Document généré le 13 août 2025 08:38

Inter
Art actuel

Trois soirées de rencontres-performances à Québec en octobre

Guy Sioui Durand

Numéro 67, 1996

URI : https://id.erudit.org/iderudit/60030ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Sioui Durand, G. (1996). Trois soirées de rencontres-performances à Québec en octobre. *Inter*, (67), 31–35.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1997

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Trois soirées de rencontres-performances à Québec en octobre

Guy SIOUI DURAND

Vingt-sept artistes vont créer dans le local sis au mail Centre-Ville durant cet événement étalé sur deux semaines, dont douze pendant le premier week-end auquel j'ai assisté.

L'interactivité télévisuelle

« La télévision s'inscrit largement dans ce mouvement de convergence des technologies pour le refus de l'artificialisation de la vie et vers l'émergence d'une culture du sentiment. Noyée dans un nouvel espace-temps où se mêlent actualité et virtualité, présence et absence, réel et fiction, proximité et distance, elle convie le téléspectateur à se retrouver dans la lucarne et à y faire l'expérience de soi et des autres. Le canal de la reliance télévisuelle c'est l'identification, son support, la scénarisation de l'interactivité. » [1]

En 1988, l'événement *Immedia Concerto* est capté en vidéo par Christian VANDERBORGHT. Il y aura, entre autres, une étonnante balade en bateau sur le fleuve durant laquelle auront lieu des performances. En 1990, des manœuvres envahissent Québec lors de l'événement *De la performance à la manœuvre*. En 1992, les ondes radio sont jumelées en direct aux performances axées sur l'audio et le son dans un cabaret désaffecté. Les HUMAN TOOLS y sont, avec Christian VANDERBORGHT, Stefano ZANINI et David DRONET, et assureront le service de boissons et de bouffe et des entrevues radio. En 1994, la *Rencontre internationale d'art performance* programme trois performances dans le mail Centre-Ville, dans l'esprit des manœuvres de 1990 et de celles d'*Interzone* de 1992. Et, en 1996, c'est la télévision interactive qui est investie par la diffusion de la *Rencontre internationale d'art performance et multimédia*.

Il y de cela vingt-cinq ans, des expériences de télévision et de radio communautaires au Québec ont grandement contribué au développement des réseaux parallèles ; ces médias communautaires devenaient ainsi des alliés (toujours actifs aujourd'hui) des groupes d'artistes, des groupements populaires et pour les initiatives qui se voulaient une alternative aux grands ténors de la diffusion. Un philosophe de l'époque, Jean COUTU – rien à voir avec son homonyme des pharmacies au Québec – avait écrit un texte fort intéressant dans lequel il intuitionnait un changement de sensibilité chez nombre d'artistes : des « ingénieurs-philosophes » allaient voir le jour.

L'idéologie de la participation alors en vogue ne pouvait aucunement s'articuler par une quelconque interactivité technologique en temps réel. Les lignes ouvertes, l'entrée des caméras dans des univers jusque-là peu fréquentés (par exemple les réunions de conseils de ville) et l'entrée sur les ondes de groupes sociaux auront été le lot de ces expériences hélas vite oubliées. Les périodes de questions et les entrevues retransmises en direct, ou la présence de citoyens à la télé, auront été les premières assises de ces expériences de communication à caractère parfois socio-artistique.

Les théories d'art sociologique du milieu des années soixante-dix, misant encore sur la participation et les témoignages diffusés dans différents médias, poursuivent cette tendance. Et plusieurs événements d'art sociologique menés au Québec auront bénéficié du support de la revue *Inter* et du Lieu.

L'allégement technologique des caméras vidéo, l'accès aux studios de son et de montage, puis aujourd'hui l'assistance des ordinateurs introduisant les communications multimédia, placent désormais les artistes en situation d'art actuel avec interactivité en temps réel. En cela, le projet de l'*Agora cathodique* de Christian VANDERBORGHT et d'Univers City TV à cette Rencontre internationale de performance à Québec n'est pas un hasard.

Comme ce fut le cas pour la radio communautaire lors des soirées d'*Interzone* en 1992, alors qu'il y avait retransmission en direct des performances, quatre ans plus tard, c'est maintenant au tour de la télévision communautaire d'être présente. Cette fois, pas de performances diffusées en direct, ni de créations artistiques œuvrant le médium, mais plutôt une série d'émissions sur les performances avec des artistes en studio et des extraits des performances de la veille. Jusque-là, rien d'inédit sauf un appareillage multimédia qui connecte tous les câblés à l'écoute pouvant utiliser fax et téléphones, et les branchés sur Internet qui peuvent intervenir avec les gens en studio, ainsi qu'un dispositif pour les artistes et intellectuels passant au Lieu : un visiophone permettant des interventions en direct.

Dans son article publié dans *Inter* 66, Christian VANDERBORGHT parlait d'installation virtuelle interactive comme art [2]. Parlons plutôt de dispositif de communication avec des promesses d'art, c'est-à-dire de création. Toutefois, quelque chose de nouveau, pouvant changer les rapports futurs du public avec les écrans et les artistes en actes ou ceux du multimédia, s'y est profilé. Bonne affaire donc. Il faudra suivre les prochaines expériences dans la mesure où l'Agora cathodique a semblé avoir comme finalité, et ça peut se comprendre, de surtout pouvoir se manifester sur les ondes, d'où les compromis de toutes sortes ramenant le projet dans les balises « normales » de télédiffusion pour grande écoute. Réflexions et expérimentations sont à poursuivre.

Les performances du premier week-end

Les soirées de performances débutent vers 21 heures, à raison de quatre performances à chaque séance. Le coût d'entrée est minime : 2 $. Le premier soir, une centaine de personnes se pointent. Le lendemain, légèrement moins. Le vendredi, la quincaillerie technologique utilisée par les quatre artistes demeure dans la trame des médias connus : appareil de projection à diapositives, radiocassette, projecteur à film 35 mm et vidéo. Le samedi, enregistrements sonores et vidéos servent de supports aux performeurs. Le dimanche sera à la théâtralité et à l'oralité.

(19 octobre)

Linas LIANDZBERGIS

Linas LIANDZBERGIS projette des images picturales avec les *Gymnopédies* d'Érik SATIE comme fond musical. Il s'agit de personnages de l'histoire de l'art (comme VAN GOGH) auxquels il a bandé les yeux. Le dernier sera le célèbre saint Sébastien vêtu d'un pagne et supplicié, icône si souvent reprise ensuite par les peintres de la Trans-avant-garde. L'artiste deviendra ce corps-personnage « sorti » de l'œuvre-objet avec ses yeux bandés et retenu par des bandes élastiques. D'un bac de récupération, il lance des balles de golf dans la foule. Par gestes, il invite à refaire en simulacre le supplice. Ici les balles ont remplacé les flèches. Amusant.

Puis, l'artiste cède sa place et invite qui le veut à prendre la relève. La dématérialisation de l'œuvre dominante du système des Beaux-Arts et de son histoire (les chefs-d'œuvre comme peinture), et simultanément d'une icône narcissique très forte, principalement dans la communauté gaie – certains disent qu'il s'agit de leur saint patron – opère. L'artiste devient, pieds nus dans un bac bleu (utilisé pour la récupération dans la ville de Québec), l'image vivante d'une interactivité similiculturelle (la dérision). Hybridation postmoderne du corps-personnage.

Lee WEN

Au départ, une table sur laquelle il y a un gros paquet enveloppé et des gants de boxe. Lee WEN entre et actionne un *ghetto blaster*. Des cris de singes forment le fond sonore. L'artiste laissera siffler entre ses dents tout au long de sa performance : « Kill the chicken, frighten the monkeys » (Tuer le poulet, effrayer les singes). Après avoir déballé son gros paquet, un bloc de glace translucide sur lequel trône un œuf d'or, l'artiste se déshabille à son tour pour demeurer en bobettes – il ressemble alors quelque peu à ce saint Sébastien projeté dans la performance précédente, et comme lui il est pieds nus (interactivité imprévue entre les œuvres ?).

Musclé mais de petite taille, le performeur flatte le bloc glacé, puis entreprend une série d'illustrations critiques de tous ces embrigadements au nom de l'image propre et saine que conditionnent, insinuent ou auxquels obligent les institutions de la raison d'État au service des élites du Pouvoir et du Capital. Les poulets vont de toute façon de leur enclos à nourriture d'hormones vers l'abattoir. Les singes, qu'ils incarnent la moquerie (faire le singe, laid comme un singe, monnaie de singe) ou la fiction inquiète (le cinéma s'en nourrit : *King-Kong*, la saga de la *Planète des Singes*, *Douze Singes*, etc.), dérangent.

Stoïque, Lee WEN va transporter son gros bloc de glace collé sur sa poitrine de la table vers le sol. Il va le tailler avec une faucille puis le fracasser avec un marteau. Gelée en surface, l'eau, au centre, va se répandre. On comprend vite la charge symbolique contre l'idéologie communiste, présente en Chine et apparente en Corée du Nord (en fait, l'économie de marché s'y est infiltrée et se substitue progressivement aux mesures socialistes), qui retient encore le tiers de l'humanité. Quand ça va déferler, attention aux inondations de « petits Chinois ».

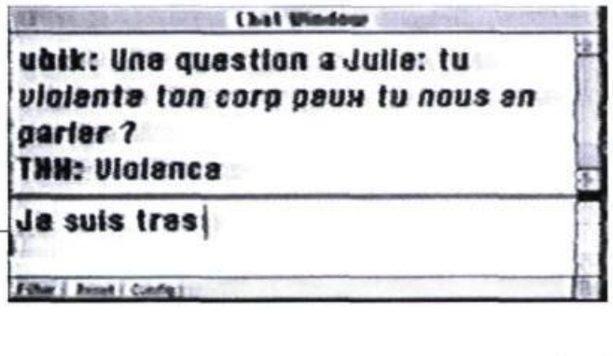
Le performeur deviendra ensuite athlète aux habits de l'olympisme, ce grand cirque comme trêve américanisée entre les peuples. Charge contre la culture de consommation des loisirs. Il se transforme ensuite en boxeur qui combat pour (ou contre) la démocratie de pacotille. Puis, il se régale. De la gomme à mâcher tant qu'il pourra s'en bourrer la gueule. Au mur, avec les gommes mastiquées, il trace gauchement, mais on la reconnaît, la croix stigmatisant les juifs dans les ghettos nazis. Finalement, Lee WEN revient saluer, en sage oriental, la foule.

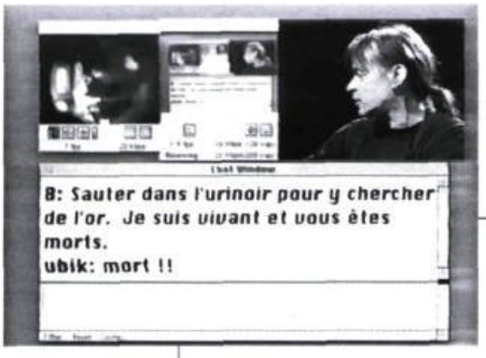
Ah ! oui, l'artiste vit à Singapour, nouveau foyer du développement capitaliste en Asie. Pays qui se dit démocratique mais qui interdit le chewing-gum, pays de milice et de police, pays aux multiples influences ethniques, aux cinq langues officielles. Entre la Chine et l'Amérique, entre Hong-Kong et Tokyo, entre sa socialisation soudant son appartenance et le soudain nomadisme individuel du circuit des performeurs, Lee WEN préfère les macaques (nom donné d'ailleurs ironiquement aux « bollés » des ordinateurs). Singerie face aux producteurs de la nouvelle interactivité multimédias ? Le corps théâtralisé.

Margaret DRAGU

Les matériaux de l'artiste sont principalement ceux de la culture des loisirs télévisuels, filmiques et vidéo. Margaret DRAGU y ajoutera (pour les épisodes de vie et les rôles dans lesquels elle va « acter ») des pupitres, des broches à tricoter, un téléphone, des béquilles et de grandes bandes de papier à dessiner aux murs.

Au début, le rythme de cette longue trame théâtrale, entrecoupée de moments performatifs, capte l'attention. Assise, l'artiste dialogue en plusieurs langues, avec la projection d'un film 35 mm où on la retrouve dans une maison de poupée. Par la suite et jusqu'à ce que l'on aboutisse à cette vidéo de la « bonne forme physique de Jane Fonda », Margaret DRAGU va construire une dramatique qui se terminera en une intensité existentielle très *politically correct* et ancrée avec courage dans la langue de SHAKESPEARE chez des descendants de MOLIÈRE. Territoire-théâtre.





Julie BACON

Deux ingrédients vont concourir au succès de salle que fut la performance de Julie BACON : la fonctionnalité joyeusement compréhensible de son attirail (sacs de lait, tubulures et pailles autour du cou) ainsi que le style charmant de la traduction simultanée. Ses propos s'adressent directement aux spectateurs et sollicitent leur participation. Il faut dire que cette jeune Anglaise réside présentement dans la Beauce où elle enseigne l'anglais, tout en apprenant le « québécois ».

Julie BACON introduit ce qui va devenir une des trames accessoires de cette rencontre entre performeurs, à savoir la nourriture qui préside à l'action. Ce sera du lait dégoulinant, transformé en milk-shake et offert à boire aux spectateurs avec des pailles. Ensuite la performeure sera transvasée dans de grandes flûtes de laboratoire.

Les drolatiques échanges et la prestance de Julie BACON rendirent plaisante cette dernière performance du premier soir. Mais c'est peut-être au tout début et très (trop) brièvement, lorsque la théâtralité est incertaine, que l'essentiel de la performance, un art qui se travaille comme corpus plus qu'il ne se reflète comme poursuite du déjà fait, survient : le corps fouillé, la langue étouffée, le liquide sanguinolent qui créent l'inconnu de l'acte, du dire en opposition au connu de la nourriture et de ses usages. L'artiste extirpa à ce moment de sa gorge un pansement imbibé de sang, une dent arrachée d'urgence, dira-t-elle. Dent de sang (dent de lait) versus mamelles généreuses ? Ang(lait) et français ?

(19 octobre)

Sandy McFADDEN

L'occupation du sol en aplat détermine l'espace de la première performance du samedi soir. La manipulation de la nourriture est au cœur de l'action. Son déroulement reproduit une sorte d'existence au quotidien alors que l'estime de soi est aux prises avec les normes de socialisation : horaires, calendrier, journal, normes et moules (à vivre, à gâteau).

À toutes ces normes, la performeure de Toronto va opposer en actes les contre-pieds de la bienséance : se déchausser et enlever ses sous-vêtements, les laver dans l'eau de vaisselle, régurgiter au lieu de bien mastiquer, s'imbiber de farine au lieu de ne rien répandre, allumer en un incendie le gâteau de fête, lancer les tartines sur le plancher, agglutiner la pâte sur son visage. La performance de Sandy McFADDEN s'élabore donc par une suite de déconstructions. Pourquoi ? Tout se passe comme si l'espace-temps de la performance, avec comme paradigme cet emploi de la nourriture, causait du manque d'amour-propre, donc du partage de nos famines (farines) intérieures, psychologique et spirituelle. Une performance de détresse.

Massimo MORI

Massimo MORI performe la qualité en mesures musicales. Hors de la quantité, il préfère l'élégance des sons et des gestes. À la mesure précise, le poète mûr opte pour le rythme, les pauses. Sa performance est une partition qui prend racine dans l'hommage à son identité italienne (à Tomasso MARINETTI) et en référence aux mots qui se réverbèrent (« lo, libro, libero », etc.) tantôt dans un sentiment (la liberté), tantôt dans la Nature (l'arbre). Ses gestes sveltes, jamais absurdes, renforcent les sonorités enregistrées.

Cette performance de poésie sonore, même lorsque Massimo MORI marche les pieds dans des tiroirs, garde l'Humain comme idéal au cœur de la rencontre qu'il fait sereine. Un beau moment. En soi.

Julie Andrée T.

Avec Julie Andrée T., pas de parole, pas de nourriture, pas de technologie, mais le rythme d'un affrontement entre le corps et la gravité. Sur le grand mur de la salle, à plus de six pieds de haut, un grand rideau de velours pourpre camoufle une chaise vissée par les pattes à l'horizontale.

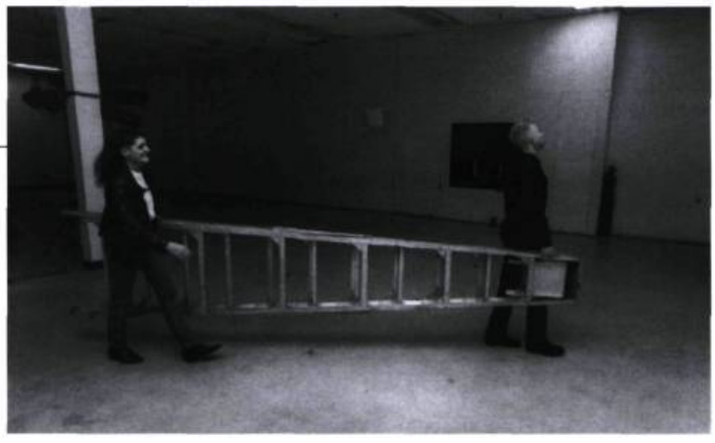
Sur le coup, je pense aux structures picturales d'un Francis BACON. Pas rap ! La performeure s'amène, bottines noires, cuissard et robe à bretelles. Un style athlétique bien implanté en danse actuelle et au cirque. Elle enfile un masque à gaz, grimpe sous le rideau. Va s'ensuivre une série de contacts périlleux avec la chaise, se dévoilant peu à peu à mesure que le rideau se tord, qu'elle enroule autour d'elle. Pirouette au sol. Elle entreprend une traversée vers l'autre mur en enveloppant au passage certains spectateurs, sorte de partage de la sueur et de l'effort. Encore une chaise dans l'embrasure à deux pieds du sol. Autre série de mouvements se terminant par la chute brutale au sol, puis la sortie. Tonifiant.

Baji Miklos ZOLTAN/BMZ

Il y a de ça seize ans, j'ai vu ma première performance *live*. C'était à Chicoutimi lors du *Symposium international de sculpture environnementale*. Monty CANTSIN, alias Istvan KANTOR, âme du mouvement néoïste, y exécutait devant un public incrédule, surtout la police, *Liaison interurbaine III*. Message apocalyptique, nudité, sang et actions corporelles contre nature – le performeur s'enfonçait une ampoule de sang dans l'anus puis l'éjectait. Je vous l'assure, l'attention et la tension avaient monté.

Originaire de Hongrie comme CANTSIN, Miklos ZOLTAN, alias BMZ, pratique la performance depuis une dizaine d'années. Comme il l'a mentionné lors de son passage à une des émissions de Ubik/FMR TV, il a été influencé par le style néoïste. Donc de la nudité, du sang, du sexe avec comme enrobage la référence religieuse, typique de nombreuses performances des pays de l'Europe de l'Est.

BMZ arrive tel un ange, nu, portant sur ses épaules de grosses ailes en carton (sic !). Juché sur une table sous laquelle une télévision va diffuser les images captées en direct de son action, il surplombe de petites figurines d'anges devant lesquelles on retrouve des seringues et des crochets, ainsi qu'un système de tubulures qui relient un ancien casque de séchoir à cheveux métamorphosé en casque de pilote, des bocaux dans lesquels il y a des œufs ainsi qu'une sorte d'avion miniature, style Concorde. Le performeur va se saigner et faire dégouliner son sang d'un bocal à l'autre, il va suspendre à ses testicules et à la peau de son pénis les figurines puis, à reculons, va s'arrimer (d'autres diront s'enculer) par tubulure à la propulsion sonore. L'ange repartira ensuite. Où en est l'avancement de l'art par la performance corporelle ?



(20 octobre)

Ayesha CISNÉROS

La jeune femme entre pieds nus, non pas « sur la Terre sacrée » mais, comme on va le voir, dans la demeure brûlée. En silence, elle va tendre une corde entre les deux murs de la salle. Au sol, il y a deux machines à écrire noircies et rouillées et deux paquets de feuilles. Son travail initial sera de suspendre, comme du linge, des feuilles de papier blanc. Au retour, elle s'agenouille et entreprend de pousser devant sa tête cette machine à écrire. Les gouttes de sueur perlent. L'effort est constant. Puis, ayant écarté la dactylo, debout elle revient à rebours. Elle enlève chaque feuille et la mâchouille dans sa bouche. Une à une, systématiquement, en les rejetant ensuite. La salive s'amenuise, on le devine.

Puis, Ayesha CISNÉROS suspend en les épinglant des pages de divers numéros de la revue *Inter*, pages rongées par le feu mais non détruites. Elle sort et revient la bouche pleine d'eau pour éteindre en elle l'incendie d'un espace-temps de sa vie : cette maison détruite par le feu à la Macaza en Haute-Laurentie où elle a grandi et où ses parents, Domingo CISNÉROS et Wanda B. CAMPBELL, ont créé œuvres et événements d'art-nature (dont la revue *Inter* s'est souvent faite l'écho). L'espace familial et l'espace imprimé d'une revue d'art sont reliés.

Elle s'en guérit, passant paradoxalement de la feuille vierge à la feuille noircie, de la machine calcinée au territoire en actes d'Inter/Le Lieu. Ce fut un rituel personnel de libération fortement connoté par ses allégeances amérindienne et artistique à ce milieu. A-t-elle conjuré au nom de tous les siens le « voleur d'orage » ?

Matthias JACKISCH

Cet artiste allemand de Dresden a une présence remarquable dans le local du mail. Son faciès, ses yeux. Ses gestes s'enflamment. Il sait « habiter » le lieu. Les objets dont il s'entoure sont bien maîtrisés en fonction d'un concept, d'un déroulement et surtout d'un partage intelligible d'émotions. L'art en actes « passe » de la conduite-situation individuelle du performeur vers les regardeurs constamment fascinés par la symbolique de la pièce, par ailleurs aisément accessible. Le performeur, a-t-on appris, « travaille sur une erreur ». Le chaos comportemental et la déraison seront les ingrédients du déraillement incessant, dadaïste, auquel nous assisterons.

Voilà cet hurluberlu qui sort du placard où passent des tuyaux, dans un des coins de la salle. Il titube, la tête déséquilibrée par cette grosse forme ovoïde attachée à ses cheveux. Il marmonne plus qu'il ne parle (il joue de la bombarde) devant cette table recouverte d'une nappe. Qu'il s'agisse pour lui d'attraper des balles au mouvement chaotique perpétuel avec des sacs de papier dans les mains, ou de crever avec un de ces gros fusils à l'eau des ballons à l'hélium qui s'échappent de sous la table, il y a rire. Et une fois que la citrouille est tombée – puisque c'est ce gros fruit de l'Halloween qui déstabilisait son allure – tous les gestes du performeur, l'effort pour la découper, les tentatives d'en faire tenir les deux hémisphères au mur puis de les visser avec un couteau, se révèlent erratiques.

L'artiste a œuvré une erreur existentielle parfaitement hors de la perfection, de la norme, du bien fait. Il renouait en cela, et de façon joyeuse, avec tous ces déséquilibrés, ces marginaux, ces « albatros baudelairiens », gauches sur les ponts des navires qui tanguent mais si magnifiques en manœuvre de vol. Du bel art avec lequel, paradoxalement, comme je l'ai vu sur vidéo, il se cassera la gueule à Alma quelques jours plus tard. Ce sont les risques de la performance.

Ciarra FINNEGAN

Cette jeune Irlandaise au début de la vingtaine va donner dans le *stand-up* comique. Un peu absurde comme le célèbre Mr Bean à la télévision. Brève, costumée, presque clownesque, Ciarra FINNEGAN arrive en traînant une valise et un chien en peluche. Deux rangées de chaises formant un corridor dessinent son trajet.

Son propos : le « caca de chien » sur le trottoir. À mesure qu'elle progresse, inlassablement, la performeure (?) sort de sa valise un morceau de pelouse qu'elle étend au sol puis remet dans la valise. Elle cause de manière expressivement rigolote en « franglais » avec certaines des personnes assises. Chaque fois, le dialogue se termine abruptement, devant provoquer les éclats de rire – un peu comme dans les émissions de variétés à la télé. La valeur n'attend pas le nombre des années, dit le dicton. Encore faut-il avoir une quelconque pensée sur l'art, sur la performance.

Philippe CÔTÉ

Philippe CÔTÉ cause. Il parle et déparle en plusieurs registres à la fois. Il s'en remet d'ailleurs à un processus superposé de déconstruction des raisons. L'effet est indéniablement celui d'une chaotique poésie caustique. Rappelons les pistes entremêlées de cet amalgame dont les aspects hétéroclites n'en recèlent pas moins une folle lucidité, pas très loin de la désespérance du poète :

• de la déchéance physiologique comme style : le performeur boit de grandes rasades de vodka tout au long du monologue, annonçant en cela les causes du délire qui va s'accentuer progressivement ;

• de la dérision utile de la théâtralité performative : habillé de vêtements aux couleurs criardes (pantalon orange, veston crème, gilet de laine rouge trop petit, etc.), récupérant le bac de récupération utilisé par un performeur (LIANDZBERGIS), utilisant des patates (allusion à ces artistes manipulant de la nourriture : Lee WEN avec son œuf et sa gomme ; Julie BACON avec ses litres de lait et ses jujubes ; les pommes, les tartinades et le gâteau de Sandy McFADDEN, la citrouille de Matthias JACKISCH), se déchaussant ou se dénudant et clamant la pseudo-normalité du geste pour tout performeur qui « se respecte » (LIANDZBERGIS, WEN, BMZ, McFADDEN, MORI, CISNÉROS), le performeur se fait caustique... tout en s'appropriant leurs gestes. Il fallait le voir construire et enfiler ses sandales faites de patates alors qu'il ingurgitait la vodka (de l'alcool de patate) ;

• de la critique féroce des captations technologiques : son propos rivalise, comme acte d'art et dans ses rapports avec l'auditoire, avec toutes ces traces qui s'arrogent un statut d'importance prioritaire et vont jusqu'à se dire de l'art, au nom justement de ce qu'elles enregistrent et programment avec la vogue multimédia pour caution. Philippe CÔTÉ dénonce ironiquement ces preneurs de photos, ces cameramen sur trépied qui se placent devant tout le monde et donnent les *cue* du temps, ces monteurs qui fragmentent, recomposent et donnent à voir et à discuter le lendemain des bribes. Son punch de la fin, reprenant l'idée de l'éclair aveuglant des flashs de photos, ne visait-il pas à annihiler le pouvoir captateur des caméras ? Mais il délire, a-t-il annoncé. Et puis il a un autre propos, une autre technologie, un « ailleurs » ;

• de la mémoire collective : CÔTÉ développe en filigrane l'obsession du contexte et un gag comme « vision du passé comme avenir plutôt que du présent comme avenir ». L'immédiateté comme finalité de l'art en prend ici pour son rhume, à mesure que la performance/conférence se « déconstruit à force de propos, de logos et de projections d'images de magazines ». Finalement le chat sort du sac : le rappel de l'utilisation de l'ampoule électrique de EDISON (centrale électrique, câblage de la ville et éclairage de Wall Street), le rapport aux projets de privatisation des aqueducs urbains mais pas des égouts souterrains, mais surtout ce bâti abandonné sous le pont Jacques-Cartier à Montréal. Ce patrimoine de tubulures urbaines désaffectées, méconnues, l'intéresse. Magnifiquement absurde, il en cause en une performance-diatribe dans une zone à spectacle qui n'a pas d'ancrage autre que le corpus de ces nomades qui s'autofestivalisent ailleurs. L'ailleurs de Philippe CÔTÉ est vraiment une « Société de Conservation au présent ».

À sa manière, ce fut une performance d'une élégance gestuelle, orale et cynique très rythmée. Insensée ? Pas si sûr.

[1] Géraldine ADAM, « Du visuel au tactile : digressions sur la reliance télévisuelle », maffesol @ math-info., univ-Paris V, http:// caeq.univ-paris5.fr.

[2] Christian VANDERBORGHT, « L'Agora Cathodique », *Inter* 66, Québec, automne 1996, p. 16-17.

L'art comme ailleurs d'une société

Ne doit-on pas s'interroger sur l'impact de ce festival pour ce qui est du renouvellement du genre et de l'avancement de l'art ? Alors que des thématiques comme *In Memoriam Georges Maciunas* (1984-1985), *Espèces nomades* (1986), *Immedia Concerto* (1988), *De la performance à la manœuvre* (1990) et *Interzone* (1992) qualifiaient, orientaient, offraient une référence et un défi de dépassement comme art en actes et comme travail des tendances de la performance sur elles-mêmes, avec comme performeurs des artistes bien ancrés dans l'art immédiat, on ne peut pas en dire autant de ce dernier festival.

En 1994 et en 1996, la réflexion se déplace vers l'usage des technologies de diffusion. Sans thématique soudant les prestations des performeurs, sans concept ni contexte inédit de création, le sens général n'existant pas comme visée artistique, on aura eu droit à d'inégales performances aux significations aléatoires. Le mot-clé est celui de « rencontre ».

Individuellement, ces performeurs créent indéniablement des « ailleurs » dans la zone artistique locale. C'est important. Une société a besoin d'un art libre, d'un art qui déverrouille les lieux communs, le connu. Au premier plan, reste le corps en actes en interactivité à échelle humaine avec les spectateurs. Un climat, une atmosphère vécue en temps réel, que l'interactivité multimédia, qui comporte toujours des décalages – potentiellement les véritables zones de création – ne peut fabriquer. C'est un autre registre de sensibilité, malgré les mouvances du visiophone, par exemple.

En cela, le regardeur renoue avec le matériau connu de l'art-performance : tantôt le corps-personnage, tantôt le corps-narrateur, le corps-matériau ou le corps-gestes. Les tensions entre le Moi (l'exhibition, le théâtre, le performatif) et l'« Autre en soi » (l'appartenance, la socialisation, la mémoire collective), composent un second registre de ces « actes pour l'art ». C'est la zone de tension entre narcissisme et dématérialisation. Le glissements entre le Je, l'être présent en chair et en os (payer pour, s'investir) et le Nous (l'artiste et les regardeurs pour partager, communiquer, vivre l'art en actes), manifestent l'adéquation au contexte (ou le dérapage).

Les aspects dématérialisés, bizarres, tantôt émerveillement comme *entertainment* (Linas LIANDZBERGIS, Julie BACON, Matthias JACKISCH, Ciarra FINNEGAN) tantôt théâtre du Moi au quotidien (Margaret DRAGU, Sandy McFADDEN), tantôt exhibition sexualiste (BMZ), tantôt critique existentielle sociale (Lee WEN, Philippe CÔTÉ), tantôt rituel d'une catharsis personnelle (Ayesha CISNÉROS), tantôt épreuve physique formalisée (Julie Andrée T.), tantôt partitions poétiques (Massimo MORI), oxygènent et déstabilisent la normalité, et par là devraient amener à réfléchir – à discuter de l'art performance en soi, mais aussi des changements de sensibilité, s'il y a lieu.

Les supports au corps en actes y sont divers : projections d'images picturales, jouets, chaises, tables, lait, tubes, nourriture, film, vidéo, enregistrements sonores, glace, costumes, boisson, objets personnels, papier, corde, machine à écrire, valise, etc. Ces artefacts ont valeur de symbole. L'artiste en performance leur donne sens, mais comme fragments et non plus comme tendance en rupture du genre. •