spectateurs ne peuvent s'empêcher de danser sur la musique en lui hurlant des encouragements. Le papier se déchire, les pensées aussi. Encore une fois, le flânage l'habite sans gage.



Istvan KOVACS



LASZLO FELUGOSSY ET JANOS SZIRTES

Les bouleversements stomachaux que s'infligeront Laszlo FELUGOSSY et Janos SZIRTES sont précédés d'un incroyable prélude composé d'actions peu ou prou velléitaires. L'un, assis sur une chaise, subit les traitements faciaux de l'autre, qui tente, en vain, d'imprimer ce faciès dans une espèce de pâte non cuite. Il faut préciser que, vu les deux cordes rattachées de chaque côté du visage de l'homme, minces fils tirés par des mains invisibles et qui le font grimacer de façon inattendue et hilarante, l'entreprise s'avère particulièrement longue et périlleuse. Cette situation absurde établit immédiatement une complicité particulière avec le public. Installés entre deux tables de ping-pong, les deux performeurs « truandent » ainsi les évocations géométriques des deux tables, sur lesquelles sont installés des micro-paysages dépouillés, montagnes d'argile servant de bassins à de grandes étendues d'eau. Les bandes de ruban gommé, installées perpendiculairement aux tables et couvrant d'un bord à l'autre l'espace de performance, sont ensuite enlevées ; les deux performeurs se chargent d'une bande différente, mais partent des côtés opposés de la pièce pour ensuite se rencontrer au milieu et s'y dévisager longuement, tout en faisant machinalement des bandes de ruban gommé une boule dure, qu'il enfoncent ensuite à l'intérieur de leurs chandails, dans leurs dos respectifs. Ainsi, petit à petit, déroulant les bandes d'un côté à l'autre de l'espace, les voilà se transformant en espèces de Quasimodos. Ils se dirigent ensuite vers une table de ping-pong, s'enfoncent le visage dans les paysages-lacs, s'y abreuvent sans relâche jusqu'à en perdre le souffle, jusqu'à ce que leur ventre, à leur tour, se gonfle comme l'avait fait leur dos, buvant jusqu'à l'écoeurement et la suffocation. Cette dernière partie de la performance jusqu'alors amusante subvertit sa dimension clownesque en imposant un humour gris. Après le mouvement et la complicité, règnent ainsi l'immobilité, l'excès et l'épreuve.

ISTVAN KOVACS

Istvan KOVACS se déshabille, puis se met un cache-sexe, tend ses prunelles vers le sol, se métamorphose, au hasard de la contemplation d'un volatile mythologique avec lequel, ensuite, il fornicue, donnant naissance à un œuf d'autruche. À l'affût de son état d'esprit, le public finira par goûter à une omelette exotique qu'il prépare grâce à la naissance de cet œuf. Par son action lente et rituelle, KOVACS semble à la recherche du mystère des origines, quête monogéique où le geste simple du don acquiert une magnificence transcendante.



Janos SZIRTES et Laszlo FELUGOSSY



Otto MESZAROS

dimanche

30



Sang-Jin LEE

**SANG-JIN LEE**

Avec des subjectiles et la tête de certains spectateurs, Sang-Jin LEE complète des anacrouses visuelles, concentré pour faire coïncider ses mouvements de peintre avec ceux de ces imprévus collaborateurs. Détruisant la structure interne des toiles, il pousse les visages et les têtes au travers de celles-ci, puis extirpe d'une boîte de petits jouets sonores. Il lit, à voix haute, une revue en coréen dont il déchire ensuite les pages qu'il jette dans la boîte, où rebondit une petite mine de plastique sur un piano-jouet, masquant ainsi le son de manière symbolique. Puis, il convie le public à une lecture partagée, choisissant différents extraits de livres en français pour chacun d'entre eux, s'ouvre une bière qu'il partage avec des spectateurs. À l'aide d'une agrafeuse, il surbroche le programme du festival. Ainsi, transcendant la barrière des langues, LEE tente d'établir un espéranto kinesthésique et polysémique. Il termine son action en suspendant chacun des performeurs du festival grâce à des cintres qu'il passe au travers de leurs vêtements.

OTTO MESZAROS

À l'instar des mythologies d'origine indo-européenne, Otto MESZAROS explore le lien entre le lait et la littérature. Si dans la cosmogonie hindouiste le lait, baratté par le serpent Naga, constituera le big-bang du monde, de la gent humaine et de la littérature ontologique, MESZAROS quant à lui célèbre le lait par la présentation de micro-événements, axé sur une expérience autoréférentielle. En effet, sa voix, préalablement enregistrée sur une bande magnétique, raconte tout au long de son action l'origine de cette performance ; un matin au déjeuner, le performeur a senti un besoin impératif d'exprimer le lien consubstantiel entre le lait et la littérature. Ainsi, MESZAROS perce d'abord successivement une trentaine de pintes de lait alignées les unes aux autres, permettant au lait d'inonder la table puis le sol, se verse un verre à même ces déversements, se gargarise avec le lait pour le recracher sur les pages d'un livre, qu'il imbibe alors progressivement, noyant les mots dans le fluide symbolique.

ROI VAARA

Roi VAARA, accoutré de son habituel chapeau melon et d'un toxiado, transporte, en procession sur une musique chaotique aux relents orchestraux étouffés, un petit globe terrestre illuminé. Puis, après avoir tenté en vain de faire tenir un petit arbre coupé, il gonfle avec une bombonne d'hélium une seconde reproduction de la planète Terre, qu'il fait sauter aux sons de l'hymne national américain, à la grande joie du public. Des sons d'avion à réaction nous assaillent pendant qu'il termine la performance, en se cachant sous un parapluie en flammes ; il fait brûler un divan et, enfin, rédige sous nos yeux un poème aux consonances environnementalistes.

ELIZABETH CHITTY

Traitant avec l'obscurité, Elizabeth CHITTY, accompagnée de son petit garçon, effectue le factage de feuilles mortes d'un endroit à l'autre de l'espace. Tranquille, silencieuse, son action inspire le recueillement. Saisissant un arc, CHITTY identifie son corps à celui du chasseur et du forestier, en parallèle avec un système de représentation graphique des différentes parties de l'anatomie humaine. Outre ces rétroprojections, les amas de feuilles, chichement éclairées, révèlent leurs teintes pourpres et argentées ; remuées dans le silence, elles chantent de leur bruissement, invoquant de paisibles divinités. CHITTY conjugue ainsi la science anatomique et la science de l'âme, en une formalité plastique comportementale poétique, créant un passage dans le bruissement chaotique de la forêt.

JEAN-YVES FRÉCHETTE

Portant de mystérieux gants noirs, FRÉCHETTE célèbre les conformations de la terre et la lumière, de la technocratie et de la loterie, de la tronçonneuse et de la Chasse-galerie. « Les spectateurs sont priés de prendre place devant ce mur en petits groupes compacts et de s'asseoir par terre — s'ils le veulent bien — en s'imaginant que leurs deux fesses s'incrument tout doucement dans une plage de sable fin. » Les rétroprojections, chères à FRÉCHETTE, donnent d'abord le ton à la performance : « Lorsqu'il fera son entrée, le performeur poussera une lourde brouette. » Noir « Elle contiendra tout son fourbi. » Noir « Ce sont des objets qu'il va progressivement installer. » Noir « Et dont il va se servir pour la présente performance. » Noir « Attention ! » Noir « Le voici ! » Et le voici, avec la gaucherie d'un ouvrier de mine, semblant se demander où aller.

Après l'installation, FRÉCHETTE nous fait passer l'épreuve. Pour gagner un « gratteux gratis », il faut deviner, à partir de la projection successive de tous ces papiers d'identité, le point commun récurrent d'une carte à l'autre, l'élément à la fois toujours présent mais différent. Les participants chuchotent leur idée à l'oreille de FRÉCHETTE qui, en cas d'une mauvaise réponse, les rabroue en hurlant hystériquement, ou, si la réponse est correcte, leur fait cadeau d'un « gratteux ». Réponse au concours ? La date de naissance du performeur, bien sûr...

S'ensuit un court métrage présentant FRÉCHETTE, dans son foyer, qui s'habille de vêtements chauds, puis se dirige ensuite vers sa grange où il aiguisse les lames de sa tronçonneuse, monte sur sa motoneige et va dans le bois, où il coupe un arbre à grand renfort de bruits. L'on assiste à la coupe et à la mise en morceaux d'un feuillu dont les branches se transforment progressivement en instruments de percussion. Avec aisance, FRÉCHETTE joue en se transformant sporadiquement, au fil du montage, en démon hirsute. Il termine la performance en traçant sur le sol un parcours de poudre inflammable qu'il allume avec la flamme bleue de la torche ornant sa brouette.



Roi VAARA



Julie A. TREMBLAY



Elizabeth CHITTY

HOROSCOPE



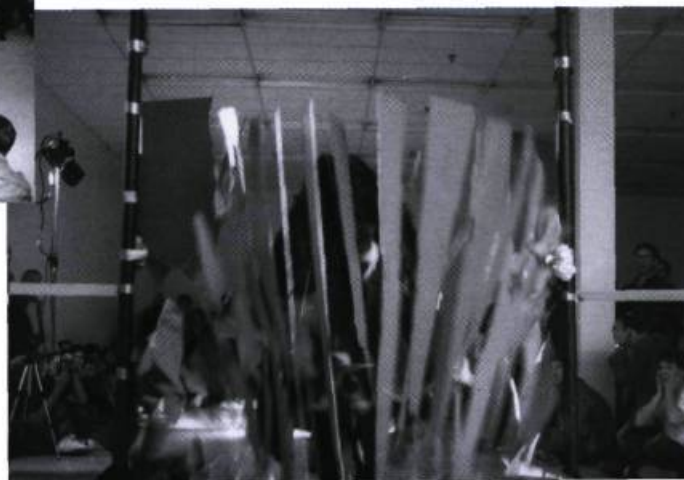
ELVIRA SANTAMARIA

L'introduction posturale d'Elvira SANTAMARIA, devant un large miroir placé face à la porte de sortie, incorpore l'action politique au dispositif physique de la performance. Sur la musique thème du film *Le Roi Lion*, SANTAMARIA dispose d'abord une série de pièces de viande sur le sol, nourriture qu'elle assaisonne ensuite de moutarde French et de ketchup Heinz. Elle demande alors à deux spectateurs de tenir chacun une perche, à l'autre extrémité de l'espace. Sur la première, elle fixe un drapeau noir, sur l'autre, un drapeau des États-Unis. Elle retourne devant le miroir, y examine longuement son image, retourne vers la nourriture et entame un long cycle où des énoncés sont tour à tour identifiés à une pièce de viande. Ainsi, saisissant un morceau de bœuf, elle énonce un postulat relatif à la politique mexicaine, puis entame une course folle entre le miroir et les bannières, pour l'y fixer au sommet des perches. Par ce procédé, elle met systématiquement en conjonction chacun des énoncés avec chacun des drapeaux. Elle se couvre ensuite d'une peau d'animal puis se guette à travers le miroir. Après plusieurs minutes, comme semblant hésiter, elle le traverse enfin, faisant dos à son installation, annihilant ainsi le reflet de tout ce processus. *Ex abrupto*, l'effet miroir du paradoxe est détruit, comme la réflexion de sa propre image, camouflée sous la peau d'animal, et comme la nôtre, depuis le début placée entre les deux dispositifs symboliques. •

Jean-Yves FRÉCHETTE



Elvira SANTAMARIA



L'effet boomerang du déploiement périphérique de la première *Rencontre internationale d'art performance de Québec*

De la logique des réseaux

Bien que l'ensemble des performances de cette *Rencontre* aient eu lieu dans de grands locaux désaffectés du Mail Centre-Ville dans la basse-ville de Québec, la dimension réseau aura avantageusement caractérisé cet événement. Par groupes, plusieurs des performeurs présents à Québec ont pris la route des Cantons de l'Est, des Bois-Francs, du Bas du Fleuve et du Saguenay – Lac-Saint-Jean. Les complicités du Lieu avec d'autres regroupements ne sont pas étrangères à cette initiative.

Ceci offre aussi une opportunité économique à des performeurs venus (à leurs frais) de loin et souvent de climats économiques difficiles. Nous ne pouvons défrayer le coût des billets d'avion quoique nous assistions les artistes dans leurs démarches auprès des instances diplomatiques.

GUY SIOUI DURAND

Soir d'Halloween à Chicoutimi

Dans un automne artistique bouillonnant, l'aventure saguenéenne des artistes Roi VAARA, Boris NIESLONY et Zbigniew WARPECHOWSKI a vite pris les contours de ce qu'on appelle « l'art en contexte réel », c'est-à-dire un art en actes dans le tissu social et culturel quotidien et non plus produit dans les seules salles artistiques. Je les ai accompagnés.

L'automne dernier à Chicoutimi, nombre d'interventions ont nourri l'effervescence artistique dans laquelle arrivent nos performeurs en provenance de la Finlande, de l'Allemagne et de la Pologne. Leurs protagonistes sont souvent l'Oreille Coupée et sa galerie Le Lobe, l'Œuvre de l'Autre, l'Espace Virtuel et Séquences. Il y a la publication du mensuel *Lubie* et des événements imprévus comme *Radar* sur la rue Racine.

PRÉAMBULE POUR PERFORMANCES BIZARRES

Il est quatorze heures trente quand nous arrivons de Québec. Les gens s'entassent déjà depuis une vingtaine de minutes dans le salon des étudiants au pavillon Sagamie (pavillon des étudiants en arts interdisciplinaires de l'UQAC). Nous sommes en retard. Des discussions s'engagent. Lequel des performeurs va commencer ? Roi VAARA accepte. Il demande une vingtaine de minutes pour se costumer et se concentrer.

J'accepte de parler du festival et de la pratique de la performance en général. Zbigniew WARPECHOWSKI, qui parle français, me rejoint. S'ensuit une intéressante discussion sur l'éthique de l'artiste et son engagement social. Les chaleureux propos de WARPECHOWSKI, originaire de Pologne et aîné dans la soixantaine, créent un climat propice.

UN PETIT SAPIN AU ROYAUME DES ÉPINETTES

Roi VAARA va livrer un muet parti-pris pour l'environnement. Le performeur développera une étrange prestation dans la petite salle bondée.

Vêtu d'un smoking, l'artiste entre, accroupi. Il tient à bout de bras un petit sapin. Sans mot dire, une mouvance inusitée le lie à l'arbuste. Le sapin vacille à chaque fois qu'il s'en éloigne. On perçoit un sentiment. Une fois le conifère appuyé sur une rampe, VAARA repère une chaise et y grimpe. Avec des contorsions périlleuses, il finira par extirper de sa taille un ballon gonflable qui n'est autre que le globe terrestre. Il revient vers l'arbuste. Assis sur la chaise. La tension est là. Soudain il vacille à son tour et s'écrase durement au sol. Sa tête frôle un coin de l'estrade. Accroupi, l'artiste repart avec le sapin. Sans mot dire.

Programme du volet réseau

25 octobre 20 h au Haut 3^e Impérial à Granby :

Boris NIESLONY, Zbigniew WARPECHOWSKI, Roi VAARA

26 octobre 20 h au Grave à Victoriaville :

Laszlo feLUGOSSY et Janos SZIRTES

26 octobre 20 h à la Galerie d'art de Matane :

Seiji SHIMODA

31 octobre 20 h chez Séquences à Chicoutimi :

Roi VAARA, Zbigniew WARPECHOWSKI, Boris NIESLONY

1^{er} novembre 20 h chez Langage Plus à Alma :

Seiji SHIMODA, Janos SZIRTES et Laszlo fe Lugossy



Photo : Gilles SÉNÉCHAL



Photos : Pascal BOUCHARD, Gilles SÉNÉCHAL

Après sa performance d'une quinzaine de minutes, la discussion reprend, cette fois avec des questions depuis la salle. Roi VAARA nous rejoint, Zbigniew WARPECHOWSKI et moi. Il explique le parti-pris écologique de son action fortement symbolique. Hors de l'action, le sens de l'implication artistique devient dénominateur commun, partage avec l'audience. Excellent.

LE FRACAS DES IMAGES MORBIDES

Nous sommes en plein party d'Halloween. Dans ce salon du pavillon central de l'Université du Québec à Chicoutimi, les étudiants en art arrivent costumés. La bière et le pop-corn fusent. Le moins que l'on puisse dire, c'est que l'endroit et le contexte sont hostiles à la concentration artistique. Boris NIESLONY est anxieux. Il n'aura pas la tâche facile.

C'est un contexte sans filet pour lui dont les performances tangent vers le dramatique. L'attention ne lui est pas acquise au préalable, à lui l'artiste allemand qui ne parle pas français. Il a repéré deux étagères de documents puis une table. Ça fera l'affaire.

Parmi cette foule où plusieurs sont déguisés, masqués et où l'allusion aux morts-vivants, aux monstres et aux vampires se veut joyeuse en cette fin d'automne, NIESLONY, avec son visage sévère, silencieux, va méthodiquement rompre le rythme festif pour lui imposer le rythme du corps qui dispose d'autres signaux. Boris NIESLONY étale des images de visages de personnes décédées. Des visages macabres. Morts violentes pour sûr. Il se plaque ces photos sur le visage, fixant l'audience. Puis il les aligne sur l'autre étagère tels des documents à consulter. Peu à peu l'audience s'estomaque.

Simultanément le performeur griffonne sur une grande vitre. Il termine ce bris de party avec une vitre — sorte d'archétype des performances non technologiques — qu'il se fracasse sur le crâne ! Preuve de l'efficacité de son action, plusieurs des fêtards quitteront la soirée à 23 heures pour voir la troisième performance, cette fois au bar Le Potin.

LA TRANSE ET LES POTINS

Le longiligne bar Le Potin craque sous l'assistance. Lieu de rencontre des artistes et des intellectuels de Chicoutimi, l'endroit accueille expositions, poésie et autres pratiques d'art actuel. Ce soir, le party déferle. Sur l'étroite scène, Zbigniew WARPECHOWSKI cause d'art et de performance. Il sort d'une grosse valise de voyage tout un arsenal d'objets qu'il déploie, des pattes de porc au poisson en passant par une petite balance et un fouet. Pieds et torse nus, il tient dans les airs, à bout de bras, une dague. Il va entraîner l'attention dans une transe rituelle.

Le corps tremble, surtout le bas-ventre aux rythmes évidents. Chamanisme profane ? De l'énergie se canalise ici et la stupeur de l'auditoire, une fois passée, laisse poindre des murmures çà et là aux tables. Que se passe-t-il ici ? À quel rituel étrange, à quel exorcisme cet homme aux tempes grisonnantes se livre-t-il ? Pourquoi a-t-il sorti de sa valise des pattes de porc, des poissons et une balance ? Est-ce un boucher ? Et ce fouet avec lequel il se flagelle le dos ? Ces signes de paganisme et de basse-cour, fort courants dans les cultures populaires traditionnelles, n'en n'appellent pas moins à l'esprit animal. Brut.

Mais le performeur va aussi parler à l'audience. Il est écouté comme un aîné. Un certain voile va se lever sur le sens de cette performance.

L'art de la performance connaît des sorts divers : une bonne part des artistes flirtent avec la haute technologie (ordinateurs, vidéo, lasers, systèmes de son), d'autres se campent dans l'oralité, poésie sonore élargie à des scénarios de

dialogue. Certains dispositifs performatifs ont encore pour finalité l'installation d'artefacts, ou la production de traces vidéographiques. Enfin certains mixent théâtralité et interaction avec le public. Zbigniew WARPECHOWSKI en demeurera aux limites de l'art corporel : le corps et des objets de sa culture première.

DÉCENTREMENT DES INTERSTICES PERFORMATIFS : EN ATTENDANT LES MANŒUVRES

Dans un climat communautaire qui est passé successivement de l'intérêt théorique au party ponctué d'échanges animés dans une nuit culturelle vivace, les trois performances déployées au Saguenay rompirent avec la frontalité de la prestation. De manière exigeante il est vrai, les artistes ont dû composer avec des ambiances inédites. Une première retombée d'enthousiasme : le lendemain un bon nombre d'artistes de Chicoutimi se déplacèrent vers Langage Plus à Alma au lac Saint-Jean, pour voir les performances d'un autre groupe de performeurs du même festival en visite.

Ce qu'on pourrait appeler l'effet multiplicateur des intensités. •

↓ **Danyèle ALAIN**

À GRANBY, LE 25 OCTOBRE 1994, LE HAUT 3^e Impérial présentait les performances de Boris NIESLONY de l'Allemagne, de Roi VAARA de la Finlande et de Zbigniew WARPECHOWSKI de la Pologne. Pendant quelques heures, riches et intenses, les espaces du centre ont été habités par ce que certains ont ressenti comme un contact avec l'Europe profonde. Les actions efficaces et directes, articulées par des moyens simples, proches de la magie, de l'exploit, du jeu, du choc, du mystère, de l'éblouissement ont révélé un potentiel d'énergies dense et rigoureux. Énergies qui ont fait transiter le public de manière intermittente de la poésie à la violence fasciste, de l'humour à la contemplation... Et de fait ce public, nombreux pour l'occasion, déambulait d'un lieu à l'autre, dans ce vaste espace du Haut 3^e Impérial, au rythme des trois représentations successives, qui se sont pourtant terminées abruptement dans un lieu contigu où les voyageurs surpris, repus, choqués, heureux, tentaient d'échapper aux volutes enfumées d'une finale qui les avaient momentanément enclos dans un corps à corps social, où les émotions inévitablement se rencontraient. •



REBECCA BELMORE

Artiste pluridisciplinaire d'origine Anishnabe, Rebecca BELMORE s'active en performance depuis le milieu des années 80. Engagée envers les causes autochtones et celles des femmes, elle explore notamment les rapports entre le langage, la perception, le territoire et l'identité. Elle travaille ici avec Reona BRASS qui vit à Regina et s'active en performance depuis quelques années.

JAAP BLONK

Musicien autodidacte, artiste de la performance vocale et de la poésie sonore, Jaap BLONK vit à Amsterdam. Manipulant les mots et les sonorités vocales avec simplicité, ce performeur de la voix marque ses outrances au langage dans un esprit dadaïste.

CATHERINE CARMICHAEL

D'origine écossaise, Catherine CARMICHAEL vit dans le sud de l'Ontario. Sculpteure, elle se produit aussi en performance depuis la seconde moitié des années soixante-dix, en solo ou à titre de membre du collectif de performance sonore NIAGARA. Son travail explore la superposition des stimuli dans la formation des idées.

ELISABETH CHITTY

Artiste interdisciplinaire (performance et installation vidéo) impliquée à plusieurs niveaux d'interventions artistiques (édition, conservation, enseignement...) Elisabeth CHITTY se produit de façon régulière en performance depuis 1975. Dans son travail récent, elle s'intéresse à l'idée du corps, avec la volonté de contrecarrer la perspective dominante qui le situe hors de la nature et dans un nécessaire conflit avec elle.

ISABELLE CHOINIÈRE

Danseuse et chorégraphe, Isabelle CHOINIÈRE vit et œuvre à Montréal. À ce premier retour à Québec depuis 1990 (*Événement danse*), elle propose ici *Le partage des peaux*, un projet multidisciplinaire intégrant danse, infographie et dispositifs multiples investigant le rapport réalité/virtualité.

CHARLES DREYFUS

Collaborateur de la revue Inter pour la France, Charles DREYFUS écrit, publie, expose et performe. Considéré comme l'un des spécialistes de fluxus, il tâte du délire par le jeu d'esprit et le calembour. Il débusque les mots et les transforme en tableaux-ardoises ou en sculptures. Dans ses actions-performances, souvent d'une brutale brièveté, il se fait lui-même sculpture verbo-gestuelle. Il vit et travaille à Paris.

JEAN-YVES FRÉCHETTE

Jean-Yves FRÉCHETTE vit et s'active régulièrement à Québec depuis plus de 15 ans. Seul ou à l'aide d'une équipe, par la manœuvre ou la performance, avec ou sans technologie, par le texte ou l'image, dans la posture du corps ou sur des niveaux de monstration, il provoque des collisions entre les données de la quotidieneté par des processus hybrides et ludiques.

MADONNA HAMEL

Chanteuse, écrivaine et collagiste, Madonna HAMEL est une jeune performeuse très active de Vancouver. À mi-chemin entre l'écriture et le vécu, son travail manifeste une attention soutenue aux faits du quotidien et aux archétypes sociaux. Une dérive urbaine où le risque catalyse le corps.

KARL E. JIRGENS

Éditeur, performeur, professeur de littérature anglaise et spécialiste en littérature contemporaine canadienne, Karl E. JIRGENS est aussi critique et conférencier. Il a récemment publié un ouvrage traitant de la performance et des pratiques intermédiées utilisant des dispositifs électroniques. Il investigate les faits urbains par le son, la musique et le langage populaire.

JOZSEF R. JUHASZ

Poète visuel et sonore, Jozsef R. JUHASZ vit et s'active à Nové Zámky en Slovaquie, où il organise avec Studio Erté depuis plusieurs années le festival où se rencontrent les artistes d'Europe centrale. Il utilise son corps comme strate de langage.

ISTVAN KOVACS

Performeur, installateur et sculpteur, Istvan KOVACS vit et travaille à Budapest. Actif depuis 1988, il est un des représentants de la nouvelle performance hongroise.

SANG-JIN LEE

Né à Daegu en Corée, Sang-Jin LEE a participé en tant que performeur et organisateur à plusieurs festivals de performance et d'art contemporain en Corée et au Japon. Ses actions s'ancrent dans le phénomène pictural qu'il agite en divers procédés, effets et dispositifs expressifs.

LASZLO FELUGOSSY

D'origine hongroise, Laszlo FELUGOSSY a participé régulièrement depuis 1968 à plusieurs événements et festivals de la performance tant en Hongrie qu'ailleurs. Écrivain, poète et chanteur rock, c'est un acteur important de l'alternative à Budapest.

RICHARD MARTEL

Artiste multidisciplinaire actif à Québec depuis vingt ans, membre fondateur d'Inter/Le Lieu, Richard MARTEL investigate principalement la performance, l'installation, la vidéo et l'édition. Engagé dans la pratique et la théorie, il s'intéresse à l'art comme système d'expérimentation et de transgression.

OTTO MESZAROS

Poète, performeur et organisateur, Otto MESZAROS vit et travaille en Slovaquie. Il superpose images et allusions aux formes allégoriques du discours poétique. « Le poème exige l'exclusion du récit pour qu'il devienne l'expression de ce qu'il est. »

BORIS NIESLONY

Artiste important tant par ses activations multiples avec ASA EUROPEAN et BLACK MARKET que par sa position d'organisateur, Boris NIESLONY vit et travaille à Cologne en Allemagne. Un travail en performance qui investit le contexte, pour explorer les conditionnements de la réalité, des images et des situations.

YEUH-HI PAN

Coréenne, elle fait partie de la génération montante de performeurs du continent asiatique. Elle a participé à plusieurs festivals, notamment au *Human Tide 94* à Pusan. Par ses actions-performances, elle met en exergue la perte de contact de l'homme avec sa propre nature et avec son environnement.

ROBIN POITRAS

Elle vit et travaille à Regina où elle enseigne la danse et organise des événements avec New Dance Horizons. Son travail se développe, par la danse, la performance et les pratiques intermédiées, autour de tensions du corps dans l'environnement.

PUPPET GOVERNEMENT

Collectif à formation variable, PUPPET GOVERNEMENT est animé par l'activiste, performeur, vidéaste et manœuvrier, Istvan KANTOR. Déjà bien connu du milieu québécois par ses participations régulières aux événements locaux, il active sous ce label le rite manifestatoire comme fonction signalétique. Avec : AMEN., Krista CERES, Ghera, Kata, Jericho et Babylon.

ALAIN-MARTAN RICHARD

Performeur, critique et éditeur, co-auteur de l'anthologie *Performance au*in Canada 1970-1990*, Alain-Martin RICHARD agit occasionnellement avec le Collectif Inter/Le Lieu. Il interroge la performance sous l'angle du corps (son, matériau, média).

CLIVE ROBERTSON

Artiste pluridisciplinaire, Clive ROBERTSON écrit et réalise des vidéos. Actif depuis le début des années soixante-dix dans de nombreux collectifs (W.O.R.K.S. et le magazine *Fuse* notamment), son implication dans l'art actuel passe par la direction de projets tout autant que par la pratique, l'organisation, la critique ou la théorie. Sa prestation met à contribution Robert PRÉNOVAULT, sculpteur et installateur montréalais.

JEAN-CLAUDE SAINT-HILAIRE

Artiste multidisciplinaire et membre du Collectif Inter/Le Lieu, Jean-Claude SAINT-HILAIRE enseigne l'esthétique et l'histoire de l'art au niveau collégial. Son travail articule l'univers des symboles dans un questionnement sur les structures sociales.

ELVIRA SANTAMARIA

Artiste visuelle et performeuse, Elvira SANTAMARIA vit et travaille au Mexique. Son travail est une incursion dans la mémoire et ses relations avec le temps présent, un questionnement identitaire. Une synthèse expressive où le poétique rencontre la réflexion et où l'imagination renforce l'idée de présence.

SEIJI SHIMODA

Originaire de Nagano, Seiji SHIMODA vit en transit entre cette ville et Tokyo. Actif depuis 12 ans à titre de performeur et d'auteur, il circule de manière intense au niveau international depuis quelques années. Il a organisé le premier festival de performance à Nagano (*NIPAF*). Une démarche artistique sobre et rigoureuse, empreinte de minimalisme où le corps s'affirme comme matériau et comme localisation.

JANOS SZIRTES

Artiste pluridisciplinaire hongrois, Janos SZIRTES performe et œuvre à différents niveaux dans le domaine de l'art depuis 1972. Son travail traite du rapport entre le mythe conscient de la mort et le combat pour la vie.

ROI VAARA

Il vit à Helsinki en Finlande où il s'active à l'installation, à la manœuvre et à la performance. Ses performances allient les effets et les illusions conceptuelles aux conditions d'objectivité dans un questionnement déroutant.

ZBIGNIEW WARPECHOWSKI

Poète, peintre et écrivain polonais, Zbigniew WARPECHOWSKI a réalisé plus de cent cinquante performances depuis 1967. Une démarche engagée, audacieuse et rigoureuse où la performance apparaît comme libre de tout, sauf l'art.

Déjà parus aux Éditions Intervention sur la performance ou la manœuvre :

INTERZONE « audio, vidéo, performance, radio art »

Festival d'In(ter)vention 7. 28 artistes de douze pays.
Textes critiques de Claire GRAVEL, Sonia PELLETIER, Clive ROBERTSON, Guy SIOUI DURAND.
ISBN 2-920500-02-3 (23 cm x 34, tirage 750, 1993).

ORALITÉS/POLYPHONIX 16 « la pensée se fait dans la bouche »

Sur l'édition québécoise de ce festival parisien. 24 artistes.
Richard MARTEL et Roger CHAMBERLAND. ISBN 2-920500-07-4 (20 cm x 21,5, tirage 750, 227 p., 1992).

MANŒUVRES « Le Lieu, centre en art actuel 1990-1991 »

Richard MARTEL et al. ISBN 2-920500-06-6 (23 cm x 34, tirage 750, 72 p., 1992).

INTERSCOP

Festival d'In(ter)vention tenu à Ludznica en Pologne.
Guy SIOUI DURAND. ISBN 2-920500-05-8 (23 cm x 34, tirage 750, 32 p., 1991).

PERFORMANCE AU·IN CANADA 1970-1990

Alain-Martin RICHARD et Clive ROBERTSON.
ISBN 2-920500-04-x Les Éditions Intervention et ISBN 0-88910-428-x Coach House Press
(23 cm x 30, tirage 3000, 400 pages, 1991).

PREMIÈRE BIENNALE D'ART ACTUEL DE QUÉBEC

En collectif. ISBN 2-920500-03-1 (23 cm x 34, tirage 750, 54 pages, 1991).

IMMEDIA CONCERTO

Festival d'In(ter)vention 4 tenu à Québec en 1988.
Richard MARTEL, Alain-Martin RICHARD. ISBN 2-920500-02-3 (23 cm x 34, tirage 750, 104 pages, 1989).

Une compilation vidéo de la Rencontre internationale d'art performance de Québec est disponible en format VHS (1 heure).

Les Éditions Intervention ont produit 12 autres vidéogrammes relatant des activités performatives au Québec et à l'étranger :

MANŒUVRE NOMADE

Tournée du Collectif Inter/Le Lieu dans huit villes européennes à l'été 1994 autour d'une manœuvre d'instigation des Territoires nomades (59 m., Québec, juin 1995).

INTERZONE « audio, vidéo, performance, radio art »

Festival d'In(ter)vention 7 tenu à Québec en octobre 1992 (59 m., Québec, 1993).

POLYPHONIX 16 « la pensée se fait dans la bouche »

Édition québécoise du festival en juin 1991 (49 m., Québec, 1993).

CZAS OBECNY/Historia Opowiadana

Festival tenu à Sopot et à Gdansk en septembre 1991 (57 m., Québec, 1992).

4^e FESTIVAL D'ART ALTERNATIF, Nové Zamky

Festival organisé par Studio Erté en Slovaquie en septembre 1991 (57 m., Québec, 1991).

PREMIÈRE BIENNALE D'ART ACTUEL DE QUÉBEC « de la performance à la manœuvre »

Tenue à l'automne 1990 dans cinq centres d'artistes de Québec (41 m., Québec, 1991).

MANŒUVRE EN EUROPE CENTRALE

Tournée du Collectif Inter/Le Lieu en Tchécoslovaquie et en Hongrie à l'été 1991 (49 m., Québec, 1991).

IMMEDIA CONCERTO

Festival d'In(ter)vention 4 tenu à Québec en octobre 1988 (60 m., Québec, 1989).

LA MACHINATION LOURDE

Le Collectif Inter/Le Lieu (28 m., Sainte-Foy, 1989).

LE 9 AVRIL

Soirée multimédia (30 m., Québec, 1987, co-production du Cégep Garneau).

ESPÈCES NOMADES.

Festival d'In(ter)vention 3 tenu à Québec en octobre 1986 (3 cassettes de 28 m., Québec, 1987).

NEO SON(G) CABARET

Premier Festival d'In(ter)vention (99 m., Sainte-Foy, 1985).

Informations et distribution : Le Lieu, centre en art actuel

345, rue du Pont, Québec, Québec, G1K 6M4, (418) 529-9680/fax (410 648-9201

REBECCA BELMORE
et REONA BRASS

JAAP BLONK

CATHERINE CARMICHÆL

ELISABETH CHITTY

ISABELLE CHOINIÈRE

CHARLES DREYFUS

JEAN-YVES FRÉCHETTE

MADONNA HAMEL

KARL E. JIRGENS

JOZSEF R. JUHASZ

ISTVAN KOVACS

SANG-JIN LEE

LASZLO feLUGOSSY

RICHARD MARTEL

OTTO MESZAROS

BORIS NIESLONY

YEUH-HI PAN

ROBIN POITRAS

PUPPET GOUVERNEMENT

ALAIN-MARTAN RICHARD

CLIVE ROBERTSON

ELVIRA SANTAMARIA

JEAN-CLAUDE SAINT-HILAIRE

SEIJI SHIMODA

JANOS SZIRTES

ROI VAARA

ZBIGNIEW WARPECHOWSKI