

De la mémoire et autres petits concepts...

Jean-Claude Saint-Hilaire

Number 96, Spring 2007

riap2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45696ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Saint-Hilaire, J.-C. (2007). De la mémoire et autres petits concepts.... *Inter*, (96), 36–37.



De la mémoire et autres petits concepts...

par Jean-Claude St-Hilaire

NINEVEH ET ISTVAN KANTOR

Cette cinquième soirée de la *Rencontre internationale d'art performance* est marquée du sceau de la mémoire. En ce sens, il s'agit d'une attitude post-moderne qui marque le sujet de trois performances, soit celles de Monty Cantsin, de Nenad Bogdanovic et d'Elena Kovylna. Il est heureux qu'une ligne directrice se soit dessinée au cours de cette soirée. De son côté, Diana Burgoyne aborde indirectement la thématique en utilisant la mémoire incluse dans des puces informatiques.

Diana Burgoyne

Pendant que le public prend place dans l'espace de Rouge, Burgoyne se tient au fond de la salle, face à la foule, debout, immobile, un masque de fil de métal sur le visage. Dix masques semblables sont regroupés et suspendus dans le centre de l'espace, chacun tourné vers elle. Un message circule, écrit en français et en anglais : « S'il vous plaît, placer le masque délicatement sur votre visage. » Ces masques sont pourvus d'un petit haut-parleur de trois centimètres de diamètre, d'une batterie conventionnelle, d'un senseur lumineux et d'une puce audio. Astucieux dispositif technologique !

La performance débute lorsqu'elle branche la batterie de son propre masque. Il émet la phrase *Qu'est-ce que c'est ? / What is this ?* Et elle attend. Lorsqu'elle agite les mains près de son visage-masque, activant ainsi le senseur, la phrase recommence, à volonté. Quelques personnes de l'assistance se lèvent et vont ajuster délicatement leur visage dans l'un des masques, une nouvelle phrase se faisant entendre, différente pour chacun des masques. Le

son émis est léger, le haut-parleur étant de petite puissance. On entend ici et là une phrase comme « C'est une performance » ou « *I want it (?)* ». Le tout paraît vite chaotique, car les phrases sont simultanées, pas très audibles et, surtout, s'annulent en une douce cacophonie. Une dizaine d'individus se sont déplacés pour expérimenter l'installation. Lorsqu'il n'y a plus personne au centre, Diana Burgoyne se retire. L'action a duré dix minutes.

L'enjeu de cette performance est le dialogue entre l'artiste et les spectateurs, particulièrement ceux qui essaient les masques. La question posée par Burgoyne s'intéresse à l'esprit (« mind »). Les dix réponses en donnent une description ou, du moins, une certaine idée.

La rhétorique de présentation de l'action se calque sur l'attitude du chef d'orchestre, du maître de chœur, du professeur devant l'assemblée. Peu de gestes sont exécutés, les corps sont statiques : les machines communiquent, mais les gens comprennent peu.

Elena Kovylna

Elle est vêtue d'une robe de soirée satinée, couleur chair, épaules nues, très chic. Souliers très haut perchés, lacés sur les chevilles, chapeau et voilette complètent le tableau. « Grimée » à la perfection, *high class*, elle porte un collier et est assise dans un fauteuil, au centre de la tribune (*stage*). L'éclairage la vise, c'est tout, elle attend, immobile. Dans la salle se trouvent deux lentilles : un télescope, sur la droite, à sept ou huit mètres de l'artiste ; l'autre, sur la gauche, un peu plus près, ressemble à une

longue-vue, un peu comme celles utilisées par les arpenteurs-géomètres. Une paire d'écouteurs est accrochée au trépied des deux lunettes et émet, en boucle, un extrait de la pièce *Le vol du bourdon*¹. Le public est invité à venir regarder et écouter. De longues files se dessinent dans la salle. La longue-vue de gauche est dirigée sur le sein droit de Kovylna qui y apparaît dans tout le champ de l'appareil. En observant bien, on remarque une mouche domestique noire, morte (écrasée ?), sur le riche corsage de la robe. Le télescope de droite est orienté sur l'autre sein, où une autre mouche est fichée également.

Procédé simple, exhibitionniste, permettant au spectateur de devenir voyeur, mais un seul détail devient perceptible par le dispositif optique. On comprendra que l'artiste ne peut bouger, elle *doit* rester immobile, comme le modèle du peintre. Le tableau, car c'en est bien un, est idéalisé dans son ensemble, image éculée d'une bourgeoisie décadente, comme ils disaient, « dans le temps », et en cela flirtant avec le postmodernisme. Toutefois, ce qui y est montré dans le détail n'est pas le sein plantureux de l'artiste, mais bien cette mouche écrasée désacralisant allègrement les apparences.

Réflexion sur le voyeurisme institutionnalisé, érigé en vertu par des phénomènes comme la télé-réalité, les paparazzis ou la pornographie ? Peut-être...

La culture russe transpire à travers tout le travail de l'artiste, elle la transporte constamment avec elle. Les performances d'Elena Kovylna démontrent de façon critique le jeu des apparences (allusions

aux contes et au cinéma, à la notoriété militaire, à l'image de la femme-objet, au spectacle-concert) et insistent souvent sur les tensions politiques Est/Ouest, dans un registre nettement plus politique. La sensualité de son corps pulpeux est exploitée régulièrement dans son travail, de façon cynique, ou du moins avec cette impression toute féministe². La performance de Québec est de ce côté-là de sa production.

La performance se termine lorsque toutes les personnes qui le désiraient ont vu – dans le sens de « voyeur » – ce qu'il y avait à voir. Cela en fait une expérience non pas collective, mais bien individuelle, par l'expérience intime livrée par les écouteurs et la vision unique. C'est là l'intérêt particulier de la performance : geste public mais communication intime et individuelle.

Nenad Bogdanovic

Une bande vidéo projette au mur une boucle de trois séquences constituées des clichés séquentiels d'Eadweard Muybridge représentant trois hommes nus jouant au baseball³. Le premier lance la balle, le second la frappe et le troisième tente de l'attraper. Cette projection dure pendant presque toute la durée de la performance. Une musique mi-techno, mi-freejazzée est présente tout au long de l'action, ajoutant un rythme rapide et parfois échevelé à la performance.

Bogdanovic enlève les pages d'une revue spécialisée en informatique et les dispose au hasard par terre, dans l'espace scénique, devant la surface de projection. Il place au centre un disque dur d'ordinateur. Il débouche ensuite une bouteille de whisky Canadian Club et en boit une gorgée. Prenant le disque dur dans la main droite, il tourne autour de l'espace scénique en regardant l'assemblée tout en disant en anglais : « *The human brain*. » Il répète ce geste à quatre ou cinq reprises et ajoute par la suite à son manège le fait qu'il offre au public la possibilité de boire aussi une lampée d'alcool : une douzaine de spectateurs se laissent tenter. Incidemment, seules trois femmes ont tendu la main et bu à la bouteille, des hommes s'étant surtout manifestés. Il faut rappeler qu'entre chaque gorgée avalée, il réaffirme « *the human brain* » avec le disque dur dans la main. La fin de l'action est marquée par un changement de la séquence projetée : deux hommes nus cognent un morceau de fer déposé sur une enclume, à l'aide chacun d'un gros marteau. À ce moment, Bogdanovic brise sa propre boucle

gestuelle, sort de l'ombre une masse et se met à cogner sur le disque dur. Il l'écrase comme une mouche sur... une vitre. Cela marque la fin de la performance.

Les allusions à Muybridge et à l'informatique forment une association riche, questionnant l'avancée de la technologie : balbutiement de la photographie préfigurant le cinéma et stockage d'informations numériques, à l'autre bout du spectre technologique. Toutefois, les intentions sémantiques sont nébuleuses. D'un côté, Bogdanovic utilise des documents marquant l'histoire technologique et, de l'autre, il détruit radicalement le support contemporain pouvant contenir toutes traces d'information numérisée. Une ambiguïté de sens découle de l'écart entre l'intention première et le geste posé. Cette ambiguïté perdure lorsque l'on considère l'utilisation de l'alcool. Cette « communion » rassembleuse et enivrante est-elle une analogie à tous ces accros de l'informatique (qui sont en bonne partie des hommes) ? La question reste, les pistes de réponses, par contre, apparaissent plus nettes.

Nineveh et Istvan Kantor

Comment décrire une performance d'Istvan Kantor (Monty Cantsin) en quelques lignes ? Tâche ardue ! J'ai assisté à des dizaines de ses actions depuis 1979 et, étrangement, il m'apparaît être resté entièrement fidèle à son personnage : chaotique et engagé, musical et conceptuel, énergique et dramatique, technologique et corporel, sanguinolent et flamboyant, violent et sympathique. Le charisme de Monty Cantsin fonctionne toujours. L'œuvre présentée le 28 septembre dernier avait un attrait particulier : il s'agissait de la commémoration du 50^e anniversaire de l'insurrection de Budapest, automne 1956⁴. Kantor est d'origine hongroise, il a émigré au Canada en 1977⁵. Autre fait marquant, Nineveh, 11 ans, la fille de Kantor, était de la partie, créant ainsi un duo percutant. Elle en était à sa quatrième collaboration avec son père.

Le grand mur est couvert par deux projections vidéo du début à la fin de l'activité : extraits de bandes de Kantor, montage de séquences historiques sur l'insurrection, vidéo en direct. Avec un échantillon sonore, à plusieurs reprises, il rythme avec des sons matraques la prestation, du début à la fin. La tendresse et le côté ingénu de Nineveh contrastent presque dans cet opéra cathartique et chaotique. Elle joue du violon, se balance à des

anneaux, lit, tient un gâteau de fête ou un drapeau. Kantor sollicite une dizaine de spectateurs, les attache, debout, les fait tourner, leur donne des feux de Bengale.

Fidèle aux symboles qui ont fait sa marque, il met le feu à une planche posée à l'horizontale, sur deux chaises, et en marchant sur les mains s'en approche et se laisse choir sur la planche, la brisant en deux. Il répète un peu plus tard le même geste : la planche ne casse pas et il devra se reprendre deux fois pour y arriver. À un moment donné, il extrait d'une valise une plaque-pierre tombale en plâtre sur laquelle sont gravés les mots *happy birthday revolution*. Alors, accroupi, il s'extrait lui-même du bras droit deux ampoules de sang qu'il fera gicler sur la plaque. Il clôt le spectacle en demandant aux volontaires, qui tournent toujours, attachés, de se placer le long du mur, volontaires et complices qu'il fusillera symboliquement.

Il est difficile de décrire l'ambiance d'une telle action tant les sens sont sollicités. On pourrait imaginer un Wagner halluciné, maniant le feu et le sang, faisant monter la tension presque une heure durant, saturant les perceptions sonore et visuelle du public par des images dramatiques et des sons assourdissants. Nineveh Kantor apporte de son côté une touche de naïveté, hésitant parfois avant d'agir, cela la rendant fragile dans cet univers de fin du monde. ■

Notes

- 1 Nikolai Rimsky-Korsakov, Opéra *Le conte du tsar Saltan*, 1899.
- 2 Voir *Painting as Documentation*, Art Moscow, 2005 ; *Live Concert*, XL Project, Moscou, 2005 et Salzbourg, Autriche, 2004 ; *Fresco as a Documentation*, Palis Pfafava, Venise, 2004 [www.kovylina.com].
- 3 C'est à partir de 1878 qu'Eadweard Muybridge commence ses recherches photographiques sur les déplacements des chevaux et des séquences relatives au mouvement corporel de modèles nus. Muybridge, par ses recherches sur le mouvement, peut être considéré à juste titre comme un ancêtre direct du cinéma.
- 4 Le mouvement hongrois d'octobre 1956 fut une insurrection, voire une révolution. Ce fut un soulèvement spontané, sans dirigeants, authentique mouvement de masse uni par la haine du régime stalinien et par une volonté d'améliorer la situation sociale. L'enquête menée par le comité spécial de l'ONU sur la Hongrie en 1957 conclut son rapport en disant que le « soulèvement hongrois a eu un caractère non seulement national, mais aussi spontané ». L'agitation des écrivains, des étudiants et des journalistes prouve une émancipation progressive vis-à-vis du Parti des travailleurs hongrois (le parti unique) ainsi qu'une désagrégation du système totalitaire. Les intellectuels qui se battaient pour la réforme n'ont jamais imaginé un tel cataclysme, un bouleversement aussi violent, une remise en question de la totalité des institutions et encore moins une opposition armée à la domination de l'URSS. En octobre 1956, le peuple hongrois se soulève contre le despotisme soviétique. Pendant dix jours, il s'est senti libre et a exercé cette liberté ; les ouvriers ont notamment formé des conseils qui ont pris en main la gestion des entreprises. C'est une centaine de conseils ouvriers qui se sont créés dans tout le pays. Les programmes diffèrent, mais ont des points communs : l'abolition de l'AVH (police secrète), le retrait des Russes, les libertés politique et syndicale, la gestion ouvrière des usines et l'amnistie. Mais l'insurrection hongroise est rapidement écrasée par les chars soviétiques dans l'indifférence des gouvernements occidentaux, trop occupés par la crise du Canal de Suez [www.fr.wikipedia.org/wiki/Insurrection_de_Budapest].
- 5 À ce propos, consulter l'adresse Internet suivante : www.en.wikipedia.org/wiki/Istvan_Kantor.

