

## [Présentation]

Richard Martel et Seiji Shimoda

Numéro 66, 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46407ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

### ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce document

Martel, R. & Shimoda, S. (1996). [Présentation]. *Inter*, (66), 41–42.

## Richard MARTEL

NIPAF est un événement de haute qualité qui précise de plus en plus la position de l'univers performatif au Japon. En fait, on pourrait même dire que ce festival est en train de devenir la plaque tournante de ce type de pratique dans l'ensemble de l'Asie. Cela est évidemment dû à son organisateur principal, Seiji SHIMODA, mais aussi à la qualité des collaborateurs japonais car, on doit le dire, ils sont d'un

professionnalisme de premier ordre. C'est là ma première constatation quant à NIPAF 96. Il est toujours très important de sentir que le performeur est bien soutenu, aidé. La pratique de la performance mise beaucoup sur le contexte de distribution. La manière même d'élaborer une soirée, particulièrement dans la séquence de distribution des énergies, reste importante. Cette sorte de mixité des styles, des protagonistes aussi, de leur réalité culturelle et géographique, est pour NIPAF un critère d'éclectisme, qui témoigne de la versatilité des pratiques et des possibilités multiples du travail performatif.

Cette première constatation, l'encadrement du

performatif, agit finalement dans le cadre de la « livraison » du matériel et de la matérialité même, c'est-à-dire ici le performeur. Tout au long de la dissémination des performances, on peut dire que l'équipe de NIPAF est à la hauteur de sa volonté d'offrir une qualité dans le « spectaculaire ». Doit-on répéter que c'est souvent de la manière dont s'installe le performeur – et son action – que dépendent la synergie et sa réussite ? Que finalement, plus l'équipe qui soutient le performeur est efficace, plus la performance sera efficace ? Donc le performeur n'est pas seul. Il affirme un positionnement dans un contexte qui reste important et qui contribue directement à l'étalement du sujet performant.

On a même été jusqu'à énoncer que plus le public est intéressant, plus la performance sera elle aussi intéressante. Inversement, la performance est à l'image même de sa réception ; lorsque le public est insignifiant, il est possible que cela affecte la distribution et que la performance s'immisce et calque sa réalité sur les aléas, de la manière où ça s'étend.

Plusieurs performeurs sont de cet avis : l'univers performatif témoigne de la manière dont s'actualise le dispositif. À NIPAF, la qualité de l'organisation déteint, si on peut s'exprimer ainsi, sur le corpus d'actants. Que ceci aussi nous serve de leçon lorsqu'il s'agit de promouvoir la performance dans quelque contexte que ce soit.

Cette importance du contexte, dans l'interaction du performeur avec une présence extérieure – qu'on la nomme ici le public –

implique aussi l'immensité des possibilités du performatif. Puisqu'il tient compte de ce même univers de monstration, le performatif est à même de trouver dans le contexte de sa distribution une réalité d'actualisation.

Et c'est ce qui a pu être

vérifié à NIPAF, car les mêmes performeurs devaient présenter leur travail à Tokyo, dans le contexte de la salle de la Japan Foundation, et à Nagano, dans un lieu différent, une sorte de

salle de théâtre datant de quelques dizaines d'années.

L'ordre de présentation des performeurs, donc le contenu de chacune des soirées, était le même à Tokyo et à Nagano, mais – tous les performeurs le savent – il importe toujours de voir le local assez

longtemps auparavant pour « préparer » une performance. La chose s'est vérifiée totalement dans la différence d'aspect entre Tokyo et Nagano. À un point tel que certains performeurs

n'ont pu présenter à Nagano ce qu'ils avaient fait à Tokyo. Le phénomène semble banal mais contribue à faire comprendre la nature spécifique de la performance lorsqu'elle s'écarte particulièrement, et surtout, du théâtre. Il est

donc difficile de répéter une actualisation en considérant que cette même actualisation se pose et se « geste » dans un rapport aux « exigences » du temps et de l'espace de sa distribution.

Le geste reste posé et il se pose souvent d'une manière différente selon le lieu et les critères présents : c'est l'ambivalence du positionnement esthétique. Et combien de fois ai-je entendu dire qu'il sera difficile « ici » de faire « telle » performance et qu'à

cause du « lieu », il faut faire « autre chose » ! Donc la présence du public est une réalité dans la performance, une réalité qui tient à l'espace

physique. Ou bien on est en réaction avec ou contre, ou bien on s'en écarte.

La performance pose des questions théoriques, esthétiques, éthiques. Le performeur est en agitation parce que l'espace même est une condition d'existence de l'appareillage morphologique, nonobstant le style, la culture, l'appartenance de chaque performance particulière.

Une autre constatation qui m'est venue de NIPAF est l'incroyable richesse stylistique de la performance. Peut-être parce que NIPAF est une occasion « presque unique » d'assister à des prestations différentes, surtout entre l'Asie et l'Occident. Car il est pour les performeurs assez facile de constater des manières différentes, entre l'Asie et l'Europe surtout. NIPAF montre des artistes de la performance de régions et de cultures fort variées. La prestation asiatique tient compte du temps, du rythme venant de l'intérieur, d'une façon particulière de matérialiser l'empreinte du corps dans son déplacement et sa quête d'utilisation des symboles, de l'histoire et des finalités archétypales.

NIPAF affirme aussi les niveaux multiples et l'éventail des pratiques. Douceur, dureté ; silence, bruit ; vide, plein ; finalement les différents styles performatifs contribuent à illustrer des possibilités – que je dis ici infinies – du performatif. Ceci en même temps élimine presque l'idée de compétition, en ce sens où il n'est plus possible de savoir ce qui serait meilleur, parce que les pratiques sont tellement éloignées les unes des autres qu'il y a peu de possibilités de comparer et d'émettre des jugements. La performance serait une sorte d'art de la tolérance ! Et cela implique donc que chaque performeur respecte le travail des autres performeurs, qu'il admette finalement ne jamais pouvoir faire la performance de tel ou tel autre, mais aussi que les pratiques soient les plus différentes possibles. Il y a donc des styles fort variés et ces styles sont des exécutions formelles qui témoignent de l'histoire, de la géographie, de la culture.

NIPAF, par l'éclectisme de sa participation hautement internationale, confirme en même temps la « professionnalisation » – même si je n'aime pas ce terme – des participants.

On peut toujours dire qu'on aime ou qu'on n'aime pas, que c'est un petit peu trop long, qu'il y a trop de lumière ou que c'est trop fort... mais admettons cependant que ça questionne et que ça laisse des traces.

Et le « ça » est ici impliqué dans le sens où ça passe, où ça va ; dans le dégageant rythmique de la conséquence, un va-et-vient perpétuel dans la machine consciente de son inconscient ; ça se digère parce que ça entraîne sa volonté d'existence dans le délire dégagé des conventions. Donc, plus les pratiques performatives sont diversifiées, plus il est paradoxalement question de style. Il y a le style André STITT, le style Boris NIESLONY comme le style Seiji SHIMODA... Nous apprenons que nos facultés sont des filtres et que ceci témoigne ou non de nos réalités culturelles. NIPAF confirme la santé de la performance parce qu'il s'y révèle une



人間と時代と芸術を口撃する  
NIPAF'96

29 FÉVRIER • 2 MARS 1996 :  
JAPAN FOUNDATION  
FORUM, TOKYO.  
5 MARS • 7 MARS 1996 :  
NAGANO  
PREFECTURAL  
WORKERS' WELFARE,  
CENTER HALL,  
NAGANO



diversification qui s'écarte de la modélisation, une sorte d'hybridation dans le confort rentabilisé par l'archétype. Il n'y a pas si longtemps, l'art n'était que peinture, sculpture, gravure... en un certain ordre agencées !

La performance est un ostracisme pratique déguisé du « conventionnalisme » et des doctrines.

Jusqu'où le culturel se confirme-t-il dans l'actualisation de la performance ? Zbigniew

WARPECHOWSKI est-il un Polonais de la performance et en quoi cette Pologne affecte-t-elle WARPECHOWSKI lorsqu'il s'agit – ça gît : ça gît-il ? Du moins, ce type de question mérite d'être posé. Et la réalité d'un festival, comme NIPAF, c'est une réalité plurielle qui contribue à mettre le performeur dans l'ambivalence.

Le contexte, le public, l'équipe de travail sont des composantes de la performance. Le style, la culture, l'appartenance, l'esthétique/éthique sont d'autres aspects aussi.

Mais une autre constatation qui m'est venue suite à ma deuxième participation à NIPAF concerne l'apport du travail en collectif. En effet, nous étions cinq membres du collectif à formation variable INTER/LE LIEU. Nous étions invités à participer à un échange entre Québec et Tokyo.

Nous avons donc à l'intérieur même de l'espace particulier une sorte d'enclave artistique qui donnait à NIPAF quelque chose comme une atmosphère de famille. Cette sorte d'espace privé dans l'espace public a donné à Tokyo une sorte de présence active ; à Nagano cette présence n'y était pas pour des raisons que la raison ignore, sauf la raison économique.

Et cela aussi, on a eu à le vérifier dans la livraison de l'acte performatif commis par INTER/LE LIEU, où s'est développée une sorte d'osmose performance/happening qui a utilisé les paramètres du lieu physique, du public, des symboles, de la déroute.

En fait, ce que je tente de dire là, c'est qu'il faudrait que de telles pratiques de groupe soient présentes lors des festivals.

Cela entraîne la performance dans des endroits où le geste solitaire ne se commet pas et atomise différemment les éléments performatifs, ce par où ça se dépense, dans le sens de la pensée dégagée de sa condition apparente. L'apparence n'étant plus qu'une seconde peau, comme celle que Tari ITO semble vouloir s'enlever.

Finalement, NIPAF reste un festival percutant pour le public, pour le performeur aussi et cela tient, je pense – et postule –, à la grande qualité des organisateurs. CQFD •

## NIPAF Seiji SHIMODA

Le Nippon International Art Performance Festival (NIPAF) a été organisé pour la première fois en 1993, avec 14 artistes venus de 10 pays, puis en 1995 avec 15 artistes de 14 pays, et enfin en mars 1996 avec le même nombre d'artistes et de pays que pour la précédente édition. Au total, en trois fois, une

cinquantaine d'artistes ont été invités, dont la plupart venaient au Japon pour la première fois. NIPAF est le seul véritable festival international de performance au Japon, et il est d'ailleurs grandement apprécié en Asie.

En 1975,

l'expression de ma poésie est devenue corporelle. J'étais alors actif à Tokyo et dans tout le pays. Au Japon, ce type d'expression avant-gardiste a connu de grandes difficultés dans les années quatre-vingt, en raison d'un fort mouvement conservateur. Mais comme je suis

un artiste japonais, j'étais très apprécié en Europe. Mes voyages là-bas étaient cependant toujours fatigants, car je présentais mon travail souvent seul et je n'étais pas très encouragé par les artistes de ces pays.

En 1990, la situation a changé. Tout d'abord, j'ai commencé à présenter *On the Table*. La préparation de cette performance était plus simple que les précédentes et je pouvais me déplacer plus facilement (même si, pour transporter une table, on a besoin de force). Et puis, cette année-là, j'ai été invité pour la première fois à un festival en Corée. L'organisateur de ce festival, lui-même artiste, m'a beaucoup encouragé, mais j'ai été déçu du manque de

responsabilité des artistes japonais, du reste très satisfaits d'eux-mêmes. En revanche, j'ai été influencé par l'expression des artistes invités au festival *De la performance à la manœuvre* à Québec, où je me suis arrêté lors d'une tournée au Canada (il y avait encore beaucoup de gens qui faisaient des choses bizarres).

À ce moment-là, un artiste polonais, Jan SWIDZINSKI, m'a invité à son festival en 1991, et j'ai commencé à participer aux festivals de façon

continue. J'ai aussi fait de la performance à Hongkong la même année. Grâce à cette performance, j'ai été connu à Taiwan, et cela m'a permis de présenter mes performances dans les pays d'Asie.

Ma participation à des festivals me posait chaque fois de grandes difficultés financières et physiques dues aux décalages horaires. Mais comme le système artistique japonais, qui est assez fermé, et la culture commerciale m'en nuyaient, je n'ai pas hésité à aller dans d'autres pays, et j'ai même demandé à mes parents et à mes amis de me prêter de l'argent pour participer aux festivals, où je pouvais rencontrer une multitude d'artistes. Finalement, ce sont toutes ces rencontres qui m'ont donné envie d'organiser un festival au Japon.

En 1993, une nouvelle fondation, Nippon Geijutsu Bunka Shinkou Kikin (Fonds culturel d'art japonais), a justement été créée, et on a eu le droit de demander des subventions individuelles. Avec le soutien de cette fondation, j'ai réalisé le premier NIPAF en 1993. Depuis, j'en ai organisé deux autres éditions, ayant toujours été bénévole, et j'ai dû combler chaque fois les déficits. Malgré tout, organiser ce festival demeure très amusant. En outre, grâce aux rencontres, beaucoup d'échanges d'invitations se sont produits avec d'autres festivals. Je crois que nous participons peut-être à l'histoire de la performance, et c'est ce qui est le plus important pour moi. Aujourd'hui, partout dans le monde, nous connaissons de nombreuses difficultés, mais si l'on peut encourager des artistes dans leurs actions, nous nous développerons dans le futur. Le réseau d'art performance ne peut exister sans la participation et les projets des artistes. Je crois que la performance est une forme d'art plus efficace pour le monde actuel, qui a vu son temps changer de vitesse.

Nous avons organisé cette troisième édition de NIPAF à Tokyo et à Nagano, alors que le premier festival ne s'était tenu qu'à Nagano. Au Japon, tous les mass média sont concentrés à Tokyo. Nous sommes donc obligés d'organiser NIPAF là-bas pour obtenir les subventions nécessaires et pour le faire connaître. Néanmoins, il serait difficile de connaître la vie quotidienne japonaise si l'on ne restait qu'à Tokyo ; c'est pourquoi nous organisons également ce festival dans ma ville natale, Nagano. Comme les fois précédentes, après s'être remis du décalage horaire et s'être habitués à la vie urbaine, les artistes ont présenté leurs meilleures performances. Je suis toujours très touché par leur passion. •



第1日目一東京2月29日(木)／長野3月5日(火)

1. 霧田誠二 (日本)
2. エルビラ・サンタマリア (メキシコ)
3. ボリス・ニエスロニー (ドイツ)
4. チャンボン・アビスサック (タイ)
5. アンリ・ショパン (フランス)

第2日目一東京3月1日(金)／長野3月6日(水)

1. アマダ・ヘン (シンガポール)
2. アンドレ・スティット (イギリス)
3. スビグニエフ・ヴァルベホフスキ (ポーランド)
4. マ・リュウミン馬六明 (中国)
5. リンシャル・マルテル (カナダ)

第3日目一東京3月2日(土)／長野3月7日(木)

1. インターノル・リュウ (カナダ) →東京のみ  
ステラーク (オーストラリア) →長野のみ
2. マーサ・ウィルソン (アメリカ)
3. チェン・チャーレン陳介仁 (台湾)
4. イトー・タツ (日本)
5. フェルゴシ・ラースロー&シルテシュ・ヤーノシュ (ハンガリー)

First day : Tokyo-29. Feb. (Thu.) / Nagano-5. Mar. (Tue.)

1. SHIMODA Seiji (Japan)
2. Elvira SANTAMARIA (Mexico)
3. B.T. NIESLONY (Germany)
4. Chumpon APISUK (Thailand)
5. Henri CHOPIN (France)

Second day : Tokyo-1. Mar. (Fri.) / Nagano-6. Mar. (Wed.)

1. Amanda HENG (Singapore)
2. Andre STITT (England)
3. Zbigniew WARPECHOWSKI (Poland)
4. Ma Lu Min (China)
5. Richard MARTEL (Canada)

Third day : Tokyo-2. Mar. (Sat.) / Nagano-7. Mar. (Thu.)

1. Inter/LE LIEU (Canada) →Tokyo  
STELARC (Australia) →Nagano
2. Martha WILSON (USA)
3. CHEN Chieh Jen (Taiwan)
4. ITO Tan (Japan)
5. FELUGOSSY Laszlo & SZIRTES Janos (Hungary)