

Le corps, les objets, la caméra Dans le même ordre

Madonna Hamel

Number 67, 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46384ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hamel, M. (1996). Le corps, les objets, la caméra : dans le même ordre. *Inter*, (67), 52–57.



Le corps, les objets, la caméra : dans le même ordre

Madonna HAMEL

Ce récent festival fut un effort impressionnant de collaboration interactive entre les performeurs, les cameramen, les monteurs in situ, les commentateurs à l'autre bout de la ville et les spectateurs partout au pays. Merci pour ces innovations techniques de l'image et du commentaire qui rendent ces événements accessibles à ceux qui ne peuvent y assister. Ce qui m'intéressera ici, c'est d'ailleurs la façon dont les artistes composent avec la présence de la technologie, non seulement comme outil de documentation mais aussi comme la puissante force de télédiffusion qu'elle représente.

Un des débats les plus chauds dans la critique et les pratiques d'art récentes concerne les traces documentaires des travaux *time-based*, c'est-à-dire qui s'inscrivent dans un laps de temps défini. Katy DEEPWELL, dans un article paru dans le numéro d'hiver de la revue *Siski*, considère qu'une partie de la pression exercée sur les artistes de la performance pour qu'ils produisent des documents séduisants de leur art vient « d'un glissement à partir d'une politique du citoyen vers une autre entièrement construite à partir du consommateur ». Elle suggère comme solution de rechange que nous percevions la documentation du travail performatif « non comme des signes de plénitude (même dans un marché sain de l'image photographique) mais comme des signes inadéquats de la réalité, d'un événement que nous n'avons pas expérimenté et que nous ne pouvons que reconstruire en imagination... » DEEPWELL fait d'abord référence à des photographies. Mais je me demande si la vidéo, par exemple, ne serait pas plus puissante dans son habileté à remplacer le « réel » à nos yeux, dans la mesure où nous acceptons passivement la représentation du travail en actes.

Dans une pièce adjacente à l'espace performatif, j'ai souvent observé avec admiration et étonnement le talent intuitif du monteur qui travaillait avec trois caméras en temps réel sur la scène des performances. La synchronisation à la seconde près, nécessaire dans ce processus, crée une autre sorte de document qu'une version montée avec du recul après la performance. Mais ce qui m'a vraiment confondue, c'était l'idée de la duplication en simultané d'une forme d'art qui se définit (initialement) par son éphémérité (si maintenant vous la voyez, maintenant

vous ne la voyez plus), une qualité par laquelle elle résiste à la consommation. Je ressens toujours le même sentiment terrifiant quand je filme la nature ou une performance en vidéo, les expérimentant inévitablement sur un minuscule écran noir et blanc. L'expérience finit par relever de la production et de la consommation d'images et non de l'énergie vitale qui rend la performance dynamique, intégrée et « honnête » (ce qui m'amène à penser que la caméra ne vole pas l'âme : elle l'abandonne derrière elle).

J'essaie de garder l'artiste au centre de mes discussions et de mes ruminations. La performance est pour moi conditionnelle à la présence physique du corps – endommagé, diminué, miroitant ou robuste selon le cas. Je ne me suis pas convertie à une réalité virtuelle. Quand je considère les moyens du virtuel « presque réels mais pas tout à fait », je ne préfère encore rien d'autre que la sensorialité complète, intégrée : le réel, la puanteur, l'odoriférant, le sudorifique, le vibrant, le convulsif, le hurlant, le lancinant, le touchant, le risqué, le vivant et le mourant. Je préfère encore mettre mon manteau, descendre une côte, me geler le derrière, me tenir sur le bout des orteils ou m'étirer le cou et joindre la petite mais loyale foule pour voir un être humain en action qui me montre quelque chose concernant ma vie. Je préfère encore être là.

En tant que membre de l'assistance j'étais consciente de la présence des caméras comme jamais auparavant. Ne performant point, j'avais le luxe de pouvoir vagabonder autour de la « scène ». Souvent je pouvais entendre un cameraman parler dans son casque d'écoute au monteur qui était positionné comme le magicien d'Oz derrière son rideau, juste de l'autre côté du mur ouest de l'espace. En tant que performeuse je n'aurais pas pu me permettre de vagabonder ainsi. Mais profitant de ma position de spectatrice, je me suis intéressée au choix qu'avaient les artistes de tenir compte des caméras ou de les ignorer.

Ce qui me frappe toujours, c'est à quel point en tant que culture on donne du pouvoir à la caméra. Nous avons tendance à oublier qu'il y a quelque chose derrière cette caméra et que les images que nous recevons dépendent entièrement de ses choix, de son positionnement, de sa conscience, etc. Les artistes

(Traduction libre de l'anglais : Denis BELLEY)

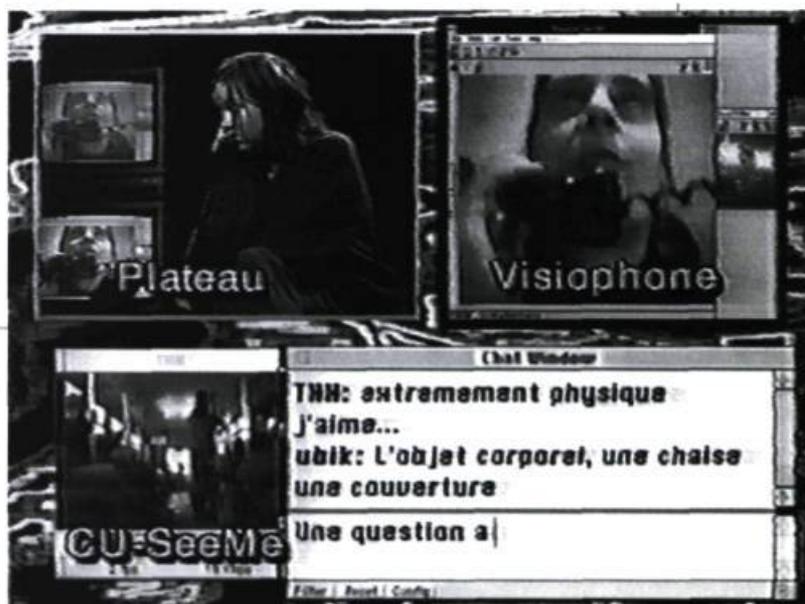


peuvent avoir une conversation avec la caméra et partant de là attirer l'attention sur sa présence, ou bien ils peuvent l'ignorer complètement, refusant de se voir limités dans leurs déplacements, leur visibilité, leur spontanéité ou l'utilisation de matériel possiblement dangereux. Je suis renversée par la capacité d'accès et le privilège que détient un cameraman. Une personne munie d'une caméra peut agir dans une pièce d'une façon qui sera impossible pour une personne sans caméra. Questionner sa présence demande une constante présence d'esprit, ai-je pensé en regardant Julie BACON inviter des membres de l'assistance à observer dans sa bouche les ravages de sa chirurgie dentaire. Quand la caméra s'approcha, elle lui refusa l'accès, nous rappelant qu'elle avait le contrôle de l'espace, que c'était à elle de décider.

D'autres artistes ont dialogué avec la caméra en s'impliquant eux-mêmes comme partenaires à part entière avec les cameramen et les monteurs, ce qui leur revenait de plein droit, comme Peter RICHARDS. Julie Andrée TREMBLAY a terminé sa pièce, qui avait commencé avec nous tels des voyeurs passifs de ses combats muselés, dans une radicale exclusion du public, à l'exception de deux personnes choisies au hasard, enveloppées avec elle dans un rideau de velours rouge. Et dans un moment de sensibilité captatoire, une caméra saisit, au profit de ceux pour qui l'action se situait hors de leur champ de vision, une accolade thérapeutique d'une spectatrice et d'un brave, émotionnel Andre STITT.

Il est ironique que je m'étende autant sur le pouvoir de la caméra alors que j'essaie de parler de ma préférence pour la « vraie vie ». Mais la caméra est devenue récemment un définitif culturel incontestable. En comparaison avec le festival de performances de 1994, où les artistes étaient questionnés quant à la suprématie de la technologie et sur les limites de leur dépendance vis-à-vis de celle-ci, la caméra est aujourd'hui perçue et sentie comme un facteur qui est là pour rester. La façon dont nous conversons avec elle est au centre de la discussion.

Pendant trois jours j'ai passé 5 heures (à partir de 17 heures) à discuter avec les artistes Julie Andrée TREMBLAY, Matthias JACKISCH, Peter RICHARDS, Keike TWISSELMANN, Andre STITT et deux artistes locaux invités (Michel SAINT-ONGE et Louis HACHÉ). Leurs réponses passionnées et réfléchies à une liste de mots clés (incluant « caméra », « histoire », « pression ») pourraient remplir bien des pages. En voici un bref avant-goût placé sous la rubrique « caméra ».



MS : La caméra est un outil qui réduit la réalité... qui l'aplatit. Si vous assistez à une performance *live*, il y a plus que l'image, il s'agit de ce qui se passe ici maintenant ! Avec l'image on n'a pas le temps d'entrer en relation avec la performance. La caméra est une machine mensongère... une prothèse, une béquille remplaçant un élément manquant.

KT : Je possède trois caméras, une que j'utilise rarement, l'autre est un appareil photo standard, la dernière est une caméra pour la documentation en noir et blanc. L'art de la documentation est un art en soi... une interprétation, une collaboration... tu essaies de saisir un moment comme si tu écrivais à son sujet....

PR : La caméra est un outil mais elle peut vous limiter. C'est une chance que l'équipe de tournage ait été aussi bonne... Ça a fonctionné... J'essayais de montrer comment l'histoire de la performance s'est développée à partir de la documentation de performances... et je me suis placé moi-même entre les deux.

KT : Quiconque fait partie de l'audience fait partie de la performance... agissant ou non ou simplement en réagissant... ou bien un mélange des deux....

JAT : Technologie... cela a rendu l'événement officiel... Au début ça me préoccupait un peu parce que ça devenait une barrière entre moi et le public. C'était un piège. Mais pendant la performance je l'ai ignorée.... J'aime jouer avec les gens.

MJ : La caméra change toujours la vision de ce que tu fais. J'ai choisi ce coin avec le placard, même si c'était difficile pour la caméra, je l'ai fait. Parfois aussi je travaille sans caméra... sans public. La caméra raconte une histoire. Tu redis une histoire aux gens qui n'étaient pas là. J'adore écouter comment les gens en parlent.





Wen LEE (Granby). Ph : Danielle BINET

Haut 3^e Impérial, Granby (Tari ITO, Irma OPTIMIST, Lee WEN), 23 octobre 1996

Tout est en place pour ces voyageurs en transit, *espèces nomades* à l'affût d'un public innommable, vacillant mais toujours présent, curieux, infidèle mais involontaire, distant et sceptique. Les artistes : Tari ITO du Japon, Irma OPTIMIST de Finlande et Lee WEN de Singapour. Une présence exotique où plane le mystère de contrées lointaines, mêlée à l'effet déstabilisant d'une pratique le plus souvent restreinte à une audience différenciée et avertie : le milieu de l'art. Ce soir, le public est éclectique.

Première pression à froid : Lee WEN pose ses gestes un à un, avec détachement. Leur sens échappe parfois à l'entendement général, mais un dispositif efficace d'interaction fait monter la tension. Le public pris en otage doit le (et se) libérer d'un engrenage d'automutilation qui durant quelques minutes interminables projette systématiquement le performeur contre le mur de béton où il a dessiné avec de la gomme à mâcher l'étoile de la démocratie. Par intervalles, quelques spectateurs approchés individuellement par Lee WEN déclinent sa demande de lui appliquer la bastonnade pour arrêter la danse infernale. Surgit un volontaire. La tension se rompt, mais le choc est violent pour certains.

Au rendez-vous d'Irma OPTIMIST, formule composite : charme et humour d'une artiste scientifique qui manie les appâts et multiplie l'ironie de son propre discours.

La soirée prend fin avec Tari ITO sur un rythme plus contemplatif qui effectue un retour à l'énergie identitaire. L'influx poursuivra sa route. Et ils repartiront comme un convoi.

Danyèle ALAIN
Haut 3^e Impérial/164, rue Cowie, Granby Qc, J2G 3V3

Langage plus, Alma (Matthias JACKISCH, Tokio MARUYAMA, Hiroko NAGATOMO, Fumiko TAKAHASHI), 29 octobre 1996

29 octobre 1996, 20 h. L'atmosphère est fébrile. Des chaises sont disposées en cercle ovoïde en plein centre de l'espace. Devant elles, des feuilles de papier à photocopieur tracent un large trait blanc. L'assistance s'installe timidement, ne sachant trop quoi faire. Plusieurs préfèrent rester debout. L'artiste Tokio MARUYAMA s'assoit sur la chaise noire disposée à un bout de cette mise en scène. Habillé de noir et portant des lunettes noires, il s'agit frénétiquement sur la chaise jusqu'à la casser. C'est parti ! L'artiste élabore sa gestuelle autour de la forme, manipulant différents objets pour rompre l'harmonie de départ, égrenant de la terre, inscrivant l'interrogation *Où est-ce ?* sur le mur, organisant un lacs de corde où il est attaché avec les débris de la chaise, entremêlant les spectateurs dans son réseau, traînant avec difficulté son corps alourdi par les débris afin de ramasser minutieusement toutes les feuilles blanches pour enfin, après trois essais, réussir à grimper ainsi entravé sur la faite de la niche, tout en maintenant dans sa verticalité déformée un globe terrestre à bout de bras. Hiroko NAGATOMO poursuit la soirée en manipulant douze douzaines d'œufs qu'elle casse et triture à travers un voile de mailles lâches dans lequel a été pratiquée une fente, le tout faisant référence aux matières organiques qui donnent naissance à la vie, mais sont également source où les miasmes visqueux peuvent conduire à une désorganisation propre à la mort. Fumiko TAKAHASHI, plongée dans la noirceur, célèbre ensuite une ode à la lumière et au vivant par une action où la flamme du feu et les objets (renard empaillé, poulet du marché, poisson, vin) deviennent la présence tangible de la vie, la présentation de chacun proclamée en tant que vie. Enfin, l'Allemand Matthias JACKISCH surgit en guerrier, masqué, jouant de la bombarde, frappant, heurtant et jetant des objets qui sont pourtant des jouets d'enfants (un fusil à air comprimé est rempli de bière qu'il éjecte sur les spectateurs), et atteignant une violence autodestructrice lorsqu'un couteau omniprésent lui sert à lacérer un ballon gonflé sous son ventre et à déchirer son masque... Des spectateurs quittent, l'émotion est à son maximum... 23 h : la soirée est terminée. Tous sont satisfaits. Soixante-cinq personnes étaient présentes.

Agnès TREMBLAY
Langage Plus/750, Scott Ouest, Alma, Qc, G8B 5W1, t(418) 668-6635



Tokio MARUYAMA (Alma).



GRAVE, Victoriaville (Tari ITO, Dziugas KATINAS), 24 octobre 1996

C'est au Centre récréo-touristique du mont Saint-Michel que le GRAVE a convié cette année la population des Bois-Francs à sa soirée de performances, tenue le jeudi 24 octobre dans le cadre de la *Deuxième Rencontre internationale* organisée par Le Lieu. Les visiteurs, au nombre de quarante environ, ont eu droit d'entrée de jeu à un premier spectacle, celui de la vue panoramique de Victoriaville qui étend ses tentacules illuminés jusqu'au pied du Mont. Mais ne nous y trompons pas, le cadre champêtre du Centre n'annonce pas le propos de la soirée, qui porte plutôt sur la condition de l'être humain dans un contexte urbain. Deux artistes vont entraîner le spectateur dans une réflexion sur deux sujets fort différents, mais qui rejoignent l'individu dans son intimité et ses rapports avec la réalité.

Tari ITO, du Japon, combine l'utilisation du multimédia au pouvoir expressif de son propre corps pour illustrer le parcours d'une femme en quête de son identité, en particulier de son identité sexuelle. Dans le silence noir et absolu de la salle, le spectateur assiste d'abord aux ébats de la danseuse devant un panneau de latex, couvert d'un dessin évoquant les organes de la féminité, sur lequel on projette en même temps des images de mouvements d'eau. Dans un deuxième temps, la performeuse se confronte avec son corps, enveloppé d'une membrane de caoutchouc dont chacune des parties peut se gonfler : ITO se déforme elle-même en gonflant tantôt son ventre, tantôt un sein, tantôt une fesse, jusqu'à l'éclatement. Elle se glisse ensuite sous une membrane fixée au sol qu'elle traverse en décrivant des mouvements aussi significatifs qu'esthétiques. Puis, finalement, devant son propre visage projeté sur le mur, elle entame une conversation avec elle-même qui l'amène à la révélation et à l'acceptation de sa condition de lesbienne. Une heure captivante, où le spectateur est aussi ému par l'authenticité d'une artiste qui se révèle complètement que par la sensualité de sa performance.

L'approche du Lithuanien Dziugas KATINAS est plus formelle et questionne les rapports de l'individu avec la réalité. Cinq aspirateurs, dont les boyaux sont reliés à différentes parties de son corps, sont tour à tour mis en marche pour extraire du cerveau la « pensée logique », pensée nourrie par les cinq sens qui entraînent une fausse perception de la réalité. Au fur et à mesure, le performeur retire des doigts de sa main gauche cinq anneaux qu'il coupe l'un après l'autre, pour briser cet attachement à une réalité illusoire. Une performance de courte durée, un peu hermétique, sur le sens de laquelle une entrevue accordée à la télévision communautaire, qui a aussi diffusé l'événement, a permis de lever le voile : délaissier la banalité du quotidien (aspirateurs, vêtements mouillés et déchirés) pour accéder à la vraie réalité par la création.

Soirée intéressante pour les habitués, surprenante et remplie de découvertes pour les autres, et qui aura contribué à faire connaître et apprécier dans notre région cette autre forme d'art qu'est la performance.

Laurent LUNEAU
Grave/C.P. 304, Victoriaville (Québec), G6P 6S9



Tari ITO (Tor.). Ph : David SMILEY



Hong O BONG (Tor.). Ph : David SMILEY



Dziugas KATINAS (Joliette). Vidéo : Amélie ROULEAU

Les Ateliers convertibles, Joliette (Tari

ITO, Dziugas KATINAS, Irma OPTIMIST, Hortensia RAMIREZ, Gustav UTO, Reka KONYA et Lee WEN), 19 octobre 1996

Propos et confidences d'une performeuse, organisatrice de la journée de performance

Joliette, 19 octobre 1997 : une étape de la tournée d'artistes performeurs invités par Le Lieu à sa *Deuxième Rencontre internationale d'art performance et multimédia*. Cette journée a permis au centre d'artistes Les Ateliers convertibles de réaffirmer son engagement face à l'art de la performance. La pratique du centre a en effet été teintée par la performance : elle a été le moteur de plusieurs de nos interventions publiques et au fil des années a contaminé la démarche de nombreux artistes dans Lanaudière.

Le 19 octobre dernier, sept artistes étrangers et une artiste de Lanaudière (Sylvie TOURANGEAU) ont apposé leurs signatures de performeurs devant un public diversifié, de 12 à 75 ans, néophytes ou initiés.

« La performance n'est pas un geste superflu, c'est une responsabilité impliquant le déroulement en direct d'une proposition artistique. » Richard MARTEL (*Inter*)

Il est toujours surprenant de constater que la performance reste un art si méconnu, si mal perçu. Cette perception dominera aussi longtemps que l'histoire de l'art enseignée dans les écoles, cégeps et universités ignore la place prépondérante que cette pratique a eue dans l'art du XX^e siècle. L'académisme de nombreux enseignants et des programmes existants n'arrange rien à l'affaire.

Notre société capitaliste (en voie de décomposition) renchérit sa conception de l'art comme entreprise à rentabiliser ; devant cet état de fait, l'art de la performance est et restera subversive. Tenir une journée complète centrée sur la performance dans un petit milieu comporte des risques. Le principal à mon avis, c'est la difficulté de réunir un public intéressé et/ou curieux. En région, la médiatisation d'un tel événement est une entreprise vouée à l'échec, il faut prévoir des stratégies autres et souvent laisser courir dans la rue le bouche à oreille. Nos hebdomadaires régionaux, dans leurs rubriques art/culture (quand ils en ont), préfèrent parler d'initiatives à saveur « régionale » et passent le plus souvent sous silence toutes les manifestations qui ne cadrent pas avec leur conception étriquée.

Il est rare aussi de voir se pointer un public venant de la métropole (même si la proposition vaut le déplacement). Le chauvinisme de la grande ville nous est renvoyé en plein visage constamment. Le défi est présent à chaque manifestation organisée. Le 19 octobre, quatre-vingt personnes ont répondu à l'appel, plusieurs jeunes artistes ou curieux y étaient. Du monde de l'extérieur, venu de Saint-Jean, Québec et Montréal. La proposition d'une journée complète consacrée à la performance en a convaincu plusieurs qu'ils survivraient à la distance. La valeur d'un événement ne se calcule pas uniquement par le nombre des participants, mais l'énergie et la synergie d'un certain nombre fait souvent la différence entre plaisir ou déception.

« La valeur d'un film ne tient pas non plus au nombre de spectateurs qui vont le voir, mais au regard que le film porte sur ses spectateurs, quel que soit leur nombre. » Alain FLEICHER (entretien avec Hervé GAUVILLER, *Art Press*)

Souvent, « ça tient qu'à très peu de chose » (titre de la performance de Sylvie TOURANGEAU). Tant que nous écarterons les formules toutes faites et les recettes, la trame de fond de la pratique des Ateliers convertibles sera : l'intégrité de nos gestes, le plaisir de la recherche, la qualité de l'échange avec le milieu et avec les artistes qui nous côtoient (c'est le très peu de chose qui fait toute la différence entre être ou ne pas être avec).

En dehors des grands centres urbains, il n'est pas nécessaire de parler très fort pour que tout le monde entende. Les interférences entre la vie et l'art se vivent au quotidien, nos gestes parlent et tiennent un discours le plus souvent avec de pauvres moyens.

En recevant ces performeurs en provenance des quatre coins du monde, j'ai redécouvert une race d'artistes marquée par le courage et

Hortensia RAMIREZ (Joliette). Vidéo : Amélie ROULEAU

la générosité. Être dans l'espace de l'autre et se vivre authentiquement, ce n'est pas évident. La performance demande une qualité de présence au moment où le geste se pose et ce malgré les contraintes de temps et d'espace, le décalage horaire, les langues différentes, les imprévus. Les participants (organiseurs, techniciens, public) ont vécu cette journée comme une expérience d'art, certains bousculés dans leurs habitudes de consommation de la culture et les autres nourris de propositions à la fois contrastées et complémentaires. Dans nos esprits, nos perceptions, nos sensibilités, nous avons reçu ces corps émetteurs, communicateurs et installateurs de langage. Chacun des performeurs avec ses matériaux, ses mots, ses déplacements, ses objets signifiants (tortues, parapluies, pain, verres de coca-cola, sifflet, faucille, marteau, gomme à mâcher, sacs de polyester, tablier à carreaux, soutien-gorge, projection vidéo, poisson, etc.) a transmis du sens et signalé son appartenance sociale et politique. Dans l'ordre et le désordre, le défilement de ces performances dans un espace/temps concentré aura permis un métissage des manières de faire, de dire, de vivre l'art.

« Étrangement, ces questions sur le flou entourant la performance ont fait place à une certitude. La sensation indélébile que l'art, c'est ça, parce que là est l'essentiel. Les performances les plus maîtrisées auront permis, rétrospectivement, de comprendre les autres, enfin d'en saisir les intentions. Parler de la performance, c'est limitatif. Il faut être là. (Depuis cette journée, je ne suis plus tout à fait la même.) » Marie-Josée DAUPHINAIS (critique sur la journée du 19 octobre, *L'Artefact*, revue d'art de Lanaudière)

Le lendemain, avant le départ des performeurs pour Québec, avait lieu une rencontre à saveur particulière dans l'atelier de Sylvie TOURANGEAU (question de saisir l'occasion de prolonger l'éphémère et le plaisir). Chacun avait à présenter le document vidéo/témoignage de sa performance de la veille et manette en main nous propulsait dans son univers, par un visionnement en vitesse accélérée. La consigne était de mettre l'accent sur des moments choisis pour échanger sur les intentions de travail et les processus de création. Il y eut un aspect ludique à cette mise en situation mais ceci aura provoqué un arrêt pour communiquer autrement nos sensibilités et nos convictions. •

Suzanne JOLY

Les Ateliers convertibles/95, pl. Bourget Nord # 30, Joliette Qc, J6E 5E6 (514) 756-4364

Irma OPTIMIST (Joliette). Ph : Jean-Marie SAVAGE

CineCycle, Toronto (organisé par Sandy McFADDEN et Istvan KANTOR)

29 octobre 1996 : Richard MARTEL, Québec ; Julie Andrée T., Québec ; Irma OPTIMIST, Finlande ; Istvan KANTOR, Toronto ; Louise LILIEFELDT, Toronto.

30 octobre 1996 : Roddy HUNTER, Angleterre ; Tari ITO, Japon ; Dziugas KATINAS, Lituanie ; Paul COUILLARD, Toronto ; Gustav UTO et Reka KONYA, Roumanie ; Ed JOHNSON, Toronto.

31 octobre 1996 : Hortensia RAMIREZ, Mexique ; Hong O BONG, Corée ; BMZ, Hongrie ; Andre STITT, Irlande du Nord.

Même si quelques artistes canadiens ont déjà fait le voyage au festival de performances de Québec, le circuit international, qui y est déjà bien installé, ne s'est que rarement étendu à Toronto. Richard MARTEL, qui a performé dans une trentaine de pays, n'avait jamais présenté son travail à Toronto.

Cet automne, dans un geste altruiste de service à la communauté, Sandy McFADDEN et Istvan KANTOR ont invité une douzaine d'artistes du festival de Québec à Toronto. En trois soirées, des performeurs de Hongrie, d'Angleterre, du Japon, de Lituanie, du Québec, de Corée, de Finlande, du Mexique, d'Irlande du Nord et de Roumanie ont présenté leur travail au très marginal CineCycle. À ces soirées devaient s'ajouter des performeurs de Toronto qui ont fait des « tableaux vivants » dans la vitrine de la librairie Pages et le long de la rue Queen.

Paul COUILLARD (Tor.). Ph : Sandy McFADDEN



Andre STITT (Tor.). Ph : David SMILEY

Julie Andrée T (Tor.). Ph : David SMILEY

Jour 1 – Nostalgie

Bien que plusieurs spectateurs aient été autant performeurs-regardeurs que performeurs-performant pendant près de vingt ans (ce que Richard SCHECHNER nomme un « public intégral »), leur connaissance est par ailleurs tempérée par leur conscience du mépris que subit la performance dans le monde de l'art.

Ainsi, quand Richard MARTEL, dans sa pièce *Portrait de l'artiste comme...* (ce « comme... » renvoyant à une liste d'identifications que MARTEL consulte dans sa performance : portrait de l'artiste comme un chien, comme un instrument musical, comme une esthétique convexe, comme une main (dédié à Eric ANDERSON), comme l'assistance, etc.), fait le « portrait de l'artiste comme artiste de la performance », qu'il lance une pièce de tuyauterie de 3 mètres sur le plancher, qu'il crache dessus à plusieurs reprises, qu'il la couvre de farine, et frappe le tout avec une longue rose sur tige, le public répond avec plaisir.

Le soir suivant, le Lituanien énigmatique Dziugas KATINAS accompli une action presque identique sans aucune ironie et c'est vraiment déprimant pour tous.

Peur du nettoyage à sec...

Il arrive un moment dans chaque performance et chaque série de performances où nous évaluons à quel point les choses sont sérieuses et à quel point elles peuvent le devenir.

Nous commençons à comprendre jusqu'où le performeur veut aller et nous nous demandons si nous voulons l'y accompagner. Parfois cette avancée prend la forme d'un risque physique et dans plusieurs cas le public accepte d'assumer ce risque. Ce sont là des occasions où le public, en tant que public co-producteur de sens, considère l'ultime direction du travail et l'endosse.

...et abjection

Julie Andrée T., « une jeune courageuse » de Québec, performe ensuite. La jeune femme en déshabillé noir et bottes de travail coupe des bouts de corde à partir d'un gros rouleau et les offre aux membres de l'assistance. Assise sur une chaise d'enfant, patiemment et sans un mot elle nous montre à faire quelques figures géométriques avec un bout de corde. Elle indique alors à un membre de l'assistance qu'elle va verser un gallon de vinaigre blanc dans un grand bol. Alors elle noue la corde et l'enroule autour de sa tête et sur sa bouche comme une bride ou un bâillon ; l'enroulant et l'enroulant jusqu'à lui déformer la figure, la corde lui coupe les joues.

Elle prend le bol et s'asseyant par terre, la bouche pleine de corde, elle boit. Elle va mourir. Elle va vomir et ça va rester dans sa gorge à cause de la corde. Il n'est pas possible de couper la corde sans lui couper le visage.

Elle tousse. Fait des blagues. Un grand rideau de velours rouge est étendu par terre, une chaise placée dessus. Elle va jusqu'à la chaise, boit plus de vinaigre et ensuite elle se le verse sur la tête, ruant à répétition avec la chaise sur le plancher de ciment. Elle penche la chaise par en arrière. Ces actions ne sont pas précipitées, mais elles sont violentes. Toujours emprisonnée par son rouleau de corde, elle se tient sur la chaise complètement enveloppée dans le rideau rouge mouillé et sale. Se lançant dans le vide par derrière, elle percute le sol avec un bruit pénible. Elle nous a eus et dit merci en réponse aux applaudissements.

Nous suivons Julie à travers cette exploration viscérale, oscillant entre la psyché infantine et adulte, et entre une connaissance intériorisée et extériorisée de la torture. C'est un scénario situé quelque part entre Francis BACON et David LYNCH sur le mode de l'inhumain. Elle repousse les limites de l'expérience humaine ; c'est là à la fois l'horreur et la valeur de la performance, et c'est une affaire risquée. En clair, quelqu'un peut mettre son âme à nu et être rejeté si l'âme en question est perçue comme manquant de profondeur.

Irma OPTIMIST est une candidate au doctorat à l'université de Vaasa, en Finlande ; sa thèse porte sur la théorie du chaos appliquée au marketing. *After the Orgy* est une lecture/démonstration parodique de et à propos de la théorie mathématique appliquée, et une critique orgiaque et polysensuelle de la méthode scientifique. Irma est habillée avec soin pour sa lecture, en souliers plate-forme, avec des pantalons de vinyle noir et portant de longues tresses noires attachées avec un ruban blanc.

Irma projette à partir d'un rétroprojecteur une image d'homme musclé surdéveloppé, un « système dynamique ». Se servant d'une canne à pêche télescopique comme d'une règle à pointer elle indique quelques-unes des variables contenues dans son système, à la dixième, à la centième et à la millième puissance, incluant des « parties principales », quelques « parties secondaires » et le fait que « c'est composé d'eau à 80 % ». La question théorique est alors posée : « Comment ce « bassin d'eau » bouge-t-il ? » Un théorème est développé : « Maintenant il se tient ici (représenté par un point à l'écran) et ensuite il veut faire un pas jusque là (deuxième point)... On peut placer « l'axe y » et on peut penser qu'il se tient ici à l'origine et

qu'il veut se rendre à ce point sur « l'axe x » et qu'est-ce exactement que ce mouvement ? C'est une parabole descendante. Vous vous en rappelez ? Et quelle est la fonction d'une parabole descendante ? C'est une fonction polynomiale seconde : $y = ax^2 + bx + c$, mais parce c'est une parabole descendante, « a » doit être négatif... Quels sont ces paramètres a, b et c ? Ce sont les variables du contrôle du corps. Et maintenant, s'il veut faire ce pas, comment peut-il résoudre ce problème ? Comment, en effet ? Comment la science peut-elle résoudre des problèmes qu'on se cause nous-mêmes ?

D'autres expériences et démonstrations vont suivre :

– schématiser sur du papier d'emballage le mouvement apparemment aléatoire d'un ruban à mesurer, lui-même suspendu à la canne à pêche, propulsé par un petit séchoir à cheveux (vecteurs chaotiques) ;

– concasser des spaghettis dans un mélangeur, après avoir enfilé des gants de boxe en plastique rouge et une visière protectrice (on vient de déverser 2 litres d'eau lourde à la centrale de Pickering, quelques semaines plus tôt) ;

– et puis, plus instructif, expliquer la politique « douce » et schématiser les variations d'une telle courbe allant des bonnes conditions aux mauvaises (s'agit-il d'une courbe sinusoidale ou cosinusoidale ?).

Une chose est absolument claire : nous sommes sur la route quasi périodique du chaos. Puis, sautant à la corde, Irma s'échauffe, elle détache sa veste et enlève ses pantalons de vinyle. Arborant une tenue plus « cool », bustier en satin noir, slip, jarretelles et bas trois-quarts, elle continue à sauter à la corde. Nous sommes très impressionnés. Voilà quelqu'un qui travaille constamment avec les deux hémisphères de son cerveau.

Troisième jour

Assurez-vous d'avoir du pain sur la table

Andre STITT porte une tenue paramilitaire ; une tasse de lait est attachée à son pantalon par une chaîne, une hachette à la ceinture et ses mains sont protégées par du bandage ; il s'épingle des plaques d'identification canine. Sur vidéo, un lent panoramique sur ce qui semble être les décombres d'un pub après un attentat à la bombe, accompagné d'un collage audio intensément onirique, forment une sorte de prologue.

STITT souffle de façon rythmique sur un bâton de fumigations jusqu'à ce que l'espace se remplisse de fumée ; le visage couvert de suie et de bave, il s'embarque dans un périple émotionnel où l'action physique est simultanément exécutée et retenue avec un maximum d'effort. Cela correspond à ce qu'on appelle dans la terminologie de la danse le *bound flow* : une parodie de l'effort masculin où la plus infime action est accompagnée de grognements étouffés, avec les muscles du cou saillant et des gestes empruntés au karaté. STITT s'asperge d'huile et de ketchup, fixe un squelette de castor et des épis de maïs séchés à ses avant-bras, il tend le bras vers une petite table où est clouée une niche de pain. Il remplit des assiettes avec un indescriptible liquide jaune et les fait voler en éclats sur le mur arrière. Et ainsi de suite. Nous apercevons un petit morceau de photographie collée sous la table. Il y a deux photographies d'enfants, victimes ou agresseurs, nous l'ignorons, mais certainement impliqués dans ce brasier de violence qui s'étend de la table à dîner jusqu'à l'édifice détruit par une bombe et aussi derrière. Il fond en larmes, place sa main sur le cœur d'une personne de l'assistance, nettoie la table avec de l'huile, du ketchup, du sel et de la cendre. À travers son action incessante et sa respiration continue, il parachève cette sorte de « plateau cathartique » atteint après une violente copulation ou une crise d'hystérie.

STITT a commencé sa carrière de performeur en mettant en scène de violents scénarios de mauvais traitements et d'aviilissement. C'étaient des performances dans lesquelles son abjection devenait un objet de dérision ou de rejet dans un Londres underground « post punk », et ce sentiment était mutuel. Les sources de son dégoût de lui-même sont restées inconscientes jusqu'à ce qu'il impose au début des années quatre-vingt-dix. Il s'est reconstruit lui-même depuis en une machine humaine à catharsis.

STITT affirme avoir été membre -dans sa jeunesse d'un gang de Belfast qui kidnappait et torturait des victimes choisies au hasard. À la lumière de cette histoire, ses performances deviennent une expiation des péchés de n'importe quel homme (d'Irlande du Nord) impliqué dans les conséquences du recours à une atroce brutalité en tant qu'action politique ou contrôle domestique. Il croit que la performance contient une possibilité de rédemption.

Johanna HOUSEHOLDER

CineCycle/129, Spadina Avenue, Toronto (Ontario)/t (416) 971-4273

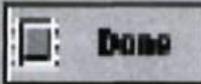
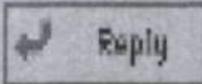
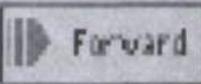
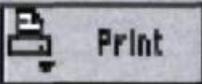
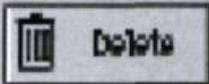
Merci à Fuse Magazine de Toronto pour la publication en français de ce texte qui lui était destiné.



Gustav UTO, Reka KONYA (Tor.). Ph : David SMILEY



Roddy HUNTER (Tor.). Ph : Sandy McFADDEN



Julie BACON : Angleterre/De formation théâtrale, s'intéresse et s'active ponctuellement autour de la pratique de la performance et de l'organisation en réseau. Première venue à Québec. • Hong O BONG : Corée/Rencontré au Japon, en Corée et en Lituanie, participe à des festivals internationaux. Ses performances « picturales » s'accomplissent dans un contenu social. Première venue à Québec. • Ayesha CISNEROS : Québec/D'origine mexicaine et québécoise, s'intéresse aux formes expérimentales de l'art actuel. Sa présence à Québec fait suite à une action réalisée dans la *Zona del Silencio* en janvier 95. Première participation à un festival. • Philippe CÔTÉ : Québec/S'adonne à des activités multimédia, interactives dont la plus connue serait la *(Société de Conservation du Présent)*. Performe à l'occasion et touche aux diverses formes de l'art actuel hybride, alliant réflexion philosophique et théorique à la pratique. Collabore aussi à la revue *Inter*. • Margaret DRAGU : Canada/Bien connue de l'univers performatif au Canada. Propose un travail interdisciplinaire au contenu social. Première présence à Québec. • Ciarra FINNEGAN : Irlande du Nord/Dans la vingtaine, son travail aborde des problématiques reliées aux notions d'identité et de territoire. • Ioana GEORGESCU : Québec/ Alias GHERA. D'origine roumaine, vit et travaille à Montréal. Ses performances utilisent des archétypes et images vidéo aux conditionnements sociaux dans une narrativité expressionniste. A participé à l'action de PUPPET GOVERNMENT lors du dernier festival d'octobre 1994. • Masahiro HANDA : Japon/Réalise des installations et s'intéresse à la performance qu'il étudie à Besançon sous la direction de Michel GIROUD. • Roddy HUNTER : Angleterre/D'origine écossaise, vit à Kingston Upon Hull où il souhaite développer une base pour les pratiques performatives. Très actif en sol européen, son travail en performance touche au rapport du corps individuel et du social. • Tari ITO : Japon/Artiste japonaise bien connue du milieu international de la performance (en Amérique du nord, en Europe et au Japon). Recherche l'identité sexuelle dans des performances multimédia. • Matthias JACKISCH : Allemagne/De Dresden, en ex Allemagne de l'Est. Artiste préoccupé par la sculpture, trouve dans la performance une manière de comprendre l'espace dans le temps. Une approche vécue du phénomène sculptural. A réalisé une installation/performance en solo au Lieu en mai 1995. • Dziugas KATINAS : Lituanie/Vit et travaille à Vilnius ou il enseigne l'art actuel. Participe à des festivals en Europe mais ce sera sa première venue à Québec. • Éric LÉTOURNEAU : Québec/Travaille le multimédia, la radio, l'informatique. A présenté une action au festival *Interzone* en octobre 1992. Collabore à la revue *Inter*, s'intéresse à la danse, l'écriture, l'installation multimédia interactive. • Linas LIANDZBERGIS : Lituanie/Vit à Vilnius, s'active à la promotion de l'art actuel dans ce petit pays. Participe à des festivals, surtout en Europe centrale, depuis quelques années déjà. Première venue à Québec. • Tokio MARUYAMA : Tokyo/Produit des installations, des performances, enseigne l'art à Tokyo. Possède une expérience du performatif. • Sandy McFADDEN : Canada/A été active à Ottawa avant de déménager à Toronto où elle vit toujours, réalisant des performances sur une base régulière depuis plusieurs années. A participé au festival *Interzone* en 1992. Ses performances désinvoltes sont une pérégrination dans les données du quotidien. • Baji MIKLOS ZOLTAN/BMZ : Hongrie/Hongrois qui produit et organise autour de la performance dans ce pays d'ex Europe de l'Est. De passage en Amérique du Nord depuis quelques mois. Première venue à Québec. Une activité débordante, audacieuse, vécue dans la présence physique d'abord. • Massimo MORI : Italie/Vit et travaille à Florence où il performe et organise des événements performatifs entre la littérature et les arts visuels. Devait participer à l'édition 1994 de notre festival. Première venue à Québec. • Hiroko NAGATOMO : Japon/Propose des performances picturales issues des pratiques chinoises ancestrales. • Irma OPTIMIST : Finlande/Nom d'emprunt pour cette mathématicienne féministe de Scandinavie. Interactive, satirique, ludique, sa performance ajoute l'humour caustique à un curieux mélange de happening. • Hortensia RAMIREZ : Mexique/De la nouvelle génération de performeurs à Mexico. A présenté son travail là-bas mais aussi en Slovaquie et en Roumanie. Travaille sur les symboles mexicains et nord-américains, anciens et contemporains. Première venue à Québec. • Peter RICHARDS : Irlande du Nord/Dans la vingtaine. Explore le rapport à la réalité du moi dans l'élaboration d'un moi construit. Utilise le principe de la Camera Obscura dans ses travaux. Impliqué dans l'organisation de *Fix 96* (Catalyst Arts). • André STITT : Irlande du Nord/Très bien connu du milieu de la performance, produit des actions puissantes, explosives d'une grande intensité. Née à Belfast, il vit à Londres. Première venue à Québec. • Fumiko TAKAHASHI : Japon/Issu des arts visuels, pratique surtout l'installation et depuis peu la performance. • Julie Andrée T. : Québec/Jeune artiste de la performance qui nous avait pris par surprise lors du dernier festival tenu à Québec en octobre 1994. A depuis réalisé une performance lors de la *Biennale des Couvertures* en décembre 1995 au Lieu. • Keike TWISSELMANN : Irlande du Nord/Utilise le processus de la création au niveau philosophique et le rôle de la performance dans l'investigation de la réalité. • Gusztav UTO (AVEC REKA KONYA) : Roumanie/Vit à Sfintu Gheorghe en Transylvanie. Performe dans son pays et dans des festivals à l'étranger. Organisateur du *AnnART*, festival annuel qui se tient en Roumanie sur les bords d'un lac volcanique. Première venue à Québec. • Lee WEN : Singapour/Vit et travaille entre Singapour et le Japon. Ses performances sont chargées de contenu social. Première venue à Québec.

Visiophone

Chat Window

moment physique

et corporel, une chaise

ture

on a

Plateau

Visiophone



GU-SeeMe

Multimedia
garage: ELEVATION
garage: REPARATION
garage: MUTATION

Visiophone

Regie



GU-SeeMe

Chat Window
qui ?
garage: LA SOUDURE
THN: C'est mieux que Videoway
VideoEtron

Cet événement a reçu l'appui de : Conseil des Arts et des lettres du Québec, Conseil des Arts du Canada (Office des tournées/Fonds Canada/Japon), Mcc/Ville de Québec Développement des ressources humaines (Canada), Association française d'action artistique (AFAA), Département des Affaires internationales, Ministère de la culture, France, Soros Foundation, Bell Mobilité, Corpav/Adcom, Marc Parronchi, Les Internauts associés.