

Inter
Art actuel



Interzone **Festival d'in(ter)vention 7**

Number 55-56, Fall 1992, Winter 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1098ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

[Explore this journal](#)

Cite this document

(1992). Interzone : festival d'in(ter)vention 7. *Inter*, (55-56), 105-140.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1993

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

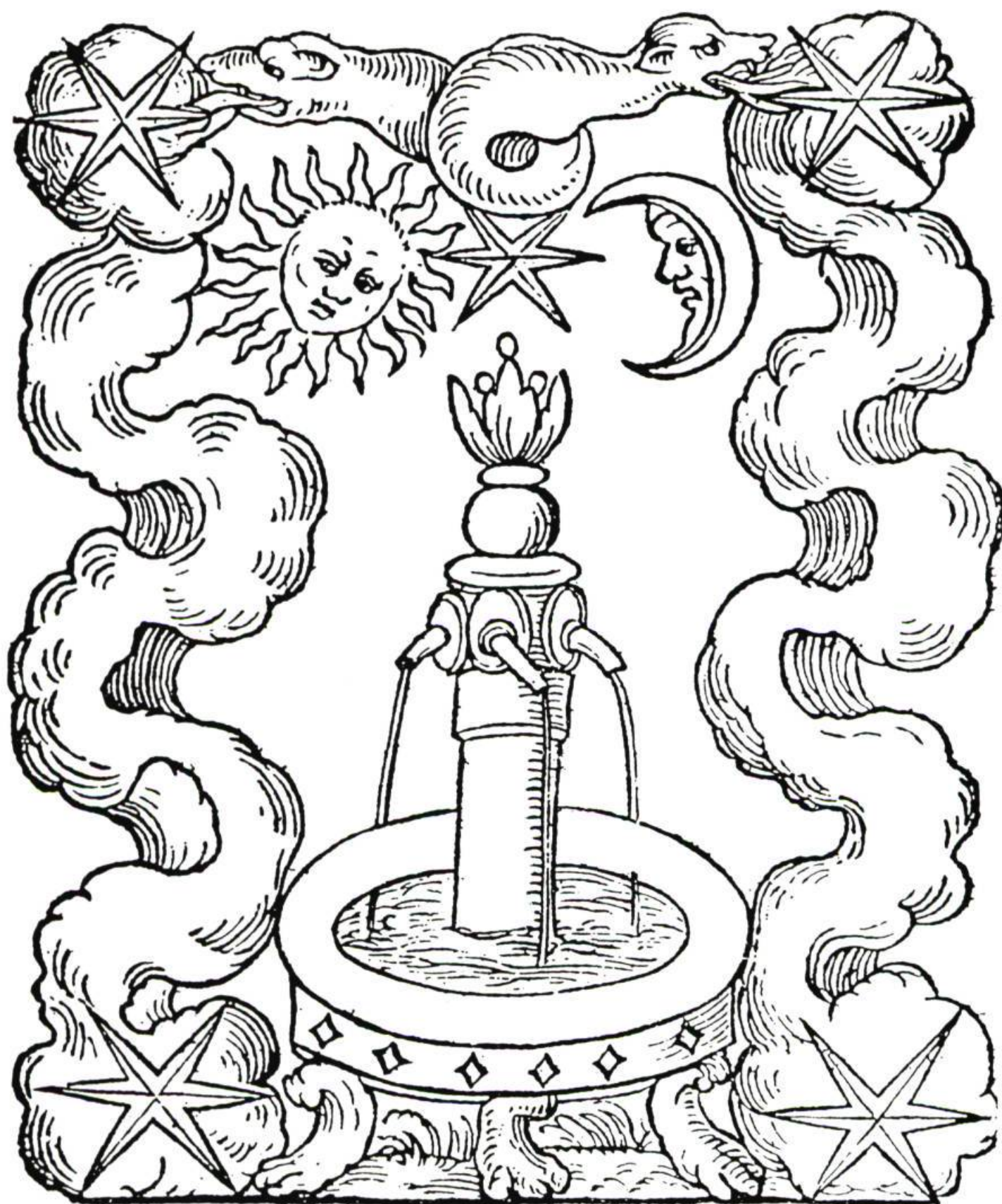
<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>



FESTIVAL D'IN(ter)VENTION 7, AUDIO — PERFORMANCE — VIDÉO — RADIO ART

INTERZONE

20 AU 25 OCTOBRE 1992 QUÉBEC

inter
EDITEUR

INTERZONE

Festival d'In(ter)vention 7 **INTERZONE**

20 au 25 octobre 1992, Québec

Production :

Nathalie PERREAULT, Richard MARTEL

Collaboration :

Guy DURAND, Claire GRAVEL,
Richard MARTEL, Yvan PAGEAU,
Sonia PELLETIER, Clive ROBERTSON,
les artistes.

Correction et révision :

Cécile BOUCHARD

Correction de l'anglais :

Mona DESGAGNÉ

Traduction :

Anne ROGIER

Couverture :

affiche du festival, Pierre MONAT

Conception et réalisation graphiques, éditique :

George BATAILLE

Photographie :

François BERGERON

Soutien technique :

Lise BOURASSA, Thérèse CASAVANT

Photocomposition :

Pré-Impression TF, Québec

Photomécanique :

C.P.L. inc, Québec

Impression :

Imprimerie Canada, Vanier

Les débuts de soirées : performances et interventions se déroulaient à compter de 20 h à l'ESPACE INTERZONE, 234, rue Christophe-Colomb Est.

Les débuts de nuits : performances et présentations vidéo se déroulaient à compter de 23 h au CABARET INTERZONE, 386, boulevard Charest Est (coin de la Couronne)

Les discussions et rencontres se tenaient au LIEU, CENTRE EN ART ACTUEL au 345, rue du Pont.

RADIO INTERZONE :
de 18 h 30 à 19 h, sur les ondes de CKRL-mf, 89,1.
Une revue quotidienne, des entrevues avec les artistes et un aperçu des événements à venir.
En direct du CABARET INTERZONE.
Animation : Christian VANDERBORGHT.
Réalisation : Daniel ROCHETTE.
Aussi, de 24 h à 2 h, proposition radiophonique éclatée entre la diffusion en direct des performances et la retransmission d'œuvres audio réalisées par les artistes invités.
Réalisation : Daniel ROCHETTE.

LES ARTISTES :

ALGOJO) (ALGOJO : Éric LÉTOURNEAU, Martine H. CRISPO (Québec),
Pierre-André ARCAND (Québec), Anna BANANA (Canada),
Tim BRENNAN (Angleterre), Eugene CHADBOURNE (États-Unis),
DOYON/DEMERS (Québec), Bartoloméo FERRANDO (Espagne),
Giovanni FONTANA (Italie), Jean-Yves FRÉCHETTE (Québec),
Louis HACHÉ (Québec), Kirsteen JUSTESEN (Danemark),
Itsvan KANTOR Monty CANTSIN AMEN (Québec),
Benoît LACHAMBRE (Québec), Sandra LOCKWOOD (Canada),
Alastair MacLENNAN (Irlande), Sandy McFADDEN (Canada),
Otto MESZAROS (Tchécoslovaquie), Jerzy ONUCH (Canada),
Ahasiw K. MASKEGON ISKWEW (Canada), ORAF (Canada),
ORLAN (France), OUTILS HUMAINS : Christian VANDERBORGHT,
David DRONET, Éric MADELEINE, Anne THÉRON, Stéphan ZANINI
(France), Paul PANHUYSSEN (Hollande), Judy RADUL (Canada),
Jocelyn ROBERT (Québec), Arthur TAJBER (Pologne),
Scott TATE (Canada), VIVENZA (France)

DISCUSSION :

Guy SIOUI DURAND, Claire GRAVEL, Clive ROBERTSON

ORGANISATION :

Programmation : Richard MARTEL

Coordination : Richard MARTEL, Yvan PAGEAU

Communication : Yvan PAGEAU

Direction technique : Guy BELLEY

Régie technique : Éric MAHEUX

Régie de salle et contributions multiples :

Denis BELLEY, Jocelyn SAINT-PIERRE

Commissionnaire : Michel SAINT-ONGE

Réalisation radio : Daniel ROCHETTE

Animation radio : Christian VANDERBORGHT

Mise en ondes : André FECTEAU, Stéphane FORTIN, Alain FRISKO,
Jean-André GALLANT, Dominique GIRARD, Yves GODBOUT,
Marie-Chantale THIVIERGE

Régie vidéo : Nathalie PERREAULT

Captation vidéo : Nathalie PERREAULT, Jacques DUFOUR,
Stéphan ZANINI

Photographie : François BERGERON, Jocelyn SAINT-PIERRE

Accueil : Mona DESGAGNÉ

Graphisme : Nathalie PERREAULT

Affiche : Pierre MONAT

Secrétariat et soutien technique : Lise BOURASSA, Denis BELLEY,
Thérèse CASAVANT, Mona DESGAGNÉ

Billetterie : Lise BOURASSA, Thérèse CASAVANT, Sylvie MARTEL,
Marie-Claude BRISSON

Service de bar : Pascal LAROCHE, Catherine TREMBLAY

Ont contribué financièrement à la tenue de l'événement : La Ville de Québec,
Le Ministère des Affaires culturelles du Québec, le Conseil des Arts du Canada,
l'Association française d'action artistique.

20

OCTOBRE

17 À 19 h OUTILS HUMAINS (Fr.)
RADIO INTERZONE
Lancement du livre *Oralités/Polyphonix 16*

20 h Anna BANANA (Can.)

23 h Bartoloméo FERRANDO (Esp.)
Sandra LOCKWOOD (Can.)

page 6

Les denses interzones de Québec

Guy SIOUI DURAND page 7

Une fête de zonards à Québec

Sonia PELLETIER page 7

La limite des différences

Claire GRAVEL page 8

21

OCTOBRE

17 À 19 h OUTILS HUMAINS (Fr.)
RADIO INTERZONE

20 h Benoît LACHAMBRE (Qué.)

23 h Giovanni FONTANA (It.)
Pierre-André ARCAND (Qué.)

page 10

22

OCTOBRE

17 À 19 h OUTILS HUMAINS (Fr.)
RADIO INTERZONE

20 h DOYON/DEMERS (Qué.)
Kirsteen JUSTESEN (Dan.)
ORAF (Can.)
Judy RADUL (Can.)

23 h Paul PANHUYSEN (Holl.)
Louis HACHÉ (Qué.)

page 15

23

OCTOBRE

13 à 19 h Alastair MacLENNAN (Ir.)

17 À 19 h OUTILS HUMAINS (Fr.)
RADIO INTERZONE

19 h à 20 h Tim BRENNAN au 644 rue du Roi.

20 h Bartoloméo FERRANDO (Esp.)
Istvan KANTOR Monty CANTSIN AMEN (Qué.)
Sandy McFADDEN (Can.)
Otto MESZAROS (Tché.)

23 h ALGOJO)(ALGOJO (Qué.)
Eugene CHADBOURNE (É.-U.)

page 20

Le public en tant que collectivité autocritique Clive ROBERTSON

page 24

Sur l'opportunité de tenir un volet radiophonique Yvan PAGEAU

page 24

Investigations Richard MARTEL, Yvan PAGEAU

page 26

24

OCTOBRE

16 h à 17 h Tim BRENNAN

17 à 19 h ORLAN (Fr.)

18 h 30 à 19 h RADIO INTERZONE

20 h Giovanni FONTANA (It.)
Jean-Yves FRÉCHETTE (Qué.)
Jerzy ONUCH (Can.)

23 h Jocelyn ROBERT (Qué.)
VIVENZA (Fr.)

page 28

25

OCTOBRE

13 h Les réseaux soni-ils toujours rebelles ?
discussion publique Guy SIOUI DURAND (Qué.)
Claire GRAVEL (Qué.) Clive ROBERTSON (Can.)

17 h à 18 h Tim BRENNAN

17 À 19 h OUTILS HUMAINS (Fr.)
RADIO INTERZONE

20 h Sandra LOCKWOOD (Can.)
Artur TAJBER (Pol.)
Ahasiw K. MASKEGON ISKWEW (Can.)

23 h Scott TATE (Can.)
Istvan KANTOR Monty CANTSIN AMEN Qué.)

Audience as Self-Critical Community Clive ROBERTSON

page 34

page 42

Pulvériser les modalités formelles de l'activité artistique

INTERZONE, déjà au départ, tout un qualificatif, d'abord dans la lignée Inter comme Interscop co-organisé par Le Lieu en Pologne en juin 90. Puis INTERZONE, comme par un heureux hasard, c'est aussi William BURROUGHS, dans l'interphase technique du dérèglement mental, rationnel même.

Mais réaliser INTERZONE à Québec, dans la propulsion des esthétiques, contre le normatif, c'est vouloir poursuivre un élan performatif qui s'excite et se vérifie en processus.

L'idée s'est lentement transformée, suite à des problèmes financiers, qui autrement nous auraient permis principalement d'élaborer sur l'art dans un contexte d'implication physique. Transformation. Déroute transversale des organismes.

En fait, avec INTERZONE, nous aurons réalisé l'autogestion presque complète, reprenant les grands axes de ce qu'avait prétendu traiter la PREMIÈRE BIENNALE D'ART ACTUEL en octobre 90. L'art qui devait s'actualiser de manière « immatérielle, urbaine et médiatique ».

Nous avons offert l'ambiance du laboratoire, non plus strictement relativisée par la traditionnelle position producteur-consommateur — l'« œuvre d'art » — mais plutôt l'indéterminisme spacio-temporel, l'éclatement des idées, de la forme et de sa livraison. Difficile de pouvoir connaître aussi l'impact d'INTERZONE, par la radio, de manière donc médiatique, nous ignorons le nombre d'« écouteurs », ou par le déplacement dans la ville ; combien de gens ont pu rencontrer Alastair MacLENNAN par exemple.

L'idée du laboratoire explique bien INTERZONE par sa phénoménologie monstrative. Que ce soit dans l'Espace Interzone, le Cabaret Interzone, au Lieu lors d'une conférence, dans une maison désaffectée, sur les ondes de CKRL-mf ; il y a eu investigation par des artistes et poètes, d'espaces de toutes catégories. Cette publication, de toute manière, relate les activités, prend position et fournit des hypothèses de transition pour un futur événement à se réaliser ultérieurement.

Richard MARTEL

La transversalité comme modalité d'intervention

Transversalité. Voici bien un terme apte à décrire le projet d'intervention à l'origine du festival INTERZONE. Créer un laboratoire qui soit à la fois un lieu d'affirmation et d'exploration des potentialités inscrites dans les hybridations multiples qui constituent le ferment de l'activité performative actuelle. Plus qu'un simple jeu de mots, INTERZONE affirme une volonté de décloisonnement et se propose comme un concept d'intervention.

Comme l'a bien énoncé Giovanni FONTANA, il s'agit de prendre au corps les systèmes de représentations et les clôtures disciplinaires héritées de l'aristotéliscisme ; de manifester — de se manifester — par la parole, le geste, le corps, le son en recourant à des systèmes formels libérés des contingences disciplinaires afin de recréer un rapport au monde qui soit cohérent avec cette fin de siècle.

La problématique de l'INTERZONE articule, au sein même des pratiques multimédia, un déplacement latéral du point d'observation, qui perverti les systèmes esthétiques et symboliques ; la transversalité se manifeste dans l'acte d'affirmation, éclaire son propre processus autant que ceux qu'elle déroute. Elle s'impose comme appareil critique alors même qu'elle ouvre de nouveaux territoires.

De ce point de vue, le festival INTERZONE aura été une étape importante, croyons-nous.

La programmation, développée autour de l'audio, de la vidéo, de la radio et de la performance a réuni plus d'une trentaine d'artistes d'origines et de pratiques diverses. Lieu d'expérimentation et d'échange, le festival aura, pendant six jours et autour de quatre lieux, suscité une dynamique d'interpénétration fertile. Avec le résultat que plusieurs se seront risqués sur le terrain, qu'on aura eu droit à des propositions d'une très grand intérêt.

INTERZONE le festival aura révélé quelques unes des avenues ouvertes.

INTERZONE la proposition d'investigation reste à se déployer.

Yvan PAGEAU



Anna BANANA. Une artiste importante de l'art postal, (*stamp art*) et de la performance, Anna BANANA vit à Vancouver. Elle performe depuis près de trente ans, seule ou avec d'autres, et dissémine l'activité créatrice via des supports multiples non-institutionnels. Son *Histoire condensée de la performance* est une synthèse historico-évolutive, humoristique et satirique de la performance.

UNE FÊTE DE ZONARDS À QUÉBEC

Sonia PELLETIER

Avec le concept d'Interzone Inter/Le Lieu ne fait que soutenir l'avenir des réseaux et tenter d'échapper à la mort. (Ne fait que), ce n'est pas rien. Dans une conjoncture où les centres d'artistes du Québec commencent étrangement à ressembler à des lieux où l'on fait soit trop de politique ou trop d'administration, cet événement rassure et assouvit les adeptes de gestes communicatifs et d'actes d'art.

Bien que tronquée à la toute dernière minute dans ses budgets, l'organisation d'Interzone a finalement réalisé ses objectifs pour une programmation mettant en relief pour sa septième édition, l'art audio et radiophonique. Ainsi, chaque jour mettait en vedette, en plus des performeurs et performeuses invité-e-s, les OUTILS HUMAINS. ¹ Cette BRIGADE D'INTERVENTION a énormément contribué à l'atmosphère de ce festival et il faut le souligner car c'est un apport organisationnel important. Plus qu'un support technique, ces humains participaient directement au processus de création et de mise en relation artiste/public. À ce titre, Christian VANDERBORGHT fut un référent utile et polémique lors des émissions qu'il animait en direct avec les artistes invité-e-s. À force d'être zonard on en oubliait parfois le concept et je crois que c'est là que la radio a bien joué son rôle.

Une zone en soi implique des paramètres en même temps qu'elle les pose comme étant flous. Et si (inter) précède la zone, c'est qu'il y a un entre-deux, un espace à définir. La zone a donc aussi un aspect « trouble » et indistinct sur lequel nous reviendrons par le biais des performances. J'essaie

suite à la page 9

20

OCTOBRE 1992

Anne THÉRON

Québec, 20 octobre 92, jour de l'ouverture du septième festival international de performances. Qu'est-ce qu'une performance, à ce jour je considère que je ne le sais pas, j'attends de « voir ». Par là, j'ai la réaction prévisible de l'auteur que je suis, qui travaille depuis dix ans sur l'écriture.

L'écriture est l'une des formes les plus classiques de l'art. Inextricablement liée à un système narratif, elle engendre le plus souvent un récit qui prend sa forme dans un début et une fin. L'emploi traditionnel du mode syntaxique passé simple pour le français — ou ses équivalents dans d'autres langues — renforce l'aspect de vérité dont le récit est censé être porteur. Cela s'est passé ainsi et je vous le livre. L'écriture n'a plus alors qu'une valeur de compte rendu. Seule la poésie échappe parfois à ces lieux communs. En déstructurant le récit, en travaillant sur le son et sa résonance, etc. elle

imitateurs, nous travaillons sur le vaste chaos qu'est la pensée pour tenter d'en extirper des formes qui tirent leur raison d'être de leur émergence à un point donné hors de la confusion, confusion qui s'éclaircit dans une évidence qui sera ensuite et immédiatement remise en question. Ce qui revient à dire que seul l'acte de faire produit de l'écriture et que celle-ci ne fonctionne pas sur un cadre temporel mais sur une ligne chaotique toujours en mouvement. Le système purement narratif enferme l'écriture dans un champ de représentation conventionnel en accord avec le système aristotélésien occidental. Le système narratif, quel que soit son masque, fige et tue.

Comment donc échapper à ce système narratif et néanmoins dire et faire ? C'est à ce point de mes réflexions que je suis arrivée au festival Interzone de Québec. J'ai assisté pendant dix jours à toutes les manifestations avec un intérêt croissant. Ceci pour plusieurs raisons. D'abord, sans y être pleinement intégrée, j'ai collaboré avec le groupe



ouvre une brèche dans le concert narratif pour tendre vers un abstrait qui fait sens. Car le concret lui, contrairement aux apparences, ne porte par le sens, il est explicatif, il n'est comme le dit LEIRIS qu'une pâle imitation de la vie. Or l'art n'a pas pour but de copier, nous ne sommes pas des

HUMAN TOOLS, ce qui m'a permis d'avoir un point de vue particulier. En effet, le groupe HUMAN TOOLS avait une position presque anachronique car, bien qu'artistes eux-mêmes, ils avaient décidé de ne pas se mettre en représentation dans un cadre donné pour un temps imparti mais de

LES DENSES INTERZONES DE QUÉBEC. Guy SIOUI DURAND

L'écrit doit seulement s'immiscer entre. Être même un simple relais entre des idées déposées en Interzones performatives et manœuvrières et toi, lecteur. L'ombre des vidéographes me fait attaquer le calque ; la radio révèle une tension fluide entre l'auditeur invisible et ces OUTILS HUMAINS qui besognent au cabaret. Puis en fond de scène, les identités à fleur de peau et de mémoire actent tous les soirs. Elles quêtent l'appartenance.

Interzone excite mes mots. Je vous les livre à l'essai.

Depuis 1981, avec Art et Société, le collectif Inter/Le Lieu de Québec produit des événements multidisciplinaires d'art à saveur internationale. Dès 84, ceux-ci ont pris la forme de festivals d'In(ter)ventions axés sur des performances et manœuvres urbaines. Après les Neo Son(g) Cabaret et In Memoriam Georges Maciunas (84), Espèces Nomades (86), Immedia Concerto (88), Interscop en Pologne (90) et Manœuvres (90-91). Il y a eu aussi les sorties du genre Arternatives à New York (87) et autres manœuvres de groupe à l'étranger.

L'automne 92 québécois devenait l'espace-temps d'Interzone.

20

OCTOBRE 1992

LA LIMITE DES DIFFÉRENCES

Claire GRAVEL

« Le concept d'Interzone est indispensable pour le développement de la culture en dehors des classifications sémantiques de l'art officiel, le plus souvent fondé sur le concept aristotélicien de catégorie » a écrit l'artiste italien Giovanni FONTANA à Québec lors du festival Interzone.

Ce concept d'Interzone posait d'une façon neuve la question d'une esthétique sans entrave : plus, elle consacrait la légitimation de l'ouverture entre différents champs esthétiques, dont les pratiques s'interpénétraient sur le territoire du festival : performances, mais aussi installations, vidéos, productions radiophoniques, sonores et poésie visuelle.

Cassant l'impérialisme du regard, l'Interzone percevait des brèches dans les normes esthétiques, un combat loin d'être gagné, 80 ans après le dadaïsme, dans un monde de l'art dominé par les valeurs régressives.

Il n'est pas indifférent que le mot Interzone ait trouvé ses premières applications dans la nomenclature militaire, comme celui d'avant-garde. Cependant, au lieu de rechercher la distanciation, l'Interzone privilégiait l'échange des discours allant jusqu'à la « contamination des codes ».

Voici donc une manière de penser l'art actuel qui n'est pas en confrontation avec l'histoire ancienne et contemporaine, sans toutefois céder aux tendances récessives d'une renaissance académique.

La pensée critique s'y exerçait avec humour, comme l'a démontré Anna BANANA, qui refaisait l'histoire de la performance, actualisant ses re-créations d'événements célèbres par des éléments performatifs personnels qui s'attaquaient à la censure bureaucratique.

Le sens de l'Interzone ne s'appliquait pas aux seuls contenus et formes des actions

suite à la page 11

travailler sur un faire absolu. OUTILS HUMAINS, ils se sont mis à la disposition des autres artistes pour les aider à accomplir leur performance. Mon rôle a été de faire et de servir à manger à ceux qui le désiraient et pendant longtemps j'ai été considérée comme une simple serveuse.

Cette position m'intéressait forcément car cela rejoignait ma préoccupation de sortir des cadres impartis. HUMAN TOOLS est l'essai d'une mise en abîme de créateur n'existant que par sa représentation. Même la performance se montre elle aussi par le biais de l'idée médiatique qu'est censée incarner l'artiste : grand, unique, intouchable, une star flirtant sans répit avec une image divine la séparant de la masse humaine. Toucher à la création serait se propulser dans un contexte de sons et lumières où l'être humain confinerait au surhomme. Pour lutter contre ce phénomène, HUMAN TOOLS a mis en exergue le côté laborieux qui soutient le travail artistique c'est-à-dire ce qui constitue le hors-champ de ce qui est montré aux spectateurs.

Être en position de HUMAN TOOLS, au moins dans le cadre de ce festival, nous a permis de (nous) poser deux questions : comment agir sur l'image sociale et politique de l'artiste (et donc subséquemment quelle est sa responsabilité) et quand-ou-comment l'acte créateur, question relevant non pas d'un champ temporel mais située dans le champ de la conscience réfléchie par l'acte même.

De ce point de vue particulier placé sous ces deux questions récurrentes, j'ai donc attaché mon regard sur le spectacle. À la différence du théâtre — par exemple — qui me semble actuellement reculer dans un classicisme suspect, une historicité nouée à la résurgence particulièrement en Europe des nationalismes, la performance fonctionne sur une apparition-disparition.

On répète peu, on prépare plutôt un terrain, on apparaît dans un spectacle voué à disparaître dans le regard du spectateur. Et pourtant, comme le théâtre, il s'agit d'un simulacre. Ce qui se passe sur scène n'est pas « vrai », c'est un spectacle bien que le simulacre soit plus essentiel une fois encore que la transcription d'une réalité en ce sens que c'est lui qui fonde sa réalité, qui lui donne corps et intention. Cela revient à dire que le simulacre ne peut mentir, il fonctionne sur son apparence, l'apparence de la réalité ou la réalité elle-même dans sa mise au monde.

L'immense différence qui sépare le théâtre de la performance ne réside donc pas dans la mise en scène, qui dans le cadre de la performance est minimale et destinée normalement à n'être vue

qu'une fois, (bien que j'ai été déçue par certains performeurs qui ne suivent pas cette règle), mais dans le narratif de cette mise en scène. Je ne parlerai pas de fond, encore qu'ici par cette distinction fond-forme nous retombions dans un dualisme aristotélicien, mais de l'apparence de ce qui est donné en pâture. À quelques rares exceptions près, et qui confinaient en général un désir narcissique de « se raconter », les performances du festival Interzone échappaient au référent narratif. Pas « d'histoires » à finaliser, pas d'enfermement dans un tracé inexorable. Les performances se faisaient devant nos yeux, semblables à la vague qui retourne toujours à l'évanouissement dans sa masse-matrice.

L'apparaître-disparaître que propose la performance est en ce sens aux antipodes de la proposition de l'art classique, toujours nominatif et possessif. De la performance, il ne reste rien sinon d'avoir assisté à un sursaut de la conscience qui se magnifie de manière éphémère sur une possibilité de forme. Et pourtant, je fus plusieurs fois saisie par l'évidence de ce qui se donnait à voir. L'évidence du dévoilement d'une pensée en marche, en vie, une pensée non pas confrontée à une norme mais pregnante sur un monde qu'elle s'approprie, qu'elle accouche. ★



Sandra LOCKWOOD. Jeune poète performeuse de Vancouver, a réalisé ses performances sur la Côte Ouest. Explorant à la façon des poètes modernes différentes formes de la violence psychologique et physique, ses prestations intègrent plusieurs outils technologiques. Sélection de la Pitt Gallery.

LA LOGIQUE ORGANISATIONNELLE DES RÉSEAUX. Interzone aura d'abord été un carrefour international de collectifs d'artistes, à un moment où l'on insiste sur l'individualité. La logique des réseaux — nerf de l'art hors-institution au Québec — s'y est ramifiée de manière affinitaire avec des regroupements actifs en Europe comme en fait foi cette liste :

Jocelyn ROBERT, Bruit TTV, Québec ; DOYON/DEMERS, Québec ; Jean-Yves FRÉCHETTE, Centrale textuelle de Saint-Ubalde, Portneuf ; Istvan KANTOR Monty CANTSIN AMEN, mouvement néoiste, Montréal-Toronto-New York ; Pierre-André ARCAND, les Éditions Restreintes, Québec ; Giovanni FONTANA, revue *La Taverna di Auerbach*, Italie ; VIVENZA, Électro Institut, Grenoble, France ; Artur TAJBER, centre Pryzmat et mouvement Konger, Cracovie, Pologne ; HUMAN TOOLS, Paris, Caen, Dijon ; Bartoloméo FERRANDO, le groupe ANCA, Texto Poetico, la revue *Marina d'Art*, Valencia, Espagne ; Paul PANHUYSSEN, centre Het Apollohuis, Eindhoven, Hollande ; Otto MESZAROS, Studio Erté, Nové Zamky, Slovaquie ; Alastair MacLENNAN, BLACK MARKET (international) ; INTER/LE LIEU, Québec ; ORAF, Judy RADUL, Scott TATE, Ahasiw K. MASKEGON ISKIEW, sélection de la Pitt Gallery, Vancouver.

L'assise réseau d'Interzone a permis la poursuite de ces événements multidisciplinaires de même acabit auxquels le collectif Inter/Le Lieu a été mêlé depuis une décennie :

À Québec Néo Son(g) Cabaret, 84 ; In Memoriam Georges Maciunas, 84 ; Espèces Nomades, 86 ; Immedia Concerto, 88 ; Interscop, dans quatre villes en Pologne, 90 ; De la performance à la manœuvre, Québec, 90 ; Sound Symposium, Terre-Neuve, 90 ; Polyphonix 16, Québec, 91 ; 4^e festival d'art alternatif de Nové Zamky, Slovaquie, 91 ; Real Time/Story Telling, Sopot, Pologne, 91 ; Poesia d'Accio, Valencia, 91-92 ; Available Resources, Derry, Irlande du Nord, 91.

de ne jamais perdre de vue cette idée « qu'aujourd'hui on est ici et que demain, on sera là. » En ce sens *Interzone*, à travers sa structure organisationnelle, favorise et propage cette attitude fluide. La mouvance, la vie étant prises en charge, tout élément programmé devient proportionnellement important. Les inconnus du public et du micro-milieu, c'est à dire les découvertes potentielles courent la chance d'être reçus et saisis au même titre que les gros canons. En d'autres termes, notamment ceux de Pierre RESTANY, « les différences sont normalisées ». Voilà bien je pense une des forces de ce festival et aussi une des issues souhaitables pour cette fin de siècle.

Ceci ne simplifie pas pour autant la tâche de retransposer l'événement à des fins d'inscription et de mémoire. On est aussi dans l'*Interzone*... Prendre le pouls d'autant d'énergies diverses est une expérience si intense au niveau de la réception, que la crainte de réduire l'état des choses par l'écrit est dérangeante. Enfin, chacun ses contraintes. Dans la mesure où il ne suffit pas de nommer pour comprendre, *Interzone* constitue pour moi une tentative.

ENCORE DU BINARISME À L'HORIZON
Les différents déplacements de l'esprit et du corps qu'impliquait ce festival, laissait place au risque et à l'improvisation. Dans une telle disposition, il y a donc des choses qui ont fonctionné et d'autres pas. Une normalité qui n'est pas seulement liée à la contrainte du temps et de l'horaire. À la question « les réseaux sont-ils toujours rebelles ? »², je répondrais : ils le doivent. Même si idéologiquement la fin du binarisme a été proclamé, lors d'une discussion au Lieu, en partie à cause des événements politiques en Europe, je soutiens qu'à un

suite à la page 12

20

OCTOBRE 1992

LA PHRASE DU JOUR

Y'A ENCORE
LES VACHES
A TRAIRE.



Bartolomé FERRANDO. Espagnol vivant à Valence, il a déjà participé au festival *Immedia Concerto* en 1988. Il enseigne la performance, organise probablement les seuls festivals de performances en Espagne, édite la superbe revue *Marina d'Arte* et est membre du groupe *Texto-Poetico*. Adepte de la poésie concrète, visuelle et objectuelle, ses interventions interrogent le poétique par et dans le gestuel.

Du 20 au 25 octobre donc, il y a eu six soirées consécutives de créations performatives et « manœuvrières » dans un climat politique typique aux Octobres québécois, cette fois-ci centré sur le référendum du 26 octobre. Les expérimentations de l'*Interzone* se sont donc déployées sur ce fond politisé, liant inextricablement entre eux le Québec francophone, le Canada anglais et les Premières nations amérindiennes.

DE L'IDÉE D'INTERZONE : PASSER À L'ACTION. Je n'ai pas tout vu. Difficile de rendre justice à l'excellente programmation avec ces artistes venus d'Europe, de la côte de Vancouver, de Montréal et de Québec. À Québec, l'organisation et la publication de l'événement ont fait flèche de tout bois. Mais chose plus importante, derrière chaque thématique se cachent des risques créateurs. Chaque soir, les artistes conviaient les audiences à un cocktail intense dans quatre interstices urbains : les locaux de l'Espace Interzone (entrepôt loué dans un édifice inoccupé de la rue Christophe-Colomb), ceux du Cabaret Interzone (bar loué pour l'occasion sur le boulevard Charest dans Saint-Roch, paroisse de la basse-ville), du Lieu (le centre d'art actuel opéré par le Collectif sur la rue du Pont) et les ondes de la radio communautaire CKRL-mf. Les ondes sonores seront la modulation dominante du festival tandis que les performances laissent aussi place à la manœuvre urbaine.



Pierre-André ARCAND. Poète multidisciplinaire associé au collectif Inter/Le Lieu, Pierre-André ARCAND travaille avec l'image et le son, le langage et la technologie. Il utilise sa voix pour ensuite ajouter mouvement et manipulation d'objets, projections et actions.

artistiques. Ce n'était pas une image-spectacle devant laquelle le public prend place en silence. Pendant que les performances se déroulaient, les gens allaient et venaient dans l'espace : il n'y avait pas une place du spectateur mais plusieurs et ceux-ci communiquaient entre eux.

Dans l'Interzone, il n'y avait donc pas effacement du spectateur devant le spectacle, même s'il se retrouvait parfois déplacé en périphérie de l'action : en d'autres moments il y était si intimement mêlé qu'il en devenait l'actant, pendant que l'artiste « se reposait » (performance de Jean-Yves FRÉCHETTE).

La disparition de l'artiste pendant sa performance est l'une des choses qui m'ont le plus frappée durant le festival. Pierre-André ARCAND, Paul PANHUYSSEN, VIVENZA s'assoient parmi les spectateurs, pendant que les machines produisaient des bruits à la limite de l'insupportable.

Ils n'interposaient plus rien ni personne entre l'oreille du spectateur et le démultiplié, vivant sa propre vie. N'existait plus cette barrière visuelle de l'artiste, car « Quand l'œil voit, l'oreille est distraite » a écrit ARCAND.

Les guitares suspendues de PANHUYSSEN, dont les cordes étaient pincées sous l'intervention de petits éléments motorisés, tout comme les cendriers reliés à toute une quincaillerie électronique d'ARCAND où les cigarettes en se consumant, généraient des bruits sans fin. Enfin cette mer de bruits dans la nuit noire voulue par VIVENZA agissaient profondément dans ce territoire de l'Interzone en démettant l'artiste de son poste de monstre et en annulant la hiérarchie performeur — audience.

Dans le même esprit se situait Monty CANTSIN quand il s'écriait, au début de sa performance « Je n'ai rien à dire », et à la fin « Continuez votre bon travail ». Judy RADUL, dont la performance consistait à entrer de diverses façons dans l'espace scénique rendait ce même espace insignifiant, stérile et prétentieux, intimant que le sens de l'art est ailleurs que dans la fétichisation du moindre

suite à la page 13

21

OCTOBRE 1992

LA PHRASE DU JOUR

J'AURAIS
VOULU ETRE
UN ARTISTE.



ZONE D'ÉCOUTE Pierre-André ARCAND

Pièce sonore pour archet, cendriers sur pied, boucle évolutive, système d'amplification et cassette pré-enregistrée (*Livre sonore*).

— Ouverture : son de cendrier, effet de moteur au ralenti, au neutre (idle).

— Micro : titre de la pièce, qu'est-ce que l'Interzone ? C'est où l'Interzone ? S'y rendre par le son, entreprendre ce voyage, la traversée du trou noir (du miroir, du soleil noir). Pointer l'ombre projetée du diaphragme palpitant. Signal du départ.

— Zone d'écoute : (k-7 — *livre sonore*) départ lent, accélération, m'asseoir dans la salle jusqu'à ce que la vitesse de croisière soit atteinte.

— Concert dans l'Interzone : retour sur scène. Exécution de la pièce pour archet et cendriers sur pied. Son d'outre-espace. Durée : environ 13 minutes.

— Sortie : retour, arrivée, son de moteur au ralenti.

Durée totale : 20 minutes.

Il n'y a pas pléthore d'événements d'art à risque par les temps qui courent. Interzone est une notion que Le Lieu a programmé en actes d'art initiant ainsi la réflexion sur la notion même. La table-ronde tenue le dernier jour du festival témoignait justement de cette volonté de subordonner la théorie à la pratique.

LA TRIADE DES INTERZONES SIGNIFICATIVES : L'IMPACT ARTISTIQUE. Loin d'être un retour vers des pratiques d'art politiquement engagées à messages idéologisants, c'est plutôt du côté du médium que les créations ont façonné des problématiques de l'identité et de l'appartenance. C'est en ce sens qu'Interzone aura investi, en quelque sorte, la sonorité des corps, des ondes et des sites.

21

OCTOBRE 1992

Giovanni FONTANA

Le concept d'*Interzone* est indispensable pour le développement de la culture au dehors des classifications sémantiques de l'art officiel, le plus souvent fondé sur le concept aristotélicien de catégorie.

C'est ce concept qui a déterminé le cloisonnement des arts : peinture, sculpture, architecture, poésie, musique. Ils ont développé leur propre langage de manière absolument indépendante les uns des autres.

Mais il y a, aujourd'hui plus qu'hier, une correspondance très forte entre ces langages multidirectionnels et les pouvoirs économiques,

principalement parce que la division du potentiel expressif humain facilite la mercantilisation et en conséquence la réification de chaque énergie créative.

Il faut aujourd'hui reconquérir ce qui autrefois était le patrimoine de l'homme libre : la possibilité du mouvement, d'user de son propre corps, son langage, ses capacités techniques, sa mémoire, pour avoir encore une œuvre d'art complètement autonome. Il faut alors contaminer les codes pour avoir un langage artistique complètement renouvelé.

Il faut agir dans les situations intermédiaires, intercodifiées, interlinguistiques, il faut donc **agir dans l'*Interzone***.★



Giovanni FONTANA. Architecte, poète sonore, performeur, éditeur de la revue *La Taverna di Auerbach*, Giovanni FONTANA est connu à Québec depuis sa participation à *Espèces Nomades*, en 1986. Préoccupé par le rapport de la performance à la poésie et des multiples combinaisons sonores du corps en transmission machinique, il présente ses performances lors de festivals en Europe.

autre niveau plus moral et social, si quelque chose était latent et visible à l'intérieur de l'ensemble de ces prestations et qui constitue ma zone trouble d'observation, c'est bien la présence d'une pensée binaire et tiraillante. À la fois et à tout prix, *désir d'affirmer sa différence et de rapprocher les solitudes*.

Paradoxe résoluble si on revient à un espace de réflexion. Si on essaie de « cicatrifier l'ouverture et penser l'écart »³. Distanciation. Peut-être est-ce l'*Interzone*?... À ce propos, Otto MESZAROS a mis tous les œufs dans le même panier. D'un geste, en les cassant et sans marcher dessus, l'artiste a su pointer une conjoncture centrale, interrogative du festival et surtout universelle. On l'imagine jetant par terre un œuf, puis un autre en disant :

« Ceci est un œuf qui a les propriétés suivantes. C'est aussi un œuf complètement différent du précédent et une fois encore, un œuf qui est complètement différent même celui-ci ne présente pas de similitude avec les autres même celui-ci ne présente pas de trace de similitude même en faisant tout les efforts, je suis incapable de les tenir pour similaire pas plus celui-ci ne diffère tous ce que ces œufs ont en commun, c'est leur incapacité à être semblables aux autres ce à quoi s'exerce ces deux œufs, c'est à leur non-similitude situer la question dans une catégorie supérieure, voilà ce que font ces œufs ces deux œufs le font plus parfaitement encore la différence semble être atteinte avec une pleine poignée d'œufs La différence absolue demeure même avec deux poignées d'œufs Atteindre les limites de la différence requiert encore plus d'œufs. Pour évoluer sur cette question nous avons besoin encore plus d'œufs et au-delà, on peut se demander ce que la différence laisse derrière elle. »

suite à la page 14

UNE VUE D'ENSEMBLE ? J'ai imaginé ce schéma afin de visualiser cette densité fluide des Interzones significatives :

l'écoute invisible

(fluidité des ondes)

l'événement

les locaux
les ondes

les mots
les gestes
la durée

les corps vibrants

(fluidité des émotions)

la communauté

(la cité)

geste de l'artiste comme œuvre.

Une problématique que va reprendre Sandy McFADDEN jusqu'à la nausée dans sa longue performance qui dépeignait l'asservissement de la femme aux tâches domestiques, et par extension, du performeur à une certaine objectification instrumentale de son corps.

À l'opposé, le collectif OUTILS HUMAINS va endosser cette fonction d'instrument à des fins jugées positives, allant jusqu'à servir soupe et sandwiches aux spectateurs affamés. Il est vrai que le groupe n'est constitué que d'hommes !

L'œuvre d'ORLAN réaffirme cet aspect essentiel de la performance où l'artiste est l'œuvre et l'instrument de l'œuvre. SAINTE-ORLAN, qui, travestie en nonne, prenait la pose de la Sainte-Thérèse en extase du Bernin dans les années 80, a délaissé l'imagerie baroque pour la mythologie grecque. Mais afin d'atteindre l'Antiquité, ORLAN ne fait plus que des performances quasi-privées, puisqu'elles ont lieu dans des blocs opératoires des cliniques où petit à petit, elle change de visage et de corps, en attendant de changer d'identité.

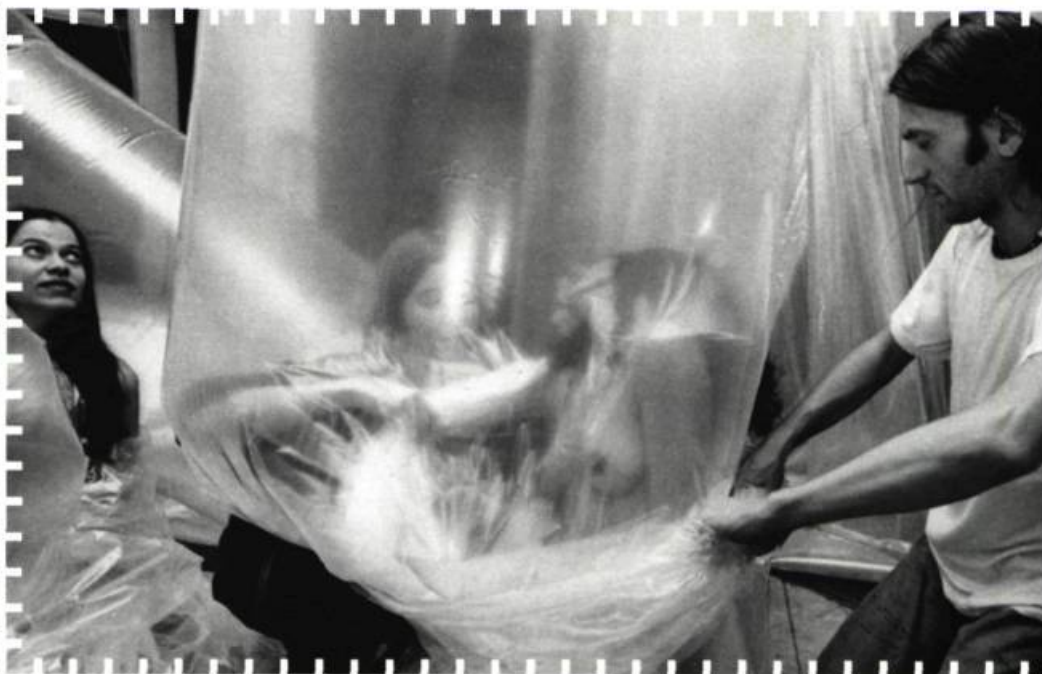
Il serait tentant de rattacher ce travail à cet aspect historique de la performance comme constant dépassement du corps (Marina ABRAMOVIC, Chris BURDEN, etc.). Mais ici, ce n'est plus l'artiste qui opère, c'est-à-dire qui s'arroge les pleins pouvoirs sur son corps.

Si la mutilation est transcendée par la reconstruction, son contenu mortifère n'est pas complètement évacué. L'Autrichien Hermann NITSCH et son *Orgies, mystères, théâtre*, où le sang d'animaux vivants est déversé sur des figurants lors des cérémonies-bacchantales (et qui expose par la suite les vêtements sacerdotaux et instruments chirurgicaux comme des reliques) peut être vu comme le prédécesseur de l'action d'ORLAN, qui présente dans des reliquaires les fragments de son corps ancien, reconnaissant ainsi le caractère sacrificiel de son art.

suite à la page 16

21

OCTOBRE 1992



Benoît LACHAMBRE. Fort bien connu du milieu de la danse au Québec et au Canada, Benoît LACHAMBRE est aussi chorégraphe. Il s'est produit récemment avec Marie CHOUINARD. Actuellement au Centre for New Dance Development à Amsterdam, il propose une pièce originale pour six danseurs.

LES TENSIONS FLUIDES : PRÉSENCE ET ABSENCE. C'était prévisible, l'éclatement des sites de l'événement allait créer sa propre synergie : « entre ». Les ramifications entre centre d'artiste et entrepôt, entre cabaret et radio, et les reliant, les rues du quartier. Les sites du festival ont, à mon avis, ancré les actes d'art entre les pôles suivants : de l'écoute invisible aux corps vibrants ou de la fluidité des ondes à la fluidité des émotions.

La radio, par exemple, a entouré les artistes d'auditeurs physiquement absents mais récepteurs d'importance. Nombre de performeurs ont d'ailleurs centré leurs prestations sur cette relation d'invisibilité, créant en cela un paradoxe dans le rapport avec l'audience au cabaret. Ce fut le cas de Louis HACHÉ et de son complice, d'ALGOJO (ALGOJO et de Sandra LOCKWOOD. Même phénomène avec les sorties dans les rues d'Alastair MacLENNAN ou les cachettes de Tim BRENNAN dans une maison désaffectée de la rue du Roi. Ces deux derniers « manœuvraient » avec les fantômes mnésiques de la cité. Les HUMAN TOOLS, pour leur part, manœuvrèrent dans l'ombre du service : animation des reportages radiophoniques, opérations techniques, préparation et vente de la bouffe au Cabaret Interzone.

21

OCTOBRE 1992

PRÉSENTATION VIDÉO MARDI 20

Première biennale d'art actuel de Québec.

« De la performance à la manœuvre. »

Réal. Marie-Josée HOUDE. Production : Inter/Le Lieu et Mirabile Visu. 41 min.

Polyphonix 16. « La pensée se fait dans la bouche »
extraits. Réal. Richard MARTEL. Production : Inter/Le Lieu.

MERCREDI 21

4^e Festival d'art alternatif, Nové Zamky, Slovaquie.
Réal. Richard MARTEL, Nathalie PERREAULT. 57 min.

JEUDI 22

University Tv, l'Agora cathodique.
Réal. Christian VANDERBORGHT. 60 min.

VENDREDI 23

Turns Vertical
Dance for Fishermen Caps and Boats. Kirsteen JUSTESEN.
Turns Horizontal
Dance for Fishermen Caps and a Monitor. Kisteen JUSTESEN.
Video : Kimmo KOSKELA KY, Nordic Arts Center, Finland 1990.

To Shine.
Judy RADUL.
3 min. Front Gallery, 1992.

Interscop (extraits)
Réal. Françoise DUGRÉ.
Production : Françoise DUGRÉ et le Vidéographe, Montréal, 1991.

DIMANCHE 25
Czas Obecny/Historia Opowiadana.
Réal. Richard MARTEL, Nathalie PERREAULT.
Production : Inter/Le Lieu, 1992.

Jericho.
Istvan KANTOR Monty CANTSIN. 17 min. 1991.

Cancer du Capricorne
Ante Inferno
Jean-Marc VIVENZA. Production : Neplaz, 1991 et 1988.

Orient-Action
Artur TAJBER.

M E Z Z A N I N E

en continu tous les soirs
Piazza Virtuale
Van Gogh Tv

Est-ce un cri de ralliement ? Du point de vue de l'expérience individuelle, les voies de la singularité ont toujours été plus libératrices. L'effet de solitude n'a pas été calculé. Tant mieux ou tant pis, mais ceci constitue maintenant un dilemme qui semblait travailler l'ensemble des performances.

DILEMME DES UNIVERS SYMBOLIQUES

Les artefacts qu'ont laissés les performances de Giovanni FONTANA (carte de tarot), Kirsteen JUSTESEN (glaçon dans un sachet de plastique), Bartolomeo FERRANDO (notes de musique), Jerzy ONUCH (pain concocté avec objets personnels et poudre d'or) sont des traces ultra connotées colportant un référent à la fois transparent et inintelligible. On véhicule un symbole croyant à la transparence du monde... Mais qu'y a-t-il derrière ? Le souci de faire entrer l'autre dans son univers ? Qu'est-ce qu'il y a derrière ? Derrière la muselière d'Alastair MacLENNAN, derrière le rituel liturgique de Sandy McFADDEN ? « Au cœur du monde » de FERRANDO ? À l'intérieur des bulles de plastique de Benoît LACHAMBRE ? Dans la boucane de Monty CANTSIN et VIVENZA ? Suffocation, cri ? Quelles sont ces interfaces, ces interférences ? Le dispositif d'Ahasiw K. MASKEGON ISKWEW asphyxie tout un public au-delà de son rituel romantique. Quelle identité cherche donc à s'affirmer et à s'affranchir ? Dans le cadre d'un événement culturel, serait-ce l'inassouvissement par rapport à la perpétuelle révolution qu'est la modernité ? Un combat. VIVENZA n'a-t-il pas proclamé « l'avant-garde est toujours vivante ! »

DILEMME D'UN UNIVERS POLITIQUE

Et que penser sur le plan du contenu de la performance d'Alastair MacLENNAN, d'ORAF et Scott TATE sinon qu'il y a

suite à la page 17

Les soirées au cabaret auront eu le mérite de la clarté avec la plupart des performeurs sonores, justement en restituant la dimension spectaculaire (la frontalité scénique dirait Alain-Martin RICHARD) mais, paradoxe inverse pour les auditeurs absents. Les Monty CANTSIN, Paul PANHUYSEN, Eugene CHADBOURNE, Pierre-André ARCAND et VIVENZA ont pris du relief dans ce type de dispositifs sonores et performatifs. Il faut donc retenir ce rapport fluide de la présence et de l'absence comme une tension importante dans la constitution de l'événement. Rapidement, cela a débordé du côté de l'identité individuelle et de l'appartenance communautaire. Ça s'explique mais pas si facilement.

LES EMBROUILLES DE L'IDENTITÉ. De l'individuation en lambeaux aux simulacres de la communauté

Dans ce festival, j'ai vécu des Interzones d'ambiguïté de l'identité, sur un large registre. Les actions ont oscillé d'un pôle individuel de mutations physiques comme chez ORLAN jusqu'aux échos à l'autre pôle, collectif, de la crise politique en cours au Québec, influençant les ORAF, Scott TATE et, dans une médiation très symbolique, Alastair MacLENNAN, utilisant la problématique du OUI et du NON dans leurs prestations. Distinguons ici deux types d'efforts créatifs d'appartenance, à savoir la symbolique individuante et la symbolique communautaire d'identification.



Paul PANHUYSEN. Hollandais vivant à Eindhoven, il s'occupe du centre Het Apollohuis, un endroit important en Europe pour ce qui touche aux rapports entre audio et arts visuels. Il utilise les machines, les moteurs, les fils métalliques pour produire des sonorités polymorphes.

22

OCTOBRE 1992

LA PHRASE DU JOUR

FAUT
LE CROIRE
POUR
LE VOIR



MECHANICAL LONG STRING GUITARS Paul PANHUYSEN

Mechanical Long String Guitars has been developed for and premiered at the festival d'In(ter)vention 7 Interzone in Québec, Canada, October 22nd 1992.

The first performance of this installation piece was realized with 6 long string guitars. Each long string guitar consists of two sections : a thin, steel string of about three to five meters long directly attached to the strings of the guitar next to the bridge and with a steel spring between the other end of the string and the wall, and the electric guitar itself which is hanging in the space, stretched in a web of nylon chords. The tension of the long string is low. A small and silent electric motor on a stand near the wall sets the long string in vibration with a rubber band. The vibrations are transferred through the long string on the strings of the guitar. The guitar strings are amplified as usual. The long strings allow for very rich layers of associative sound structures, which can be changed by varying the speed of the motors.

An important element of the complexity of these sounds is the overtone structure, shaped and modified through the length of the long string,

which acts as a filter and as a generator of proportionate harmonics as well. The low tension of the strings allows the occurrence of interference and phase shifting phenomena and even of virtual choirs resembling deceptively human voices. Even with little electric amplification this installation piece develops a sound-structure, growing freely until in tune with the acoustical properties of the space, which becomes a sound sculpture made to measure.

The advantage of playing the long strings with motors is that a basically continuous tone can be produced. The nature of the swirling motion of a piece of rubber after it has hit the string however is so complex that the vibration-pattern of the string — and consequently its sound — changes considerably through minimal changes of the point of excitation along the string and the extent to which the « virtual disk » of the rotating rubber band is « pushed » into the string. It is foremost the balance between continuity and instability which make the Mechanical Long String Guitars such a fascinating experience. ★

La table d'opération, avec son grand-prêtre et ses officiants devient le lieu du rituel qui mènera à la résurrection dans la nouvelle image. Croyant se délivrer des tabous judéo-chrétiens face à l'intégrité de la chair, ORLAN nous propose une célébration de la toute-puissance de l'Image non pas tant sur le corps, mais sur la conscience historique de l'humanité.

Le choix des formes plastiques trouvées dans les figures de la mythologie grecque indique combien cette nouvelle image participe de « l'éternel retour » comme l'écrivait Mircea ELIADE. N'est-ce pas là, depuis toujours, la quête de chaque artiste, ce nouveau commencement ? Là où les autres formes d'art ont échoué, trouver l'origine d'où un art neuf jaillira, un point à partir duquel il lui sera possible de construire son propre paradigme ?

Kirsteen JUSTESEN s'attaquait à cette servitude des images. Elle opposait au caractère évanescent des rapports humains la survivance de leurs images : la glace fond, les murs finissent par tomber, mais leurs reproductions encombrant le monde.

« Et les musées » semblent vouloir répondre DOYON-DEMERS. « Préparons l'œuvre pour l'au-delà », a écrit ce couple d'artistes, pour annoncer sa surprenante performance où l'art populaire venait allégoriquement à la rescousse d'un art muséal jugé pourrissant en lui insufflant du sang neuf.

Cette *Cœuvre d'art d'assaut*, comme ils l'avaient intitulée, était l'un des maillons d'un cycle plus vaste ralliant dans l'Interzone les lieux de production et d'intervention à travers la province de Québec, hors leurs murs comme dans leur enceinte, autant avec leur accord qu'à leur insu.

Revenons à la performance de Jean-Yves FRÉCHETTE. Ici l'artiste ne disparaissait pas superficiellement tout en restant le maître d'œuvre des actions accomplies par les spectateurs, il s'effaçait réellement en laissant un système aléatoire remanier un

suite à la page 18

L'IDENTITÉ INDIVIDUÉE : DES LAMBEAUX DE CHAIR. Les performances du groupe de danse de Benoît LACHAMBRE, d'ORAF, de Judy RADUL, Sandy McFADDEN, de Istvan KANTOR Monty CANTSIN AMEN mais surtout d'ORLAN appartiennent au pôle de la singularité. Ces prestations ont manifesté un vacillement, un passage, une quête de reconnaissance de soi à partir de valeurs proches du rapport de l'individu dans un contexte anémique. Elles réfèrent pourtant à un dénominateur commun : le corps, retransposé en Interzone artistique. Sous cet angle, j'ai beaucoup à dire sur ORLAN.

ORLAN. Reconnaissance semble le mot clé de la présence d'ORLAN au Lieu lors du festival Interzone. ORLAN, c'est le corps qui parle pour la science et une performance radicale où elle paie de son corps. D'une manière bizarre. Après nombre de performances où elle prenait allure dénudée de la Sainte-Thérèse en extase version sculptée par Gian Lorenzo Bernin (dit le cavalier Bernin), voilà que la SAINTE ORLAN a décidé d'atteindre le « statut » de divinité de son vivant grâce aux possibilités médico-technologiques de ce qu'on appelle la chirurgie esthétique.

Lipo-succion, reconstruction nasale, gonflement des lèvres, chirurgie crânio-faciale et restauration maxillo-faciale seront mises à contri-

une zone trouble, une identité nationale altérée parce qu'encore étrangère et pour laquelle ORAF, égal à lui-même n'a su que dire :

« I think talking is the solution » ? Mettre en place par la représentation le Oui ou Non pour le Canada, en plus de perpétuer la bêtise, qu'est-ce que ça signifiait d'autre que le tiraillement entre affirmer sa différence et rapprocher les solitudes ? On veut de l'art, de la transgression, une compréhension plus totale. De la distanciation car selon Michel MORIN « Si une culture ne peut se contenter de prétendre refléter la réalité d'une société ou même la subjectivité d'un auteur, c'est qu'elle vise à former et à élever à un autre niveau de conscience, à une vision autre de la réalité. C'est en ce sens que toute culture est apprentissage de la distanciation par rapport à toute perception immédiate de la réalité sociale ou de la subjectivité d'un auteur. »⁴

UN PEU DE DISTANCIATION PAR L'HUMOUR

Parmi les multiples façons d'appréhender la zone qu'est la culture, il y a et il y aura toujours la manière ludique. Jean-Yves FRÉCHETTE en est un bon exemple. En soulignant un certain confort chez le performeur, en faisant travailler des artistes à modifier une peinture et en impliquant le public à réparer un texte critique d'une journaliste attirée à la section des arts visuels au *Devoir*, FRÉCHETTE réussit une mise en scène où tous les ingrédients sont là pour justifier une situation actuelle et culturelle risible parce que de l'ordre de l'imposture. Son intervention faisait également allusion à « une crise d'identité du portrait ». Décidément...

En questionnant le système de l'art, DOYON/DEMERS, malgré la conclusion plus tragique de leur performance, n'ont

suite à la page 19

22

OCTOBRE 1992



Louis HACHÉ. Bien connu à Québec où il participe fréquemment aux événements d'Inter/Le Lieu, Louis HACHÉ pratique la performance et l'installation depuis le début des années 1980. S'intéressant, de manière conceptuelle, aux relations entre les médias (littérature, musique, théâtre...), ses propositions ont la caractéristique d'instaurer un discours où l'éclatement est un mode d'accès à l'intériorité.



ORAF. Performeur de Vancouver, ORAF part à la recherche du « quantum humain ». À l'approche du changement de millénaire et pour contrer à l'avance la montée des fanatismes religieux, sa performance vise la dissolution de la mythologie occidentale et son affirmation comme phénomène relatif. Sélection de la Pitt Gallery.

bution lors de baroques cérémoniaux captés en vidéo (bien sûr) et massmédialisés. Voilà l'essentiel du processus « artistique » de transformation réelle de l'image et de l'enveloppe charnelle de cette femme. Leurre aux déterminismes inscrits dans l'ADN ?

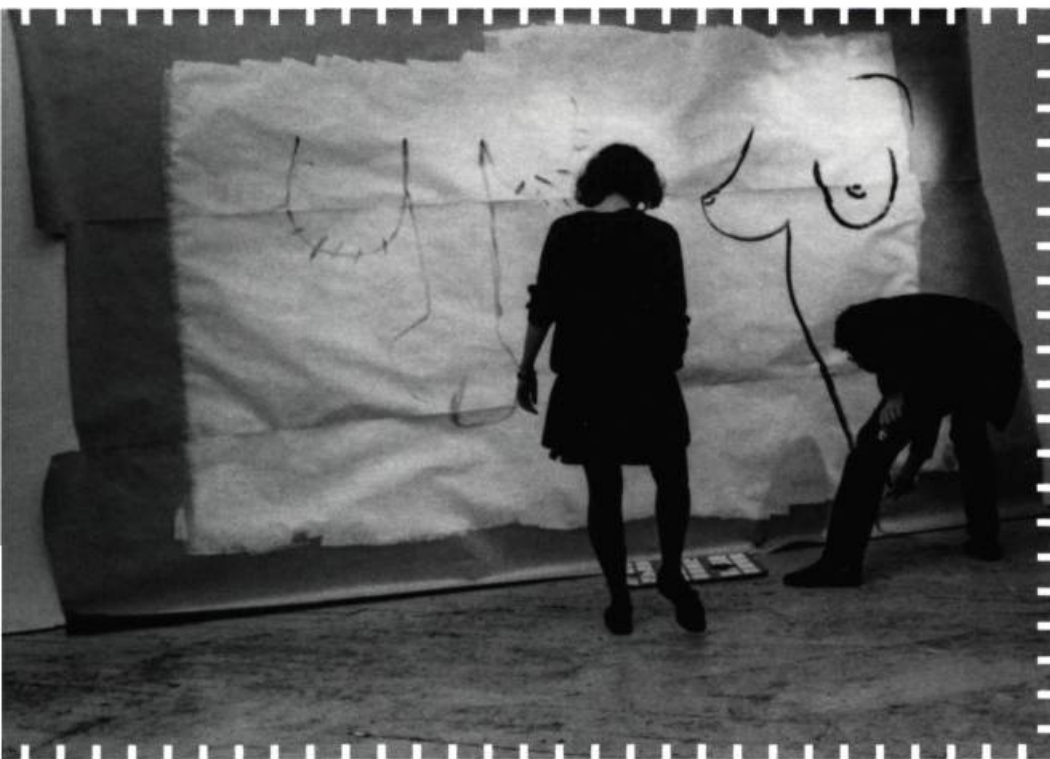
Technique et art. Au-delà du mal-être des infirmes, des mutilés ou des transsexuels, proche de l'inéluctable ridement de la vie elle-même, voilà ORLAN en fragments de déesse qui poursuit sa quête identitaire de reconnaissance.

Car c'est bien de cela qu'il s'agit. À la différence des performeurs anglo-saxons qui ont utilisé la symbolique Oui-Non de l'appartenance à une zone collective étrangère, ORLAN essaie de modifier réellement l'enveloppe physique, son image vue par les autres, sans trace sinon les plus esthétiques possibles, au-delà et de manière radicale de l'aventure de l'art corporel morbide déjà exploré auparavant par les Herman NITSCH, Michel JOURNIAC, Vito ACCONCI, Chris BURDEN, Gina PANE, etc.

ORLAN œuvre la texture individuelle, la sienne. Narcisse ne se noie pas au féminin, il se confie au scalpel du technicien-médecin dans un univers d'implants mammaires au silicone plein de germes, de culture de peau en laboratoire, de transplantations d'organes, de

22

OCTOBRE 1992



DOYON/DEMERS. Hélène DOYON et Jean-Pierre DEMERS travaillent ensemble régulièrement depuis plusieurs années. Transducteurs du processus qui rend crédible un objet d'art, ils sont devenus artisans des concepts pervers qui font d'une idée un placement capitalisable.



Judy RADUL. Artiste multimédia de Vancouver, Judy RADUL fait de la performance depuis 1984. Sa prestation joue sur les notions de coulisses, de gros plans, d'entrées et de sorties : une investigation des processus théâtraux par la performance. Sélection de la Pitt Gallery.

texte de critique d'art défilant sur son ordinateur.

La critique n'était pas seulement épinglée dans ce processus : elle était aussi « réparée », goûtant ainsi sa propre « médecine ». Dans ce texte projeté sur un mur, chaque spectateur voyait son nom apparaître, affirmant des choses différentes. La critique se trouvait incorporée à l'Interzone, intégrée par la force du hasard dans le processus de mise en commun.

Elle y était galvaudée aussi, bien sûr, ridiculisée au moment-même de sa transformation en œuvre d'art. FRÉCHETTE voulait-il ainsi signaler à la critique qu'elle ne doit pas prétendre au statut d'artiste ? Voilà un sectarisme qui va à l'encontre du désir d'Interzone. Plus sûrement FRÉCHETTE aura-t-il voulu signaler que la critique, trop souvent frappée d'ostracisme, est avant tout, une spectatrice. Et que les critiques les plus dures ne sont pas celles qu'on pense.

La programmation de vidéos au cabaret Interzone rendait compte de la richesse de la production du Lieu, centre en art actuel. Documentaires (entre autres) des festivals précédents, autant au Québec qu'en Europe, et particulièrement dans les pays de l'Est, on pouvait regarder ces œuvres nerveuses du coin de l'œil tout en mangeant un morceau et en discutant de la dernière performance.

Ceci opérait un effet d'appartenance à travers une habitude banale. Perdant alors son caractère extraordinaire de festival, l'Interzone devenait une pratique quotidienne. La diffusion en direct à la radio plusieurs heures par jour lui assurait une présence élargie dans la ville, attirant des centaines d'auditeurs impromptus. Et ravis d'entendre la voix d'or de Sandra LOCKWOOD, peu habituée à une audience aussi bruyante, ainsi que les chansons satiriques d'Eugène CHADBOURNE. Véritables récitals de chants traditionnels, ils semblaient détonner dans l'Interzone. Pourtant ils renouaient avec les premières performances de l'histoire.

suite à la page 21

transfusion de sang où il y a risque de contamination, d'orthèses et de prothèses même pénienne, de transformation hormonale. Non pas pour devenir copie allusive du show-bizz, mais devenir la divine transsubstituée dans un monde où l'effet choc recherché n'arrive pas au réel en cours, sauf pour la personne non informée dans la communauté artistique. Se faire reconnaître par les autres, se distinguer par l'exploit singulier, on connaît l'ambition. À défaut d'être adulée ou abusée, être remarquable. Entrer dans l'éternité.

La modernité avait fait du portrait peint, puis photographié, tout comme le monument sculpté, les supports bourgeois de l'image pour fin de mémoire et d'histoire. La postmodernité fait entrer cette éternelle quête identitaire dans la confusion des effets spéciaux. Jadis, l'enveloppe corporelle des cultures primitives et des cultures traditionnelles subissait allègrement maquillages, scarifications, scalpels, bijoux incrustés, masques, costumes et plumages. Tous ces stigmates réalisaient soit l'osmose avec la nature, soit l'appartenance au clan, à la tribu, à la nation. Les mythes expliquaient ces rituels et leur fonction de passage, d'Interzone, dans l'ordre des choses. Il y a maintenant inversion.

Aujourd'hui, le mythe ORLAN la mutante coupe quelque part l'Interzone. Elle s'enfonce dans la forme, la déforme et l'informe de la

pas échappé à la formule joyeuse. S'exécutant à des dessins respectivement sexuels et caricaturaux au début jusqu'à l'installation d'immenses pic-bois qui, une fois actionnés, faisaient tout un vacarme sur le mur. Pensons aussi à la mise en scène de Pierre-André ARCAND qui reproduisait un certain confort « maison » avec ses objets fabriqués et sonores (cendriers, son archet) et la façon désinvolte qu'il a eue de tout laisser fonctionner sur scène pour rejoindre le public du Cabaret. Un détachement rassurant, laissant croire à l'amusement tout simplement. Bref, une zone d'humour en partie exploitée par les Québécois on dirait...

LA ZONE RADIO

CKRL-mf, la radio communautaire de Québec, prêtait ses ondes en direct du Cabaret *Interzone* aux performeurs audios. Un souci de l'auditeur aurait du, en ce sens être davantage pris en charge. Certains ont « fait leur bon travail ». Soulignons la présence d'un adepte, Jocelyn ROBERT (son, respiration), de Pierre-André ARCAND (son), Louis HACHÉ et son complice (propos sur le quotidien, l'art, la réalité), Paul PANHUYSEN (concert de vibration de cordes presque méditatif), VIVENZA (musique dans la mesure où elle comportait « un concept d'organisation ») et ALGOJO (ALGOJO : deux performeurs : Martine H. CRISPO et Éric LÉTOURNEAU tentant par tous les moyens (piments forts et 400 volts) de brouiller la transmission autrement, avec la voix du corps. Émouvant.

LA ZONE QUESTIONNÉE

En plus du rappel effectué à la radio par Christian VANDERBORGH concernant le concept d'*Interzone*, certains artistes en ont fait le point central de leur action. En le posant comme lieu physi-

sulte à la page 22

22

OCTOBRE 1992



Kirsteen JUSTESEN. Artiste de l'installation, scénographe, cinéaste, vidéaste et performeuse, Kirsteen JUSTESEN s'active à Copenhague et ailleurs en Europe depuis 1964. Avec *Small-Fast-Meltingtime Piece*, une performance multimédia adaptée d'une installation vidéo réalisée cette année en Scandinavie, cette artiste danoise explore l'univers formel soumis au passage du temps.

technique, de son défi à la rationalité psychanalytique mais aboutit à un récit frontal, une simple conférence. Elle aimerait bien que les traces du processus paient à leur tour et immédiatement : pour couvrir les frais de chirurgie certes, mais surtout d'adulation.

Judy RADUL. Dans ce décors de ville sinistrée, alors que la rue Christophe-Colomb est en pleine réfection, Judy RADUL a ravivé une identité en quête de standard impossible (entre le miroir et une image vidéo d'elle). C'est comme si elle quêtait son image dans des rêves imagés et dans la foule !

ORAF. Je discuterai plus loin du travail d'ORAF. Mais il n'en demeure pas moins que, sous le couvert d'un propos portant sur l'appartenance collective (le Oui-Non Québec-Canada) c'est avant tout lui-même et son mal-être qu'il a livré : une psyché démolie dans un gros corps moulé par l'effort aux haltères. Les embrouilles de l'identité chez lui m'ont semblé identiques à celle chez ORLAN. Il lui fallait un prétexte pour éclater en sanglots-fragments de soi.

LACHAMBRE, McFADDEN et cie. Que ce soit chez les baigneuses captives dans des bulles de tissu plastique (le groupe de



Oto MESZAROS. Membre fondateur du groupe Studio Erté, en Tchécoslovaquie, il organise depuis quelques années un festival d'art alternatif. Performeur et collaborateur à plusieurs revues européennes.

Les œuvres de Bartoloméo FERRANDO et de Giovanni FONTANA démontraient une grande plasticité de la voix, du corps et un riche outillage symbolique. FONTANA a créé une mise en scène dramatique de l'entropie, nous mettant en garde contre la régression et les pouvoirs totalitaires. Au tarot de FONTANA étaient substituées chez FERRANDO des têtes de mouton et des foies sanglants, symboles des sacrifices. Nous participons à une dénonciation poétique de l'infantilisme des croyances gouvernées par la peur.

Quand la réalité est devenue mensonge et que l'histoire bascule, la poésie est toujours là pour célébrer les morts, dit le slovaque Otto MESZAROS. Différences et similitudes sont résolues à la fin, à l'instar des œufs qu'il laisse tomber, jusqu'à la limite de la différence, dans le grand charnier avec lequel le poète danse avant de le poser sur un lit de bougies allumées. Image hallucinante, cette valse macabre, où tout tourne dans le même sens. Affirmer, comme MESZAROS, qu'il n'y a pas de différence, c'est nier toute structure, tout système, car : « La structure est différentielle en elle-même et en son effet » (DELEUZE). L'œuvre cathartique de MESZAROS donnait à l'Interzone un sens retentissant : la victoire de l'imaginaire sur une structure symbolique qui pousse inconsciemment les êtres à s'entre-déchirer au nom de leurs différences. ★

23

OCTOBRE 1992

LA PHRASE DU JOUR

ILS SONT
VRAIMENT
INCROYABLES.



Eugene CHADBOURNE. Musicien, virtuose de la guitare et des cordes, Eugene CHADBOURNE est, depuis son passage à Obscure en 1987, bien connu du public d'ici. Véhiculant un engagement politique virulent, satirique et humoristique, ses spectacles sont un mélange de country, de pop et de rock.

Benoît LACHAMBRE) ou la performeuse captive dans sa boîte (Sandy McFADDEN), il y avait là comme une percée (des eaux, des codes) pour renaître au groupe, danser ou manger. De réelles Interzones psychiques.

Istvan KANTOR Monty CANTSIN AMEN en famille, avec Christa et Jericho. La mise en scène néoïste de Monty CANTSIN aura été fameuse. Sa femme enceinte à mi-terme danse sur un échafaudage tandis que leur garçon de deux ans dessine, avec ses bouchons anti-bruits dans les oreilles, dans son siège, lui aussi accroché à la scène. CANTSIN vocifère le message néoïste sur fond de fumée et de vidéo : « une simulation épileptique à la rencontre d'une décomposition trans-apocalyptique. Une nouvelle réalité visionnaire : hyper-élasticité androgyne dans un rôle quelque peu héroïque. L'instrument de précision du pouvoir de l'extase, qui nous encercle de la naissance à la mort, extermine la démence oppressive de notre système nerveux. Continuez votre bon travail ».

Suivra le rituel connu : la prise de sang puis, fascination du tabou, le père-performeur monte sur l'échafaudage asperge de son sang (prélevé en direct par un médecin) le ventre rond de la mère complice sous le regard du fils. Les traces se répandent sur le mur sous la forme du X habituel tandis qu'un étrange ballet, en apparence agressif, se joue entre le couple. Malaise pour certains. ORAF, le

23

OCTOBRE 1992



Istvan KANTOR Monty CANTSIN AMEN. Activiste, instigateur du mouvement néoïste, performeur, vidéaste et manœuvrier, Monty CANTSIN est déjà bien connu du milieu québécois par ses participations régulières aux événements locaux (*Art et société*, *Espèces Nomades*, *Immedia Concerto* et l'an passé en manœuvre au Lieu). Puisant dans le rock et la culture de masse, ses performances et vidéos prennent à parti la confusion de la ville moderne et affirment, souvent sous un mode subversif, la nécessité de l'action.



Bartoloméo FERRANDO.

que, Artur TAJBER (territoire triangulaire progressif), Benoit LACHAMBRE (division d'espaces transparents — plastiques), Tim BRENNAN (déplacement des zones du festival/maison désaffectée du secteur), ALGOJO (ALGOJO (extérieur du Cabaret, vitrines du Lieu) ou comme lieu de réflexion et comme concept nécessaire à la compréhension de la situation mondiale actuelle. Giovanni FONTANA le pose comme étant « indispensable pour le développement de la culture en dehors des classifications sémantiques de l'art officiel, le plus souvent fondé sur le concept aristotélicien de catégorie. » Plus fulgurant, Monty CANTSIN parle de l'*Interzone* comme de la gorge du vampire, d'une situation trop intense, « épileptique à la rencontre d'une décomposition trans-apocalyptique, d'une incertitude philosophique, de la confusion, tributaire d'une nouvelle réalité de la fin du monde dans laquelle il nous souhaite courage et de *Continuer notre bon travail !* »

Pas le choix ; tant de problèmes ont été soulignés lors de ce festival international (problèmes de violence, écologiques, politiques, autochtones, d'image, etc.)... Les questions sur l'art n'échappent pas non plus à ces problèmes de société. La nature même de ces faits nous démontre qu'ils sont maintenant universels et que la complexité de la dialectique *affirmer sa différence et rapprocher les solitudes* explique les difficultés de faire aboutir le débat. C'est le lot de l'identité du sujet moderne. La question que je me pose est si l'absurdité est tributaire du romantisme, quelles seront les conséquences de l'absurdité ? ★

1 Christian VANDERBORGHT, David DRONET, Éric MADELEINE, Stéphanie ZANINI, Anne THÉRON.

2 Discussion publique avec Guy SIOUI DURAND, Claire GRAVEL et Clive ROBERTSON, 25 oct. 92, Le Lieu.

3 Je paie ma dette à Jacques DERRIDA.

4 Michel MORIN, *Souveraineté de l'individu*, Éd. Les Herbes Rouges. Montréal, 92, p. 31.

costaud va craquer. Plus tard il tentera de s'en prendre à la mère. Il a cru voir l'enfant abusé, insoutenable réalité qu'il avait fuit, trente ans plus tôt. Fasciner par l'horreur. L'Interzone des valeurs fragiles...

Allons du côté collectif. Les lambeaux individuels y trouveront comparses d'un même problème.

L'IDENTITÉ DE GROUPE. Après une auto-histoire comme base de départ du festival (Anna BANANA) on a pu retracer chez plusieurs une quête d'appartenance à une communauté (nationale chez ORAF, Scott TATE et Alastair MacLENNAN ; tribale chez MASKEGON ISKEW ; la famille, chez Monty CANTSIN ; artistique chez Anna BANANA, Benoît LACHAMBRE et Sandy McFADDEN). La présentation de nombreux vidéos venait cimenter cette frénésie. Dans les espaces d'Interzone, l'audience et l'atmosphère montèrent alors d'un cran du côté de l'émotion.

La démarche collective du référendum au Canada et au Québec de l'automne 92 a certes ressuscité l'anthropologue étranger dans les Interzones à Québec. Or l'enfer de l'identité c'est les autres !

23

OCTOBRE 1992

ALGOJO) (ALGOJO

Homélie : Amplitudes

Nous utilisons deux émetteurs radios MF :

1. CKRL, avec lequel nous sommes reliés ;
2. Notre petit émetteur pirate d'une puissance d'environ sept watts diffusant sur la fréquence de Rock-Détente FM.

Dans la salle, les moniteurs vidéos s'allument et projettent en illustration électronique le signe ∞ en vert sur fond noir.

Derrière le public, côté jardin, de petites radios sont allumées et synthonisées sur la fréquence de Rock-Détente.

Toujours derrière le public, côté cour, d'autres petites radios sont allumées et synthonisées sur la fréquence de CKRL.

Sur la scène, côté cour, un micro est branché sur l'émetteur pirate qui brouillera Rock-Détente.

Sur la scène, côté jardin, un micro diffuse sur CKRL.

Tous les auditeurs de Rock-Détente et de CKRL devront ainsi, durant toute la durée de notre performance, écouter nos bandes sonores.

Sur le trottoir, face à l'entrée de la salle, nous traçons successivement sept barres blanches et quatre barres bleues à distance égale sur le sol.

Au centre, nous y plaçons une petite radio portative.

Nous nous asseyons en rang à chaque extrémité du tracé puis, attendons le public sous la pluie.

La petite radio, synthonisée sur Rock-Détente, diffuse le signal d'alarme que nous pouvons entendre à l'intérieur.

Tous les quatre beep, Martine boit une gorgée d'un mélange d'eau distillée et de 4 % d'alcool brut.

Tous les sept beep, Éric boit une gorgée d'un mélange d'eau distillée et de 7 % d'alcool brut.

Des spectateurs sortent. Lorsque nous avons terminé nos bouteilles, certains d'entre eux nous offrent de la bière achetée avec les pièces de monnaie qu'ils ont ramassées au début de la performance.

Nous buvons jusqu'à ce que nos pensées aient perdu toute cohésion.

Lorsque nous n'avons plus d'alcool, nous rentrons, rangeons notre équipement et prenons une pause.

Nous allons dormir dans les fenêtres de la galerie Le Lieu, exposant nos corps à la vue des passants du quartier Saint-Roch (un quartier de la ville particulièrement défavorisé).

Avec un petit émetteur pirate (de un watt), nous diffusons une musique mystérieuse et invitante, notamment accompagnée de l'extrait de lecture suivant, tiré d'un vieux disque rayé à sillon fermé. La bande sonore peut aussi être entendue sur la rue, par la boîte à lettre de la Galerie.

Au matin, lorsque nous nous réveillons, nous stoppons le magnétophone puis l'émetteur et annonçons à Giovanni FONTANA que la procédure est terminée.



ALGOJO) (ALGOJO (Martine H. CRISPO, Éric LÉTOURNEAU). Depuis 1987 Martine H. CRISPO et Éric LÉTOURNEAU se consacrent à la diffusion de procédures circonstancielles destinées à la radiodiffusion en direct. À l'aide de lutherie électronique, d'objets et d'instruments traditionnels de différentes cultures, ils interrogent la problématique radiophonique.

Qu'ils soient irlandais (Alastair MacLENNAN), anglophone d'origine québécoise de retour après trente ans dans sa ville natale (ORAF) ou canadien anglais de Vancouver (Scott TATE), la symbolique Oui-Non de la réalité politique de l'octobre québécois les aura hantés. Comme quoi le zonage, tout de souveraineté politicienne soit-il, a influencé l'imaginaire du performeur étranger. Or, cette quête d'identité tire son leurre d'authenticité dans l'altérité : les autres qui nous jugent à partir de nos particularismes. Voyons comment chez trois « zonart(s) » de l'appartenance, l'essence, le substrat, le sujet et l'intention de communication artistiques calquent le réel politique.

Alastair MacLENNAN avait inscrit de grands OUI et NON (en lettres inversées) en chandelles sur le plancher de l'Espace Interzone ; ORAF a axé son récit narratif sur la délimitation de Québec par les pancartes et les locaux des comités du oui et du non référendaire. Ses images donnaient l'allure d'une ville en guerre civile. Scott TATE a organisé au Cabaret Interzone un vote en direct sur les ondes de la radio communautaire, illustrant son malaise par des chansons parodies et la bière, la Bleue, pour le oui et la Canadian, pour le non. Ces Interzones nourries du théâtre politique méritent questionnement sur la nature même de l'acte artistique. Manœuvre d'art adéquate ou aliénation de la création dans un processus plus largement répandu par les massmédias, surtout la télévision, et qui consiste à mettre en scène, à peine dramatisé des faits du quotidien.

23

OCTOBRE 1992

INTERZONE : LE PUBLIC EN TANT QUE COLLECTIVITÉ AUTOCRITIQUE

Clive ROBERTSON



Sandy McFADDEN. Performeuse et poète ontarienne, Sandy McFADDEN produit son travail au Canada et au Japon depuis quelques années. Utilisant un dispositif minimal, ses prestations se modulent selon le contexte. Elle a présenté une première fois son travail à Québec lors d'un échange avec la Saw Gallery, d'Ottawa.

SUR L'OPPORTUNITÉ D'UN VOLET RADIOPHONIQUE

Au moment d'élaborer le format d'*Interzone*, plusieurs motivations nous ont amenés à intégrer un volet audio à la programmation ; l'opportunité de ré-ouvrir, ne serait-ce que temporairement, un canal de diffusion de créations sonores (CKRL-mf) et favoriser la prise de connaissance publique des démarches contemporaines dans cette discipline ; créer un contexte créatif propre à susciter de nouvelles expériences de production en confrontant les artistes de l'audio à la présence d'un public et les artistes de la performance à la rediffusion en direct de leur proposition, confrontant ainsi disciplines et limites formelles ; amalgamer les pratiques audiophoniques des artistes d'ici avec celles des artistes internationaux invités ; favoriser la reconnaissance professionnelle des artistes ; poétiser l'occupation du territoire.

(Y.P.)

Dans un éditorial du dernier numéro (été 92) de *High Performance*, Steve DURLAND remarquait des changements dans l'orientation de la pratique de la performance et d'une modification connexe apportée à sa revue, notamment l'élimination de la rubrique de la critique. Il écrivait alors : « Les artistes et un vaste éventail de critiques culturels ont de plus en plus l'impression qu'il ne suffit plus que l'art exprime la créativité inspirée de l'artiste si ce travail ne parvient pas à résonner au-delà du monde artistique. Il ne suffit plus que l'œuvre soit un succès aux yeux du monde artistique si elle ne parvient pas à signifier quelque chose dans le contexte plus large où elle est créée. L'artiste iconoclaste est remplacé par l'artiste citoyen. Ces idées n'ont certes rien de nouveau... mais là où elles correspondaient autrefois à des voix isolées, elles rassemblent maintenant des chœurs entiers. »

L'intérêt que j'ai trouvé à cet éditorial, que j'ai d'ailleurs lu après *Interzone*, ce sont les éclairs de discussions internes tenues à *High Performance* qui remettaient en question le processus de rédaction critique tout autant que la pratique de la performance.

DURLAND poursuit : « Nous avons également l'impression que le processus de critique... accorde une valeur primordiale au produit ou à l'événement tout en ignorant le processus de création ainsi que l'impact de l'œuvre sur le public (à l'exception notable près du critique). Trente ans après que les artistes aient commencé à créer une pratique axée sur le processus, ou basée sur des systèmes, ou encore conceptuelle, nous essayons encore d'évaluer l'ensemble de la chose en regardant ce qu'il en reste à la fin.

Ahasiw K. MASKEGON ISKEW. MASKEGON Iskew est un Amérindien de la côte-ouest. Sur fond de vidéo, la reconnaissance semble encore le modus de sa performance. la puissance en moins, celui-ci cherche ses racines et le respect des anciens mélangé avec la noblesse des bêtes. Pourquoi souffre-t-il lui aussi en se crochant la peau de plumes acérées ? Ce n'est pas la bête de la corrida, ni le théâtre des Ancêtres, encore moins le tambour du chaman. C'est un lecteur de poème. L'indien raconte ses états d'âmes sous forme de légendes fabuleuses. Son rituel ne trompe pas. MASKEGON ISKEW n'est pas sorti du pays des morts. Ce n'est pas un guerrier.

C'était flagrant chez ORLAN et peut-être moins chez les autres performeurs en quête de soi, mais le phénomène, beaucoup plus généralisé que l'on croit, a éclaté davantage chez certains performeurs s'inspirant de la réalité quotidienne. C'est ainsi qu'*Interzone* aura connu son cortège de productions-calques. Loin d'appartenir à la performance, voilà un phénomène généralisé que l'on retrouve au cinéma, à la télévision et même dans les spectacles d'humour.

Sous la caution du réalisme instantané, on utilise une quasi-réplique du réel en cours. C'est ce qu'ont fait les ORAF, TATE avec la référence au référendum. Et c'est ce qu'expérimente ORLAN avec la technologie chirurgicale.

Ceci est encore plus absurde lorsque le sujet traité concerne la collectivité, le changement social ou l'éducation. »

Interzone s'inscrit dans une lignée de festivals internationaux de performance organisés par le groupe Inter/Le Lieu établi à Québec. Le thème donné à chaque festival (ex. : *De la performance à la manœuvre* (90), *Immedia Concerto* (88), *Espèces nomades* (86), etc., se définit en quelque sorte comme une ligne directrice, une adresse ou une prescription (et, de façon tout aussi importante, comme un « crochet » éditorial auquel suspendre une publication d'*Inter*) que les participants peuvent, selon la spécificité, suivre, laisser pour compte ou discuter de plus en plus au fur et à mesure que se déroule le festival.

Ceci est vrai de toute thèse ou thème qui se trame au fil du temps. En public ou en privé, les artistes invités remettront invariablement en question le contexte institutionnel dans lequel ils s'engagent. À un niveau primaire, leurs besoins comportent une rémunération suffisante, l'hébergement, un soutien technique, un temps de préparation suffisant et, par-dessus tout, un traitement équitable.

Interzone a satisfait ces besoins de base et, en l'espace de six jours, a suscité une atmosphère s'inspirant du processus de présentation et d'échange. Le centre d'intérêt est la performance sous toutes ses formes, allant du spectacle, avec son propre défi de convaincre ou de satisfaire, jusqu'aux exigences et à la fragilité du non-spectacle.

Sous la surface apparente, bouillonnent de profondes différences culturelles d'âge, d'éducation, d'identification régionale, de sexe, de sécurité d'emploi et d'ethnocentrismes complexes. La seule plainte sérieuse que je formule quant à un festival tel qu'*Interzone* est que la différence raciale brille par son absence.

La performance proprement dite est seulement une forme d'art qui laisse place à

23

OCTOBRE 1992



Alastair MacLENNAN. D'origine écossaise, il vit à Belfast, où il enseigne à la Maîtrise en art à l'Université d'Ulster. Déjà venu à Québec lors de la *Première Biennale d'art actuel de Québec*, en octobre 90, il défend l'engagement de l'art dans les systèmes politiques et formels. Il fait des installations performatives souvent très longues, dont une a déjà duré 120 heures. Pour ce festival, il nous propose une intervention de six heures.

Ces actes et traces dites artistiques, parce qu'inscrits dans des événements, filmés et commentés dans des magazines, manifestent pourtant une telle paupérisation de la symbolique et un simplisme de la prestation, généralement à la merci d'effets créés par la quincaillerie technique et que l'on veut spéciaux. Il y a évacuation grossière du fictif, matériau de l'imaginaire, en tentant de convaincre le regardeur qu'il y a bel et bien réel en scène mais comme spectacle. En vérité. ORAF narre sa mise à nu narcissique homosexuelle, Scott TATE chante faux son animation-quizz digne d'une émission western à TVA — ce même jour Willie LAMOTHE décède — tout comme ORLAN s'en tient à une banale présentation avec images, choquantes pour qui ne fréquente pas les salles de chirurgie¹.

Ici le résidu imaginé et imaginant ne permet aucunement une identification créative. L'altération n'est pas non plus faute du réel mais bel et bien l'acte artistique fabriqué. On demande à la technique de rendre le tout plausible :

- les possibilités de la chirurgie esthétique chez ORLAN,
- la double projection de diapositives sur voix pré-enregistrée d'ORAF,
- la téléphonie cellulaire et la musique pré-enregistrée chez TATE.

23

OCTOBRE 1992

INVESTIGATIONS

La tenue d'un laboratoire performatif de six jours a permis aux artistes présents de prendre note de la diversité des approches réunies sous le vocable, de vérifier l'opérationnalité de leur proposition, de confronter leur pratique avec celles d'un nombre important d'artistes internationaux, de prendre contact avec des organisateurs de ce type d'événements en Europe, de participer à une réflexion commune et de développer une nouvelle approche du territoire artistique (l'Interzone), de participer à une réflexion portant sur le décloisonnement de l'activité artistique, d'établir des liens artistiques et humains au-delà des pratiques, des styles, des ethnies et des problématiques, de se positionner face à la mission du festival :
Pulvériser les modalités formelles de l'activité artistique...

Interzone aura permis d'investiguer, par la théorie, le phénomène de la performance et d'en constater l'évolution, de présenter une sélection de vidéos sur une base régulière, d'occuper les ondes radio avec deux heures et demie quotidiennes de propositions sonores diverses, de mettre en contact un nombre imprécis mais certainement important d'auditeurs, d'offrir tribunes et dialogues sur l'art, les systèmes esthétiques et artistiques, d'établir un dialogue analytique sur une base quotidienne, de susciter la production de textes critiques sur les activités performatives du festival, dynamiser le milieu artistique de Québec par la présentation de travaux d'exploration de forte densité, de réaliser l'autogestion complète en matière de production, de présentation et de dissémination artistique... ★

(Y.P. — R.M.)

plus de diversité que de traits communs. La pièce humoristique d'Otto MESZAROS, réalisée à l'aide de bandes dessinées et d'œufs, et le rapport métaphorique global de Bartoloméo FERRANDO ont révélé la présence tangible de ces macro et micro différences. Ce qui fait de la performance une activité particulière sur le plan social, qu'elle soit créatrice ou autre, c'est la présence du performeur. Cette présence est souvent plus importante ou plus évocatrice en dehors de l'acte de la performance proprement dit.

À l'exception de l'occupation d'une maison inhabitée par Tim BRENNAN, de la conférence d'ORLAN sur les changements que la chirurgie a apportés à son identité, et des OUTILS HUMAINS/HUMAN TOOLS jouant le rôle d'assistants (offrant un service de soutien à la fois aux participants/public et aux performeurs), toutes les performances émanaient de deux espaces.

L'un était le local d'un entrepôt rue Christophe-Colomb, et l'autre, le Cabaret Interzone, était un club-bar de plusieurs étages, réaffecté et situé sur le boulevard Charest. Le cabaret servait de lieu de résidence avec des installations de diffusion pour vidéo et film ; les performances avaient lieu entre 20 h et 22 h 30 à l'entrepôt, tandis que d'autres performances se déroulaient au Cabaret Interzone entre minuit et 2 heures du matin, diffusées simultanément sur les ondes de la radio CKRL-mf. Cette station produisait également tous les jours en début de soirée des reportages, l'horaire du festival, et des entrevues avec les performeurs.

Le dernier jour, un débat fut mené par Claire GRAVEL, Guy DURAND et moi-même. Même si ce débat était entravé par la barrière linguistique, par son orientation et, dans une certaine mesure, par son cadre, comme cela est souvent le cas, il aura eu le mérite, par ses lacunes, de favoriser d'autres échanges non formels.

La vogue des productions-calques hante les films, et plus seulement ceux de série B (*JFK*, *Malcom X*, *les rescapés de l'Achille Lauro*, *Requiem pour un beau salaud*). La trame de téléromans (*Lance et compte*, *Scoop*, *Montréal P. Q.*, *Chambre en ville*, *Jamais deux sans toi*) et d'émissions en apparence d'informations (*911*, *Jackie*, etc.) se moulent aussi sur ce que les américains appellent l'*Infotainment*.

LA PERFORMANCE EST CONTAMINÉE. Il y a une seule procédure : soutenir un effet qui choque à tout prix pour se démarquer et garder l'intérêt. Eh bien, Interzone a vécu ces symptômes. Plusieurs performeurs tentèrent de fasciner par l'horreur en évacuant la fiction au profit d'un réel amplifié d'inutilité : vraies chirurgies chez ORLAN, vrai sang chez Monty CANTSIN en famille réelle, vraies images des comités du Oui et du Non chez ORAF qui, devant la banalité Artistically Correct de sa prestation fera une vraie crise durant le festival, s'offusquant de l'utilisation que fait Monty CANTSIN de son bambin et de sa femme enceinte dans une de ses performances ; vrais appels téléphoniques au comité central du Oui de Scott TATE.

Ni théâtre ni journalisme, c'est comme si la performance s'était placée dans un *léthal* direct pour regardeur en quête de quotidien ! Est-ce l'omniprésence de la caméra vidéo, qui capte tout et propose en montage des bribes de la réalité des artistes en actes et des

1. Consommation de performances

Un tel festival, tout en étant limité comme espace quant à l'échange et au travail entre les milieux artistiques et non artistiques, n'en demeure pas moins efficace dans sa prise de position entre le privé et le public. Comme les organisateurs appartiennent au même milieu de travail, les diverses fonctions de production sont séparées au minimum ; nous ne sommes pas faits pour subir l'apparat institutionnel usuel.

La consommation de performances, la nuit entre au moins deux lieux différents, pourrait se prêter à un grand nombre d'analogies imparfaites : champ de foire, marché de producteurs, visite à pied guidée. Rien ne vous interdit de pénétrer les lieux pour regarder, voire aider les performeurs à installer leurs accessoires, leur matériel. Même si le processus d'installation semble chaotique, les performeurs savent ce qu'ils veulent et ce qu'ils font. L'espace de l'entrepôt a été utilisé au moins deux soirs par quatre performeurs différents qui se partageaient tout l'espace réservé à la scène. Kirsteen JUSTESEN, DOYON-DEMERS, Judy RADUL et le travail d'ORAF occupant la majeure partie de l'espace en même temps, celui-ci fut *interzoné* tout au long de l'installation.

Le public sait quoi faire. Il n'y a pas de siège. Vous restez debout et bougez entre chaque pièce lorsque l'orientation change. Dans la pièce de JUSTESEN, un participant passait des mains moulées dans la glace sur un plateau d'argent, une autre personne épinglait des glaçons en train de fondre dans des sacs de congélation sur les vêtements des membres de l'assistance, et deux écrans vidéo montraient d'autres images de glace fondante avec une voix hors champ d'une femme groenlandaise décrivant différentes formes de glace. JUSTESEN conclut en faisant une série d'empreintes de glace photocopiées alors que la chaleur de la machine accélérât la transformation de la glace qu'elle photocopiait. Tandis que la

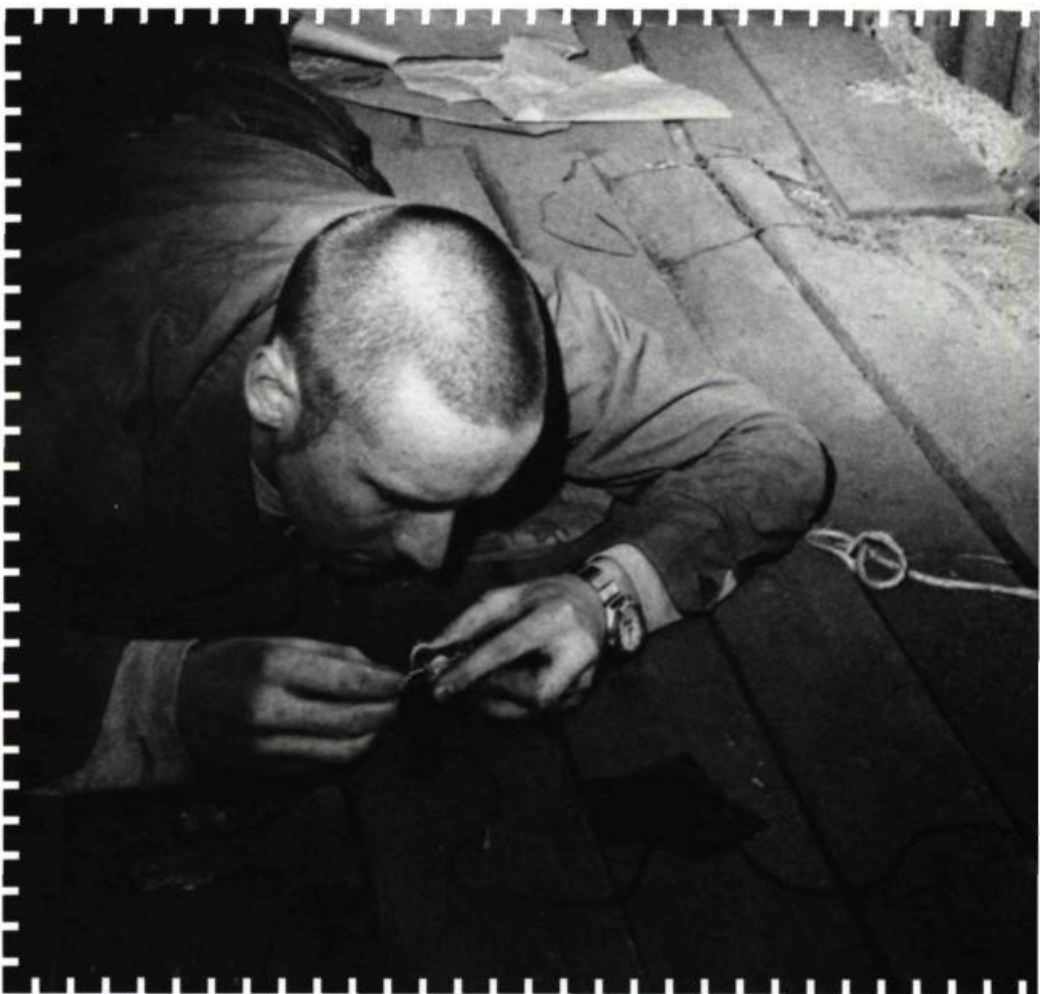
23

OCTOBRE 1992

FORTRESS EUROPE N° 59
Tim BRENNAN

Fortress Europe is an accretive museum of works initiated in 1990. The project consists of : sculpture ; photography ; performance ; sound-works ; video-works ; curation and text. The first stage of this work was focussed as a publication in 91 following a six month Eurocreation residency in Bethune, France. Since its inception, work has been developed in Poland, Netherlands,

Germany, France and the United Kingdom. In 91 a large collection of photographic works was contributed to the Mission Photographique Transmanche ; an ongoing project of commissioned works by international photographers coordinated by the Centre Regional de la Photographie based in Nord Pas-de-Calais. ★



Tim BRENNAN. Artiste multidisciplinaire vivant à Londres, Tim BRENNAN s'intéresse au concept d'endo-colonisation. *Fortress Europe*, un ensemble de propositions en art audio, installation, photographie, performance et sculpture réalisées depuis 90, se présente comme une investigation de l'intégration politique de l'Europe. *Fortress Europe no 59*, une performance en trois volets, met en jeu sons et actions afin d'explorer le positionnement d'un hymne particulier ; *l'Internationale*.

festivals, qui amène le spectateur qui n'a pas vécu tel ou tel événement à croire que la réalité vient du médium ? Inhumanité par la recherche d'une réaction chez le spectateur certes, mais fondée sur l'inculture et l'inconnaissance ? Camouflées par une orgie d'effets spéciaux, certaines Interzones apparurent comme simulacre comblant un vide identitaire que ni la nation à fleur de peau, ni le reflet de l'image à changer, ni le désir d'appartenance n'ont renforcé.

Car il ne s'agit pas de se mentir ici. Les Interzones troubles ne transgressent pas toujours les valeurs dominantes. Quelquefois, certaines prestations ne font que les illustrer : se montrer tout nu, l'usage de la famille, la transformation de son image sans nécessité, sauter avidement sur les dollars sonnantes sans égard au matériau (qui était, on le verra plus loin, le cachet des performeurs LÉTOURNEAU et CRISPO). Je n'ai rien vu là, sinon qu'une ère du mal-être qu'a justement interpellé Monty CANTSIN AMEN hurlant « Continuez votre bon travail ».

L'UBIQUITÉ DE LA VIDÉO. Il faudrait approfondir autrement ces éléments troubles de l'identité autrement qu'en les catégorisant. Quitter la complaisance du compte-rendu d'exister « parce que l'on est ensemble ici à œuvrer », c'est d'abord le rôle de cette revue.



VIVENZA. Théoricien et praticien du bruitisme, Jean-Marc VIVENZA dirige l'*Électro Institut* à Grenoble. Éditeur de textes sur cette question et auteur d'une importante discographie, il a présenté son travail dans de nombreux festivals en Europe avec des groupes de musique industrielle. Il synthétise des bruits de machines et de la réalité quotidienne pour créer des masses où « l'essentialité métallique et la violence tumultueuse de la machine » s'organisent en un flot sonore de forte intensité.

pièce se poursuit, le public parle et circule, acceptant en cela que, comme la salle est éclairée normalement, sans délimitation théâtrale, le contexte social de cette pièce s'apparente davantage à une réception ou à un vernissage d'exposition.

Pour les autres pièces présentées tant ce soir-là que les soirs suivants, le public reçoit l'information telle quelle, entrant et sortant de l'espace — thème présent dans la pièce de RADUL et dans l'humour muséologique de la pièce de DOYON-DEMERS — basée en quelque sorte sur la durée de la production de l'information et sur la mesure dans laquelle on s'attend à ce qu'elle change. Comme je crois que cela devrait être. Si vous vous trouvez face à un processus rituel tel que présenté par Jerzy ONUCH ou par l'événement de danse de Benoît LACHAMBRE, c'est l'artiste (ou les artistes) qui, espérons-le, intériorise pleinement le processus, et le public n'a pas à être automatiquement assimilé dans le rôle d'une « assemblée de fidèles ».

Dans son livre, *Essays on Performance Theory 1970-1976*, Richard SCHECHNER fait une distinction entre le *public intégral* (*integral audience*) de la performance et le *public accidentel* (*accidental audience*) du théâtre. SCHECHNER laisse entendre qu'« un public intégral sait souvent ce qui se passe — ne pas être attentif tout au long de la pièce est une manière de faire montre de cette connaissance ». Tandis que le public intégral a un lien plus étroit avec la pièce et l'auteur et qu'il est présent « parce que l'événement revêt une importance particulière ou assiste [au spectacle] parce qu'il y est obligé », l'ironie est que « le public accidentel est plus attentif ». (Ces formes courantes de réaction ont fait l'objet d'une nouvelle analyse dans « In (The) Place of a Text » (*The Act*, Vol. 1, n° 1, 86).

La nature forcée et spontanée d'un public concerné et informé n'est pas nécessairement négative, et permet que l'artiste (ou les artistes) tienne compte de

24

OCTOBRE 1992

LA PHRASE DU JOUR

DIS PAS CA,
TU TE FAIS
DU MAL!



ORLAN. Depuis de nombreuses années ORLAN propose une vision mythologique de sa personne à l'intérieur du champ de l'art, principalement en France. Elle touche à tous les médiums : peinture, installation, performance, vidéo, pour disséminer « l'artiste » dans un rapport dialectique avec les normes et tabous sociaux. Elle a déjà produit une installation au Lieu en septembre 87 et son dernier projet-performance-manœuvre est une sorte d'expérience totale sur l'identité.

J'énonce l'hypothèse que les expressions identitaires d'Interzone ont, quelque part, trait aux médias et plus précisément « aux Interzones entre la source même de l'inspiration de l'art immédiat (l'acte) et le produit technicisé (la trace) qu'on entend en extirper par la suite. Voyons de plus près.

POURQUOI EN SOMMES-NOUS LÀ MAINTENANT ? D'une part, certaines performances réhabiliteront les canons connus entre le performeur et les spectateurs, entre les décors de la performance et l'espace de la salle, il fallait s'y attendre : installations et actes éphémères furent à la merci des omniprésentes caméras vidéo. Tout de suite on a senti l'embrouille des traces technologiques de l'aventure singulière de la performance au Canada.

L'ubiquité de la vidéo, omnisciente et immédiate, amène le spectateur à croire que la réalité elle-même tient dans le médium, l'ampleur de ce dernier exprimant, maîtrisant et dépassant prétendument (au ralenti, en reprise, n'importe comment) l'horreur non-médiatique et l'insignifiance du politique. Au Québec, on délire depuis dix ans sur les spectacles d'imitations, surtout le mimétisme et non plus parodie, donc dans un confort cautionné par l'existence du modèle dont on ne retient que les traits superficiels.

25

OCTOBRE 1992



Scott TATE. Artiste multidisciplinaire de Vancouver, Scott TATE fait du cinéma, de la vidéo et de la performance. Pour *Interzone*, il propose une intervention multimédia mettant le public à contribution sur le thème de « l'unité canadienne ». Sélection de la Pitt Gallery.



Istvan KANTOR Monty CANTSIN AMEN.

nuance est mince pour ceux qui subissent les effets de telles violations. Pour bien des gens, la fumée injustifiée et le bruit intense sont simplement un danger (indésirable et méconnu) pour la santé.

Ce qu'il est important de reconnaître, c'est que chaque fois que de telles altercations se produisent lors de festivals de performance, le sujet de l'objection ou du conflit masque souvent des différences réelles que l'on n'aborde ni que l'on ne résout.

5. L'auto-satisfaction

veillera toujours sur elle-même

Ce festival particulier de la performance a eu lieu une semaine avant le référendum national sur l'Accord de Charlottetown. Plusieurs artistes ont intégré cet événement dans leur pièce, avec nombre des complications qu'évoque un tel contenu.

Il devient plus difficile, plutôt que moins, de produire une performance qui corresponde au droit que nous, en tant qu'artistes, défendons d'un espace social même et surtout au sein de notre propre collectivité. Et, bien sûr, ces défis sont, à la fois sur le plan théorique et particulièrement dans la pratique, ce qui rend un tel projet attrayant et indispensable.

Le Festival *Interzone* a consacré la majorité de sa programmation officielle à la présentation de la performance. Comme ce groupe d'artistes Inter/Le Lieu est depuis longtemps le principal organisateur de tels festivals au Canada, il semblerait utile à un certain stade que les praticiens de cet art se rassemblent pour discuter et peut-être élaborer des stratégies face à l'évolution du contexte social de cette activité. Peu importe le plaisir que procurera le fait d'assister aux formes nouvelles et variées que produit ce genre, le besoin d'un échange plus auto-critique parle pour lui-même. L'auto-satisfaction veillera toujours sur elle-même.

★

Traduction : Anne ROGIER. Le texte original en page 34.

Quelle saisie ethnologique de l'espace québécois pour le sport. Puis sous sa férule, ça devient étrange. Alastair MacLENNAN déplace les référents.

Jean-Yves FRÉCHETTE. Il a réparé avec la participation des gens dans la salle la zone de la critique d'art et d'une peinture, par ordinateur interposé. À l'Espace Interzone FRÉCHETTE a détonné. Le performeur, de fort belle humeur, conviait l'assistance à participer à l'action.

Comme l'anticipait le climat étalé dans l'espace, la cabane et les rues du quartier par Alastair MacLENNAN, les Interzones ont augmenté d'intensité, monté d'un cran.... pour basculer dans un choc émotif des psychés et des valeurs sociales ! Les Interzones de Québec, un moment planétaire intense.

Ai-je besoin d'ajouter à ce délit de critique, qu'Interzone m'a plu. Penser l'art, panser l'humain.



25

OCTOBRE 1992

SUR LA MISE EN PLACE
DES DIFFÉRENTS SERVICES
DE HUMAN TOOLS
CONCRÉTISATION DE L'IDÉE
DE WORKERS BALLET
David DRONET

Dans le cadre de ce festival, nous avions envie de questionner les franges du cadre de la représentation. Nous avons décidé de jouer l'ambiguïté entre être invités en tant qu'artistes et faire tout ce qu'a priori nous n'étions pas invités à faire : mise en place du matériel, techniciens, assistants d'artistes, restaurateurs, masseurs, photographes, caméramen... Être nulle part et partout à la fois et en tout cas n'être jamais sur la scène — espace de l'exaspération de l'identité dans le cadre de la représentation classique du show-business. En l'espace de deux jours nous nous voyions remettre, outre une carte d'invité celle de producteur dû aux nombreux services que nous avions déjà rendus ; le trouble était installé. Nombre de personnes présentes lors du festival et les autres artistes invités en particulier mirent un temps très variable à prendre connaissance de notre réel statut dans le cadre du festival et ne tardèrent pas à s'interroger sur leurs propres rapports au cadre, sur leur identité hors du champ de la représentation et de la production.

La confusion que nous créions établissait bien une problématique interrogeant l'*Interzone* (espace ou non-espace d'investigations, de rencontres et d'expérimentations).

Parallèlement à ces multiples activités, nous voulions inclure de manière opérante dans le concept de HUMAN TOOLS un maximum de personnes gravitant dans le festival. Nous demandions à chaque nouvel arrivant de bien vouloir remplir un questionnaire qui comportait deux parties bien distinctes et un polaroid de type photo d'identité. La première partie n'était ni plus ni moins qu'une sorte de fiche d'état civil ; dans la seconde nous demandions, selon quelques indications, ce à quoi chacun se sentait prêt à « servir » : figuration pour performances (chant, danse, striptease...), technicien (de surfaces, photo, vidéo...), bricoleur, services rapprochés (garde du corps, chauffeur, cuisinier...) et autres propositions que nous avions pu omettre de nos suggestions. Originellement ces fiches devaient soutenir un service de location de personnes prêtes à devenir à leur tour des OUTILS HUMAINS. Certes, ce fichier n'a pas véritablement fonctionné en ce sens puisque nous nous chargions de la majeure partie des tâches et services dont les quémandeurs avaient

besoin. Mais il est étonnant de constater avec quelle facilité ces gens se sont laissés prendre au jeu (avec plus ou moins de bonne volonté) de ce qui n'est pas autre chose qu'un fichage de type renseignements généraux, certains allant même jusqu'à dévoiler une partie de leur intimité ou jusqu'à signer avec leur propre sang. Nous avons recueilli environ 80 fiches que nous envisageons d'éditer.

En ce qui nous concerne il s'agissait de ne pas tomber dans le piège que nous avions tissé sur tout le festival ; ne pas se troubler d'être parfois méconsidérés ou que personne ne se rappelle notre nom. Nous devions répondre à l'appel des OUTILS HUMAINS pour que le ballet des travailleurs puisse fonctionner sans cesse. Nous ne devions pas être tentés de monter sur scène, ce que par ailleurs nous sommes capables de faire, l'occasion nous ayant été offerte à de nombreuses reprises ; rester dans la marge, rester dans ce que nous désignons comme étant l'*Interzone*.

Somme toute, la performance aujourd'hui, ne diffère que peu des formes classiques de l'art (peinture, sculpture...) elle ne déborde que très occasionnellement du cadre conventionnel de la représentation face à laquelle on éprouve un plaisir d'ordre subjectif. Cette position peut sembler étrange et paradoxale compte tenu de notre présence dans ce festival, mais elle corrobore l'attitude que nous avons décidé d'adopter.

Plus globalement, pour repenser les frontières de l'art conventionnel (dont la performance fait partie malgré tout), il faut réactualiser nos repères politiques, économiques, sociologiques... qui ne sont plus valables dans le contexte mondial actuel. Notre regard sur le monde ne peut plus être le même et les moyens d'expression se doivent en l'occurrence d'être modifiés. Il est clair qu'un projet comme HUMAN TOOLS n'apporte pas concrètement de réponse à ce problème mais veut faire prendre conscience du décalage qui s'opère entre la réalité et l'illusion de la représentation. Planter un clou pour accrocher un tableau, peindre une boîte de clous ou filmer une de ces deux actions et la projeter sur écran géant participent de la même pensée, sont le même acte, il n'y a que le contexte qui déterminera l'œuvre. Il faut de plus

faire de l'investigation dans les modes de communication, d'échanges et d'informations ce que tente de faire, d'une certaine manière, le réseau international et parallèle d'artistes dont fait partie Le Lieu, dans des projets comme ce festival qui reste tout de même un lieu de mixage, carrefour de pensées, de cultures et qui produit du sens dans le fait même de provoquer des rencontres.

À d'autres titres, le projet de télévision interactive Van Gogh Tv (projet spécial de la *documenta 9* à Kassel) auquel nous avons participé cet été proposait d'échapper à la passivité dans le mode de communication et d'information unilatéral qu'adoptent les mass-médias en général ; chacun pouvait à tout moment, de chez lui (par téléphone, par fax, par modem), intervenir en direct dans la programmation et échanger, anonymement ou pas, des idées, des nouvelles avec des personnes du monde entier. Les 110 000 personnes qui essayaient de se connecter tous les quarts-d'heure attestent de la nécessité et de la volonté générale de changement.

L'effondrement du bloc Est et la construction de l'Europe communautaire ne correspondent pas à l'ouverture des frontières mais bel et bien à la lente et irréversible disparition de celles-ci (quoi qu'en disent les nationalistes). Il faut continuer dans cette voie et combattre le véritable danger, qu'incarne très bien les Américains : l'uniformisation totale.

Courage on les aura ! ★

1 Alain-Martin RICHARD nous entraînera à mille lieux de cette désolation avec sa conférence-démonstration sur les entrecroisements de la performance sur le terrain théâtral aux Foufounes Électriques le 18 novembre 1992, lors des 20 jours du théâtre à risque.

2 René LAPIERRE, « Le Nouvel ordre médiatique. Sur l'écran, grand ou petit, le réel et le fantasmatique se côtoient désormais jusqu'à se fondre », *Le Devoir*, mardi 27 octobre 92, B-12.



INTERZONE : AUDIENCE AS SELF-CRITICAL COMMUNITY

Clive ROBERTSON

In an editorial from the most recent issue (Summer 92) of *High Performance*, Steve DURLAND noted changes in the focus of performance practice and a related change to his magazine which included the elimination of the review section. He wrote, « There is a growing feeling amongst artists and a broad range of cultural critics that it is no longer sufficient for art to express the artist's inspired creativity if that work fails to resonate beyond the art world. It is no longer enough for the work to succeed in art world terms if it fails to have relevance to the broader context in which that work is created. The artist as iconoclast is being replaced by the artist as citizen. Certainly these ideas aren't brand new ...but where there were once isolated voices, now there are whole choruses. »

What interested me about this editorial, which I read after *Interzone*, were glimpses of internal discussions at *High Performance* which challenge the process of critical writing as much as the practice of Performance. DURLAND continues : « We also feel that the review process ...places primary value on the product or event while ignoring the process of creation as well as the work's impact on the audience (with the notable exception of the reviewer). Thirty years after artists started developing work that was process-oriented, or systems-based or conceptual we're still trying to evaluate the whole thing by looking at what's left in the end. It becomes even more absurd when the issues are about community, or social change or education. »

Interzone is one in a long line of international performance festivals organized by the Quebec City-based collective Inter/Le Lieu. The curatorial naming of each festival e.g. *De la performance à la manœuvre* (90), *Immedia Concerto* (88), *Èspèces Nomades* (86), etc. is defined as some sort of guideline, address or prescription (and as importantly an editorial hook upon which to hang an accompanying issue of *Inter*) which the participants can, depending upon the specificity, follow, ignore and increasingly debate as the festival proceeds.

This becomes true of any such continuous curatorial thesis/naming. Publicly or privately invited artists will invariably question the institutional context in which they become engaged. On a primary level their needs include adequate remuneration, accommodation, technical support, adequate time to prepare, and above all equitable treatment.

Interzone provided such basic amenities and in the timeframe of six days stimulated an atmosphere which reproduces the process of social introduction and exchange. The focus is performance in all of its guises from spectacle and its self-challenge to convince or satisfy and the demands of non-spectacle and its fragility.

Bubbling below the surface are true cultural differences of age, education, regional identification, gender, occupational security, and complex ethnocentrism. My one serious complaint about a festival such as *Interzone* is that racial difference is noticeable by its absence.

Performance itself is just a form of art which allows for more diversity than commonality. Otto MESZAROS' humorous work using cartoons of eggs and Bartoloméo FERRANDO's global metaphorical report illuminated the scrutability of such macro and micro differences. What makes performance a socially specific activity, creative or otherwise, is the presence of the performer. This presence is often more important or more telling

outside of the act of performance itself.

With the exception of Tim BRENNAN's occupation of a vacated house, ORLAN's lecture on the surgical changes to her identity and OUTILS HUMAINS/HUMAN TOOLS function as facilitators (providing service support to both audience/ participants and performers), all of the performances emanated from two spaces.

One was a warehouse space on rue Christophe-Colomb, the other Cabaret Interzone in a re-inhabited multi-level club-bar on boulevard Charest. The cabaret acted as a hangout with playback facilities for video and film with the performances taking place between 8 h 00 — 10 h 30 pm at the warehouse and further performances taking place at Cabaret Interzone between midnight and 2 h am when they were simulcast over radio CKRL-fm. This station also carried reports, schedules of the festival and interviews with the performers early in the evening of each day.

On the final day a discussion was facilitated by Claire GRAVEL, Guy SIOUI DURAND and myself. While this discussion was inhibited by language, focus and to some extent by format, as usually happens, it succeeded in its omissions by stimulating subsequent informal exchanges.

1 Consumption of performance.

Such a festival, while limited as a focused working/exchange site between art and non-art communities remains functional in its positioning as a festival between private and public. Because the organizers are part of the same working community there is a minimum separation between the various productive functions ; we are not made to suffer the normal institutional pageantry.

The consumption of performance, at night between two or more locations could have many inexact analogies : fairground, farmer's market, a walking tour. You are not prohibited from walking into the space to watch and even assist the performers set-up their props, equipment. While the setting-up process appears chaotic, the performers know what they want and what they are doing. The warehouse space was used at least on two nights by four different performers sharing the whole staging area. Kirsteen JUSTESSEN, DOYON-DEMERS, Judy RADUL and ORAF's work occupying the most overlapped space at the same time was 'interzoned' through installation.

The audience knows what to do. There's no seating. You stand and move through each work as the focus changes. In JUSTESSEN's piece, one participant passed moulded ice-hands around on a silver tray ; another person pinned melting ice-cubes in freezer bags onto audience members clothing ; two video monitors carried further images of ice melting with a voiceover of a Greenlander woman describing different conditions of ice. JUSTESSEN ends by making a series of photo-copy ice prints as the heat of the machine accelerated the transformation of ice being photocopied. As the work continues the audience talks and circulates accepting that because the room is lit normally without any theatrical focusing that the social context of this work is more akin to a reception or an art opening.

For the other works both on this and subsequent nights the audience takes the information as given, leaving and entering the space—a theme present in RADUL's work and in the museological humour of DOYON-DEMERS work — based somewhat upon the duration of delivery of information and how much it is expected to change. As I think it should be. If you are faced with a ritual process as presented by Jerzy ONUCH or by the dance event of Benoît

LACHAMBRE, it is the artist(s) who hopefully is internalising the process and the spectator does not have to automatically be subsumed into the role of being a 'congregation'.

In his book, *Essays on Performance Theory 1970-76*, Richard SCHECHNER distinguishes between performance art's *integral audience* and theatre's *accidental audience*. SCHECHNER suggests « an integral audience often knows what's going on - not paying attention to it all the way is a way of showing off that knowledge. » While the integral audience has a closer relationship to the work and the author and attend « because the event is of special significance or attend because they have to » the irony is that « the accidental audience pay closer attention. » (These common patterns of response were re-discussed in Henry Sayre's « In (The) Place of a Text » *The Act*, Vol 1 n° 1, 86).

The forced and casual nature of an informed related audience is not necessarily a negative, providing that the artist(s) account for such behaviours in the construction of their work. In *Interzone* the sound/musicworks of Pierre-André ARCAND, Paul PANHUYSSEN and VIVENZA (though each were specifically different and formed from different interests) were unnecessarily homogenized by the way they were programmed. This in turn was different a) by being carried by radio where the radio audience would have no visual clues and b) by the response of the audience as the last event at the end of long days. The high amplification of all three works and their differently created rhythmic structures within a nocturnal cabaret environment induced a similar 'trancing' response.

In contrast, a performer like Eugene CHADBOURNE (who also appeared in the mid-night radio timeslot) simultaneously delivers a variety of musical and non-musical genres interspersed with narration and song. The nature of the work effectively challenges this trancing effect even though CHADBOURNE's fast delivery of acoustic information is no less a sensory overload. Similarly the amplified body-poet, Giovanni FONTANA — in his Cabaret Interzone work — maintains an uninterrupted soundscape while constantly varying the morphologies of sound.

These distinctions between the works is not to ascribe comparative value but to ascertain learned patterns of social reception. When asked about the effects of mass music consumption on a practice of performance VIVENZA in the week-end discussion briefly restated the CAGE maxim that « organized sound is music and aleatoric disorganized sound is noise » ; Pierre-André ARCAND explained : « Why position myself in comparison to the commercial music field ? Today you have all the anachronisms (methods of constructing sound) together at the same time. »

2 Showtime

One of the ongoing tropes of performance is in its connections to theatre or any number of spectacle forms. The room is darkened, illumination is placed in areas of visual focus, and the light is mixed so as not to interfere with video, film or slide projections. The sound is re-amplified. As preparation, the performer writes or verbally conveys cues to a technician.

This 'theatre' can be a lecture/conference, a demonstration and in the hands of a Jean-Yves FRÉCHETTE are effectively upended into the atmosphere of a living room. It is not accidental that those performers whose regular employment is teaching share and employ social skills different from but equivalent to those who are comfortable to be actors.

In fact it becomes obvious that the nature of any one person's performance 'style' can be

traced back to a relationship between social personality and other occupational behaviours, artistic or otherwise.

Anna BANANA's *Condensed History of Performance Art* constructed originally for a festival in Owen Sound, was made in her own words « for an audience not expected to be familiar with such a history ». BANANA re-using strategies of her many past civic projects, such as the *Banana Olympics*, opts for non-alienation and humour rather than an imagined task of an historian.

The variety of such manifestations is clear when looking at the agitational presentations of Istvan KANTOR Monty CANTSIN, the chain-smoking engineerings of Paul PANHUYSEN, the *Phantom of the Opera* mixing-board techniques of VIVENZA, the illustrated editorials of ORAF and so on. Another way of illustrating this would be to liken performance to a three-layered cake with the top and bottom consisting of the performer's personality, with the middle layer constituting various degrees of research, experimentation and knowledge.

3 Body-centred or absent ?

What makes performance a socially specific activity, creative or otherwise, is the presence of the performer. However performance/actions/interventions often have existed as a second-hand account, that is in the re-telling. (Even though present at the festival, several of my own descriptions of events here come from such retellings).

Tim BRENNAN spoke of this dialectic during the formal discussion and intentionally or not problematized the performer as body in his *Interzone* work. While performance activities are difficult to re-transmit even with other time-based technologies such as video and film they have also historically existed as oral or pictorial legend.

Chris BURDEN's infamous action *Shoot, 71*, where he was shot in the arm by a friend with a 22 rifle standing 15 feet away, demonstrates the receptive differences between looking at a blurred photo record, seeing the videotape of the event, being the photographer/videographer in the room when the event took place, being one of the friends in the room doing none of the shooting, or most commonly hearing about the event as history.

ORLAN's presentation of her changed identity in progress, recreating aspects of her body to conform with a computerized composite image taken from three mythological images of women (derived from three paintings of women made by men) offered a similar perspective. ORLAN showed a videotape of an early stage of her courses of plastic surgery with the artist surrounded by her own work in the operating room talking to the camera as the surgeons work. Like BURDEN she was asked about the experience of pain, and while BURDEN talked about the wound as a sculptural construction, ORLAN talked about surgery as a defeat of genetic construction and the body as cultural construction.

In the separate discussion mentioned above, Tim BRENNAN said : « I frequently hear a way of talking about performance that is body-centred, a notion of experience that you can hold, that cannot be split ; in this way meaning can be located. I'm interested in a performic mode that examines dislocation of meaning. For that reason I also want to shift the focus away from the body. » To which Alastair MacLENNAN added : « It is sometimes possible to imply more through the presence of absence and the absence of presence in time and space. »

BRENNAN's work during three different stages

held over three days invited the audience to visit a vacated house on rue du Roi that until two weeks before had been occupied by a woman who lived there for 55 years. The work functioned on many levels not the least of which was an invasion into an abandoned dwelling that in its decor and facilities counteracted stereotypes of North American working class modernity. The fact that the artist was present but not visible (BRENNAN in fact at one stage was in the attic winding a music box which was amplified through a radio in the half-basement) stimulated a find-the-artist search. This somewhat attests to the idea that performance 'needs a body' not so much to deliver meaning but rather to re-confirm authorship.

Both BRENNAN and MacLENNAN utilise absence without defusing the body search. Both manifest a way of working that admits to an audience but demarcates both time and space to work as performance which does not demand the need for an audience.

MacLENNAN set up a hockey net outside the warehouse location in which sat a bowl of milk with a hidden submerged hockey puck and a floating orange ball. During the night he set-up approximately 350 lit candles arranged to spell Oui/Non in the warehouse space in configurations that added ambiguity. MacLENNAN sat enclosed in a space looking out onto the street but invisible both from the street and the interior. BRENNAN's identification of a specific location was usefully or not a trap both for the performer and the audience.

4 Intervention :

The artist as audience

Part of the location of community : social, geographic, or occupational is the vagueness and provisionality of its make-up. In varying degrees artists critique each others efforts from any amount of positions from the most pragmatic to the most parochial. Within the context of a performance festival each observer obtains energy from the presented work and most of us when observing in hindsight would undertake what we see differently. At its simplest it becomes a comment that evaluates whether something is convincing or nourishing or whether we are being served some not-so-warm leftovers. At its most useless it becomes competitive. At its best, equipped with the minimum of expectations, you can and always will be surprised.

The difficult part comes in the clash of values and ethics and the multiplicity of strategies that performance encompasses. Particularly when performance becomes action and debates over meanings immediately become overridden by praxis. Judith BARRY writing about feminist performance in California has written : « it is definitionally impossible to place any performance outside an ideological framework. Ideology can be seen (in ALTHUSSER's terms) as a momentary complex of social practices and systems of representation which have political consequences. »

Istvan KANTOR Monty CANTSIN's performances are deliberately confrontational and at least in sensory terms are assaultative. The fact that the strategic uses of materials : vocalising, smoke, semi-industrial music, and blood becomes repetitious and is used by others in various entertainment formats serves as an attraction/repellent for a repeat audience.

KANTOR's performance in the warehouse included Christa and their young son, Jericho. Following the performance there was normal discussion about the convincibility of the work in general and specifically whether or not the child

should be exposed to the acrid smoke, the loud music, etc. for the sake of a performance.

ORAF and Tanya MARS both were upset that the child had been temporarily placed into a harmful environment. (Though few people knew, Jericho was in fact wearing protective earplugs).

MARS later told me that while she is not interested in reproaching any behaviour between consenting adults she was concerned that a laissez-faire attitude by the audience was strange given the amount of fuss caused over Sniffy the rat and other actions where animals have been exploited in performance.

Later at Club Interzone, ORAF angrily confronted Christa until, according to witnesses, he physically assaulted Christa whereupon he was stopped and left the Club.

During the following night's scheduled performances, ORAF re-appeared to demonstrate outside of the warehouse. His intervention which began with a sign in French which on one side was written, « I am ashamed to be an artist » and on the other « We give applause to the abused-child ».

Had ORAF not countered the alleged child abuse with physical assault the ensuing debate would have been different. While remembering the hypocracies that surround such behaviours within quasi-egalitarian societies, we can state that both child abuse and men assaulting women are non-negotiable issues.

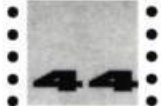
The intention here is neither to sensationalize this altercation nor to embarrass the participants. Those of us who are parents at various times could equally be accused of child neglect or mistreatment given the breadth of cultural and social expectations that surround parenting.

Perceived or actual violence is neither common or rare at such festivals whether it is self-inflicted or aimed towards specific persons or the identities of such persons. While actual violence cannot be equated with misogyny, homophobia and racism there is a fine line for those who experience the effects of any such violations. For many people gratuitous smoke and loud noise is simply an unwanted and unappreciated health hazard.

What is important to acknowledge is that whenever such altercations occur at performance festivals, the focus of objection/conflict often masks real differences that are neither addressed nor resolved.

5 Self-satisfaction will always take care of itself.

This particular performance festival took place a week before the national referendum on the Charlottetown accord. Several artists incorporated this event in their work with many of the complications such content evokes. It becomes more rather than less difficult to produce a performance that matches the right that we as artists make to access social space even and especially within our own constructed community. And of course such challenges both theoretical and specifically in practice are what makes such a project attractive and essential. The *Interzone* Festival allocated the majority of its formal schedule to presenting Performance. As this artists collective Inter/Le Lieu has long been the main organizer of such festivals in Canada, at some point it would be useful for practitioners to assemble to discuss and perhaps workshop strategies for the evolving social context of the activity. No matter how enjoyable it is to see the new and varied work this genre delivers, the need for more self-critical exchange is self-evident. Self-satisfaction will always take care of itself.



FESTIVAL D'IN(TE)RVENTION 7
AUDIO — PERFORMANCE — VIDÉO — RADIO ART
INTERZONE
Québec du 20 au 25 octobre 1992
LE LIEU, CENTRE EN ART ACTUEL EN COLLABORATION
AVEC CKRL-MF

INTERZONE fait suite aux précédents festivals que Le Lieu a organisé. Le dernier festival ayant comme problématique *De la performance à la manœuvre* était intégré à la *Première Biennale d'art actuel de Québec* et avait reçu l'appui des centres d'artistes de Québec.

Cette fois-ci, la problématique articule la performance, l'audio, la vidéo, la radio.

INTERZONE poursuit la logique d'*Interscop* que nous avons organisé en juin 1990 avec nos amis polonais.

INTERZONE insinue la pratique artistique au-delà des limites institutionnelles et vise la pulvérisation des modalités formelles de l'activité artistique.

Pendant six jours, du 20 au 25 octobre 1992, les artistes ont produit des interventions de toutes sortes, à l'extérieur et dans les locaux du Cabaret et de l'Espace INTERZONE, occupés spécialement pour l'occasion.

PERFORMANCE

SÉLECTION DE PERFORMANCES SONORES, VISUELLES, ENVIRONNEMENTALES.

PARTICIPATION QUÉBÉCOISE, CANADIENNES, NORD-AMÉRICAINE, EUROPÉENNE.

UN CONTENU DIVERSIFIÉ, POÉTIQUE, ARTISTIQUE...

AUDIO — RADIO ART

UNE PROGRAMMATION CONSACRÉE À LA DIFFUSION ET À LA CRÉATION EN DIRECT D'OEUVRES RADIOPHONIQUES INTÉGRANT MUSIQUE, ENTREVUES,

INTERVENTIONS ET PROPOSITIONS EXPÉRIMENTALES.

VIDÉO

UNE PROGRAMMATION SOUTENUE DE VIDÉOS D'ART ET DE FESTIVALS DE PERFORMANCES.

IL A ÉTÉ TIRÉ 1950 EXEMPLAIRES DE CETTE PUBLICATION DONT 1200 ONT ÉTÉ ENCARTÉS DANS LE NUMÉRO DOUBLE INTER 55-56.

IMPRIMERIE CANADA
LE LIEU, CENTRE EN ART ACTUEL

© LES ÉDITIONS INTERVENTION, QUÉBEC, 1993

ISBN — 2-920500-08-2

ON PEUT SE PROCURER LE MONTAGE VIDÉO EN COMMUNICANT AVEC LE LIEU, CENTRE EN ART ACTUEL,
345, RUE DU PONT, QUÉBEC, G1K 6M4. CANADA. (418) 529-9680. TÉLÉCOPIEUR : (418) 648-9201.