

Art action_entrevues

Françoise Dugré

Numéro 73, printemps-été 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46227ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

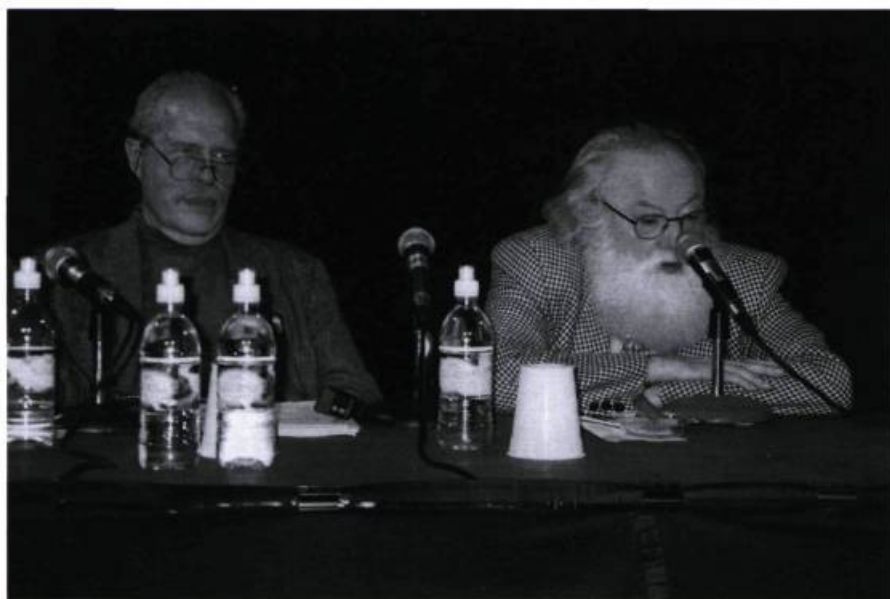
Citer ce document

Dugré, F. (1999). Art action_entrevues. *Inter*, (73), 8–29.

Art action_entrevues

Nous ne nous doutions pas que Télé Comm 9, la télévision communautaire de Québec, allait refuser notre première émission qu'avait réalisée Françoise DUGRÉ. Puis, ils refusèrent aussi la deuxième. Nous en avons été étonné et l'entrevue faite avec RESTANY traite de l'esthétique académique, du beau canonique, justement parce que nous venions d'apprendre le refus de la part de cette télévision. C'est pourquoi nous avons donc demandé à Françoise DUGRÉ de réaliser certaines entrevues. Nous avons privilégié les francophones, bien sûr, et il ne nous a pas été possible de réaliser ce type d'entrevue avec tout le monde, certains participants ayant quitté assez tôt. Il n'y a pas tout le monde justement parce que nous n'avions pas prévu initialement de faire ça !

Ce sont des témoignages qui traitent de divers aspects de notre rencontre, certains commentaires portent sur : « L'histoire de la performance, peut-on la faire ? » Tandis que des impressions des participants commentent leur séjour chez-nous.



Pierre RESTANY

VIT À PARIS ET MILAN. GLOBE TROTTEUR, C'EST LE CRITIQUE D'ART ET THÉORICIEN DU NOUVEAU RÉALISME. FIGURE MAJEURE DES QUARANTE DERNIÈRES ANNÉES, IL A ÉCRIT UN NOMBRE CONSIDÉRABLE DE PUBLICATIONS.

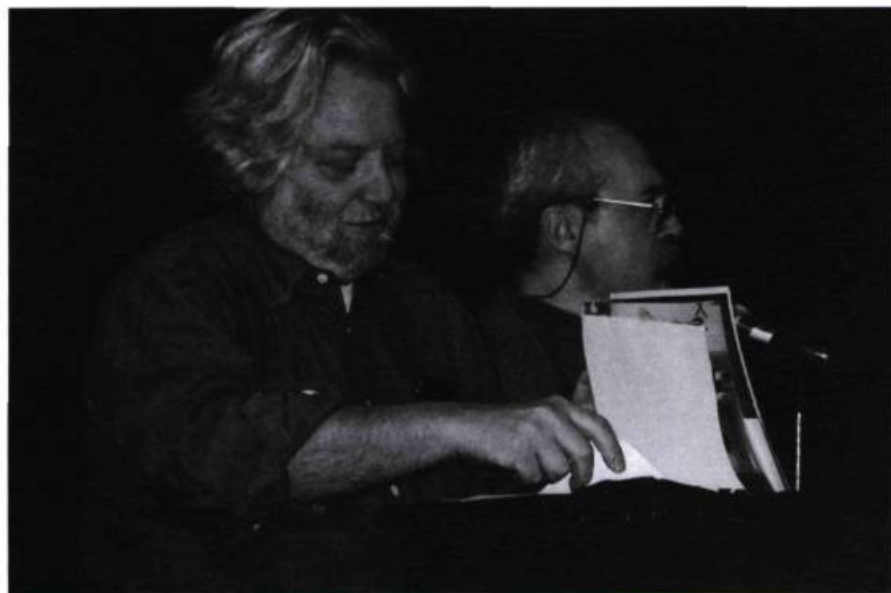
RM : En quoi l'art action et ses dérivés, performance et autres noms, en quoi ce sont des formes d'art qui ont autant de valeur, autant d'intérêt que pourraient avoir les autres formes d'art plus académiques qu'on connaît ?

PR : Si tu me demandes, Richard, d'évaluer le poids de ce que tu appelles l'art action sur la balance esthétique, je te dirais que si je suis ici, si je suis venu de Paris avec véritablement une acrobatie pour me réserver trois jours pour assister à ton colloque sur l'art action, c'est parce que j'estime que l'enjeu en vaut la peine et que manifestement nous avons là une occasion de définir de façon directe, sérieuse et objective, l'importance, disons de la performance dans notre culture actuelle. Notre culture actuelle est une culture qui tend à la globalité, exactement comme notre économie actuelle tend à la globalité. Qu'est-ce que ça veut dire, la globalité de la culture, ça veut dire une diffusion de l'information qui se normalise au fur et à mesure que les instruments et le support de cette communication se familiarisent avec l'individu. On est passé ainsi du cinéma à la télévision, de la télévision à l'Internet et chaque fois la communication devient plus globale, c'est-à-dire que le message standardisé est un message facile et aisément digestible. Or l'art a un rôle capital dans cette situation, celui de rendre à l'individu et en particulier au consommateur, sa liberté de choix, d'action, de réaction et d'interprétation de la

culture. Le problème qui est, évidemment, lié par l'idée de la performance, qui est liée à l'action humaine en temps qu'élément moteur de l'art, ce problème, c'est celui de la communication et surtout de l'animation du temps libre, auquel les gens vont être de plus en plus voués. Nous savons que la machine enlèvera toujours plus de travail à l'homme et que donc ses problèmes de temps libres seront véritablement déterminants. La performance, par l'introduction de l'action humaine dans un cadre bien défini, dans un cadre quotidien, parce qu'il faut bien le dire que cet art action se situe dans le quotidien de la population, fait appel à des réflexes, à des situations, à des objets, à des environnements, qui sont ceux de tous les jours, qui sont véritablement les environnements familiers, l'espace familier dans lequel vit aujourd'hui le consommateur de communications. Et ça, je pense que c'est capital. Et d'ailleurs, ce n'est pas une mutation qui est née du jour au lendemain, toute l'histoire de l'art de ce siècle montre combien l'art se préparait à cette nouvelle fonction. L'art n'est pas voué à être de façon permanente et éternelle une façon de fabriquer les produits de beauté, l'art aujourd'hui correspond véritablement à un besoin social, et ce besoin social il est assumé de façon directe et humaine, par la performance et par toutes les manifestations que tu as rassemblées sous le titre de l'art action. Et ce n'est pas pour rien d'ailleurs que ce genre de forme d'art, liée encore une fois à l'action humaine et à la réalité quotidienne, ce n'est pas par hasard que cette forme d'art s'est développée au Canada, grâce à des gens comme toi qui ont accepté de vivre dans la marginalité, dans la marginalité active, de façon à développer véritablement ce genre de manifestations et à leur donner leur vrai statut culturel. En fait,

aujourd'hui nous avons de plus en plus besoin de cet art nouveau, de cet art du XXI^e siècle, de cet art lié au langage social et à l'interactivité entre les auteurs, les performeurs et les spectateurs. Nous avons besoin de cet art pour combler un grand vide et surtout pour contrer la grande menace que fait peser sur nous la culture globale. Nous ne devons pas penser exactement de façon standardisée, comme on achète un dentifrice plutôt qu'un autre. Nous devons penser comme des hommes libres que nous sommes. Et c'est justement cet art de la performance qui a une longue histoire derrière lui qui nous le permet. Ce congrès que tu as organisé ici, ce colloque, ces différentes performances, nous font bien comprendre quelle est l'histoire de cette forme d'art, combien elle est issue des racines profondes de l'art contemporain, combien elle correspond à toute une série de questionnements qui ont été assumés par les personnalités peut-être les plus excellentes, les plus spectaculairement, disons... prévoyantes de notre temps. Je pense par exemple à des gens comme Antonin ARTAUD, je pense à des gens comme Marcel DUCHAMP, je pense à des gens comme John CAGE, je pense à des gens comme Yves KLEIN. Ces personnages constituent certainement le fleuron de la recherche créatrice contemporaine. Et ce sont ces gens-là qui ont donné naissance à cette forme d'art qui, justement, d'abord assume le contact direct de l'art avec la société industrielle et ensuite assume le contact direct de l'art avec la vie. Et en effet, nous savons très bien aujourd'hui que chaque forme existentielle de la vie a droit à sa forme d'art, a droit à son expression. C'est évidemment un sentiment que tous les académiciens ou les conservateurs de notre époque hésitent à accepter comme tel, parce que ça implique un changement et un changement très fort, un changement dans ce qui est, pour l'individu en général, une sorte de territoire gardé, de monopole privilégié, celui du goût, celui de pouvoir dire : ceci me plaît, ceci ne me plaît pas. Or justement, l'art action change les critères du goût. Nous passons aujourd'hui, dans notre société post-industrielle, dans une société donc qui est saturée d'industries, où le sentiment lui-même devient un phénomène industriel, nous passons à un nouveau stade du jugement esthétique. Nous passons à une nouvelle formation des critères du goût. Le vieux critère fondamental qui était celui de l'histoire et de ses académismes était le critère du beau. Le beau canonique au nom duquel on reconnaissait une œuvre d'art. Aujourd'hui, l'œuvre d'art, elle est partout. Elle est dans la rue, elle est au fond de nos cœurs, elle est dans les moments d'angoisse, de détresse, mais elle est aussi dans nos moments de joie, d'ins-

piration et d'élévation. Et donc ce que nous demandons aujourd'hui à cet art, à cet art de la performance, c'est justement de provoquer en nous une réaction nouvelle. Une réaction de vérité gratifiante. Ce que nous voulons d'une installation, d'une performance, d'une manipulation vidéo, d'une installation électronique, ce que nous demandons à tous ces processus nouveaux du langage artistique, c'est de nous procurer une sensation de vérité gratifiante. Et c'est bien ce que demande la jeunesse



aujourd'hui. Elle ne demande pas tellement d'assister à une sorte de recueil nostalgique de l'ancienne idée de beauté, elle demande véritablement à vivre avec un autre souffle, avec un supplément d'âme. Elle demande, justement, que les manifestations artistiques produisent en elle, dans le cœur et dans l'esprit, cette idée belle, apaisante et sereine d'une vérité qui soit gratifiante et qui fasse plaisir. Parce que ce qu'on demande aujourd'hui à l'art, c'est justement de nous faire comprendre en quoi notre réalité quotidienne est source de poésie, et source de poésie directe, non pas avec le trafic ou la manipulation d'une soi-disant esthétique. Véritablement, le message de la vie, aujourd'hui, est ce message d'une vérité que l'on ressent à travers l'expression des performeurs ou des artistes qui ont pour but, justement, de nous communiquer ce message. L'esthétique canonique de la beauté souveraine était une esthétique impérialiste. Une esthétique qui tendait à définir des critères de beauté et surtout des gens ou des œuvres à admirer. Aujourd'hui, ce que l'art action propose, c'est justement des phénomènes qui sont en quelque sorte interactifs, c'est-à-dire négociables, avec le spectateur. La proposition est objective, elle est neutre. Comme l'est la vie dont elle fait partie. C'est aux gens qui reçoivent ce message de l'accepter dans sa vérité et dans la joie que peut apporter ce sens de la vérité. Il y a là véritablement une très grande démocratisation du goût. Et c'est certainement la source d'un espoir pour l'avenir. Dans une époque où tout se standardise, où tout se globalise, l'art action demeure un choix de création individuel, et surtout une zone privilégiée d'expression interactive, où le spectateur n'est pas passif, n'est pas assommé par la définition d'une beauté prépondérante, mais où il peut, en effet, voir que le quotidien peut se vivre d'une autre façon, parce qu'il y a des gens qui s'appellent des artistes et qui le montrent d'une tout autre façon. Ce que l'art ac-

tion nous donne à voir, c'est la réalité de tous les jours vue dans sa pleine humanité et dans la beauté de sa vérité. Il n'y a pas là de démagogie, il n'y a pas là de détournement, si l'on peut dire, du sens, il y a la pleine acceptation de la vie et de la vie dans sa plus belle dimension, d'optimisme, de foi, et finalement d'humanisme. L'art action, c'est la grande chance de l'humanisme contemporain.

FD : Merci.

Jean-Jacques LEBEL

VIT À PARIS. IL EST LE PROTAGONISTE FRANÇAIS DU HAPPENING AU COURS DES ANNÉES SOIXANTE. IL ORGANISAIT LES FESTIVALS DE LA LIBRE EXPRESSION (DE 64 À 67) AVANT DE FONDER LE FESTIVAL POLYPHONIX. LES ESPACES DE LIBERTÉ COMME LE FESTIVAL DE LA LIBRE EXPRESSION ET COMME POLYPHONIX SONT INDISPENSABLES À NOTRE SURVIE MENTALE ET SOCIALE - DIT-IL.

JJL : Je m'appelle Jean-Jacques LEBEL, je suis né en 1936 à Paris, mais je suis très nomade. Je pense que c'est une nécessité physique, sociale et politique que d'être nomade. J'organise, j'auto-organise, des festivals de poésie directe, de performances, des expositions. J'organise moi-même mes propres expositions à travers le monde. Je pense que nous faisons partie d'un rhizome, le rhizome de ceux et celles qui font des happenings et de la politique.

Je voulais te rajouter deux ou trois petites choses avant de reprendre mon avion et de repartir, ce dimanche matin, parce que j'ai passé une belle semaine avec vous autres à Québec. C'est la première fois de ma vie que je venais à Québec. Et ça a été une expérience très forte, très importante pour moi, de me rendre compte personnellement en quoi consistait ce combat fantastique qui est mené depuis vingt ans autour de la publication d'*Inter*, et qui est très importante pour nous, en Europe. C'est grâce à ça que nous avons pris contact avec vous, et au Lieu, ce Lieu qui n'existe nulle part ailleurs, qui fédère les énergies subversives dans les domaines artistiques et sociaux, ici dans votre ville, à Québec. Et de pouvoir y être, d'y vivre, d'y travailler avec vous pendant une semaine ça a été très important pour moi. Et cette espèce de groupe, ce n'est pas une famille, c'est un lien tribal, un groupe affinitaire que Richard a su fédérer et qui est si productif et si extraordinaire que ça dépasse

de très loin les frontières de votre ville, de votre province... C'est exemplaire d'une autre façon de fabriquer de l'art, une autre façon de produire collectivement de la culture. Ce n'est plus de la marchandise, ce n'est plus du produit, ce sont vraiment des œuvres, qu'elles soient signées, qu'elles soient anonymes, qu'elles soient individuelles ou collectives, qu'elles aient telle ou telle forme plastique, musicale, théâtrale, poétique, peu importe. Tout ça c'est un mouvement rhizomatique auquel j'ai été fier de participer et de modestement contribuer ici, j'ai été très heureux.

Et je tiens à dire avant de partir que j'ai été aussi, pas seulement moi, mais des dizaines d'autres artistes venus du monde entier, hier soir, très bouleversé. Ce n'est pas seulement que nous n'en avons pas dormi de la nuit mais c'est que ça nous a complètement remués. Je tiens à le dire, que j'ai été remué par ce que j'ai vu hier soir à l'Autre Caserne. Pour moi, il s'est agi d'une sorte de lynchage, presque d'un « assassinat ». Parce que si Richard était tombé la tête la première et s'était fracassé le crâne sur le béton, il serait mort. Nous avons vu quelque chose d'inacceptable, de moralement et de politiquement inacceptable. En tout cas moi je ne l'accepte pas. C'est l'histoire du bouc émissaire, c'est l'histoire de lynchage. Il y a eu beaucoup de non-dits, beaucoup de problèmes, comme il y en a toujours. On ne peut pas réunir une centaine d'artistes du monde entier autour d'un groupe qui travaille toute l'année dans des conditions de stress et de combat terribles ici, à Québec, et réunir ces gens qui parlent vingt-cinq langues et qui font trois cents différents types d'art sans qu'il y ait des problèmes humains, c'est normal qu'il y en ait.

Mais que ces problèmes, au lieu d'être dits, ou en tout cas en partie résolus, sont censurés au point qu'un des artistes particulièrement, — je ne l'ai pas dit, mais j'allais le dire, il faut avoir l'honnêteté de le dire, — malade, c'est-à-dire négativement névrosé, pour essayer de se débarrasser de cette horrible culpabilité qu'il avait, qu'il nous a montrée dans sa première performance (qui d'ailleurs était d'une médiocrité artistique insignifiante, nulle et non avenue, enfin toujours la même depuis des années, enfin : c'est zéro) ne sachant pas que faire avec son désespoir personnel et sa stérilité artistique, nous refasse pratiquement, en petit, la même non-performance, ce même vide, mais cette fois-ci... avec toujours la même échelle, toujours les mêmes *teddy bears*, toujours le même blabla new-yorkais impérialiste et médiocre, comme si ses problèmes personnels devaient concerner le monde entier. Mais des problèmes personnels sans intérêt, des problèmes personnels comme toute l'humanité en a, pourquoi est-ce que ça nous concernerait plus qu'une autre chose, après tout ? Ces problèmes, il faut les travailler et transformer ce plomb en or ; après tout c'est ça le travail des artistes, ce n'est pas d'imposer le plomb et la merde à tout le monde, c'est de transformer le plomb et la merde en ŒUVRE. C'est ça l'art ! Et si on n'est pas capable de mettre en œuvre ses problèmes, est-ce qu'on peut encore s'appeler artiste ou simplement emmerdeur ? À mon avis, il s'agit d'un emmerdeur, et d'un emmerdeur américain qui croit pouvoir s'imposer simplement en gueulant plus fort que les autres. C'est médiocre ! Et ce qui est terrible c'est que cette deuxième performance, encore plus médiocre

que la première, a impliqué d'abord notre ami polonais, n'est-ce pas ? Et comme ça n'a pas marché, ça a impliqué Richard, qui déjà était dans un état de stress épouvantable étant donné les problèmes internes que nous avons vus ici, stressé par ces mois de travail pour trouver de l'argent, pour affronter l'administration publique, pour inviter les artistes, pour trouver des hôtels, pour trouver le fric, toute cette énorme organisation qui a pesé sur les épaules de Richard et de vous autres, ses amis, ses copains et ses copines. On comprend qu'il y ait de quoi être stressé, nom d'un chien ! Qu'on lui foute la paix à Richard ! C'est notre ami. Hein ! Eh bien, au lieu de le remercier, il le prend brutalement, l'agresse... lui pose un défi à la « macho-cowboy » : « Si tu es un homme tu viens. » Qu'est-ce que c'est que cette connerie ? Et de l'obliger, le forcer à monter sur une échelle, qui déjà était branlante, et en plus une fois que le pauvre Richard était là-haut, à, il faut le dire, deux mètres cinquante, trois mètres du sol, de prendre l'échelle et de se mettre à la secouer... Qu'est-ce qu'il voulait ? Le tuer ou quoi ? C'était un assassinat et c'était un lynchage ! C'est inacceptable. D'autant plus que l'autre con que je ne supporte pas non plus a dit : « On va tous se suicider en masse ». Qu'il se suicide, c'est son droit ! Mais pourquoi nous ? On n'est pas à Jonestown ici, on n'est pas dans une secte, on n'obéit pas au chef ! Qu'est-ce que ça veut dire ça, cette espèce de pulsion mortifère qu'ils veulent nous imposer ? Non ! On n'est pas là pour se suicider, on est là pour faire des performances, faire un festival et un colloque. Ce n'est pas du suicide, c'est le CONTRAIRE d'un suicide. Donc ça n'a pas du tout marché, c'est tombé à plat. Hein ? Sauf que voyant que ça ne marchait pas, cette espèce de grossier personnage américain a secoué Richard, et Richard a été pris d'un vertige et puis évidemment il avait bu beaucoup de bière ce soir-là, il était fatigué et stressé et fragilisé. Il est tombé de l'échelle sur le béton et ça a été un moment horrible de nous obliger à être témoins de ça ! Nous avons tous été révoltés par ce que nous avons vu.

D'autant plus que j'étais assis à côté de Charles DREYFUS et Angéline NEVEU à une table, j'étais assez loin, je ne voyais pas... Avant Richard était d'ailleurs assis à côté de moi, ils sont venus le chercher comme des lyncheurs vont chercher l'objet du lynchage, n'est-ce pas. C'est horrible ! On comprend comment c'est, l'atmosphère du lynchage : on désigne un coupable, imaginaire évidemment, pour qu'il serve de bouc émissaire. Quand Richard, par folie, par fatigue, est monté là-haut, j'ai dit à Angéline : « Angéline, c'est terrible, il va tomber ». C'est-à-dire que je l'ai vu tomber alors qu'il était encore là-haut et une minute après il, en effet... Le silence de mort qu'il y a eu dans la salle. Je ne sais pas, c'était affreux, affreux ! C'est vraiment inadmissible, ça n'a plus rien à voir avec l'art. C'est une sorte d'assassinat symbolique, heureusement ça n'a pas marché parce que... Richard s'est fait mal mais il n'est pas mort. Enfin, je tenais à le dire, au nom de beaucoup, beaucoup de nos amis, hommes et femmes venus de partout, nous avons été et nous sommes révoltés contre ça. Que se jouent là-dessous toutes sortes de non-dits entre l'Amérique, n'est-ce pas, les artistes américains qui croient pouvoir continuer à dominer le monde avec leurs discours machos et leurs comportements de porcs, et

ici au Québec, parce que vous parlez une autre langue et que vous êtes autonomes culturellement, et que vous avez la gentillesse de les inviter aussi... C'est comme ça qu'ils vous remercient ? Et puis tous les autres non-dits qu'il serait trop long d'énoncer ici, de toute façon, ce n'est pas par la violence et par le meurtre symbolique qu'ils doivent se régler. Voilà. Je l'ai dit, je le pense et d'autres le pensent, ils vous le diront.

Une seconde, pour rajouter quelque chose qui n'a rien à voir avec ce que je viens de dire, que j'aurais voulu rajouter le premier jour du colloque mais il y avait quelques petits problèmes pour prendre la parole avec ce merveilleux et charmant Pierre RESTANY, qui monopolisait le micro... Pourquoi en ce qui me concerne, j'ai cessé d'appeler mes activités « happenings » à partir de 1968, alors que mon ami Allan KAPROW, lui, avait cessé d'appeler ses activités « happenings » quelques années avant. Pour ma part je dois expliquer pourquoi. Parce qu'il y a des pseudo-historiens et historiennes de l'art qui sont ignares et qui ne comprennent rien et qui confondent tout : happenings, Fluxus, *events*, interventions et installations. On a assisté de la part des artistes, ici, à d'extraordinaires interventions très claires, très exaltantes, très bien informées. De la part d'un certain nombre de personnages, généralement des professeurs d'université, hommes et femmes, *politically correct* ou non, c'est-à-dire robotisés ou non, nous avons assisté à une confusion épouvantable, à une désinformation incroyable. Des gens dont il faut quand même dire, de temps en temps, quelque chose de précis concernant l'histoire même si on s'en fout parce qu'on vit ailleurs et autrement, maintenant. Mais il ne faut pas laisser passer des erreurs grossières, proférées par des faux « spécialistes ».

Alors : 1968... Je suppose qu'on s'en souvient quand même, il s'est passé un certain nombre de crises dans le monde entier, y compris à Paris. J'y ai participé activement. Je n'en ai aucune honte. J'ai participé pas seulement à ce qui s'est passé en 1968 mais à ce qui s'est passé pendant les dix années qui ont précédé 1968. Il y avait un certain nombre de groupes comme l'Internationale situationniste, Socialisme ou Barbarie, notre groupe à nous, le *Festival de la Libre expression* Noir et Rouge, la revue *Arguments*, un certain nombre d'intellectuels et d'artistes qui n'avaient pas peur des mots et qui s'appelaient « artistes-intellectuels-révolutionnaires ». Voilà ! Ça fait « cucul la praline » aujourd'hui, mais à cette époque-là c'était dur à porter, d'autant plus que nous étions une infime minorité, comme vous l'êtes ici, vous, à Québec. Je ne sais pas, peut-être cent cinquante, deux cents personnes dans toute la France qui sentaient qu'ils appartenaient et contribuaient à ce courant d'extrême extrême-gauche, non nationaliste, internationaliste, anarchisant, situationniste. Aussi, les restes du groupe surréaliste qui existait encore, bref l'extrême extrême-gauche, cette marginalité subversive qui sauve l'honneur des civilisations pourries et pourrissantes. Et nous avons œuvré, collectivement et individuellement, au cœur de cette petite minorité agissante, pendant des années. Bref : de l'art libre.

Je ne vais pas donner des détails mais c'est vrai que le happening a beaucoup contribué à dadaïser la politique, à dadaïser la vie sociale, à injecter dans l'imaginaire social, l'imaginaire

de tous, un certain nombre d'images de la liberté et du désir, qui ont fait que quand il s'est agi d'organiser et de faire la plus grande grève générale que le capitalisme ait jamais connue... Il ne faut pas oublier que Mai 1968 ce n'était pas un monôme d'étudiants, même si ça a commencé à Nanterre, où d'ailleurs un an avant j'avais fait des happenings et des concerts fluxus, tiens, tiens, tiens, tiens. Et que le groupe Noir et Rouge, qui a fondé le mouvement du 22 mars, en a fait partie, tiens, tiens, bizarre quand même. Que c'est parti de l'Université de Nanterre, c'est bien connu, mais que ça a fait tache d'huile dans toute la société et que toutes les usines, tous les bureaux, toutes les écoles, toutes les gares, tous les aéroports se sont arrêtés pendant deux mois. Donc la vie a repris le dessus au lieu de l'aliénation du travail salarié, du travail aliéné. Un ministre qui s'appelait Edgar FAURE, un ex-premier ministre a dit : « Mai 1968, ce n'était qu'un happening. » Il n'avait pas tort, mais enlevez le « qu' ».

Car c'était un happening, en effet ! C'était pas une révolution parce qu'on nous dit que les révolutions c'est quand il y a un bain de sang, des milliers de morts, que les flics tirent sur les manifestants. Il n'y a pas eu de ça, en effet. Il n'y a pas eu de bain de sang, heureusement d'ailleurs, parce qu'on n'est pas mortifères, nous, on n'aime pas le suicide, le sang. Ça ne nous intéresse pas, ce qu'on veut, c'est changer la situation sociale. Sans faire de victimes, sans sang. C'est beaucoup plus difficile que de tirer à la mitrailleuse comme des maniaques, n'est-ce pas ? À droite ou à gauche et de faire les terroristes. C'est de la merde ça, c'est pour les cow-boys, à la télévision. Dans la vie, c'est beaucoup plus difficile de changer les comportements. C'est ce que nous avons essayé de faire. Donc quand j'ai vu, quand nous avons vu, les gens qui faisaient du happening... Je l'ai dit l'autre jour, le premier en Europe étant le 14 juillet, tiens, tiens, comme par hasard, en 1960 à Venise, dans l'*Anti-Procès* – en fait, j'en avais fait d'autres avant mais je ne les inclus pas parce que je ne les appelais pas des happenings, c'étaient des « interventions », des « actions ». Je ne savais pas encore que ça s'appelait comme ça. De 1960 à 1968 donc, pendant ces huit années, j'ai fait... Notre mouvement a fait plus de deux cents happenings dans les rues, dans les galeries, dans les musées mais surtout dans les rues. Nous, on ne nous acceptait pas dans les musées, alors on a travaillé dans les rues, partout. Et en 1968, ça a été repris massivement par les gens, dans les manifestations de rue, il y avait des happenings partout. Tout le monde en faisait, c'était plus la peine qu'on continue, nous, à en faire, donc nous sommes passés à autre chose. C'est très simple.

Un exemple, juste pour terminer, parce que c'est merveilleux. Trois ans après 1968, il y a eu à Bruxelles une réunion des ministres de l'agriculture de tout le Marché Commun. C'est une bureaucratie centralisée qui établit les quotas laitiers, les quotas de viande. Je ne vais pas entrer dans ces détails chiantes. Mais enfin c'était une réunion importante pour savoir ce qu'il fallait que chaque pays produise comme lait pour que les marchés ne s'écroulent pas. C'est une régulation des marchés capitalistes par une bureaucratie centrale, il n'y a rien de nouveau là-dedans. Seulement, les paysans de toute l'Europe en avaient marre de ça, ils n'ac-

ceptaient pas ça. Alors ils ont décrété que ce jour-là il y aurait une grande manif à Bruxelles. Je ne sais pas si tu connais Bruxelles, mais il y a une très longue et large avenue. Ils ont convoqué des paysans de toute l'Europe et il y en a qui sont venus du sud de l'Italie, du Danemark, de l'Allemagne, de la France, de l'Espagne, de partout. Et il y avait quatre cent mille tracteurs ! D'abord, ils étaient venus par les autoroutes. Ça a bloqué les autoroutes, ce qui est déjà pas mal comme happening, si on veut appeler ça « happening ». Et ils se sont tous retrouvés sur cette grande avenue, certains avec des chariots derrière le tracteur, avec des animaux dedans. Ils manifestaient. Ça parlait toutes les langues. Ils dormaient là, ils avaient transformé la ville en un énorme campement paysan, comme une jacquerie du Moyen Âge, c'était étonnant. Je suis allé pour voir. Mais je dois dire honnêtement, pour éviter de faire fonctionner ce fantasme horrible du « chef d'orchestre clandestin », je n'en étais pas, j'étais là parce que je voulais voir, c'est tout.

Voilà ce que les paysans ont fait : ils ont pris deux vaches, ils ont balayé les flics d'un revers de main, ils sont entrés dans le grand building, au dixième étage duquel il y avait la réunion des ministres de l'agriculture. Ils ont mis les vaches dans l'ascenseur, ils sont montés en force, les gros bras, ils sont entrés dans la salle où il y avait tous ces ministres qui discutaient ou faisaient semblant de discuter. Ils ont commencé à traire les vaches (le geste que Luis BUNUEL a beaucoup exploité, pas la peine de vous faire un dessin, n'est-ce pas ? Monica LEWINSKY nous a habitués à ce genre de choses). Mais au lieu d'envoyer gicler du lait dans un seau comme ça se fait dans les fermes, ils ont envoyé les giclées de lait sur les complets-vestons des ministres et sur les robes des ministres, parce qu'il y avait deux ou trois femmes, aussi, qui ont reçu des giclées de lait sur leurs vêtements, en leur disant : « Voilà ce que pensent de vous les paysans. » Eh bien, je trouve que cette action-là est un happening politique délirant, sublime, magnifique. Tous les artistes sont jaloux de ne pas y avoir pensé.

Les paysans qui ont fait ça, je ne sais pas qui d'ailleurs, visiblement n'avaient jamais vu un happening, ne savaient même pas ce que c'est qu'un happening, mais puisqu'ils avaient vu à la télé ou dans la presse, je ne sais pas comment, « quelque chose », ils ont eu l'idée de le faire plutôt que de simplement défiler avec des pancartes. Et voilà, – je viens de vous décrire le fonctionnement rhizomatique –, c'est ce que mon ami GUATTARI et mon ami DELEUZE ont appelé un rhizome. Et comme par hasard au Lieu il y a une citation de GUATTARI qui parle de ça, les mouvements rhizomatiques, c'est-à-dire : l'influence souterraine et explosive de certains mouvements désirants, de certaines images désirantes, qui rejaillissent quelquefois des siècles, ou des minutes après. Mais peu importe, ça appartient à tout le monde. Et quand ce mouvement de créativité subversive appartient à tout le monde comme c'était le cas à Bruxelles, ce n'est vraiment pas la peine que nous, artistes, on continue de faire ça ; on peut passer à autre chose ailleurs, et c'est ce que nous avons fait. Je vous embrasse.



Dick HIGGINS

POÈTE, PERFORMEUR, ÉDITEUR, THÉORICIEN DE L'INTERMÉDIA, IL EST DES PREMIERS HAPPENINGS ET DE FLUXUS. A FONDÉ SOMETHING ELSE PRESS PAR LAQUELLE IL A PUBLIÉ UN NOMBRE CONSIDÉRABLE D'OUVRAGES.

DH : La raison, Françoise, pour laquelle je me sens un peu étrange ici est qu'en juillet 1997, j'ai eu un terrible accident de voiture. J'ai passé les trois mois qui ont suivi en chaise roulante et les six mois suivants en béquilles. Pendant ce temps, je n'étais pas vraiment libre d'assister à ce type de rassemblement. Maintenant, je suis ici à nouveau, pour la première fois, à un festival comme celui-là. Ainsi, il est extrêmement important pour moi de trouver encore mes propres repères. Je ne me satisfais pas d'être seulement un artiste Fluxus, même si Fluxus est une partie importante de ce que j'ai fait dans cette vie. Ainsi, je tiens beaucoup à entendre ce que les jeunes gens ont à dire, ce que les gens d'autres endroits dans le monde ont à dire, pour connaître ce qui se passe. Ici, c'est l'endroit parfait pour cela. C'est pourquoi j'assiste à pratiquement toutes les présentations. Je suis sorti pendant celle sur l'actionnisme viennois parce que je considère qu'il est surestimé et parce que je connais trop bien tout cela. Mais j'ai écouté les autres très attentivement et c'est très important pour moi de savoir ce qui se passe en 1998. Qu'est-ce que les gens pensent de ce qu'ils font ? Quel type de vocabulaire ont-ils ? Quelle sorte de terminologie ont-ils développée pour décrire ce qu'ils font et ce que leurs collègues font, etc. ? C'est pour cela que je suis ici. Je ferai suivre cette rencontre par une autre qui a lieu à Leicester, en Angleterre, qui n'est pas tant sur Fluxus ; c'est davantage sur Intermédia. Mais ce sera très intéressant de voir ce qui se passe à Leicester. Je suis né en Angleterre, mais je n'y suis pas retourné depuis vingt-cinq ans, et je suis très curieux de ce qui s'y passe.

FD : Étiez-vous heureux de participer à cette soirée Fluxus ?

DH : Certainement, certainement. De vieux amis... Si d'autres personnes me demandent de faire des vieilles pièces Fluxus... Ah... Je ne veux pas. Mais si ce sont des vieux amis qui me le demandent, bien sûr, ça me fait très plaisir.

FD : Et que dire de maintenant ? Êtes-vous d'accord ou non avec ce que vous entendez ?

DH : Oh, je suis d'accord avec certaines choses plus que d'autres, et cela est inévitable. Il y a eu quelqu'un qui disait que quatre-vingt-dix pour cent de ce qui se fait est bon pour la poubelle. Je n'irais pas si loin parce que même dans les pires pièces, il y a normalement des moments où ça marche, des éléments sur lesquels on peut mettre le focus, etc. Ça n'est pas important si je suis d'accord ou non, ça ne fait rien. Je suis beaucoup plus intéressé de voir là où ça peut nous mener, comment c'est lié à moi, à ceux dont je suis proche, à Alison KNOWLES, qui n'est pas ici. C'est une très bonne artiste mais elle n'est pas ici.

FD : Est-ce que j'ai raison d'avoir compris que si je vous demande à vous, et si je demande à quatre ou cinq autres personnes, c'est ainsi que je pourrai avoir l'histoire de Fluxus ?

DH : Certainement, parce que Fluxus a toujours été une activité de groupe. Alors si vous me demandez ce qu'est Fluxus... Finalement, je suis arrivé, je crois, à établir neuf critères pour Fluxus. Plus on trouvait ces critères dans une œuvre, plus elle était Fluxus. Mais ça, c'était après plusieurs années, et en désespoir de cause, parce que les gens n'arrêtaient pas de me demander une définition simple. Ça a été une définition historique, ce qui veut dire qu'elle ne décrirait pas vraiment mon travail récent, ni celui d'Eric ANDERSEN par exemple. Mais elle décrit la plupart des choses que nous avons faites il y a trente ans. C'était automatiquement une approche historique. Il y a deux façons d'appréhender un champ large : une façon diachronique, année après année, décennie par décennie, qu'est-ce qui caractérise l'art américain des années soixante ? Qu'est-ce qui caractérise l'art italien des années soixante ? Le travail italien des années soixante-dix ? Le travail au Québec dans les années quatre-vingt, etc. ? L'autre façon de faire est de prendre tout cela ensemble et de le mettre dans d'autres axes. Qu'est-ce que font les femmes ? Qu'est-ce que font les hommes ? Que font les gens qui sont intéressés à ceci ou à cela ?

FD : Vous nous avez parlé de Fluxus en parlant d'abord de vous.

DH : Oui.

FD : Vous avez parlé de vous, de ce que vous avez vécu.

DH : Oui, et c'est quelque chose que je n'aurais probablement pas pu faire il y a trente ans. J'ai vu beaucoup de performances, j'ai vu comment les gens sont devenus de plus en plus intéressés par leurs histoires personnelles. Une des choses qui m'est venue était un désir de dire quelque chose sur mon histoire personnelle. C'est quelque chose qui représente un intérêt aujourd'hui. Donc, o.k., je vais le faire aussi.

FD : Je suis contente, parce que je vous regardais pendant le colloque et vous étiez vraiment... vous étiez présent vous savez...

DH : Oh, j'aurais pu aller dormir aussi, mais je ne l'ai pas fait. Pas aujourd'hui.

[traduit de l'anglais par Sophie MORISSET]



Charles DREYFUS

VIT À PARIS. IL ÉCRIT, EXPOSE ET PERFORME. C'EST L'EXPERT DE FLUXUS EN FRANCE, DONT IL A CONNU LES PRINCIPAUX PARTICIPANTS. IL PUBLIE, ÉCRIT ET EST COURAMMENT INVITÉ COMME COLLABORATEUR ET RÉVISEUR POUR DES PUBLICATIONS SUR LES QUESTIONS DE L'ART ACTUEL, LA PERFORMANCE ET FLUXUS. I CORRESPONDANT DE LA REVUE *INTER* À PARIS

FD : Comme les deux premiers jours étaient thématiques avec des termes, – happenings, Fluxus, – qui dataient, est-ce qu'on peut dire que c'est parce qu'ils datent qu'on peut nommer les choses ?

CD : Le problème vient de ce qu'on est dans un milieu culturel. Donc, on ne peut pas faire complètement table rase de ce qui s'est passé avant. Mais en même temps, j'aurais aimé voir des très jeunes gens parler de ce qu'ils font. Ce qu'ils font maintenant. Bon, c'est vrai. Quand tu vois Fluxus, MACIUNAS c'était quelqu'un qui avait une grande culture. Quand il est venu à Paris, il connaissait tous les hôtes baroques, même ceux que les Parisiens ne connaissaient pas, ceux qui étaient fermés, qui étaient privés, il avait une liste. Dick HIGGINS, il a fait une thèse sur la poésie concrète depuis les Romains. Donc... quand tu es dans la culture ! Jean-Jacques LEBEL a sauté sur les genoux de Marcel DUCHAMP et de Man RAY, donc il y a une continuation quand-même. On ne va pas recommencer à parler de DUCHAMP mais, dans le processus créatif, c'est sûr que c'est dans le désert. Dans le désert, tu t'occupes du sable. En société, je trouve que le minimum, c'est de savoir ce qu'ont fait les autres avant. Par rapport à l'histoire je ne sais pas...

FD : Par rapport à Fluxus est-ce qu'on est capable de savoir, est-ce qu'on peut dire, est-ce qu'on est capable de nommer Fluxus ?

CD : Quand j'ai commencé en 1970, c'était plus difficile d'en parler parce qu'il fallait que je retrouve chaque document, mais là, il y a les livres qui sortent et donc ça paraît un peu difficile de parler de Fluxus si tu ne connais pas, si tu n'as pas vu en chair et en os MACIUNAS. Je sais qu'il y a des universitaires qui refusent de voir les artistes pour ne pas être influencés, c'est une logique comme une autre.

FD : Tu as dit que tu as commencé depuis les années soixante-dix à faire des recherches sur Fluxus.

CD : C'est-à-dire qu'à tous les dix ans on me redemande... J'étais supposé faire une thèse que je n'ai jamais faite. En 1989, on m'a demandé pour la galerie 1900-2000. Je me suis replongé... Quand je suis arrivé en 1974 à New York, ça devenait presque ridicule, parce que je connaissais mieux Fluxus, entre parenthèses, que MACIUNAS, enfin les dates, la chronologie... parce que j'étais dedans, je travaillais là-dessus. Ça devient absurde quoi. Parce que tu parles de quelque chose et lui ne se rappelle pas, c'est toi qui lui rappelles. Et après tu oublies, heureusement que tu oublies. Dix ans après, on m'a redemandé en 1989, et après en 1994 pour *Hors-Limites*. À chaque fois, je me replonge mais j'aime bien papillonner. Par Fluxus j'ai appris à voir la poésie concrète, la poésie visuelle, il n'y a pas de limites quoi. Je n'ai jamais réussi à faire cette thèse et j'ai un copain à Paris qui fait une thèse : je l'ai lue et je n'ai pratiquement rien appris. C'est normal au bout de trente ans... En voyant les gens, tu te fais une petite idée de ce qui se passe, de ce qui s'est passé. Il y a les problèmes théoriques qui restent.

FD : Pour toi, c'est un chemin ?

CD : Il y a des choses sympathiques. J'étais à Vilnius (Lituanie), la ville de MACIUNAS et de LIANDZBERGIS, l'ancien président de la République maintenant président de l'Assemblée nationale. Simplement parce qu'on allait parler de Fluxus, il vient nous saluer. Il n'était pas obligé de faire ça. Il n'était pas obligé de venir nous serrer la main, nous dire combien il était proche de MACIUNAS, tout ça. Donc, il y a un espèce d'internationale de l'esprit qui flotte quoi, c'est ça qui était intéressant. Mais ici il y a Dick HIGGINS, je n'ai pas envie de lui redemander des choses sur Fluxus. Parce que je ne suis pas un universitaire, je n'ai pas de livre en cours, et depuis, j'ai fait mes performances moi-même, je fais mes choses moi-même. C'est un état d'esprit, ça fait partie de l'histoire des avant-gardes. Et des fois ça te reconforte quand tu es tout seul et tout d'un coup tu rencontres quelqu'un, quelqu'un te téléphone, tu sais que c'est quelqu'un qui a fait quelque chose. Ça peut prendre des allures systématiques, comme avec l'art postal. Et après ça devient ridicule... On te pose des questions précises, qui n'ont rien à voir avec l'espèce de flottement intellectuel... ça devient systématique. Donc les gens s'arrêtent. Tu ne peux pas faire toute ta vie de l'art postal ! Ou alors, je connais un historien, sa femme n'aimait pas Fluxus, elle a tout balancé.

FD : On peut la faire l'histoire de Fluxus, elle existe avec toutes ses parcelles qui viennent de partout.

CD : Ce qui m'étonne dans toutes ces performances, c'est que les gens faisaient tous la même chose en même temps. En fait, ça doit être parce qu'on parle toujours des mêmes choses. Quand je faisais l'histoire de l'art, il y avait le vase grec, tu pouvais le tourner, on parlait toujours de la même scène. Un jour il y a quelqu'un qui va retourner le vase et parler de ce qu'il y a derrière.

FD : Le colloque, est-ce que c'est un côté de la scène ou un côté du vase ?

CD : Mais en fait, il ne s'est pas passé tellement de choses. Il se passe toujours autre chose à côté, mais bon. Il y a aussi le problème de la médiatisation. Si tu as de l'argent, si tu habites à Düsseldorf, tu as plus de chances...

Si tu connais les gens qui écrivent dans les encyclopédies, tu as plus de chances d'être dans l'encyclopédie que si tu ne les connais pas. Ça, c'est parce que tu vis en société, ça me paraît évident. Mais bon. Si tu as envie d'être dans l'encyclopédie A, tu vas voir les gens qui écrivent dans l'encyclopédie A, si tu veux être dans l'encyclopédie B, tu vas voir... Après, il y a le pouvoir, l'argent... mais c'est toujours comme ça. Mais bon, c'est sûr qu'il y a aussi une histoire des idées qui est importante. Il y a un galeriste comme Éric FABRE qui ne s'intéressait qu'aux idées. Donc les objets, après, ils ont l'air... Il s'intéresse au lettrisme, aux choses qui, esthétiquement, ont l'air pas intéressantes. Mais il y a des idées sous-jacentes. Les idées sont plus importantes que le résultat. Comme avec FALHSTROM. J'ai vécu vingt ans avec la femme de ce poète et peintre suédois qui en 1952 a écrit le texte sur la poésie concrète. Il s'est aperçu que le suédois n'était pas assez répandu ; donc, pour être connu, il a été obligé de passer à la peinture. Quand il était au jardin d'enfants, à l'école, il avait même une espèce de papier pour dire qu'il était incapable d'aller au cours de dessin. Il s'est appuyé sur le fait qu'il ne savait pas dessiner. Et tout d'un coup, il se retrouve chez Sydney JANIS dans la plus grande galerie à New York, il se retrouve à la *Documenta*... Alors qu'il a été obligé de se forcer. C'était l'idée qui l'intéressait. Après, il était obligé de faire les peintures. En fait, ce n'est pas lui qui les faisait puisque c'est sa femme qui les faisait. Mais il a une peinture qui est très intéressante, qui est très connue. Il ne savait pas faire, donc il s'était inventé un style. Et elle savait peindre, donc c'était des aplats, et lui, c'était des petits tirets. C'est complètement absurde... Et il y a eu une rétrospective au Centre Pompidou, et là il y avait un colloque. Il y avait une grande toile de trois mètres sur quatre qui avait été prise d'un collage, d'un petit collage qui appartient à Pontus HULTEN. Et donc il a voulu agrandir ce collage. Mais bon, quand tu agrandis quelque chose, par rapport à l'esthétique, ce n'est pas très valable. Donc, avec un évêque il a agrandi. Et c'est Barbro OSTLIHN, sa femme, qui l'a fait entièrement. Lui, il a signé à la fin. Dans le colloque on parlait de ce tableau. Nous, on riait derrière mais qu'est-ce que tu veux faire ? On riait parce qu'on savait qu'il n'y avait même pas touché. Mais c'était l'idée qui était importante. Mais l'idée était mauvaise parce que le collage est cent fois plus important et beau esthétiquement que la toile qui est maintenant au Centre Georges Pompidou. Et, en dessous de la toile, il n'a même pas mentionné son nom – là on parle de copyright –, et il n'y avait même pas touché... Et elle détestait l'acrylique en plus. Elle a été obligée de peindre à l'acrylique pour bouffer quoi, pour bouffer. Elle peignait à l'huile, elle détestait l'acrylique. Lui, il faisait ses peintures à la dernière seconde. Le matin, il écrivait, il faisait du théâtre, et elle, elle lui faisait ses peintures.

FD : Et il les signait !

CD : Il y a des choses qui prennent des valeurs incroyables. Lorsqu'elle est arrivée à New York en 1961, RAUSCHENBERG et Jasper JOHNS vivaient ensemble. Après ils se sont séparés. FALHSTROM et Barbro ont repris le loft de RAUSCHENBERG. Jasper JOHNS habitait l'étage au-dessus, ils partageaient la douche et les toilettes. Et ils

prenaient le petit déjeuner ensemble. Un jour RAUSCHENBERG est venu et dit : ah, vous avez pas vu ma boîte à musique, etc... C'était une boîte avec une espèce de cliquet en fer dessus qui traînait sur le balcon. Là, pour lui c'était très important. Et il l'a ramenée... Maintenant, c'est dans un musée aux États-Unis, cette boîte qui traînait sur le balcon.

On revient à DUCHAMP ! Comme l'histoire de la ligne de La Monte YOUNG : il trace juste une ligne sur un bout de papier et tout d'un coup ça vaut... Elle est assurée pour des milliers de dollars. Mais bon c'était l'idée, pour lui c'était l'idée qui était importante. Tout d'un coup, je crois que c'est Jackson MacLOW qui raconte cette histoire : le papier traînait par terre et lui dit : est-ce que je peux prendre ce papier pour écrire un numéro de téléphone ou noter quelque chose ? Mais c'était son œuvre la plus importante qui était sur ce papier, juste un petit bout de carton comme ça. L'autre voulait le prendre pour écrire son numéro de téléphone. Mais en fait, c'était l'idée qui était importante. Une autre histoire : à Stockholm, à la galerie Bromma, il y avait un collectionneur, c'était le plus grand éditeur suédois, qui avait beaucoup d'argent. Tous les jours, il passait à la galerie et regardait un tableau bleu d'Yves KLEIN pour voir s'il allait l'acheter ou pas. Après, justement, FALHSTROM disait : mais c'est ridicule, c'est juste un concept. Ce n'est pas parce que tu passes tous les jours le regarder... Ce n'est pas esthétique, c'est juste une idée qui est collée sur la toile ou alors, il disait : tu as envie d'acheter l'idée mais tu n'es pas obligé de venir tous les jours la regarder pour voir si ça te plaît ou ça ne te plaît pas, parce que ce n'est pas ça, ce n'est pas ça l'idée. La seule chose, c'est que des fois ça te reconforte, tu penses qu'il y a une histoire des avant-gardes. Et qu'est-ce qui va rester ? Je ne sais pas. C'est vrai que j'aime bien papillonner, tu apprends... mais à force de rencontrer des gens qui sont dans la culture, même les choses que tu n'as pas lues, tu en entends parler. Là, je regardais un livre sur DUFRÈNE, j'ai appris que... je le savais mais j'avais oublié, que c'était Aristophane qui a fait la première poésie concrète. Je ne sais pas quelle date, peut-être le VI^e siècle avant Jésus-Christ ; c'était un poème sur les grenouilles. Donc ça remonte loin !

Esther FERRER

VIT À PARIS. ELLE EST D'ORIGINE ESPAGNOLE. AVEC MARCHETTI ET HIDALGO, ELLE FAISAIT PARTIE, EN ESPAGNE DANS LES ANNÉES SOIXANTE, DU GROUPE ZAJ, PASTRÈS LOIN DE L'ESPRIT FLUXUS. ELLE PERFORME ET EXPOSE. ELLE PRÉSENTE SON TRAVAIL DEPUIS PRÈS DE TRENTE ANS LORS DE MANIFESTATIONS INTERNATIONALES. DE L'ÉDITION 1999 DE LA BIENNALE DE VENISE.

FD : À propos de ZAJ, si on regarde par rapport à l'époque, dans quoi ce mouvement se situait ?

EF : J'ai dit hier, et je le répète aujourd'hui pour ne pas qu'il y ait de malentendus, que ZAJ a été créé par un groupe de musiciens dont les plus déterminants si tu veux, que l'histoire a gardés, sont Juan HIDALGO et Walter MARCHETTI qui avait été déjà à Milan, à la fin des années cinquante, en contact avec John CAGE et avec le mouvement de performances et d'actions qui se passaient à l'époque. Et quand ils sont venus en Espagne, ils ont contacté d'autres musiciens parce que c'était surtout des musiciens – entre autres Ramon BARCE, et c'est lui qui a trouvé le nom ZAJ et qui faisait des actions... à l'époque, ça se faisait dans les autres pays du monde. Et je me suis jointe au groupe en 1967 je crois, si je ne me trompe pas. Mais avant ça, d'abord, j'avais vécu à Paris déjà mais j'avais aussi travaillé beaucoup à San Sebastian dans l'Associación Artística de Gipuzkoa où on connaissait beaucoup de sources déjà, entre autres des happenings avec des peintres comme Antonio SISTIAGA. Mais à notre façon et avec vraiment peu d'information. Avant ça, j'avais créé, mais bien avant, un Atelier de libre expression, et même une école, toujours avec ce peintre, José Antonio SISTIAGA. Et dans cette école qui était dans son village du Pays basque, on avait organisé justement une école totale. Après, par l'entremise de José Antonio SISTIAGA, j'ai rencontré HIDALGO et MARCHETTI à San Sebastian, puisqu'ils avaient besoin d'une femme pour une action qu'ils voulaient faire. Donc, José Antonio m'a dit : c'est toi que je leur ai proposée, je ne vois pas quelqu'un d'autre qui puisse faire ça. Et j'ai travaillé avec eux ces jours-là et après ils m'ont demandé si je voudrais continuer à travailler

avec eux et j'ai dit OK. Et ça a commencé. Cette collaboration a duré beaucoup d'années. À certaines périodes, on travaillait ensemble, c'est-à-dire moins séparément, ou vice-versa, selon les circonstances. Et moi, ce qui m'intéressait, du monde de l'action, ce n'était pas seulement cette espèce de vulnérabilité... je veux dire que c'est un art tous risques, tel que je le comprends. Parce que d'abord il y a les autres présences. Je dis toujours que, pour moi, la performance c'est l'art de la présence du temps et de l'espace : ma présence et la présence de l'autre. C'est là où ça se joue. Et c'est cette tension, ce moment vécu qui fait la performance. Je dis toujours que les « comment », dans les performances, c'est le plus important : comment tu fais est bien plus important que ce que tu fais ! Et c'est ce qui m'intéresse de la performance parce que même si je répète, même si j'écris – parce que j'écris des partitions avec tous les détails de ce que je fais –, souvent, sur le moment, je change parce que j'ai envie de faire autre chose et je change l'action. Mais, en plus, il y a toujours la participation de l'autre ; tu ne sais pas ce qui va se passer et c'est ça qui m'intéresse de la performance. CAGE disait que l'accident fait partie de l'œuvre. Et moi, je suis tout à fait d'accord ; parce que je n'élimine pas, dans la performance, ni le désirable, ni l'indésirable. C'est-à-dire que tout ce qui arrive dans le moment où je suis en train de faire, fait partie de la performance. Le désirable et l'indésirable, le bon et le mauvais. Tout. Et c'est ça qui m'intéresse ! Si, pour moi, l'action perd ce côté vulnérable, ce côté de transformation, à partir de là ça peut se transformer en autre chose que tu ne contrôles pas et dans lequel tu ne sais pas ce qui va arriver ; alors, je crois que ça devient du théâtre ou que ça devient une forme, et ça ne m'intéresse pas.

FD : Qu'est-ce qui est arrivé avec ZAJ ? Est-ce que ça continue ?

EF : Non. ZAJ, on a travaillé beaucoup ensemble. Puis on a travaillé séparément de plus en plus, c'est vrai. Surtout moi-même ; j'ai travaillé beaucoup. Et on a eu une exposition anthologique au Centro de Arte Reina Sofia (janvier à mars 1996 à Madrid). On était trois qui n'avions pas intérêt à continuer d'une certaine façon l'étiquette ZAJ, et alors on a décidé d'arrêter. Mais, je veux dire, ce n'est pas grave ; chacun de nous a continué à faire le même travail qu'on faisait. Ça nous donne la liberté d'action, ça me semble merveilleux, mais on continue à faire le même travail. Ça n'a rien changé.

FD : ZAJ c'était le groupe, ce n'était pas des individus.

EF : Juan dit : ZAJ est ZAJ parce que ZAJ est non-ZAJ, et Walter dit : ZAJ c'est comme un bar où les gens entrent et sortent. Parce que c'est vrai que pendant une période les gens participaient et cessaient de participer. Et moi, je dis que c'est un point de départ, un point de mire ; c'est une façon d'interpréter ce que je fais. D'interpréter l'art, en réalité. C'est une façon de voir et une distance ; c'est ça. Et ça a été avant ZAJ, ça a été avec ZAJ et ce sera après ZAJ. Je veux dire que chacun de nous, dans mon idée, a apporté à ZAJ ce qu'il avait déjà. On n'a rien changé, moi je n'ai rien changé de mon travail par rapport à ZAJ. J'ai été ce que j'étais, j'ai trouvé ZAJ et j'ai continué à être ce que j'étais à l'intérieur de ZAJ. Maintenant ZAJ



Photo: Charles DREYFUS. Esther FERRER. Photos : François BERGERON

n'existe plus comme collectif, mais ça continue à exister en Juan, en Walter et en moi. Je continue à faire ce que je faisais avant, de la même façon ! Avec les transformations que la vie t'amène et que l'âge, les circonstances, t'apportent évidemment. On change tout le temps, même si on ne le croit pas.

FD : Est-ce qu'il y a d'autres mouvements qui s'inspirent de ZAJ ?

EF : D'abord, il faut dire que ZAJ s'inspirait aussi de la création de l'époque. À l'époque, tout le monde influençait tout le monde. En tenant compte que pendant longtemps on était les seules personnes qui faisaient des actions en Espagne, je suppose que la génération plus jeune a pu s'inspirer ou apprendre ou être stimulée, peut-être, par les actions de ZAJ. C'est bien possible ! Mais je n'ose pas parler de ça parce que je pense que tout le monde est soumis à beaucoup d'influences ; il y a déjà d'autres générations qui commencent à faire des choses. Évidemment, oui, une des influences qu'ils ont eue c'est ZAJ. Mais il y a aussi par exemple l'influence de Valcárcel MEDINA qui est un artiste conceptuel espagnol vraiment super intéressant et qui très, très tôt a commencé à faire des actions et continue à en faire. Il a, surtout maintenant, une grande influence pour une certaine génération d'artistes de l'action.

FD : Si on entre dans ZAJ, pour savoir plus sa philosophie ?

EF : ZAJ a toujours été un groupe complètement libre. Pendant tout le temps qu'on travaillait ensemble, on travaillait chacun de notre côté indépendamment. Quand quelqu'un nous proposait de faire un *concierto*... parce que nous on les appelait *concierto*, concerts, pour la simple raison que comme c'était l'époque franquiste et les concerts étaient les seuls spectacles qui ne passaient pas à la censure, donc, c'était une raison pour les appeler « concerts » ; mais aussi parce que dans notre idée, surtout à l'époque, on faisait de la musique, dans le sens « cagiano », John CAGE du terme, donc ça allait bien ! Mais on a toujours travaillé séparément avec toute la liberté du monde. Par exemple lorsqu'on nous engageait. Vivant dans des villes différentes, on se téléphoniait, on se mettait d'accord, on se réunissait tel jour à telle heure dans un endroit, on disait : je veux faire ceci, moi ça, et tout et tout. Et alors, on montait les pièces qu'on voulait faire. Normalement on faisait des pièces de tous et chacun. Par exemple une pièce à moi, une pièce à Walter, une pièce à Juan, qui pouvaient être faites pour une personne, pour deux ou pour trois. On organisait le programme, on répétait le programme et on le faisait. Il arrivait ce qu'il arrivait ; c'était jamais ce qu'on avait prévu !

FD : Mais ça part quand même de deux artistes, d'un artiste...

EF : Tu dois te situer dans l'ambiance et dans les années soixante, au commencement des années soixante. Ça naît dans un état d'esprit qu'il n'y avait pas seulement en Amérique, mais en Europe et un peu partout dans le monde, un désir d'en finir avec une certaine façon d'expression, surtout dans la plastique et dans la pratique théâtrale. Un désir qui amenait la vie, vraiment la vie, l'imprévu ; et que les spectateurs soient dans le sens que les situationnistes disaient : viveurs, de « vivre ». Et, dans mon idée – et je crois que c'est dans l'idée

des autres aussi, mais je ne peux parler que pour moi –, c'était l'idée d'introduire vraiment l'événement, l'accident, l'imprévu dans une situation, la faire vraiment vivante. Donc, dans les années soixante – et je suppose que beaucoup seront d'accord avec moi –, l'idée était de casser cette situation théâtrale où les rôles sont complètement fixes, où il y a celui qui joue, l'acteur ou le protagoniste, et celui qui est à côté, le spectateur, tu vois. L'un dans les lumières, l'autre submergé dans le noir : il y a un rôle. C'était une question de confondre les rôles et de faire quelque chose de vivant. Tu ne dois pas oublier une chose, mai 1968 était à nos portes, c'était près et cette idée de la participation vient certainement des situationnistes, du moins en France ; elle était là, et ça, on le sentait. Faire quelque chose qui ne soit pas sclérosé, qui ne soit pas codé, et surtout dans mon idée, faire quelque chose de provisoire ; quand finit l'action, ça disparaît et il ne reste que les souvenirs des gens qui ont participé, à un moment donné, à un jour donné. Si je m'approche de l'action, parce que je crois que c'est le mot que je préfère, c'est pour cette précarité dans le sens où tu es là, tu la vois, ça disparaît. Et surtout, en Espagne à l'époque, on avait très peu de moyens ; ni vidéos, ni photos. On a très peu de documents et en plus, moi, ça m'est complètement égal.

soit la sculpture, que ce soit l'architecture, c'est toujours des espaces qui sont figés. La poésie, au contraire, de tout temps, à tout moment, a été un espace qui est un espace en extension, un espace où le poète n'était pas là qu'avec son résidu, n'était pas là qu'avec son problème de texte, son problème d'écriture, son problème de livre, mais il disait, il faisait ses poèmes. Et ça se passe au magdalénien supérieur il y a vingt-huit mille ans dans les grottes préhistoriques, ça se passe chez les troubadours, ça se passe dans la poésie de la Renaissance, ça se passe tout le temps. Et les Romantiques, d'un coup, pour des raisons que je ne comprends pas, enferment la poésie dans le livre. Ce qui se passe il y a un siècle avec Stéphane MALLARMÉ et puis avec les futuristes russes et les futuristes italiens, et puis avec dada, puis avec Cobra, puis avec nous, ce qui se passe, c'est qu'on a refait sortir la poésie du livre, qu'on est allé la chercher là-bas, au fond du livre où elle était bloquée, coincée, comme dans un cercueil, pour la sortir. Et on a sorti la poésie du livre comme on l'a sortie du mur, puisque nos poèmes étaient aussi visuels, c'étaient aussi des espaces plastiques. Les espaces plastiques ont été arrachés du mur et les espaces typographiques ont été arrachés du livre. Et on a voulu montrer simplement qu'on était dans la vérité en faisant nos textes, c'est-à-dire que *c'est pas pareil si je parle comme ça*



Julien BLAINE

VIT DANS LE SUD DE LA FRANCE. IL ÉCRIT, PERFORME, PUBLIE, ORGANISE... DEPUIS LE DÉBUT DES ANNÉES SOIXANTE. IL EST L'AUTEUR DU CONCEPT DE POÉSIE ÉLÉMENTAIRE, QUI DÉSIGNE TOUTE POÉSIE AUTRE QU'ÉCRITE. IL ORGANISE DES FESTIVALS DE PERFORMANCE ET DE POÉSIE DIRECTE, IL PARTICIPE AUX FESTIVALS IMPORTANTS DE POÉSIE EXPÉRIMENTALE ET DE PERFORMANCE EN EUROPE. IL ÉTAIT VENU À QUÉBEC EN 1984 LORS DU FESTIVAL NEO SONG(G) CABARET.

JB : Si tu veux, ce qui s'est passé depuis des années, c'est qu'on a vécu complètement sur l'héritage romantique. Et l'héritage romantique a commis cette erreur grotesque, imbécile – quel que soit le talent, par ailleurs, de certains – de vouloir faire retourner la poésie dans le livre. Or toute la poésie, à l'inverse des autres arts qui sont toujours bloqués dans un espace donné, que ce soit la peinture, que ce

ou c'est pas pareil si je parle comme ça. C'est pas pareil si je parle comme ça ! C'est pas pareil... si je parle comme ça. C'est-à-dire qu'il y a toute une syntaxe qui est modifiée, par la voix et par le geste. C'est ça qu'on a voulu dire ! Et quel que soit le résidu de l'écrit, quelle que soit la fermeture de l'écrit, quel que soit l'enfermement du livre ou le placage dans la cimaise, il n'en reste pas moins que je suis vivant. Et tant que je suis vivant tu dois prendre mon texte, non seulement sous le simple aspect résiduel de ce qu'il est mais sous mon aspect total, comme l'a dit si bien Adriano SPATOLA, sous l'aspect global de ma poésie. Comment elle est modifiée par ma voix, de moi, vivant ! Comment elle est modifiée par mes gestes, de moi, vivant ! Et c'est ça que nous avons dû prendre en compte. Et donc ce qu'on a pris en compte il y a un siècle, c'est une très, très vieille histoire. C'est : on va arracher ce qu'ils avaient enfermé, là-bas, au fond du livre ; on va arracher ce qu'ils avaient plaqué, fixé, là-bas, sur

les murs. Voilà, c'est ça l'histoire de la poésie-action. C'est comment, en fait, on rend son histoire à la poésie. Et c'est pour ça qu'on n'a pas besoin, nous, d'épithètes. C'est pas ça l'histoire. Eux, la poésie à la queue leu leu, la poésie qui reste dans le livre, eux ils ont besoin d'épithètes. C'est une poésie morte, une poésie à la queue leu leu. Nous c'est ça la poésie, le faire, c'est ça qui compte. Donc c'est vrai qu'il n'y a pas, pour moi, de distinction entre la poésie élémentaire, la poésie visuelle, la poésie sonore, la poésie gestuelle, la poésie action ; tout ça c'était parce que dans les années soixante, le climat de la poésie à la queue leu leu, le climat du ghetto, du gotha culturel était tellement fort qu'il fallait bien avoir des épithètes pour marquer notre distinction. Aujourd'hui, ce n'est pas la peine, c'est eux qui courent après les épithètes pour exister, parce que c'est une poésie morte.

FD : Mais ça veut dire que de reprendre soi-même la poésie écrite, de reprendre ARTAUD, de reprendre MALLARMÉ, c'est toi qui la reprends par ta voix.

JB : Non, je veux expliquer ça. Je veux expliquer simplement de manière très minimale, comme un cours pour les enfants, je veux expliquer ça, je veux expliquer que c'était un jeu de poésie qui a duré trois siècles, que la poésie, un mouvement de poésie c'est pas comme un mouvement de consommation ou de consommation américaine sur une école donnée. C'est lent, c'est long, ça prend du temps. La Renaissance, ça a duré deux siècles ; les troubadours, ça a duré deux siècles et demi. Et le mouvement de l'avant-garde, il naît avec Stéphane MALLARMÉ, parce que c'est en effet par rapport à trois textes vitaux, importants, une reprise du texte hors du livre parce qu'il faisait des lectures chez lui, comme tu sais, et que ça date d'il y a un siècle. Donc, ça commence avec les trois textes, fondamentaux pour moi, de Stéphane MALLARMÉ, qui sont donc *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard* que tout le monde connaît, *Igitur* que beaucoup de gens connaissent et *Le Livre* que peu de gens connaissent puisqu'on l'a retrouvé, ce texte absolument inouï, en 1957, et qu'il ressort enfin sous sa forme complète aujourd'hui (en 1998), c'est-à-dire cent ans après. Et pendant cette période, il s'est passé en effet toute cette histoire qui est notre histoire, c'est-à-dire surtout ce qu'on appelle les avant-gardes historiques, les futuristes, les dadaïstes, Cobra, la poésie visuelle, Fluxus, etc. C'est ça qui est important. Parce que ce qui est important, c'est de dire non, il y a eu une petite parenthèse de la poésie morte, et après on a vécu sur le cadavre de cette poésie, mais c'était un cadavre. Revenons comme ça a toujours été, comme la naissance de la poésie et partout comme ça a toujours été dans une poésie vivante. Regarde bien les mots que tu emploies dans la poésie. Si tu emploies tout ce qui vient de la poésie grecque, c'est le *pneuma*, le souffle. Si tu prends la poésie chinoise, c'est le *tchi* ou *tchiun*, le souffle, si tu prends les grandes poésies perse et arabe, c'est basé sur le souffle. Si tu prends les idées de la poésie occidentale du début du siècle, c'est l'inspiration au sens de la muse qui te dit quelque chose, c'est le souffle. C'est-à-dire que tout est basé sur le physique. Quand tu fais, vraiment, la genèse de la poésie qui n'est pas de la prose, on n'est pas des écrivains, on n'est pas des auteurs de

romans, on est des poètes. Quand on fait la genèse des deux actions, c'est deux actions physiques [il inspire et expire]. Le souffle, quand je me mets en inspiration et en expiration par rapport à ce que j'ai à dire et ce que j'ai à faire et le rythme... [il tape du pied]. Soit la marche, soit plus vite et tu as tout après, après tu peux tout monter, le vers, la rime, la strophe, et toute la genèse de la poésie des troubadours par exemple, qui commence avec la sextine, qui se perpétue avec la poésie italienne et la poésie provençale du sonnet, et tu continues à trouver le rythme. Mais les deux fondements qui font la différence entre ce qui est la poésie et ce qui est la prose, c'est l'action, c'est comment je respire et comment je marche, comment je scande.

FD : Mais c'est de la poésie vivante et la poésie vivante est là par le dire et par le faire.

JB : Voilà. Et ce qu'on nous oppose, et là ce qui est important, ce qu'on nous pose toujours... – c'est comme si on était les ennemis du livre. Bien sûr que non. Mais je suis vivant, ils sont vivants, on est vivant, nous sommes vivants. Nos amis qui sont morts aujourd'hui comme Adriano SPATOLA, comme tant d'autres, Edgardo Antonio VIGO, etc., on est bien obligé de prendre leur texte sous l'aspect résiduel. Mais même là, ils ont tort, parce que non seulement on n'est pas des ennemis du livre, mais le livre est important et reste, comme un résidu de nous-mêmes, un résidu, c'est-à-dire ce qui reste après. Mais les traces ont changé. C'est-à-dire que non seulement j'ai le résidu du livre qui est un résidu très important, mais j'ai tous les résidus qui sont venus avec les technologies modernes, c'est-à-dire par exemple ça, la vidéo, par exemple le magnétophone. C'est-à-dire que même mes traces, moi mort, de ma vivacité, de mon vif, sont autres qu'avant. Même si le livre reste déterminant. Mais on a en plus tant d'autres choses, qui sont comment je récupère la voix et je la restaure et je la répercute. Comment je libère l'image, le geste et mon corps et comment je le restitue. C'est ça les choses qui ont tout changé. Non seulement fais-moi la grâce de me laisser vivant tant que je suis vivant, mais moi mort, continue à me regarder avec toutes mes traces possibles, grâce aux technologies modernes, mes traces anciennes qui ont balayé l'histoire, qui sont le livre, et mes traces nouvelles qui sont ces appareils électromagnétiques et électriques.

FD : Tu publies aussi, tu veux que le livre existe.

JB : Oui, mais tant que je suis vivant, tout livre à moi a deux aspects. Un c'est son aspect résiduel parce que la mort est toujours là, tu sais on est du sud, on est de la Méditerranée, donc tous les matins on se réveille avec la mort qui est là et on lui dit : laisse-moi encore tranquille aujourd'hui, donc c'est toujours un miracle. Je la vois, elle est tout le temps là. Ça c'est le premier aspect, elle est tout le temps là. J'écris pour ça. Parce qu'il faut que je laisse ce résidu, cette espèce de stercore. Et puis aussi parce que c'est mes partitions. Mes performances sont bâties sur un grand tas d'improvisations, mais à la base de ce grand tas d'improvisations il y a une partition, qui peut être le livre, qui n'est pas forcément le livre. Mais qui peut être le livre. La dernière action que j'ai faite à Pompidou, sur le mythe de Diane, il y avait une partition vraiment au sens d'un

livret d'opéra, quasiment, avec la part des musiciens, la part des actants, la part de moi-même jouant Actéon évidemment, et comment ce mythe se perpétue depuis la naissance de l'humanité. Donc il y avait bien besoin de raconter cette histoire. Puisque... le mythe d'Actéon et de Diane, tu le connais... Diane est une grande délicieuse créature, une belle déesse, et qui est entourée de jeunes femmes tout le temps, dont Crocalé qui est sans doute sa préférée. Elle se baigne, un jeune chasseur arrive, très très beau, et il voit la nudité de la déesse, que tu ne peux pas voir toi, mortel. Donc Diane, très, très en colère parce que ce type a trahi son bain, le transforme en cerf et le fait bouffer par ses chiens. C'est ça le mythe d'Actéon. Et quand tu vois les gravures de l'aurignacien supérieur il y a vingt-huit mille ans, quand tu vois les mythes de certaines grandes tribus spirituelles naturelles comme les Bamilekes, quand tu vois donc toute la mythologie grecque, toute la mythologie romaine, c'est-à-dire tous les aspects fondateurs de toutes les humanités finalement, il y a toujours cette histoire du cerf-homme et de la femme déesse. Donc c'était important en même temps. Parce que c'est une autre de mes idées fixes, comme je l'ai expliqué hier, de montrer comment on peut essayer de retrouver des mémoires qui ont été perdues parce que brûlées dans les bûchers du Moyen Âge d'Innocent III au moment de l'Inquisition. Donc, comment moi, à partir de ce mythe-là, je peux comprendre une partie des dessins des grottes aurignaciennes d'il y a vingt-huit mille ans, par exemple la grotte Cosquer ou la grotte Chauvet pour parler de deux grottes qui ont été trouvées récemment, mais également parler de toutes les mythologies africaines qui sont arrivées et qui existent encore, qui sont encore vivantes. Et les mythologies amérindiennes. Et en même temps, me retrouver dans les mythes fondateurs de ma propre culture occidentale, c'est-à-dire les mythes grecs et romains. Et à partir de ça, j'ai donc la partition de ça qui est le livre. Pour deux raisons : un, ça a existé, c'est moi qui ai fait cette performance, c'est ça l'aspect résiduel, l'aspect qui est en même temps égocentrique et imbécile, et idiot, mais c'est cet aspect qui existe. Et puis l'autre, c'est : j'ai une référence par rapport à cette performance, si je veux la refaire ou si des gens un jour voudront la refaire.

FD : Puis, avec des événements comme *Polyphonix*, il s'agit de conserver, de rassembler toutes ces voix-là.

JB : Oui, *Polyphonix* comme ce colloque qu'on est en train de faire ici, ça prouve ça, ça prouve qu'on a raison. Qu'on a raison, je veux dire, qu'il y a des lois qui ne sont là que pour indiquer que nous avons tort. La première loi qui veut indiquer que nous avons tort, c'est l'ordre mondial. L'ordre mondial règne, c'est-à-dire l'hégémonie américaine, l'hégémonie de l'administration des États-Unis d'Amérique. C'est ça l'ordre mondial. Donc c'est eux qui dictent leurs lois et c'est eux qui feraient que nous serions tous dans cet ordre-là ! Non. On n'est pas dans cet ordre là. Nous, on est dans un désordre. Ce désordre est plus international qu'eux, beaucoup plus international qu'eux, mais il obéit à d'autres règles qui ne sont pas des règles, qui sont celles du désordre, du chaos, qui sont celles de la manœuvre comme vous dites ici. Ça c'est important, ça c'est le

premier point qui me paraît pour moi déterminant. L'autre qui me paraît très important c'est de dire : mais on n'appartient pas non plus à l'histoire du marché de l'art. On peut vendre ou ne pas vendre. On peut faire des livres à trois cents exemplaires, des livres à trois exemplaires et des livres à trois mille exemplaires et puis vendre toute une exposition ou ne pas vendre mais ce n'est pas notre histoire, on n'est pas dans l'histoire du marché. On peut avoir des amis collectionneurs mais c'est pas notre histoire, là. Notre histoire à nous c'est de dire : un, on est partout. On est partout dans le monde. Il y en a partout. *Polyphonix*, *Intervention* montrent ça sans arrêt. *Doc(k)s*... On est partout, premièrement ! Deuxièmement, on n'obéit pas aux règles de l'ordre mondial, aux règles de l'hégémonie du marché. On obéit à ce qu'on estime devoir faire, c'est-à-dire un changement radical dans l'humanité, dire que ça suffit, ça suffit de vivre comme ça avec des gens qui dictent des lois, des gens qui ne veulent pas y obéir et qui vont en prison, ou qui meurent parce qu'ils n'obéissent pas à des lois qui sont des lois barbares. Nous sommes des civilisés par rapport à la barbarie de l'administration américaine. Donc ce qu'on essaie de prouver, du matin au soir, c'est notre civilisation et notre culture, y compris cette culture tribale, y compris cette culture qui revient à des bases naturelles, au sens de tribus naturelles, de tribus primitives. On revient à ces bases-là contre la barbarie de la soi-disant civilisation nord-américaine de l'ordre mondial.

FD : J'ai recueilli la parole.

JB : Merci.



Jacques DONGUY

VIT À PARIS ET DIRIGE LA GALERIE DONGUY QUI DEPUIS PRÈS DE VINGT ANS DÉFEND LES POSITIONS DE L'ART ACTION, POÉSIE EXPÉRIMENTALE, ETC. IL ÉCRIT, PUBLIE, TRADUIT. IL S'INTÉRESSE AUX FORMES HYBRIDES, AUX NOUVELLES TECHNOLOGIES, AUX TENDANCES ÉCLATÉES DE L'ART ET DE LA POÉSIE. IL CONNAÎT TRÈS BIEN L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DE LA POÉSIE, DE L'ART CORPOREL, DU HAPPENING.

JD : Au colloque, je suis intervenu sur l'art corporel à la demande de Richard MARTEL, parce qu'il savait que j'étais très lié à Michel JOURNIAC, avec qui j'ai partagé son enseignement à Saint-Charles, l'Université Paris I, l'esthétique et histoire de l'art, pendant à peu près une dizaine d'années. Également, j'ai organisé des expositions de JOURNIAC. Ce que je n'ai pas eu le temps de dire dans la conférence l'autre jour, pour une raison de temps et

aussi parce qu'Arnaud LABELLE-ROJOUX devait intervenir sur la performance... Je m'en suis expliqué un petit peu au début, en critiquant quelques erreurs dans le catalogue de l'exposition *Out of Actions* à Los Angeles, sur justement l'art corporel en France, qui était relativement absent, à part un petit paragraphe sur Gina PANE, des textes du catalogue. Quelques erreurs sur ORLAN et le rapport à la douleur par exemple, alors qu'ORLAN refuse cette idée de douleur au cours de ses opérations chirurgicales. Elle insiste beaucoup sur le fait qu'elle les fait sous anesthésie locale. Elle se fait filmer avec le bistouri qui entame la chair, en organisant le bloc chirurgical de telle façon qu'il soit comme l'atelier de l'artiste. Elle lit des textes, elle intervient, elle fait elle-même une sorte de performance pendant les opérations chirurgicales, qui sont des opérations, de toute façon, locales.

FD : L'art corporel, est-ce que c'est récent, est-ce qu'il y en a toujours eu ?

JD : Alors voilà, j'y viens justement. Quelqu'un comme ORLAN... c'est ce que j'aurais voulu rajouter à ma conférence... un certain nombre d'artistes auraient très bien pu faire partie de l'art corporel, comme ORLAN, d'ailleurs contactée par François PLUCHARD à l'époque. ORLAN est vivante et continue ce travail autour du corps dans ce qu'elle appelle maintenant « l'art charnel », à travers des opérations chirurgicales où elle veut modifier son visage, son corps, à l'aide de la chirurgie esthétique. Ce qu'on voit d'elle, et j'aurais pu apporter une vidéo, c'est donc, dans le bloc opératoire, des opérations. Ce sont des choses des années quatre-vingt-dix, donc récentes, et c'est intéressant, il y a un site Web qu'on m'a signalé sur... je crois que le titre c'est transformations corporelles, et il y a tout un courant actuellement de gens qui ont repris un peu ce qu'elle a fait. Elle a introduit deux implants sur son front, à droite et à gauche, donc deux protubérances. Et il y a tout un courant, actuellement, sur ce qu'on pourrait appeler la modification corporelle, en dehors du milieu de l'art. C'est là où la chose est intéressante ; le *piercing* est connu, c'est aussi un rapport avec l'art corporel. C'est-à-dire que les artistes ont fait ça beaucoup plus tôt ; maintenant on pratique le *piercing* aussi bien dans les lèvres, dans le bout des seins, dans les lèvres du sexe, etc., etc. Et, pour moi, il y a une sorte de liaison... Donc il y a tout ce courant de modification corporelle et on va... Certains vont jusqu'à s'implanter sous la peau des plaques de métal ou créer une sorte de crête sur le crâne rasé à l'aide d'implants sous la peau. C'est un peu ce qu'ORLAN a fait : l'idée de modifier son corps, de modifier son visage... Elle a dit que ce n'est pas cela non plus... Au départ, on a cru que c'était pour se conformer à des modèles comme la Vénus de Milo, la Joconde... et, ensuite, elle a expliqué que ce n'était pas cela. C'est un travail actuel. Son dernier travail porte sur les masques incas du Musée de Mexico...

FD : Moi je comprends ORLAN, mais l'art corporel en France, puisque c'était votre sujet ?

JD : La société fonctionne avec le *piercing*, et toutes sortes de courants qui sont en dehors de l'art, qui étaient isolés, que les artistes pratiquaient il y a un certain nombre d'années. Il y a toujours ce désir de changer son corps, de travailler sur son corps. Je pense que ça, c'est

toujours actuel. La chose n'est pas déconnectée du sujet puisqu'à l'époque, ORLAN mesurait des institutions avec son corps, ce qu'elle appelait des *Orlan-corps*, c'est-à-dire que par exemple, un espace comme la Caserne Dalhousie pourrait être mesuré non pas en mètres ou en pieds, mais en corps. C'est une chose qu'elle a faite à peu près à la même époque que l'art corporel. C'est François PLUCHARD qui a théorisé l'art corporel, à travers *Artitudes*. Mais on aurait pu inclure d'autres personnes. Il y a un autre artiste, qui est très intéressant, et qui a commencé dans les années soixante-dix, c'est un artiste australien, STELARC, qui est très vivant. Comme Michel JOURNIAC est mort du sida et Gina PANE est morte d'un cancer, on a l'impression que ce sont des choses du passé. Ce qui est vrai. Les années soixante-dix, ça fait trente ans. Mais d'autres artistes sont toujours vivants et continuent à travailler sur ce schéma-là. Je pense notamment à STELARC, au début des années soixante-dix, artiste australien, d'origine grecque chypriote, qui a beaucoup travaillé au Japon avec ce qu'il appelle des harnais, c'est-à-dire que le corps était maintenu par des harnais. Ensuite il s'est implanté des crochets dans la peau et le corps était en déséquilibre ; des photos le montrent accroché au mur de la galerie. C'était d'échapper à la gravitation, c'est-à-dire aux conditions physiologiques du corps. Il y avait à peu près je crois une vingtaine de crochets en fer sous la peau, d'abord en déséquilibre et ensuite suspendu en l'air, avec un certain nombre de crochets qui étaient passés sous la peau et qui maintenaient le corps en lévitation. Ce qu'il appelait *Suspension events*. Il en a fait beaucoup. Parfois dans des lieux déserts, au Japon, dans des galeries, mais aussi en ville. J'ai vu des vidéos à São Paulo, au cours d'un colloque sur « l'art au XXI^e siècle, humanisation des technologies », qui était un beau programme. Il était suspendu à la grue d'un chantier, donc à soixante mètres au-dessus du sol en train de tourner autour des rues de la ville et la vidéo est assez extraordinaire. À New York, ça a été interdit tout de suite ! Et ce qui est intéressant, c'est qu'il a développé parallèlement un travail avec une troisième main. Au Japon, il a demandé de travailler en laboratoire et il s'est créé une main artificielle, robotique, qu'il ajoute à sa propre main, ce qui lui fait trois mains. En fait, la main robotique fonctionne à partir des technologies biomédicales, à partir de senseurs et ça c'est une technologie que l'on maîtrise assez bien, c'est-à-dire que quand vous avez un bras qui est coupé, quand on vous ajoute une prothèse, on peut très bien faire fonctionner la prothèse à l'aide des muscles qui sont en amont et qui donc peuvent commander la prothèse exactement comme ça se passe dans le corps réel. Mais, à partir de là, il développe tout un discours. J'en parle très volontairement parce que j'ai discuté avec lui au cours d'un entretien, je lui ai posé la question, précisément de l'art corporel, et il m'a dit que oui, il aurait très bien pu faire partie de ce mouvement et qu'il connaissait évidemment les travaux de tous ces artistes américains et européens. Et ce qui est intéressant, c'est qu'il en vient à tout un discours sur ce qu'il appelle le corps obsole, c'est-à-dire qu'il y a beaucoup de choses inutiles dans le corps. Par exemple, pour la digestion... dans le cerveau, il y a beaucoup d'espace inutile ; on utilise très peu les capa-

cités de nos neurones. Et donc l'idée qu'avec les nanotechnologies on arrive à... ce n'est pas des utopies puisqu'il y a eu dans la presse l'évocation d'implants sous la peau qui permettaient à quelqu'un d'être en contact. On peut très bien imaginer tous les dangers, de contrôle évidemment. Quand on parle du corps, on parle aussi du contrôle, ce que j'ai évoqué à travers les livres de Michel FOUCAULT, comme *Surveiller et punir*. Le corps, c'est aussi le contrôle du corps et c'est pour ça que j'ai insisté dans la conférence sur le caractère social et sociologique des actions de Michel JOURNIAC. Petite précision que j'ai eue grâce à Jean-Jacques LEBEL, la galerie de Sylvia BOURDON a été fermée le lendemain ou quelques jours après l'action héroïco-patriotique parce que le sponsor, qui était un milliardaire, n'a pas supporté qu'il y ait eu le drapeau bleu blanc rouge. Ce n'est pas l'action elle-même qui l'a choqué mais c'est le drapeau bleu blanc rouge et la galerie a dû fermer très peu de temps après. Le corps, c'est surtout un conditionnement social ! Et on l'a vu aussi avec Danièle ROUSSEL quand elle a insisté sur la sexualité. Mais je pense qu'on est dans une autre problématique aujourd'hui, avec un travail comme celui de STELARC, qui développe toute une théorie sur ce qu'il appelle les possibilités de transformer le corps avec les technologies, à l'aide d'implants par exemple... Plutôt que d'essayer de se souvenir de tel ou tel numéro de téléphone, avec un implant dans le cerveau, ce serait possible, grâce à la miniaturisation de la technologie. Donc, il tient un discours très cohérent. Il y a cette idée de transformer le corps, de toucher au corps, qui a été sacralisée. Là on en revient un peu à ce que j'ai dit à propos du sacré, la relation qu'avaient ces artistes par rapport au sacré, qui tient peut-être aussi à la religion catholique, qui est très présente au Québec. Mais le corps a été sacralisé aussi à travers la figure du Christ, à travers la figure du Christ sur la croix et donc le corps du Christ, etc. Quelque chose qui est très fort culturellement au niveau d'une sorte de conditionnement social. Donc, toucher au corps, c'est quelque part un sacrilège. Or ce qui est intéressant c'est ce qui se passe actuellement avec cette idée qu'on pourra modifier le corps, remplacer le cœur, et tout le débat aujourd'hui sur le fait qu'on puisse prolonger la vie de quelqu'un ou... qu'on peut décider de mourir. La technologie permet dans certains cas de prolonger presque indéfiniment la vie du corps. En fait, il y a toutes sortes de problèmes éthiques, médicaux, biologiques... Pour dire que l'art corporel n'est pas quelque chose qui est en dehors de la vie mais quelque chose qui y est lié. Et les artistes sont des gens comme les autres mais qui ont une sorte de sensibilité sur leur temps, sur leur époque, qui sont les antennes de la race.

On peut considérer que Michel JOURNIAC a fait une série de grandes actions avec la complicité et la théorisation de François PLUCHARD à partir de 1969 et qu'ensuite il a continué à faire des actions mais qui sont plus des interventions. Sauf le dernier rituel : le rituel de transmutation. On ne pouvait pas le savoir à l'époque où il le faisait, mais certainement il était conscient qu'il allait mourir. Et donc c'était son propre rituel de mort qu'il élaborait et qu'il a d'ailleurs concrétisé par une œuvre plastique très belle et qu'il a réalisée en public à Bilbao. Comme toujours, avec son sang, avec

la prise de sang – entre parenthèses, ce n'est pas une chose tout à fait facile de trouver une infirmière pour une action artistique, pour faire une prise de sang. Donc, deux plaques de verre de grande dimension, très épaisses, l'une sur l'autre qui enserment le sang qu'il y a étalé, qui est rendu anaérobie à l'abri de l'air avec simplement de la colle, de la résine, donc qui reste rouge puisqu'il reste à l'abri. Le sang s'oxyde ; normalement, il devient brun. Et c'est une œuvre très belle. En général il travaillait sur des formats carrés, format de l'icône, et là, c'est un format rond ; évidemment, pour moi, l'image du monde. L'image de l'univers, l'image du ciel, l'image de... C'est une œuvre plastique qui est simple. Il n'y a que son sang... Avec son sang, il fait la carte du monde, ce qu'il appellerait, lui, « la carte du temps à venir ». *La Carte du temps à venir* c'est une autre œuvre photographique à partir de la photo du quartier où il avait vécu, l'île Saint-Louis et le Marais. Ce sont des artistes qui se sont fait connaître à travers leurs actions. Il y a un travail plastique parallèle qui est évident chez Gina PANE, qui a travaillé plus sur des matières comme le cuivre, comme une sorte de reliquaire, mais à partir de métaux, de verre, de cuivre, de laiton. Michel JOURNIAC a travaillé avec l'or sous forme de feuilles d'or appliquées sur la toile et avec son propre sang comme un matériel artistique, ce qui donne des œuvres plastiquement très fortes.

En fait beaucoup de terminologies artistiques ont été données par des journalistes. Par exemple le cubisme, ça vient des journalistes. Sauf le futurisme pour MARINETTI, et encore, parce que MARINETTI a repris ça d'un Catalan qui avait créé un mouvement, un journal, un livre qui s'appelait *Futurismo* et que MARINETTI a récupéré. Mais très souvent ce sont les journalistes. Bon, l'impressionnisme c'est connu, bien sûr. Et là, c'est François PLUCHARD qui a créé ce mouvement.

FD : Mais qui était François PLUCHARD ?

JD : Un critique qui a créé la revue *Artitudes* mais qui était journaliste, c'est-à-dire qu'il écrivait dans *Combat*, dans les journaux de l'époque. Il était un critique d'art qui a écrit des livres. Aussi, Michel JOURNIAC était homosexuel. Michel JOURNIAC et François PLUCHARD ont vécu ensemble pendant certainement quelques années, ce qui correspond justement à ces années des actions communes et de la revue *Artitudes*.

FD : Alors est-ce que le terme, finalement, est entré avec Michel JOURNIAC ?

JD : Oui, certainement... j'ai essayé d'expliquer, de débrouiller. J'ai signalé cette exposition *Body Works*, qui a été organisée par Tom MARIONI à San Francisco, à peu près à la même époque dans les années soixante-dix, et qui était très curieusement dans un musée d'art conceptuel, alors qu'il s'agissait d'art corporel et que le titre était *Body Works*, mais qui rassemblait surtout des travaux, d'ailleurs, de vidéo, mais qui regroupait tous les gens que l'on a évoqués. Ce qui est un peu plus compliqué, c'est qu'il y a eu la performance au début des années soixante-dix, alors là le terme est plutôt apparu aux États-Unis autour de Vito ACCONCI et évidemment de la revue *Avalanche*. C'est dans la presse artistique qu'on a employé le terme de Performing Arts et finalement art comme performance, puisque de toute façon le terme en anglais, « performance », est un terme extrêmement banal. Un

acteur qui joue sur une scène de théâtre est un performeur, il fait une performance. C'est apparu dans la presse artistique en tant que catégorie artistique, justement au début des années soixante-dix, autour de certains travaux, dont ceux de Vito ACCONCI. Alors donc, ça complique un peu les choses ! C'est pour ça que j'insiste sur le rôle de François PLUCHARD ; parce que c'est lui qui a organisé cette exposition en 1974 à la galerie Sadler avec les Français, les Européens et les Américains, qui étaient venus d'ailleurs pour le vernissage et qu'on voit sur une photo. Il y avait aussi Hermann NITSCH. C'est pour ça que dans le premier manifeste de l'art corporel, les noms des Américains étaient inclus, Denis OPPENHEIM, Chris BURDEN, Vito ACCONCI. À partir de là, les choses sont un peu plus compliquées, puisque effectivement, surtout sur la côte ouest avec Chris BURDEN, on parle plutôt de performance. Et on peut considérer que les années soixante-dix ont été plutôt les années de la performance. Ça c'est un problème d'historien d'art, qu'on peut très bien expliciter. Il y a eu encore une fois manifeste, expositions organisées et une revue, *Artitudes*, qui a défendu la volonté d'un critique, François PLUCHARD. Un travail artistique au même titre que Pierre RESTANY par rapport au Nouveau Réalisme. C'est un peu le même engagement. Donc non seulement à travers un manifeste mais aussi à travers les textes qui accompagnaient les actions de Michel JOURNIAC. C'est-à-dire que c'est François PLUCHARD qui écrivait des textes, le manifeste du chèque par exemple. La difficulté est aussi par rapport à l'art conceptuel, ce qu'a très bien souligné Pierre RESTANY en signalant que la recette du boudin au sang humain avait été envoyée à une exposition d'art conceptuel, galerie Bonino à New York. Mais le manifeste du chèque, l'action du chèque de Michel JOURNIAC était un acte. On pourrait considérer que c'est, au niveau artistique, de l'art conceptuel, c'est-à-dire échanger. Si vous avez un chèque signé par un artiste, vous pouvez vous poser des questions, à savoir s'il vaut mieux garder le chèque signé par l'artiste ou le mettre en banque. Si vous le mettez en banque ça vaudra, je ne sais pas, cent francs, cinquante dollars. Mais peut-être que le chèque avec la signature de l'artiste vaut plus que ce qui est marqué sur le chèque. Et c'est exactement l'action qu'avait faite, avec François PLUCHARD, Michel JOURNIAC. Donc là on peut considérer que c'est une démarche purement conceptuelle.

On peut considérer que le travail d'ORLAN aussi bien que le travail de STELARC sont dans le droit fil de l'art corporel des années soixante-dix. L'une dans ce désir de changer de corps, un désir qui est à la fois un très vieux désir, un désir faustien, disons – on remonte à Goethe –, de modifier son corps et de changer de corps. Et simplement l'action de n'importe qui, qui lit un roman et qui s'identifie au héros ou à tel ou tel personnage de roman. Mais il y a là une autre ambition, et notamment pour ORLAN à travers le « morphinisme », c'est-à-dire la possibilité de mélanger des images, donc de mélanger son image et celle de la Joconde par exemple. Et à travers STELARC cette idée de modifier le corps à travers la technologie, donc de rajouter un troisième bras, une troisième main. Et au-delà peut-être, dans une perspective,

disons, je ne dirais pas eschatologique, parce qu'on ne sort jamais complètement du sacré, se dire qu'un jour l'homme peut-être devra quitter la Terre pour telle ou telle raison. On sait de toute façon que la Terre, un jour... Mais c'est dans des milliards d'années. Donc nous avons le temps. Et donc l'idée que si l'on voyage par exemple dix mille ans, il faudra que le corps puisse vivre dix mille ans. Il faudra modifier le corps... Mais ça, ce sont des phantasmes, mais ce ne sont pas des phantasmes complètement fous. On le voit et je crois que l'homme, dans ses tentatives très fortes, le fait de vivre en état d'apesanteur par exemple, et c'est une chose relativement récente... c'est dire qu'on ne vit plus dans les conditions du corps telles qu'on pourrait les vivre sur Terre. Et qu'est-ce que la nature ? Peut-être que la technologie fait partie de la nature. C'est une problématique qui a été aussi travaillée par MacLUHAN au Canada ; peut-être que la technologie fait autant partie de la nature que le soleil couchant au XIX^e siècle, mais c'était aussi un phantasme. Très curieusement on n'a jamais autant parlé de la nature, nature « naturante » qui est de toute façon une nature aménagée par l'homme. Mais qu'est-ce que ça veut dire ? Le XIX^e siècle c'est le siècle de l'industrialisation, c'est-à-dire le siècle où on a commencé à exploiter la nature. Le XIX^e siècle est à l'origine de toutes les catastrophes écologiques que l'on peut vivre aujourd'hui. Et c'est dans ce siècle-là qu'on a parlé d'une nature, mais d'une nature qui n'existait déjà plus ou qui était en train de disparaître. Donc aujourd'hui la chose s'est modifiée. Quand STELARC essaie de tenir des propos qui sont, qui peuvent nous paraître mentalement et psychiquement scandaleux sur le corps obsolète, peut-être n'est-il pas complètement dans le faux, par rapport à ce que devra devenir le corps dans dix mille ans, vingt mille ans, trente mille ans.



Danièle ROUSSEL

VIT EN AUTRICHE. ELLE EST L'AGENTE ARTISTIQUE D'OTTO MÜHL. ELLE CONNAÎT BIEN L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DES ARTISTES VIENNOIS DE L'ACTIONNISME. ELLE VIENT AUSSI DE PUBLIER UN LIVRE À CE SUJET : *DER WIENER AKTIONISMUS UND DIE ÖSTERREICHISCHES GES-PRÄCHE* (VERLAG RITTER KLAGENFURT).

FD : Par rapport à une histoire de la performance, est-ce qu'on est capable de la faire, cette histoire, maintenant ?

DR : Oui... Enfin, moi, je ne comprends pas très bien ce que tu entends par « histoire ». De maintenant ? Moi, ce qu'il me reste des

jours ici et des réactions que j'ai vues face aux performances, ou de comment moi j'ai vécu quelques interventions ou d'autres performances... Si je parle de l'actionnisme, en fait, la leçon qu'il me reste de l'actionnisme, c'est une attitude. C'est un état d'esprit face à la vie et face à l'art où, après l'actionnisme, le message qui reste serait le façonnement de ses sentiments. Les sentiments qu'un artiste a, qu'il devrait être capable de transformer à un niveau artistique... Par exemple les agressions, non pas simplement de les vivre dans la réalité ou de les présenter, je dirais, dans une performance ou dans une action d'une manière trop réelle, comme ça a été vu quelquefois ici. Je trouve, dans certain cas, qu'on a manqué le niveau artistique. Parce que, pour moi, créer et être un artiste, ça veut dire suivre un sentiment que j'ai, et être capable de le transformer, de le créer avec d'autres formes, avec de nouvelles formes. Par exemple, pour moi casser quelque chose, prendre quelque chose et le casser par terre, ça n'est pas un acte artistique. Il manque une forme. Ou brûler quelque chose... D'abord, ça a été fait par Jimi HENDRIX, déjà, avec sa guitare. Ça n'est pas quelque chose de nouveau. Le niveau de façonnement est quelquefois trop médiocre. Pour moi, un artiste c'est vraiment quelqu'un qui... une action réussie a vraiment quelque chose d'existential, de psychique. Ça va profondément dans l'être de celui qui le fait, et qui réussit aussi à avoir une catharsis sur le spectateur, sur chacun, une catharsis, je dirais, positive. C'est-à-dire qu'après une action, après une performance, pour moi, si un artiste a réussi, il arrive à bouger une salle et à la rendre positive face à la vie, face à ses sentiments. Qu'ils se disent : ah ! il y a une solution, le sentiment que j'ai, je peux le transformer et pas le vivre réellement. Pour moi c'est la différence entre un artiste et quelqu'un qui n'est pas artiste. Et beaucoup d'artistes restent au niveau d'une thérapie personnelle, ce qui est un chemin par lequel on doit passer. Mais pour moi l'artiste, c'est celui qui est sur ce chemin thérapeutique mais qui arrive à percer cette thérapie comme une naissance et à créer, à être presque quelqu'un... non pas de nouveau, mais qui est capable de façonner, de rendre tout ce qu'il pense, et tout ce qu'il sent dans une forme, de lui donner une forme. Et quelquefois j'ai l'impression que ça n'a pas été très bien compris, ça reste à un niveau assez bas, pas assez, à mon avis, artistique. Être un artiste, c'est quelque chose qui demande beaucoup de courage, mais pas de ce courage qui est pris quelquefois au sens premier du mot : si je me coupe un bras, c'est courageux. Je ne trouve pas ça courageux, je trouve ça psychopathologique. Si je prends une forme, avec quelqu'un, et que symboliquement je coupe un bras, ça veut dire que je coupe une possibilité pour lui de s'exprimer... Ça doit être fait à un niveau symbolique, qui touche tout le monde, mais pas à un niveau premier.

Mais pour moi, l'actionnisme et l'action, c'est la relation, c'est la possibilité de mettre en commun l'intellectuel et l'émotionnel. C'est-à-dire que si je parle de Dionysos, c'est-à-dire l'excès qu'on a connu dans le fascisme, mais bon, dans beaucoup d'autres choses aussi, chez dada, etc... Dans le fascisme c'était le côté Dionysos ; chez les dadaïstes c'était plutôt Apollon, c'était plutôt l'intellectuel qui va

être cassé et reproduit avec de nouvelles formes. Et cette liaison entre l'intellectuel et l'émotionnel, pour moi, c'est l'identité. C'est le chemin qui t'amène vers l'identité ; être capable de faire une relation entre ce que tu penses et ce que tu sens.

FD : Alors, les actionnistes...

DR : Les actionnistes sont pour moi les personnes qui ont réalisé cette relation et ce mélange, qui ont fait basculer cette schizophrénie qui existe chez l'homme, entre ce qu'il pense et ce qu'il réalise la plupart du temps. Tout d'un coup, il cherche un chemin pour que ça se mette ensemble et à partir de ce moment-là, on est capable de créer quelque chose de nouveau.

FD : Est-ce que tu peux parler du rapport à l'histoire, de la création campée dans une histoire politique, notamment...

DR : Leur contexte historique ?

FD : Oui.

DR : L'actionnisme est né à Vienne, et je crois que l'actionnisme n'aurait pas pu naître en France. L'actionnisme n'aurait pas pu naître en Amérique, n'aurait pas pu naître en Angleterre. C'est ce terrain... d'une culture très élevée qu'il y avait à Vienne, jusqu'avant HITLER... Et en fait, on peut remercier HITLER... L'actionnisme est une réponse à HITLER dans la mesure où le fascisme poussait à cet extrême, à cristalliser tous les défauts d'une société qui élève un être humain divisé entre sa pensée et son corps. Et ça, ce n'est pas que le fascisme hitlérien, ce fascisme il existe chez tout le monde. Mais il a été mis au jour, comme au microscope, par le fascisme d'HITLER et c'est pour ça, je crois, que les actionnistes ont vu sous leurs yeux, comme au microscope, le résultat d'une éducation extrêmement religieuse où la sexualité, entre autres, n'est autorisée que pour faire des enfants et non pas pour le plaisir de l'homme ; où HITLER a oublié que l'homme vient, descend d'un animal et non pas d'un Dieu. La découverte de DARWIN, je l'estime très importante pour l'être humain : nous sommes des descendants d'un singe et, quelque part en nous, on a ces instincts animaux mais on ne peut pas les laisser vivre directement. On ne peut pas sortir ses agressions, sa brutalité ou sa sexualité comme ça. On ne peut pas baiser quelqu'un dans la rue ou tuer quelqu'un. Alors qu'est-ce qu'on fait avec ces sentiments et ces instincts qu'on a quand même ? Et c'est là que l'art nous donne une grande possibilité, de relier l'animal en nous et l'homme. Et avec HITLER on a vu, quand on ne le vit pas d'une manière artistique... Tous ces gens qui ont fait le fascisme, tous ces gardiens, tous ces SS étaient des hommes très bien. C'étaient des bons pères de famille, des bons hommes politiques, des bons chrétiens ; c'étaient des bons bourgeois. Mais quand on leur donne l'occasion – dans l'anonymat et au nom d'une idée – de laisser vivre ce poison ; quand on ne vit pas ses tripes et ses instincts... on a vu ce que ça a donné. L'homme est un animal implacable et meurtrier comme il n'y en a pas d'autre. Il n'y a pas une tribu animale qui tue une autre espèce animale gratuitement, ça n'existe pas.

FD : Alors, la réponse des actionnistes...

DR : Était aussi forte, oui. Et cette force, cette concentration du mal on pourrait dire – dans un sens philosophique, pas chrétien –, cette concentration du mal a été comme une

gifle pour des gens sensibles artistiquement comme l'étaient Günter BRUS, Otto MÜHL et Hermann NITSCH.

FD : Est-ce qu'on peut établir d'autres relations avec des actions qui ont été faites ?

DR : On peut faire des relations avec les dadaïstes qui sont aussi une réponse à la Première Guerre quelque part, et qui ont travaillé dans cette répression à travers le... je ne sais pas comment on dit en français – mais il ont cassé la parole telle qu'elle était prise. Ils l'ont transformée, ils se sont moqués des mots, ils se sont moqués des phrases, ils se sont moqués du politique. Ils se sont moqués au niveau verbal et par des actions non matérielles. Les actionnistes... après HITLER, le point culminant de la parole avait été acquis. Les discours d'HITLER, si on les prend d'une manière abstraite, ces cris d'HITLER... il faisait comme une performance en fait, mais en négatif, qui a poussé les gens au meurtre. Et c'est pour ça, je crois, que les actionnistes ont pris un autre chemin que le chemin de la parole et qu'ils ont vraiment creusé, ils sont allés dans leur propre enfer, corporellement et avec du matériel. Et pas avec la parole. La parole n'a plus été que des bruits, des bruits d'être mais ça n'était plus que sonore. Mais il n'y a pas de mots, ou presque, dans l'actionnisme, à part les textes, naturellement, qu'ils ont écrits et qui sont extrêmement forts. Günter BRUS a écrit des textes extraordinaires dans les années soixante contre l'Église et contre l'État. Otto MÜHL a littéralement massacré, au niveau littéraire, l'idéologie bourgeoise et religieuse. Et Hermann NITSCH, dans son contexte peut-être encore religieux, a malgré tout donné une tout autre forme, une autre vision des choses, une autre vision de la religion.

FD : Mais est-ce que, pour toi, pour ces artistes que l'on relie à l'actionnisme, est-ce que ça dure un certain temps, pendant dix ans, et qu'ensuite l'époque change ? ...

DR : Bien sûr. Et je crois que c'est très important de ne pas rester sur quelque chose qui a été créé. Mais ça se développe. Pour moi, l'art est révolutionnaire, c'est-à-dire que ça se développe sans arrêt, c'est une transformation perpétuelle. L'actionnisme a eu lieu dans les années soixante et c'est un temps historique et aussi un temps effectif. Là, ils ont fait ces actions et ça a été nécessaire. Aujourd'hui, il faut trouver de nouvelles formes. La création ne s'arrête pas avec ça. Mais ce qu'on retient... Enfin, moi ce que j'ai retenu de l'actionnisme et peut-être spécialement, naturellement, avec l'actionnisme d'Otto MÜHL, c'est : la vie est une création artistique. On l'a oublié à travers l'industrialisation. La vie à façonner... C'est aussi le façonnement de ma vie personnelle, l'organisation de ma sexualité, l'éducation de mes enfants, ma capacité à la communication et aussi ma capacité à créer. Et ça, ça ouvre des chemins qui sont libres. À chacun de chercher dans ces domaines-là. Et c'est un message aussi, je trouve. À travers Otto MÜHL, la sexualité est reconnue comme un besoin essentiel de l'être humain, ce que nous ont déjà dit Wilhelm REICH et Sigmund FREUD, en théorie. Et Otto MÜHL l'a compris et l'a mis en pratique. Il y a eu aussi des erreurs, naturellement. Quand on fait une expérience pareille, qui n'a jamais existé, on ne peut pas tout faire bien. Mais ce message pour moi reste : pour créer il faut que je détruise les

vieilles images du monde que j'ai dans la tête, les vieilles idées bourgeoises, les vieilles idées religieuses. Et je dois personnellement les vivre, les détruire et recréer.

FD : L'autre jour tu as dit : pour comprendre l'actionnisme, il faut essayer. Il faut faire ceci, faire cela.

DR : J'ai fait beaucoup d'actions matérielles et je voulais d'ailleurs le dire. Je voulais dire aux gens : essayez ce soir. Versez dans une casserole deux litres de lait. Faites chauffer pour que ce ne soit pas trop chaud. Tiède, mais quand même assez chaud, pas brûlant, mais agréable. Mettez-vous dans votre douche. Douchez-vous et laissez couler doucement. Prenez cette casserole, fermez les yeux et tout doucement laissez couler ce lait chaud sur votre corps. Et là vous allez comprendre à quel point le matériel, l'unification du corps avec le matériel, produit un effet de régression extraordinaire et produit un effet sensuel très grand, où l'homme perd cette carapace où il est tout le temps occupé à penser, à organiser. Et tout d'un coup, on sent son corps, et on sent qu'on existe en tant qu'être humain, et c'est essentiel. C'est une petite action que chacun peut faire chez soi. Ou bien, mettez-vous dans votre salle de bain, prenez de la margarine, chauffez bien votre salle de bains. Ça doit être très agréable, ça ne doit en aucun cas être désagréable. Et commencez très doucement à vous mettre cette margarine sur le corps, et à vous en barbouillez. Vous allez voir ! On revient, on retrouve cet état infantile dans le bon sens du terme, on est prêt à jouer et on voit tout le matériel. À travers DUCHAMP, on avait déjà compris que chaque objet peut être une œuvre d'art, des objets de la vie quotidienne. Et Otto MÜHL nous pousse encore plus loin et nous dit oui, cet objet, c'est tous les objets, et c'est vous ! Otto MÜHL a fait le saut depuis Marcel DUCHAMP – l'objet – à l'objet dans le matériel... et l'objet devient le corps humain.

FD : Est-ce que pour toi ça continue à faire partie de...

DR : C'est une attitude, un état d'esprit. C'est comme imprégné dans le corps, c'est une attitude face à la vie, de s'intéresser... d'être très ouvert. Ouvert aux relations, ouvert au monde. Surtout de savoir la vivre, cette vie. Être artiste ce n'est pas que peindre un tableau, ce n'est pas que faire une sculpture. C'est aussi comment je vis personnellement, comment je crée mes relations, comment je les façonne, comment j'élève mes enfants. Un artiste qui est peut-être connu et qui à la maison se dispute avec sa femme et peut-être bat ses enfants... ce n'est pas un artiste ! Dès que j'ouvre les yeux le matin, c'est ma toile jusqu'à ce que je m'endorme. Elle est blanche, et j'ai toute la journée pour la créer. Et je crois que si on voit la vie comme ça, il y a beaucoup de choses qui tombent d'elles-mêmes, des choses négatives.

FD : Tantôt tu me disais : je suis contente d'être là. Pourquoi ? À cette réunion, à cet échange...

DR : Ça m'a beaucoup apporté. D'abord parce qu'on se rencontre tout d'un coup à un endroit, vingt personnes qui ont les mêmes intérêts, les mêmes questions ! Quelques-uns ont des réponses, d'autres en ont d'autres, sur qu'est-ce que l'art, qu'est-ce que la performance, quelles sont les actions ? Et j'ai trouvé que c'était très intéressant. J'ai découvert

beaucoup de choses, d'artistes nouveaux, de jeunes artistes... Je me sens – ça sonne presque religieux –, je ne sais pas, presque respectable. Je me dis : nous on est les plus vieux, on est les plus âgés et il y a une nouvelle génération. Et j'ai l'impression que le message « qu'est-ce que l'art ? » est mal passé. Pas à ce colloque, mais depuis des années. Il y a beaucoup d'artistes jeunes qui croient qu'être un artiste c'est : si quelqu'un me dit quelque chose qui ne me plaît pas, je lui fiche une claque dans la figure, à peu près. C'est trop réel ! C'est beaucoup trop ! Aux jeunes gens, même qui ne sont pas encore artistes, mais à tout le monde je dirais : oui, pose-toi des questions, vis autrement, change tout ce qui ne te plaît pas. Tu dois arriver à le changer, tu dois trouver une autre forme. Ne travaille pas pour des institutions politiques, ne travaille pas pour l'État. L'État, on sait ce que ça produit. Aussi, cet État du Québec on le sent... moi je le sens comme une prison vivante : où la sexualité, j'ai l'impression, ici, est extrêmement opprimée, n'existe pas pour ainsi dire. Quand la sexualité n'existe pas dans un pays, le pays est mort. Parce que la sexualité c'est la vie, c'est ce qui reproduit la vie et, enfin, quand on vit avec la sexualité, on est en extase. La sexualité c'est l'extase, c'est Dionysos, c'est la permission de l'extase dans son corps et pas que de l'extase intellectuelle. C'est une chose essentielle. Si on veut avoir une belle vie, bien vivre, il faut se défendre. C'est très dur, ça n'est pas facile : c'est quelque chose de très existentiel. Il ne suffit pas que je m'enfile un jean ou que je me coupe les cheveux pour être révolutionnaire.

FD : Mais où tu as vu ça, comment as-tu vu ça au Québec, cette répression ?

DR : C'est un sentiment qu'on a ici ; moi j'ai mis plusieurs jours à comprendre ce qui se passe. Je n'ai toujours pas très bien compris. J'ai beaucoup parlé, avec les chauffeurs de taxi, avec la dame qui nettoie notre chambre à l'auberge. Puis avec des gens du Canada. Parce qu'on le sent dans l'architecture, on le sent dans la manière de parler des gens. Les gens sont très ouverts, très gentils, très accueillants, c'est très étonnant ! Je ne connais pas ça en France, ni en Autriche, cette manière, cet accueil. On sent que les gens se réjouissent de voir des gens nouveaux, qui arrivent. Mais la manière dont les hommes et les femmes parlent... la manière dont sont les femmes... Il y a une dominance, peut-être, des femmes ici, mais qui ont pris, je dirais, un mauvais chemin, dans le sens où elles croient que leur liberté passe par la masculinité. Je dirais que la libération de la femme passe par la féminité. Et pas la féminité superficielle. Une femme, c'est aussi une reproductrice de la vie. On est des artistes si on est conscient que faire un enfant c'est faire une œuvre d'art. Les femmes sont là... Enfin, on a une chance incroyable. On peut créer. On reçoit après la naissance un matériel, et on a dix-huit ans pour en faire quelque chose. En Europe, il n'y a pas beaucoup de gens qui pensent comme ça non plus, mais ici, j'ai l'impression que la sexualité est oubliée. D'une manière presque... je ne sais pas si on peut dire ça, mais perverse. Parce que ça prend des chemins tellement souterrains... On a l'impression ici que tout est couvert sous la neige, même quand ce n'est pas l'hiver. Les sentiments des gens sont couverts sous la neige et j'ai l'impression qu'il n'y a que celui de

l'agression qui sort. C'est peut-être un peu sévère, je ne sais pas... J'ai été aussi choquée. Je dois dire, par la performance d'hier, par cet orchestre. Où on sent un énorme désespoir... Naturellement, pour arriver à de telles agressions, c'est un désespoir très profond qui est là, mais qui ne s'exprime pas d'une manière émotionnelle. Par exemple, ils ont cassé du matériel, mais ils l'ont fait d'une manière très froide... Très peu existentielle aussi. Ça a quelque chose de très superficiel et de pas assez artistique, à mon avis. Pas assez artistique ! Pour moi, ça ce n'est pas de l'art. C'est comme des psychopathes qui utilisent mal l'art. Une mauvaise utilisation de l'art. Mais bon, c'est peut-être un chemin, ils vont peut-être encore évoluer ; mais j'ai l'impression que ce n'est pas très conscient chez eux.

FD : Quand il est tout seul, Monty CANTSIN, c'est autrement : ça atteint un autre niveau. Là, effectivement on était dans la théâtralisation...

DR : Un artiste ne doit pas mettre les autres en danger. Hier soir, il y avait des dangers presque perpétuels pour les spectateurs. Lorsqu'on porte des flammes sur des fers, c'est très joli. Au début, j'ai trouvé que c'était magnifique. Mais après, ils sont eux-mêmes tellement pleins d'agression qu'ils ne contrôlent pas. Et ça, ça se sent. Ils ont encore beaucoup de choses inconscientes. Et en fait, on ne doit, en tant qu'artiste, que représenter ce dont on est conscient. Si moi je tenais un fer avec du feu, comme un animal... un animal qui sent le feu, il est très à vif sur tout ce qui peut se passer. Et là, ils sont passés très souvent à côté de ces sacs, à côté de ces ficelles et on s'est dit : ça va brûler. Et on sentait qu'ils n'en étaient pas conscients. Ils ont renversé ce meuble en fer énorme à un millimètre des pieds des spectateurs. Ça, ce sont des fautes qu'un artiste ne peut pas se permettre. Le façonnement n'est plus là, ça n'existe plus. C'est de la réalité, ce n'est plus de l'art.

FD : Par rapport au colloque...

DR : Je trouve que c'est super qu'on se soit tous rencontrés, et d'avoir rencontré tous ces gens et toutes ces connaissances. Beaucoup de choses que je ne connaissais pas aussi. C'était très bien.

FD : Ta présence a été forte, je dois te dire. Tu étais là : « maintenant, là je suis là et je vais tout donner, tout ce que j'ai ». Et c'était un moment très fort quand tu étais au micro. Tu as très bien articulé le point de vue historique, le point de vue social... On était dedans, on a bien compris. Ta parole a été bonne et forte. Et on était tous avec toi.

DR : Oui, l'actionnisme n'est pas encore connu. L'actionnisme s'est passé il y a trente ans et je crois qu'il n'y a encore personne qui a vraiment compris que c'était une énorme révolution, non seulement pour l'histoire de l'art mais – c'est sans doute un peu pathétique – peut-être aussi pour l'histoire de l'humanité. Parce que l'actionnisme nous ouvre des chemins sur le façonnement de la vie, sur le rôle de la femme, ce qui est très important, sur l'éducation des enfants, le façonnement de la communication. Et, pour moi, c'est l'essentiel. L'art ne peut pas être quelque chose qui se détache tellement de la vie que les gens ne comprennent plus de quoi il s'agit, mais ça doit leur ouvrir des possibilités de vie nouvelles, de nouvelles formes de vie qui les rendent plus heureux.

Bruce BARBER

IL VIT À HALIFAX OÙ IL ENSEIGNE L'ART MULTIDISCIPLINAIRE AU NOVA SCOTIA COLLEGE OF ART AND DESIGN. C'EST UN ARTISTE MULTIMÉDIA QUI THÉORISE, ENSEIGNE ET PUBLIE SUR L'ART ET LA PERFORMANCE EN PARTICULIER. IL EST UN INTELLECTUEL DYNAMIQUE ET UN DÉFENSEUR DE L'ART DANS SES RAPPORTS SOCIAUX.

BB : J'ai fait une certaine recherche sur l'histoire de la performance, j'ai publié des textes où je souligne qu'une telle histoire est très difficile, tout comme l'a été de tracer les origines du mot « surréalisme ». Ce qu'on trouve avec les surréalistes, c'est qu'ils ont travaillé pour démontrer qu'il y avait des surréalistes trois cents ans avant que le terme « surréalisme » n'entre dans le discours. Je crois que c'est un point crucial à souligner : que le discours arrive à concrétiser, et de certaines façons à réifier ce qui est en fait une forme spécifique de production culturelle. Même si, en 1958, Allan KAPROW a mentionné le mot « performance », il ne pensait pas son travail comme étant performatif dans le même sens que d'autres, à la fin des années soixante ou au début des années soixante-dix, en sont venus à penser leur travail comme étant performatif, avec ces distinctions qu'il était « time-based¹ » et interdisciplinaire et qu'il était un type de travail très spécifique qui n'était pas du théâtre, peut-être pas de la danse mais qui pouvait utiliser ces formes disciplinaires comme un véhicule pour le type de travail qui était fait. Bien sûr, vous savez, au sujet de l'histoire de la performance, il y a ce que j'appellerais en fait un groupe hétérogène de pratiques qui ont été réunies sous cette notion. Lorsque j'ai fait de la recherche dans les années soixante-dix pour arriver à ce que j'appellais la taxonomie de la performance et de l'art corporel, j'ai eu recours à diverses sources bibliographiques, sources qui établissaient à partir de quel moment certains mots ont commencé à apparaître dans le discours, dans des articles de magazines, dans les livres, etc. C'était très intéressant d'observer aussi que les catégories commençaient à disparaître. « Happening », par exemple, a cessé d'être employé comme catégorie générique dans les index au début des années soixante-dix et a été remplacé d'abord par « Body Art » à cause du travail de Willoughby SHARP et des spectacles qu'on appelait spectacles de « Body Art » ou d'art corporel. On a commencé à faire d'autres références au corps, à l'usage du corps dans l'art, autour de la fin des années soixante, début soixante-dix. Ce qui arrive maintenant avec les historiens et les artistes en particulier – ça se passe toujours ainsi dans le contexte de l'art –, c'est qu'ils vont chercher de plus en plus loin en arrière des « prototypes » de ce qu'ils font, ils remontent jusqu'à Shakespeare, qui soutiendrait lui aussi que ce qu'il faisait c'était des performances. Le terme « performance » est un mot clé qui chapeaute maintenant un bon nombre de pratiques très distinctes parmi lesquelles certaines n'auraient pas été identifiées dans les années soixante-dix comme prototypes de la performance. C'est la même chose avec le mot « intervention », utilisé couramment en français. Les Allemands, par exemple, n'utilisent pas ce mot. Les Français l'utilisent, et il a une signification très forte dans la culture



française. Les situationnistes, dans les années cinquante, parlaient d'intervention. Ils ont théorisé et développé un intérêt spécifique envers des stratégies interventionnistes, ce qu'on appelle des pratiques d'art opératives² dans diverses communautés discursives. En un sens, la performance a perdu un peu la faveur dans certaines communautés, et a été supplantée par l'art action. Plusieurs appellations des pratiques d'art opératives³ ont aussi été utilisées comme synonymes pour « performance », qui était un terme générique très courant dans les années soixante-dix, même si les Français percevaient la performance comme un terme nord-américain. Les Allemands préféraient le terme « Aktion », avec un « k ». Et je sais qu'au Québec, le terme « action » semble couramment utilisé. Il y a des débats autour des types d'actions, qui décrivent le travail qui se fait à Québec, autour de La chambre blanche et du Lieu notamment, qui sont des centres importants pour ce type de travail depuis... vingt ans, dans le cas d'Inter. Mais certainement depuis le début des années quatre-vingt, le terme « performance » a été utilisé couramment au Québec pour désigner l'action et les stratégies performatives, alors que dans des régions comme la Californie et New York, certains commentateurs laissaient entendre que la performance était morte. Dans les années quatre-vingt, j'ai écrit un essai très provocateur, une assertion rhétorique que la performance était morte parce qu'elle était certainement entrée dans ce que j'appellais le paradis du spectacle, vu son utilisation abusive. Ce qui arrive toujours avec les mots à la vogue dans le monde de l'art, que tout le monde utilise pendant une période jusqu'à ce qu'un autre mot à la mode le supplante. Je crois que certains aspects historiques du débat autour de l'action, des performances et des termes génériques sous-jacents à ces étiquettes majeures n'ont pas encore été assez théorisés. Et je pense que la façon d'introduire des théories, qui auraient une certaine utilité pratique, serait de suggérer que certaines de ces actions sont des actes de protestation. Aussitôt qu'on suggère qu'elles sont basées sur une forme de protestation sociale, d'insubordination culturelle, on peut se demander si ces actions sont stratégiques de certaines façons, si elles sont exemplaires, si elles sont « communicatives », ou si elles sont instrumentales. Quelles sortes d'actions instrumentales, d'actions qui cherchent un certain succès, sont déployées dans l'art action ? Qu'est-ce qui distingue une action-guérilla d'une action-commando ? Qu'est-ce qui distingue une action de droite d'une autre action de droite qui peut montrer certaines caractéristiques historiques de l'avant-garde, de l'avant-garde historique, de la nouvelle

avant-garde des années soixante, des groupes Fluxus ou des gens des happenings... du travail qui a eu cours dans les années soixante-dix et qui était spécifique à des bases théoriques et dramaturgiques de la performance adoptées par des gens comme Erving GOFFMAN, Victor TURNER, et qui étaient en jeu dans le travail de personnes comme Vito ACCONCI et Denis OPPENHEIM ?

Ce sont tous des vecteurs spécifiques de compréhension dont nous devons tenir compte. Il y a un débat de fond qui est à l'œuvre dans ce colloque, sur la possession des moyens de production et sur la possession de copyrights. Alors qu'en fait, la plupart de ce travail détruit la compréhension et la notion même du copyright. Ce travail est du domaine public. Plusieurs artistes de performance, plusieurs artistes actifs, supposent que parce que leur travail est du domaine public, ils ont un certain contrôle sur lui. Mais en fait, je crois que notre expérience nous montre que ce contrôle est illusoire. C'est lorsque le travail est étiqueté que la lutte sur le copyright commence à prendre de l'importance. Je ne suis pas certain jusqu'où je peux m'avancer sur ce terrain. Il y a certains groupes, par exemple en Angleterre, qui affirment que le copyright et la propriété privée sont des problèmes centraux de la culture capitaliste, qui veulent détruire la notion de copyright et privilégient le plagiat comme forme importante de pratique culturelle. Parce que ça détruit la notion de propriété primaire. Ainsi, les droits sur certaines pratiques, productions, soient-elles enregistrées ou filmées...

Si nous souhaitons contribuer ou prétendre à une certaine forme de critique de la culture dans notre société, je crois que nous devons porter attention à la façon dont nous traitons cette notion de propriété, parce que ça mène à des conflits. Qu'en est-il de la propriété de la signification des termes employés, de la propriété des moyens de production, des produits qui en résultent ? Il est crucial de démêler ces questions et de commencer à développer des stratégies qui nous permettent d'atténuer ou de résoudre les conflits quand ils surviennent. Parce que, admettons-le, nous sommes un tout petit groupe, à travers le monde, engagé et impliqué dans des formes d'activités que nous décrivons comme des performances, des pratiques basées sur l'action, la durée, le rapport au temps, des pratiques qui ne sont pas considérées par certains producteurs comme étant de l'art. Je pourrais élaborer encore longtemps sur ces débats, mais je crois que certains éléments historiques couverts par ce colloque sont très, très importants. Malheureusement, comme pour la plupart des expositions, colloques, etc., rien ne peut être exhaustif, mais souhaitons qu'avec la recherche que les gens font...

Ça ne fait d'ailleurs pas longtemps que les historiens de l'art ont commencé à s'intéresser à ce type de travail. Encore aujourd'hui, plusieurs historiens ne pensent toujours pas que ce type de pratiques soit assez pertinent ou assez important culturellement à leurs yeux pour mériter des recherches, des critiques approfondies, pour qu'on écrive sur ces pratiques de telle sorte qu'elles entrent dans les registres de l'histoire de l'art. Je crois que c'est important pour les historiens de l'art... Je sais qu'il y en a plusieurs de par le monde, parce

que, depuis plusieurs années, les artistes de performance ont été leurs propres historiens. Ils ne faisaient pas que produire le travail, ils écrivaient aussi l'histoire. Mais il est important que les gens qui se consacrent à des recherches liées à la performance le fassent en utilisant des méthodologies correctes, qu'ils s'engagent dans l'étude des caractéristiques discursives sur le terrain, en plus des figures centrales qui sont importantes, et qui favorisent et développent plusieurs types de travail. Comment cela nous mène-t-il à une institutionnalisation de la pratique ? Qu'en est-il de l'introduction ou de l'influence sur la culture populaire et d'autres milieux dans les discours des écoles d'art, dans l'éducation, les médias... ?

Je ne suis pas certain de ce que je voudrais ajouter. Je sais que j'ai évoqué certains concepts, certains problèmes et certaines aires critiques, mais pour moi, le discours autour de la performance, de l'art action, de l'intervention est quelque peu différent de ce qui se passe effectivement dans les différents centres urbains où ce type de travail a lieu. Je crois que nous devons rendre compte de cette distinction. Parce qu'il y a deux formes d'identification avec la problématique de savoir comment ça pénètre dans la culture, dans la culture « mainstream », et comment y répondent les gens qui sont hors de ce monde de l'art un tant soit peu limité, de ces mondes de l'art qui ont leurs propres nexus, des points vitaux, un de ceux-ci étant ici dans la ville de Québec, Le Lieu, centre en art actuel.

Notes :

1. Nous conservons certaines notions en anglais : « time-based art », « Body Art »... (NDLR)
2. Il emploie le concept de « operative art practices » à propos des situs... le concept de situations est le terme même des situs. (NDLR)
3. Traduction de *operatives*. On pourrait dire processuelles. (NDLR)

[traduit de l'anglais par Sophie MORISSET]



Felipe EHRENBURG

VIT ET TRAVAILLE À MEXICO DEPUIS TOUJOURS. C'EST UN ARTISTE MULTIMÉDIA QUI FUT LONGTEMPS UN CONTACT PRIVILÉGIÉ POUR LES ARTISTES INTERNATIONAUX AU MEXIQUE. IL SE DÉFINIT COMME NEOLOGO (NÉOLOGUE) ET CONNAÎT BIEN L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DE L'ART EXPÉRIMENTAL AU MEXIQUE ET DANS D'AUTRES PAYS D'AMÉRIQUE LATINE.

FE : J'ai remarqué deux choses. Une, c'est l'affaire, ou la question, de la périphérie. Je viens du Mexique, et alors, j'habite la périphérie. Pour moi c'est le centre du monde, le centre de l'univers, et quand je viens dans un congrès comme ça, ici à Québec, c'est une

autre partie de l'Amérique latine, je pense aux Québécois, les Québécois du Lieu. Ils invitent tout le monde. Et c'était une semaine où j'ai vu toutes sortes de choses.

J'ai remarqué un phénomène, pendant la semaine. Il y a beaucoup de gens qui voudraient affirmer, avec certains protagonistes, qui a fait ça ou ça le premier. Qui a été le papa de ça ou la maman de ça. Quand j'entend les dates, les lieux où ça s'est passé, je pense : mais j'ai vu ça au Pérou, ou j'ai vu ça déjà au Brésil, ou j'ai vu ça déjà au Guatemala. Ça me fait penser à la question de la pensée originale, ça n'existe pas. La pensée originale, ce n'est pas un privilège de certaines têtes qui sont très intelligentes ou qui ont beaucoup de talent. Les pensées originales n'existent pas. Ce sont les pensées peut-être collectives qui existent en vérité. Je crois qu'on n'a pas parlé, dans le congrès, de similitudes, coïncidences et parallélismes. Par exemple pourquoi un certain geste, une certaine action, une certaine performance existe au Pérou et au Mexique, peut-être avec une petite différence de deux ou trois mois ? Et au Japon et en Angleterre. Pourquoi ? Les Allemands appellent ça *Zeitgeist*, l'esprit du temps. Mais je pense que les similitudes, les coïncidences affirment et soulignent la prédiction de l'acte, la vérité de l'acte... Ce sont des actes honnêtes parce que ce sont des actes qui viennent de l'esprit du temps. Un artiste, en Colombie, peut-être en 1969 ou en 1970, déclare un jour : moi je suis une œuvre d'art. Et un autre artiste au Mexique qui habite en Angleterre. Comme moi par exemple, la même année, sans connaître rien du Brésil j'ai dit : l'œuvre d'art c'est moi. Il y a en a un autre en Allemagne ou au Japon qui dit : l'œuvre d'art c'est moi. C'est parce qu'il a raison ; ils ont tous raison. Dire ça et faire ça comme en performance ! Je pense qu'il faut parler beaucoup plus des coïncidences, des parallélismes, la similitude et aussi, peut-être, la copie. L'autre idée : les idées sont comme les ressources naturelles d'un peuple. Nous, à la périphérie, nous sommes toujours visités par des artistes, des gens qui viennent du Premier Monde comme on l'appelait avant, des mondes développés. Des gens qui viennent des États-Unis, de l'Angleterre, de la France, même du Canada, et ils nous visitent, ils visitent le Pérou, ils visitent la Colombie, ils visitent le Mexique. Il y a beaucoup d'idées dans l'air, comme ça, et on voit une idée. Tu sais, une idée, c'est comme un virus, ça se propage. Une petite idée soudainement peut changer ta vie complètement... Ils arrivent là pas comme des artistes, parce que la périphérie, ce n'est pas très important. L'important, c'est Paris, New York, Londres, peut-être Berlin. Ce sont les places importantes. Mais Lima, Montevideo, Caracas, ce sont des places qui ne sont pas importantes pour beaucoup d'artistes. Bon, ils nous visitent, ils sont touristes et vont visiter Acapulco, l'Orénoque. Ils viennent visiter toutes sortes de choses et ils attrapent des idées, des ressources naturelles du pays, du peuple, de la culture, et comme un virus ils les ramènent chez eux. Le processus est beaucoup plus rapide dans le monde développé ; il y a beaucoup de journaux, de galeries et de l'argent pour faire des œuvres. Alors ils font l'œuvre : ce sont des œuvres en processus. Ce sont des idées originales, peut-être ou non du *Zeitgeist*, des pays à la périphérie. Mais elles sont développées par beaucoup

d'artistes dans les pays développés. Ça, c'est un autre phénomène intéressant ! Les gens des mondes développés n'ont pas le sens du *Zeitgeist* et ils le trouvent dans des pays, dans des cultures, des peuples qui sont plus proches de l'univers, de son propre cœur, des problèmes du monde contemporain. Ils sont plus proches seulement parce qu'ils ne sont pas développés, ou pas assez développés. Ce sont deux questions auxquelles j'ai pensé. Ce serait fort intéressant s'il y avait quelqu'un qui faisait des recherches, peut-être pour trouver une idée emblématique, une idée glyphe, qui se répète partout, qui assume des formes différentes dans différents pays ! Je ne sais pas comment le dire très clairement en français. C'est un problème, mais je pense que c'est compréhensible.

FD : Tout à fait. C'est vrai qu'on n'a pas ces exemples-là.

FE : Ça se répète parce que c'est une vérité. Naturellement. L'art a beaucoup à voir avec la vérité. C'est l'imagination, la créativité, les talents, tout ça, les miroirs du temps, le chamanisme, tout ça. Mais la vérité c'est un dénominateur commun. On dit ça ? La vérité c'est toujours la base. On fait des performances, des congrès, des colloques, des dialogues et des festivals comme ici maintenant. Et on trouve, dans les colloques, que ce ne sont pas des choses nouvelles, mais des choses déjà très vieilles. Et on trouve qu'il y a du parallélisme entre la vie vraie, ce qui n'est pas de l'art, et le monde artificiel. Alors c'est parce qu'on a des raisons ! Alors la performance c'est une expression, pour quelques gens une aberration, ou c'est de la folie. C'est seulement, je pense, un énorme effort pour reprendre le contact avec les gens sans aucun support intermédiaire comme l'œuvre d'art, une peinture à l'huile, ou bien une œuvre de théâtre ; où ils sont là en haut, et nous sommes ici dans les ombres, dans l'obscurité, comme ça. Je pense que les performances essaient de ne pas être anonymes. La grande Mexico, la ville du Mexique, a trente millions de gens. Trente millions. Combien de personnes il y a au Canada, au Québec ? Le Québec, six millions ! Le Québec, sur ma rue seulement ! Tu sais, ma rue a six millions de gens, où j'habite à Mexico. Toute la ville a trente millions.

FD : C'est un pays...

FE : Chaque quartier est un pays. Il y a des quartiers qui sont le double de la grandeur de tout Monaco ou de toute la Hollande... Tu sais, Mexico est seize fois plus grand que l'Angleterre, tout le Royaume-Uni, alors ça c'est de la folie. Et dans une circonstance comme ça, on perd sa personnalité, on devient anonyme. Et je pense que la performance, c'est une forme de récupération de la personnalité, de l'individualité. Le contact direct avec des gens, même si c'est heureux ou fâché, joyeux ou triste, c'est le contact. C'est un petit peu l'effort pour trouver le sens original du mot religion, *religare*, qui signifie « relier » ! C'est pour ça que j'aime voir tous les gens ici qui travaillent comme moi. Même s'ils sont du monde développé et moi de la périphérie, ça c'est pas un problème.

FD : Tu parlais des gens de la rue qui sont des performeurs. Mais au Mexique, des performeurs comme dans le sens qui est exprimé dans ce colloque, est-ce qu'il y en a ?...

FE : Comme les artistes-artistes. Oui. Bien sûr qu'il y en a. Il y a toutes sortes de variations sur le même thème. La performance est devenue forte ces dernières huit ou dix années peut-être. Moi, je fais des performances depuis 1965 au Mexique. Seul, sans argent, parce que personne ne paie pour des choses comme ça. Mais maintenant, tout ça change, il y a des gens, même des artistes de mon âge, parce que j'ai déjà cinquante-six ans. Par exemple, Ellen ESCOBEDO, elle était sculpteure jusqu'à il y a peut-être quinze ans, peut-être dix-huit ans. Et un jour elle a vu la vérité, la lumière. Elle a commencé à faire des installations. Et je pense que maintenant elle fait aussi de plus en plus de performances. Il y a des performances qui sont un petit peu plus matures, des gens qui sont très jeunes, des hommes, des femmes. On peut remarquer qu'il y a des lignes, des genres, des sous-genres. Mais ça c'est une autre histoire ; il devrait y avoir un livre, mais au Mexique, il n'y a pas d'argent. C'est difficile de publier des choses comme ça. Vous faites, ici à Québec, un effort incroyable pour publier. Il y a toutes sortes de livres qui, pour moi, sont des sources, des informations. Et un jour les pays comme le Mexique, comme le Venezuela, comme le Brésil, vont faire aussi leurs propres publications, et on pourra voir le nombre de choses qu'il y a là.

FD : Ce que tu disais était intéressant ; quand on vit en périphérie, on doit vivre comme on vit et non pas se comparer toujours, chercher à être autrement que ce qu'on est.

FE : Attention, avec ce problème de la périphérie. Je pense qu'être périphérique, c'est aussi un état de l'âme. On sent qu'on est à la périphérie, alors on est à la périphérie. J'ai parlé d'exemples de performances, de la vie quotidienne, de chez moi. J'ai choisi ça ; j'ai vu les exemples de perf à la vie quotidienne. C'est moi qui dis habiter à la périphérie. Aujourd'hui. Pas avant. Des fois, je sais exactement que je veux vivre à la périphérie et il y a des fois où je ne vis pas à la périphérie, mais au centre. Mon papier s'appelle la vue de mon nombril. Parce que c'est le centre. *Mexique* (Mexico) c'est le nombril. Le mot *mexique* c'est le nombril en aztèque. Et c'est pour ça que la périphérie... je pense que... Londres c'est la périphérie. New York, quelqu'un m'a parlé de New York et je ne me souviens pas très bien où c'est... Je sais que ce n'est pas loin du Mexique, mais je ne sais pas exactement où est New York. C'est très loin dans la périphérie New York, les choses qui se passent à New York. De temps en temps je sais quelque chose, par exemple il y a un musée à New York qui s'appelle le Musée d'art moderne, je pense. J'ai visité ce musée deux ou trois fois dans ma vie, mais je ne me rappelle pas très bien ce qu'il y a dans le musée. Bon, ce n'est pas très intéressant, très important. Paris c'est aussi pour moi la périphérie, c'est très loin Paris, tu sais. Qu'est-ce que c'est la périphérie, vraiment ? Avec la périphérie on dit : nous sommes les artistes de la périphérie. Les artistes qui pensent qu'ils sont le centre pensent à la périphérie. Mais après ça, la prochaine étape, c'est changer le centre : vous à Paris qui habitez à la périphérie et vous en Allemagne qui habitez dans la périphérie, pour qu'il n'y ait plus de centre. Le centre c'est où je me trouve ! Le centre c'est Mexico, le centre c'est Rio de Janeiro ou c'est Caracas. Le centre c'est où tu vis, où tu travailles, où tu

fais des performances. Qu'il soit connu ou non, c'est l'effet de *religare*, de religion, de rétablir la communication avec ton prochain. Les voisins, ta tante, tes cousins, la femme du magasin de l'autre côté de la rue, ou le professeur de tes enfants, ce sont les gens les plus importants et on travaille pour les gens. Ça c'est le centre. Alors tous ces problèmes de la périphérie et du centre, ça peut être joli de jouer avec ça, parce qu'on doit penser à ce que c'est le centre : Tokyo ? Bombay ? Londres ? Les centres c'est une chose relative.

FD : Tu vois, ici au Québec, avant on ne parlait pas de ça. Mais maintenant, par rapport aux régions, c'est vraiment une notion qui prend de la place.

FE : Quand les nationalités tombent, quand les frontières sont disparues, la réponse des gens, c'est la régionalisation. C'est pour ça que je m'intéresse beaucoup au « localisme ». Je pense que toute ma vie j'ai été un artiste local. Et ça j'aime bien, beaucoup. J'ai découvert une vérité qui m'aide à vivre. La vérité d'être local. Il y a un vide trop grand quand tu es international ou cosmopolite. Ça c'est une abstraction. Parce que le monde de l'art, le monde de l'art établi, de l'art fin, de l'art élégant, c'est un petit village. Et bien sûr le monde des perf c'est aussi un petit village. Tous les artistes qui sont ici, qui viennent de l'Italie, qui viennent du Vermont, qui viennent de l'Espagne, Valencia et tout ça, nous sommes tous des artistes complètement locaux. C'est la région de la performance. Alors nous sommes aussi locaux, c'est aussi bon de penser à ça. Et utile aussi, pour repenser les choses. Pourquoi je suis un artiste, pourquoi je travaille, pour qui je travaille quand je travaille ? Ce sont des questions qui doivent se poser. Il y a beaucoup d'artistes qui travaillent pour être très bien connus. Ça c'est leur problème. D'autres artistes non. Alors le monde est assez grand, l'univers est assez grand. Seulement, la vérité dans le groupe, ce n'est pas la vérité pour tout le monde. Chaque groupe, je pense, a sa propre vérité. La vérité de la performance elle a déjà quarante ans.

FD : Par rapport à la région, ce qu'il y a d'intéressant pour nous qui vivons en dehors des centres, c'est qu'on vit avec une multiplicité de gens.

FE : Mais ça c'est plus riche.

FD : À mon avis.

FE : C'est beaucoup plus riche. Vivre en dehors ou vivre à la périphérie, ça dépend... Tu sais, si je mets une petite idée dans ta tête, c'est comme un virus. Cet après-midi, demain matin et dans une semaine, c'est toujours de plus en plus. Tu vois la lune toute la nuit, et le soleil, ça c'est le centre exact du monde. Si on travaille comme ça, on travaille avec une assurance. On travaille. Ne pas penser ah, je suis pauvre, j'habite en périphérie, qu'est-ce que je dois faire ? Dois-je faire des choses qu'on aime à Paris ou à Rome ? Mais qui vit là ? Des gens très normaux vivent en Europe, à Paris. Mais ce ne sont pas mes voisins. Mes voisins sont immédiats. Je peux marcher jusqu'à la maison de mon voisin. Je peux téléphoner sans payer ; ça ce sont mes voisins. Entre les voisins, il y a aussi un, deux ou trois artistes, ce sont tes voisins ou voisines, voisins-voisines.



Bartolomé FERRANDO

VIT ET TRAVAILLE À VALENCIA EN ESPAGNE. IL EST POÈTE ET ARTISTE DE LA PERFORMANCE, DE LA POÉSIE SONORE ET EXPÉRIMENTALE. IL EST ÉGALEMENT PROFESSEUR D'ART PERFORMANCE ET MULTIMÉDIA À L'UNIVERSITÉ DE CETTE VILLE. IL ÉCRIT ET PUBLIE SUR L'ACTIVITÉ POÉTIQUE ET ARTISTIQUE EXPÉRIMENTALE.

FD : Est-ce que c'est important ces échanges-là, est-ce qu'on fait une histoire de la performance, est-ce qu'on est capable de la faire ?

BF : Le colloque, en général, pour moi c'est vraiment très important. C'est-à-dire que c'est la première fois que je trouve la possibilité, non pas seulement de montrer une performance, mais surtout de parler de la performance dans mon pays. Essayer de retrouver une certaine manière différentielle dans mon pays, de laquelle je peux parler et que je peux montrer en vidéo. Dans ce colloque, ce que je remarque surtout, c'est le fait de montrer ou démontrer ces différences... Dans chaque pays, il y a des traces, des choses qu'il n'y a pas dans d'autres pays. Pour des questions tout simplement géographiques ou peut-être pour des questions politiques ou sociologiques. C'est vraiment une rencontre des différences de la performance. J'aime beaucoup. Et je trouve formidable la coordination de ce travail. Si on faisait un deuxième colloque, ce serait bien de parler peut-être de choses et d'éléments à partir de ce qu'on a vu maintenant pour le développement, disons, d'une certaine façon de voir la performance aujourd'hui. Je trouve ça vraiment intéressant, surtout après avoir vu ces différentes manifestations, ces différentes actions. Je le répète, ce serait pas mal du tout de trouver une continuation à cette rencontre.

FD : Comment on fait l'histoire ? Est-ce que c'est subjectif ?

BF : Il y a un point subjectif assez fort : si quelqu'un d'autre faisait au lieu de moi cette conférence, il ne parlerait pas exactement de la même manière, sans doute. Il faut faire une sélection, parce qu'il y a trop partout, mais disons que c'est une manière de choisir très subjective. Je parle surtout de vingt personnes, mais il y a cent personnes dans l'État espagnol qui font de la performance. Il faut choisir, on ne peut rester quatre heures sans arrêt à parler de tout le monde. Je crois que c'est ça, j'ai fait une sélection, je le répète, en me basant sur les actions qui me touchent le plus, qui m'ont touché le plus.

FD : Puisque c'est subjectif, c'est subjectif pour l'Allemagne, c'est subjectif pour tel autre pays. Et finalement, quand il y a des gens du même pays dans la salle, ils disent ah oui mais... Est-ce qu'on fait l'histoire à mesure qu'on la vit ?

BF : Je trouve que c'est très important, mais en plus, il y a maintenant développement d'interactions ; depuis dix ans il y a des interactions. Sans doute, il y a dix ans, il n'y en avait pas du tout, ou c'était avec beaucoup moins de force. Et sur ce point-là, peut-être que les différences dont je viens de parler seront un peu réduites... Il faudrait parler d'une espèce de culture de la violence qu'on voyait dans quelques performances ici. C'est peut-être une différence avec ce qu'on peut voir dans d'autres pays, mais disons que cette inter-influence va provoquer, dans peu d'années peut-être, un espèce de culte à la violence. J'espère que les différences vont se maintenir, parce que chacun a ses différences avec ses paroles, avec ses gestes, avec ce qu'on fait. Je trouve qu'il y aura, d'une certaine manière, la création d'une certaine équivalence ou d'une certaine valeur partagée par d'autres personnes, par d'autres pays qui font la performance. Il y aura une histoire peut-être moins nationale que ce qu'on voit maintenant, et plus globale.

FD : Les deux premiers jours, les courants étaient là, Fluxus... on pouvait nommer, on pouvait dater des choses internationalement. Donc on pouvait analyser ces événements. Tandis que maintenant, si on parle de maintenant, comme tu le dis, c'est plus national.

BF : Oui, dans chaque pays il y a des différences économiques assez fortes. Je parle d'un certain *revival* de la performance en Espagne. On fait des festivals partout, mais sans moyens, mal organisés, sans moyens économiques, sans moyens techniques, sans rien. Mais il y a vraiment un intérêt. Si c'était bien organisé, on pourrait trouver un festival avec un public de mille personnes. C'est pas mal. Chez nous, c'est un peu un manque d'intérêt du côté institutionnel pour les jeunes gens qui font des actions.

Giovanni FONTANA

VIT ET TRAVAILLE À ALATRI, ITALIE. ARCHITECTE QUI PRATIQUE LA PERFORMANCE, LA POÉSIE SONORE. IL RÉALISE DES PRODUCTIONS PLASTIQUES, IL ÉCRIT, THÉORISE ET PUBLIE, NOTAMMENT LA REVUE *LA TAVERNA D'AUERBACH*. IL A PRODUIT PLUSIEURS PUBLICATIONS ET ORGANISE PONTUELLEMENT DES ÉVÉNEMENTS D'ART ET DE POÉSIE EXPÉRIMENTALE.

GF : Après ce colloque, je crois qu'on doit recommencer à faire des performances. C'est la première chose qu'on doit faire. Parce qu'un colloque c'est très important, parce que chacun apporte des informations et a l'occasion de réfléchir sur les situations thématiques ou sur les situations relatives aux pays. On organise des matériaux et on cherche des rapports avec les autres pour une sorte d'enrichissement du bagage d'informations. Mais on ne doit pas croire avoir fait l'histoire de la performance, parce que l'histoire c'est quelque chose de dynamique et c'est quelque chose qui change. Parce que les événements sont très liés à la réflexion de chacun dans le temps. Alors peut-

être que l'année prochaine on doit repenser tout ce qu'on a dit. Parce qu'on a des nouvelles données importantes sur la thématique, sur la théorie et sur la technique de la performance. Et on doit alors recommencer à faire des performances pour travailler encore ensemble. Et après on pourra retourner à réfléchir encore pour, comment on dit ? pour arriver à dessiner une nouvelle... un nouveau cadre... Pour moi c'est très difficile de parler en français.

FD : D'analyse.

GF : Oui, d'analyse mais, comment on dit quand on veut se référer à quelque chose ? On doit tracer des coordonnées, oui, on doit tracer des coordonnées.

FD : C'est ce qu'on a fait maintenant ? C'est ce qu'on a commencé à faire...

GF : Oui, c'est ce qu'on a commencé à faire. Vous savez... et c'est très important parce que les coordonnées sont quelque chose qui aide. Mais en même temps c'est quelque chose qui peut transférer le résultat d'une situation à une autre. On parlait avant de Napoléon. L'histoire de Napoléon ne sera pas la même demain, ou après-demain. Elle changera. Napoléon a fait certaines choses. Bien, il a fait des choses. Seulement, ces choses-là, c'est toujours des mêmes choses qu'on parle, mais peut-être que demain nous ferons une autre histoire de Napoléon et après-demain une autre histoire encore. Alors c'est la même chose pour la performance. On doit maintenant retourner faire de la performance et ensuite on doit continuer à faire l'histoire dynamique de la performance.

FD : Mais ça veut dire que l'histoire part de points de vue subjectifs. C'est quand même toi dans la vie, tu te dis, ton analyse à toi c'est une chose. Après il va arriver quelqu'un d'autre qui va dire...

GF : Oui. L'histoire change parce que c'est la tête de l'homme qui change. C'est très important et c'est bien de cette manière-là, parce qu'on ne doit jamais avoir de certitudes totales. Ça ne va pas bien. On doit douter toujours. Pour vaincre on doit douter. Qui a des certitudes est mort pour moi. C'est quelqu'un qui a fini de vivre. Tu ne crois pas ?

FD : Je crois qu'on est toujours en mouvement...

GF : Oui, c'est le mouvement qui est très important, c'est le dynamisme. Et c'est pour ça que nous avons choisi la performance, parce que la performance est dynamique, elle se transforme continuellement. Elle change continuellement parce qu'elle a un rapport au milieu, à l'espace, au public, à la convivialité et, dans chaque festival, à des relations que chacun a pu établir avec les autres performeurs. J'arrive avec une idée mais je rencontre un performeur que je n'avais vu depuis longtemps et peut-être que je change mon projet. Non ? Le projet peut changer continuellement. Et ça c'est la chose qui caractérise la performance : la capacité d'être toujours en avant, toujours...

FD : D'avancer.

GF : Oui, d'avancer toujours.



Simon HERBERT

ANGLAIS D'ORIGINE, SIMON HERBERT EST ARTISTE ET ORGANISATEUR AU ROYAUME UNI AVEC PROJECT U.K. (1985-1992), ET LOCUS + (DEPUIS 1993) QUI ONT ORGANISÉ DES DIZAINES D'OEUVRES PERFORMATIVES ET IN SITU. IL RÉALISE DES PROJETS MULTIDISCIPLINAIRES ET ÉCRIT SUR LA PERFORMANCE ET L'ART ACTUEL DANS LES REVUES *PERFORMANCE* (U.K.) ET *HIGH PERFORMANCE* (U.S.A.).

FD : Plusieurs personnes invitées au colloque continuent à être actives, à faire des choses sachant que beaucoup de choses ont été faites avant. Tu sais... Je me demandais ce que tu penses de cette histoire. Est-ce que c'est vraiment possible d'en parler, ou est-elle partielle, partielle ?

SH : Tu veux dire en réponse au colloque ?

FD : C'est simplement qu'après cinq jours à écouter, après ton intervention au colloque, et tenant compte de tes activités... Sommes-nous dans quelque chose qui se fait ? Sommes-nous capables de faire cette histoire ?

SH : Il me semble qu'un colloque est une expérience très intensive. J'ai dit, pendant ma présentation, que s'il y a cent personnes dans un collectif, il y a cent idées différentes de ce que sont les activités de ce collectif, et nous magnifions cela de façon pan-nationale, avec tous ces représentants. Ils font face à la tyrannie de l'horloge, de devoir rendre compte en une heure environ d'un registre vaste et complexe de travaux différents, parfois avec une approche critique, quelquefois avec l'approche du praticien, ou du conservateur... Ce que ça veut dire, c'est qu'on se retrouve avec un gros pudding, incroyablement riche, et si on en mange trop, on en fait une indigestion. C'est aussi très difficile d'en séparer les ingrédients. Ainsi, je crois qu'un des éléments clés de certaines parties spécifiques de ce colloque, est que l'histoire est peut-être moins fluide que nous le croyons. Les concepts liés à l'art action impliquaient généralement que ces pratiques allaient trouver leurs propres voies, comme l'eau. Qu'elles allaient s'installer autour des obstacles définis par la politique, la culture, l'histoire, etc., etc. Et nous avons l'impression que l'art de la performance, l'art action va toujours trouver une nouvelle niche. Par ailleurs, je sens qu'il y a quelque chose que j'ai éludé dans ma présentation, c'est qu'il y a un élément de cliché après quarante ans de performance, l'idée que certaines manies, certains tics sont répétés, décennie après décennie... Et que nous attachons des significations différentes à des activités qui sont essentiellement similaires ; il s'agit toujours de faire face à un pu-

blic ou de faire une performance privée, en disant : ceci est ma communication. Après quarante ans, je crois que c'est un peu usé. La tyrannie de l'avant-garde est qu'elle cherche toujours quelque chose de neuf et ce n'est pas toujours facile à faire. Je pense aussi que ce qui arrive avec l'histoire, c'est qu'à mesure qu'elle se prolonge, nous attachons des étiquettes... qui prolifèrent, qui donnent des définitions, si tu veux. Nous faisons des bibles pour donner un sens aux folies de nos artistes de la performance. Ainsi, il y a toujours un problème quand on cherche à faire de l'irrationnel – un artiste travaille dans l'irrationnel – un acte rationnel. Et la rationalisation est très difficile pour cela. Néanmoins, ça se produit. C'est le rôle des critiques, des conservateurs-commissaires et du public de donner du sens, d'essayer d'établir quelque valeur, ou une forme de lien d'action en action. Ce qui est devenu apparent durant ces cinq derniers jours, c'est la complexité de ces actions. La différence culturelle ouvre une place de discussion potentielle considérable. Il y a un mode de performance occidentalocentrique sur lequel tout le monde semble s'entendre. Mais une action qui se déroule en Angleterre est différente d'une action qui se déroule au Canada. Et peut-être qu'un des plus grands bénéfices d'un colloque comme celui-ci est le fait que nous arrivons au moins à jeter un bref coup d'œil au contexte d'autres praticiens.

Il faut garder à l'esprit que ma vision du Royaume-Uni est très différente de celle des autres, qu'ils vivent en Irlande, en Écosse ou dans le sud de l'Angleterre. Je vis dans une ville de récession post-industrielle avec un haut taux de chômage. Cela mène à des productions très différentes de celles du Musée d'art moderne d'Oxford. Les situations individuelles produisent différents types de pratiques artistiques. Cela semble logique.

FD : Et la période également...

SH : Oui. Mais notre organisation Locus + est aussi étrange parce qu'elle dure déjà depuis vingt ans. Il y a plusieurs autres bonnes organisations qui n'ont opéré que cinq ans. Nous en viendrons à un point à Locus + où nous arrêterons. Pas parce que nous ne voulons plus travailler ou quoi que ce soit, mais parce que ça devient illogique pour nous de continuer. Ou alors nous changerons encore, nous prendrons un autre nom et ça deviendra une autre organisation. Mais je crois que l'impératif pour tous les artistes, galeristes et activistes, etc., est que nous devons continuellement changer, pour ne pas rester figés dans l'ombre de l'histoire...

[traduit de l'anglais par Sophie MORISSET]

Elisabeth JAPPE

NÉE EN FRANCE, ELLE VIT À COLOGNE EN ALLEMAGNE. ELLE S'ACTIVE DEPUIS 1981 AU MOLTKEI WERKSTATT, CENTRE DÉVOUÉ À L'ART PERFORMATIF PRINCIPALEMENT. DEPUIS DE NOMBREUSES ANNÉES ELLE TRAVAILLE À LA PROMOTION DU THÉÂTRE ET DE LA PERFORMANCE. EN 1987, ELLE FUT INVITÉE À S'OCCUPER DU VOLET EXPANDED PERFORMANCE DE LA DOCUMENTA 8 À KASSEL. ELLE A ÉGALEMENT PUBLIÉ UN LIVRE IMPORTANT *PERFORMANCE — RITUAL — PROZESS — HANDBUCH DER AKTIONSKUNST IN EUROPA*, PARU CHEZ PRESTEL-VERLAG.

FD : Ce que je vois dans le colloque finalement, c'est que les gens font, disent une partie d'histoire, mais est-ce qu'elle est faisable maintenant, à l'heure actuelle ?

EJ : Oui, je vois que ce n'est pas vraiment le moment d'écrire l'histoire. C'est trop tôt pour ça. Mais d'autre part, je crois que c'est très important ce genre de rencontre, de parler un peu de ça, pour prendre conscience de ce qui s'est passé. Parce que moi je vois qu'il y a derrière les choses qui se passent aujourd'hui beaucoup d'autres choses qui se sont passées et qui font référence à ça et je ne vois pas les choses isolément. Il y a eu un débat en Suisse avec des artistes de la performance et j'ai fait la proposition que l'art performance a beaucoup de relations. Tu sais, j'ai une maison en France tout près des cavernes où il y a les peintures préhistoriques, on voit des traces aussi des rites et du chamanisme. Le chamanisme en général, la relation avec l'art performance. J'ai proposé aux artistes de réfléchir là-dessus et ce qui était drôle c'est que les artistes, ceux qui étaient là de toute façon, ils étaient tout à fait contre. Ils ont dit : non, nous on n'a rien à voir avec ça, l'histoire ça ne nous intéresse pas. D'ailleurs on ne peut pas l'interpréter, nous vivons dans l'actuel, c'est ça et nous répondons à notre vie d'aujourd'hui. Et le public, d'autre part, était très, très intéressé par mes thèses, ils ont trouvé qu'il y avait un grand intérêt là-dedans. Alors comme ça, il y avait vraiment une tension très forte entre les groupes. Mais je sais, il y a d'autres artistes de performance qui m'ont dit après : mais bien sûr, tu as tout à fait raison, on la sent très forte cette relation. Voilà.

FD : L'histoire politique, on la sent énormément en relation avec cette création-là, donc il faut s'en servir... Il me semble en tout cas qu'il faut s'en servir pour relire cette histoire-là et la comprendre.

EJ : Oui, on ne peut pas se débarrasser de son passé. Je nous vois comme le produit d'un développement énorme qui a duré, enfin, je ne sais pas, des millions d'années. C'est plutôt le corps qui s'est développé pendant les millions d'années. Mais l'esprit, tout de même, les traces qu'on trouve d'hommes qui ont eu des occupations spirituelles et qui ont visualisé dans les actes et dans les peintures, tu sais, ça fait trente mille ans. Je trouve que c'est passionnant.

FD : La Hongrie aussi a des artistes très importants mais l'Allemagne, avec BEUYS, c'est quand même majeur au niveau international. Est-ce que ce sont des époques qui donnent des artistes aussi forts que ça, une époque forte donne des artistes forts ou bien...

Les actionnistes sont nés de la politique qu'il y avait à cette époque-là. Mais est-ce qu'on peut chercher dans ce sens-là ou pas du tout ?

EJ : Je trouve ça très difficile à dire. Bien sûr, il faut un certain contexte pour développer un personnage artistique. Je trouve que s'il n'y a pas le contexte, même si quelqu'un est très doué, il ne pourra pas vraiment se formuler, se développer. Ça, je crois tout de même que les grandes personnalités de l'art, il faut tout de même les voir sur un fond, sur un arrière-plan qui leur donne la possibilité d'exprimer ce qu'ils expriment.

FD : Qu'est-ce que ça donne donc cette histoire-là maintenant par rapport aux jeunes qui font de la performance en Allemagne ? Vers quoi ça va ?

EJ : Je refuse de répondre à cette question. Quand on me demande ce que c'est que l'avenir de la performance, je réponds : on verra. Pourquoi on fait l'art performance en ce moment et depuis quelques dizaines d'années ? Je crois qu'il y a deux raisons. Pourquoi l'art performance en ce moment et pourquoi les artistes s'intéressent à ça ? Pourquoi le public s'intéresse à ça ? D'abord, il y a cette question de contact direct, de contact très humain dans un monde où on est loin, un monde complètement médiatisé. Où on ne communique plus que par e-mail. On voyage, on voit les gens de loin... Enfin, il y a une perte de contact humain et je crois que la performance, justement, est un besoin d'intensifier les contacts entre les personnes. On peut ajouter à ça que dans les pays communistes, de l'Europe de l'Est où j'ai voyagé un petit peu au temps où ils étaient encore communistes, les gens n'avaient pas tous ces moyens de télécommunications et la possibilité d'aller partout. Ils étaient obligés de rester chez eux. Ils n'avaient pas beaucoup d'amusement et les contacts humains en ont beaucoup profité. Et même s'ils n'avaient pas le droit de faire des performances, comme en Allemagne de l'Est, ils ont trouvé d'autres moyens. En Allemagne de l'Est par exemple, ils ont beaucoup travaillé avec l'art postal, pour faire tout de même un *network* artistique, pour trouver une forme artistique qu'on ne pouvait pas, que les officiels, que la police ne pouvaient pas attraper, pour ainsi dire. L'autre raison pour la performance, je crois que c'est un besoin, mais ça, ça l'est déjà depuis le début du siècle avec toutes les formes d'art action. On en a marre de tous ces objets d'art. On remplit les musées, on bourre les musées, les caves, d'objets, d'objets, les collections et tout cela. Et ça déborde tellement qu'il y a un besoin d'un art éphémère, très direct, qui est très intense au moment où il se passe, qui a une grande profondeur et dont il ne reste après pratiquement rien. C'est-à-dire on n'a pas besoin de caves, de greniers pour caser tout ça. Personnellement, j'ai l'esprit un peu nomade, tu sais, et les nomades, ils emportent très peu de choses matérielles, parce qu'ils voyagent tout le temps. On reste beaucoup plus mobile quand on n'a pas trop d'objets à emporter avec soi dans la vie. Et c'est pour ça que la performance me plaît tellement.

FD : Tu travailles à la fois au niveau de la performance et au niveau du théâtre ?

EJ : J'ai commencé un petit peu à travailler sur les deux plans, je me suis occupée un petit peu de groupes de théâtre expérimental dans les années soixante-dix. J'étais obligée de

coopérer avec le théâtre officiel et ça m'a tellement dégoûtée parce que c'est un monde horrible. Je leur ai proposé des groupes, ils n'ont pas voulu les payer. Puis finalement, ils les ont présentés quelque part dans un petit coin, sans rien payer. Et après ils ont fait des grands festivals, ils ont invité les mêmes groupes. Ils ne voulaient plus du tout savoir que c'était moi qui avais introduit ces groupes. Ah non, le monde du théâtre pour moi c'est fini depuis longtemps.

FD : Je pensais qu'il y avait vraiment une suite entre les deux. Quels sont les liens ? Par exemple hier, on parlait de Black Market, de ces gens qui travaillent en Allemagne, un en Irlande, dans des parties fortes du monde, finalement...

EJ : Je crois que les artistes de performance vont continuer à chercher des formes de communication directe. Bien sûr, il y eu aussi de la performance de médias, sur Internet, des trucs comme ça. Personnellement, je ne crois pas que ce soit ça l'avenir de la performance. C'est ce besoin, et ça c'est présent justement dans Black Market, ce besoin d'être ensemble, de pouvoir s'embrasser, de manger ensemble, de travailler ensemble, de se disputer, de se battre physiquement. Je crois que ça compte beaucoup.

FD : Mais Black Market, est-ce que c'est vraiment dans des parties fortes du monde ou bien si je me trompe ?

EJ : Ça c'est le cas pour l'Irlande ; mais il y a un Finlandais, il y a un Suisse et ce sont des pays très calmes où il n'y a pas de grands conflits. C'est vraiment le plan artistique, enfin la proximité de la pensée. Je ne sais pas, un besoin politique je crois.

FD : L'idée de présenter à l'intérieur de la *Documenta* un volet « Expanded performance », est-ce que ce sont des milieux clos ou bien ouverts ? Est-ce que c'est une nécessité de rejoindre un public ?

EJ : À Québec, ça doit être un peu pareil ; la performance se présente plutôt dans un cercle limité pour les spécialistes. Bien sûr, on va de temps en temps faire des performances dans la rue ; il y a des gens qui sont confrontés avec ça, qui ont de la compréhension ou qui n'en ont pas. Mais en général, c'est plutôt un espèce de circuit fermé mais on cherche aussi les moyens d'ouvrir ça. Je suis en train de travailler sur un projet que je veux présenter en France, j'espère l'été prochain, et en Allemagne, peut-être en Italie l'année après. J'appelle ça la performance circus. Là où je vis en France, il y a une espèce de tradition de petits cirques et de théâtres de marionnettes qui voyagent, qui font les marchés, d'un village à l'autre, et qui font un seul spectacle pour une soirée. C'est très éphémère au fond aussi. J'ai pensé reprendre cette structure pour la performance et je veux voyager avec un groupe d'artistes, présenter la performance dans les villages. Bien sûr on ne peut pas présenter des performances techniquement très compliquées et surtout pas des performances qui sont trop sophistiquées. Et j'ai choisi des artistes qui font des performances qui passent aussi dans un public pas spécialisé. Comme Bartolomé FERRANDO, comme Seiji SHIMODA. Je crois que ce sont des trucs qu'on peut présenter sur une place de village, et je crois que les gens seront attirés par ça. Peut-être ils vont être fâchés, ils vont dire : mais qu'est-ce que c'est cette histoire-là ? Mais ils vont tout de même



sentir quelque chose, je crois. Alors ça, pour moi, c'est mon premier essai d'aller ouvrir ce monde de la performance. Et les artistes que j'ai contactés, ils sont tous enthousiastes envers ce projet.

FD : Rencontrer un autre public, à travers le monde, c'est un thème dont je discutais hier avec Felipe, du local, de la périphérie et du centre finalement. Felipe disait qu'il vivait dans un monde réel. Est-ce que c'est réel ou pas réel ? Est-ce que ça existe vraiment le milieu où on vit ? De vivre à travers un milieu culturel ou de vivre à travers un milieu où la culture c'est la vie ordinaire, c'est ce qui se passe tous les jours. Il y a quand même un jeu entre les deux, je pense. Le projet que tu présentes c'est d'aller trouver les gens où ils sont.

EJ : Personnellement, j'aime pénétrer dans plusieurs milieux. J'ai beaucoup d'amis artistes bien sûr, je vis surtout dans un monde d'artistes, mais quand je vais à la campagne, j'ai de très bons contacts avec les fermiers, j'aime beaucoup parler avec les fermiers, parler de leurs problèmes. Enfin, pas comme spécialiste, là c'est eux qui sont les spécialistes. Mais j'aime, comme ça, pénétrer dans les différents milieux tout de même. Je me donne de la peine pour ne pas sembler différente d'eux. Il y a sûrement des artistes qui sont incapables de communiquer avec quelqu'un qui n'a pas la pensée artistique. Mais il y a aussi des artistes qui sont très ouverts et qui ont un plaisir à vivre là-dedans. Il y a de tout je pense. Toutes les personnalités sont tellement différentes. Pour la performance circus, il y a quelques-uns de mes meilleurs amis, des artistes de performance, que j'estime le plus, que je ne vais pas inviter pour ce projet. Parce que je trouve que ça ne va pas dedans. Des gens comme Boris NIESLONY ou comme Matthias JACKISCH, qui sont les deux performeurs allemands que je préfère en ce moment, et ils ne sont pas prévus dans mon projet. Parce que ça, ce serait trop demander à un public.

FD : Avec Boris il faut décoder ; il arrive avec des codes. Ça touche moins le spectacle.

EJ : Ça n'a rien à voir avec la qualité, mais plutôt avec le fonctionnement, dans un public comme ça.

FD : Mais Black Market, est-ce que ça ne fonctionne, à ce moment-là, que dans un public spécialisé ?

EJ : Quand j'ai eu cette idée de performance circus il y a des années, j'avais pensé faire ça avec Black Market, parce que Black Market comme groupe, ça a aussi un côté spectaculaire, parfois amusant. Mais les performances solo de Boris, elles sont tout de même pas si faciles à digérer. Pour mon projet, j'ai par exemple prévu Roi VAARA.

FD : Qui est dans Black Market ?

EJ : Oui, c'est le Finlandais.

FD : Est-ce que tu veux dire autre chose ?

EJ : Non, je crois que j'ai tout dit.



Arnaud LABELLE-ROJOUX

VIT À PARIS. IL ENSEIGNE LES ARTS DE LA SCÈNE À DUNKERQUE. C'EST UN ARTISTE PLASTICIEN QUI PERFORME, ÉCRIT, PUBLIE ET ORGANISE. SON LIVRE *L'ACTE POUR L'ART* RESTE L'OUVRAGE EN FRANÇAIS LE PLUS COMPLET POUR UNE COMPRÉHENSION DE L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DE L'ART DE LA PERFORMANCE. IL S'INTÉRESSE AUX QUESTIONS PERFORMATIVES ET CONNAÎT BIEN LA SITUATION DE LA PERFORMANCE EN FRANCE.

ALR : Je suis venu ici à Québec pour parler en fait de l'art action, la performance de ces vingt dernières années en France. Ces vingt dernières années en France, il s'est passé beaucoup de choses sur le plan social, politique, culturel. Ce que j'essaie de démontrer c'est que, parallèlement à une évolution de l'art action, il y a aussi un changement très important de mode de communication, de mode de pensée, dans notre pays, mais pas uniquement dans notre pays, mondialement. Et on arrive dans une époque, les années quatre-vingt-dix, que j'appelle l'ère des substituts, et qui implique une grande transformation, en fait, des moyens artistiques et de l'attitude des artistes face à ce contexte. Donc, c'est ça le sens de mon intervention.

FD : Comment tu décrivais les grands changements ?

ALR : Dans un premier temps, j'entre dans l'explication de mon titre *L'ère des substituts* où j'explique et je dis qu'on est arrivé à une époque d'infantilisation complète de la population, de normalisation complète de la population, de régulation complète de la population, à travers des outils qui sont supposés donner des libertés aux gens et qui en réalité ne les donnent pas. Tous les moyens de communication en particulier. Mais les artistes, eux, ont à affronter, à se confronter à ces outils, et c'est la raison pour laquelle je m'intéresse particulièrement à tous les moyens que les artistes utilisent aujourd'hui pour travailler sur la médiatisation de leur travail. Donc, ça veut dire que c'est un petit peu en contradiction avec ce que j'ai pu défendre et développer depuis une dizaine d'années, entre autres dans le livre que j'avais écrit qui s'appelle *L'Acte pour l'art* où j'essayais de démontrer qu'il y avait une histoire de l'art qui durait depuis le début du siècle, d'un art en actes, qui était une façon de subvertir des codes, des modes, des traditions, qui déjà s'installaient dans la modernité. Cet art en actes a une phase qui se développe toujours, qui continue, je pense qu'aujourd'hui il est temps aussi de réfléchir beaucoup sur ces moyens qui sont relativement nouveaux et qui nous obligent, nous les artistes, à nous confronter à eux.

FD : C'est généralisé ?

ALR : Je parle très précisément de jeunes artistes d'aujourd'hui et en effet, je ne veux pas généraliser. D'une certaine manière, c'est vrai que je pars de mon propre point de vue. Il y a

une chose qui est importante, dans l'art action, comme dans l'alternative, c'est que ce sont les artistes eux-mêmes qui se sont pris en charge, on va dire, qui ont réfléchi, qui ont pensé et qui ont, éventuellement, créé comme ici à Québec des lieux, des formes autogérées par des artistes. Ça c'était très important. C'est-à-dire qu'aujourd'hui, c'est un petit peu la même chose qui se passe au niveau de la pensée. Je suis un artiste et je revendique mon statut d'artiste pour penser l'art et pour penser cette question de l'action. Ça veut dire qu'en effet, ça n'engage que moi d'une certaine manière. Je ne peux pas dire que ça engage tous les gens qui sont dans l'art action, ça c'est certain. Mais je donnerai des exemples de gens qui me paraissent correspondre au développement de ma pensée.

FD : Alors à ce moment-là tu vas nous parler d'ORLAN, tu vas nous parler de ce qui se médiatise.

ALR : Voilà ! Je vais parler en effet d'ORLAN.

On peut dire, très simplement, qu'il y a trois époques dans la performance depuis vingt ans. Il y a une époque qu'on pourrait qualifier d'héroïque, puisqu'on parle depuis vingt ans, à peu près de 1977 à 1982-1983... Je parle de la France, naturellement, c'est un peu schématique aussi parce qu'en réalité la performance est un phénomène mondial, mais enfin. Je parle de la France, puisque c'est ce qu'on m'avait demandé de faire. Une deuxième période qui serait plutôt une période de résistance, dans les années quatre-vingt, au marché de l'art et à une normalisation de l'art par l'art lui-même, on va dire. Et puis dans les années quatre-vingt-dix, ce que j'appelle, donc, l'ère des substituts, une troisième période où il y a la compréhension par un certain nombre d'artistes qu'ils sont dans un monde, et que ce monde, c'est ce avec quoi ils doivent travailler aussi. Je me suis toujours intéressé au concept de l'art et la vie, et c'est la raison pour laquelle je ne vois pas pourquoi on ne s'intéresserait pas à cette nouvelle nature qui est cette nature factice, celle des nouvelles technologies. Pour citer ORLAN, pour parler d'ORLAN... ORLAN est un phénomène très intéressant parce qu'elle apparaît dans la première phase héroïque de la performance, elle apparaît vraiment peut-être même comme la première performeuse en France qui se distingue véritablement de l'art corporel. Et elle est toujours là. Elle a su transformer cette problématique, elle a su évoluer et, aujourd'hui, elle est complètement dans les années quatre-vingt-dix à interroger les moyens de communication qui nous entourent, par rapport même à la question de l'identité. Puisqu'au fond, la question de la performance, assez souvent, tourne autour de la question de l'identité.

FD : C'est rare quelqu'un qui puisse traverser les époques comme ça ?

ALR : Un autre exemple. Ce qui m'intéresse aussi, c'est de démontrer que les personnes... phares on va dire, fortes, de la performance en France, il y en a très peu. Parce que la performance n'a jamais véritablement fonctionné en France. Mais, comme par hasard, celles qui y sont phares arrivent précisément à s'insérer dans différentes époques. C'est le cas de Joël HUBAUT, qui est plus un artiste des années quatre-vingt on va dire, qui par son concept d'épidémie, qui est un concept autour de l'hybridation, se retrouve complètement aussi dans des problématiques très actuelles que Félix GUATTARI, naturellement,

avait analysées autour de la formule du rhizome, la question du rhizome. On voit qu'un artiste comme Joël HUBAUT, qui ne s'est pas enfermé strictement dans la performance, mais qui est un artiste performeur, passe les époques aussi. À la fin des années quatre-vingt-dix, il est toujours un artiste des années quatre-vingt-dix parce qu'il interroge le temps, l'époque, à travers lui, aujourd'hui. Il est venu à Québec il n'y a pas longtemps, donc je crois que vous avez vu ce qu'il a fait, à travers une question qui est celle de la modélisation, de l'uniformisation de la pensée, ce qu'on appelle la pensée unique, à travers simplement le choix des couleurs*. C'est une chose assez basique, assez simple comme proposition, mais qui par son amplification, par son investissement personnel, correspond complètement à ce qu'il faisait dans la performance et à ce qu'il fait toujours de temps à autre dans la performance. Je peux vous dire par là qu'il a su modifier son propre comportement, suivre sa vraie nature pour avoir aujourd'hui une vision de l'art action, de sa propre action, beaucoup plus généraliste, on va dire, que la performance qui avait tendance, qui a eu tendance – et ça c'est une des choses que je ferais comme critique à la performance – à s'enfermer, à se ghettoïser.

Moi je suis contre les ghettos : c'est ce que je reprocherais un peu, d'une certaine manière, à la performance.

Je voudrais juste dire un petit mot sur quelque chose qui m'intéresse beaucoup parce que c'est propre au Québec et que je n'en parlerai pas lors de ma présentation, sauf brièvement, mais qui peut même expliquer ma position de retrait par rapport à la performance. Parce qu'il m'est apparu ici au Québec quelque chose qui s'appelle la manœuvre, qui a été une vraie remise en question de quelque chose autour du narcissisme du performeur, de l'ego et de la spectacularisation du performeur, c'est-à-dire de l'espèce de frontalité de la performance et de l'espèce d'attente toujours complice du public. Et je pense que la manœuvre pose très bien la question de comment subvertir cette espèce de codification qui s'est installée et je pense que ça, ça a été un moment très important dans ma propre réflexion. Par contre, évidemment, il n'y a pas le même type de réflexion en France. Il y a toutefois des choses qui sont analogues, qui sont proches, mais qui sont beaucoup plus institutionnalisées, comme par exemple l'esthétique relationnelle. L'esthétique relationnelle, ça consiste à considérer que la relation même peut être objet d'une forme artistique. Donc, ça veut dire créer des moments qui deviennent des moments d'art mais qui sont des moments impalpables, qui sont juste la relation, mais qui sont des moments construits. Un petit peu comme les situationnistes parlaient de construire des situations, c'est construire des moments. Et cette construction de moments, que l'esthétique relationnelle définit comme des œuvres, je pense que ça rejoint d'une certaine manière aussi ce qu'est la manœuvre, mais que ça se fait d'une façon beaucoup plus sociale dans la manœuvre.

Une des notions que j'aimerais amener, qui est une notion que j'ai évoquée pour HUBAUT tout à l'heure, c'est comment un travail peut être autour de la performance, partir de la performance et être une attitude plus générale, par rapport au champ de l'art, au milieu de l'art. Je pense que la position que je défends, c'est celle

de l'idiot, comme je le dis, par rapport au système. C'est-à-dire que l'idiot, c'est celui qui est hors la norme, celui qui est en décalage par rapport à la norme, celui qui est étranger aux choses : cette espèce de position de pseudo-innocence on va dire, parce que c'est un artiste, de pseudo-innocence par rapport aux règles, par rapport aux normes. Donc, la position de l'idiot, d'une certaine manière, procède de l'attitude de la performance qui m'intéressait et m'intéresse toujours, c'est celle de faire quelque chose qui ne correspond pas tout à fait à ce qu'on peut attendre d'un artiste, par exemple. Et je pense que ça, y compris chez des gens comme Julien BLAINE, on le retrouve. Lorsqu'il parlait hier, il parlait du n'importe quoi, c'est une des notions qui entrent complètement dans cette position je trouve : de l'inattendu, de l'impensé de l'art et de la société. Voilà.

*NDLR : Voir article de Richard MARTEL dans *Inter 70* (juin 1998) à propos de *Flag-Ada Blues* de Joël HUBAUT au Lieu en décembre 1997.

Charlemagne PALESTINE

NÉ EN 1947 À BROOKLYN. IL EST ASSOCIÉ À LA MUSIQUE D'AVANT-GARDE ET À LA PERFORMANCE DEPUIS LES ANNÉES SOIXANTE. C'EST UN ARTISTE DE L'ACTION, DE LA MUSIQUE, DU VIDÉO QUI A PRÉSENTÉ SON TRAVAIL RÉGULIÈREMENT DEPUIS PRÈS DE TRENTE ANS. IL VIT ACTUELLEMENT EN HOLLANDE.

CP : Bon, on est ici au Québec pour le *Festival Art action*. Je suis venu des Pays-Bas exprès. J'ai passé ici déjà une pleine semaine. J'étais invité par Le Lieu et Richard MARTEL. Il y a eu un colloque où j'ai vu une trentaine de mes amis, des anciens amis, des gens que je n'ai pas vus beaucoup depuis très longtemps, qui parlent beaucoup sur la performance. Et aussi j'ai fait quelques performances ici. Dans le même contexte. Et la première chose que je peux dire après mes deux performances – j'ai fait une performance supposément « dans le contexte des années soixante-dix », ça c'était jeudi et maintenant on est dimanche ; hier soir, samedi, j'ai fait une petite performance dans le contexte des années quatre-vingt-dix – c'est que pour moi, comme performeur artiste, j'ai toujours le problème entre le théorique, l'approche théorique sur la performance, et l'approche physique, corporelle, temporelle, actuelle. Ce qui arrive quand quelqu'un comme moi, spécialement, fait une performance. Et il y a ce problème. On peut dire que la différence est très, très vaste, je trouve. Par exemple, quand on parle, on regarde des écrans, des vidéos, des gens qui parlent des œuvres, il est très, très difficile de comprendre vraiment ou de prendre le sens du moment, quand on voit des documentaires. À la différence d'un objet, un objet d'art, qui est lui-même au moment où tu vas le voir. Quand l'artiste a fini, il a laissé cette trace. Et cette trace c'est la vraie œuvre. Mais pour la performance, c'est toujours le document, c'est seulement un témoignage. Mais on ne voit jamais la vraie expérience, le sens du temps qui passe, le climat du public et comment un artiste peut sentir et confronter la situation de ce moment spécial où il fait quelque chose. Et ça on l'a vu deux fois : le colloque était normalement plus tranquille, intellectuel, juste des gens qui montraient les œuvres, parlaient comme dans n'importe quel colloque, sur n'importe quel sujet. Mais les

soirées étaient très différentes. Ma soirée, par exemple : c'était intéressant dans le contexte du colloque, très formel, académique, comme intellectuel. Rationnel. Parce qu'on a le colloque dans un espace qui s'appelle la Caserne et après, en soirée, on a le deuxième, dans un endroit qui s'appelle l'Autre Caserne, plus petit mais avec un bar, vraiment comme une sorte de théâtre alternatif. Et là, les gens, le soir, après une pleine journée, sont beaucoup plus... comment je peux dire... chargés d'énergie, pour une performance, pour une soirée. Moi, j'ai essayé de jouer dans ce contraste entre les gens et l'idée de parler de performances, expliquer des performances et faire une performance. C'est bizarre ou peut-être pas bizarre, c'est normal. Beaucoup de gens présents au colloque n'ont pas une très bonne technique pour présenter une performance. Ils sont très timides ou disent mal les choses. Ils ne sont pas de très bons présentateurs, parfois. C'est bizarre parce qu'ils sont occupés avec une forme aussi physique : comment on peut communiquer, d'être humain à être humain. Mais, dans presque quatre-vingt pour cent de toutes les présentations que j'ai vues, les gens ne savent pas comment parler bien, avec une certaine sorte de charisme, avec l'auditoire. C'est très sec, c'est très académique ! Ils pourraient parler des médecins, des choses médicales, ou de business, ou des ordinateurs, de n'importe quel sujet. On ne sent pas que chaque présentateur était touché lui-même, dans son corps, par le sens que représente un médium qui est corporel. Et je trouve ça étrange. Maintenant, c'est autre chose. Une performance est ce contact entre soit le performeur et un public, ou en ce moment, entre un performeur et la caméra, et la caméra-femme Françoise avec qui je fais maintenant cette confrontation. J'ai fait exprès, pour ma soirée, presque sans aucun appareil. C'était seulement moi, un individu, contre ou avec cent cinquante personnes, cent cinquante êtres humains. Un être humain et cent cinquante autres êtres humains. Comment je peux, pour une heure et dix, hypnotiser, agresser, confronter, jouer, parler, chanter, danser, marcher, tomber, bouger, et faire quelque chose, et avoir un impact qui peut changer beaucoup leur perception du moment. Et malheureusement tout ce groupe, même occupé avec toutes ces sortes de possibilités, je l'ai trouvé trop séparé. Ce truc, c'est le sujet. Ils n'étaient pas touchés par l'aspect qu'ils puissent aussi devenir performeur pour une présentation de performances. Je peux dire, pendant cette petite lecture que je suis en train de donner, que pour la prochaine génération, on n'aura pas besoin de grandes têtes, des analystes qui trouvent, qui cherchent, qui inventent des centaines de termes sur des choses qu'on fait, mais qui peuvent aussi donner un peu l'esprit sur les choses qu'on fait. Comment présenter physiquement, corporellement notre sujet ? Ce contraste entre moi le performeur, et entre eux les analystes, je l'ai trouvé trop vaste, trop à part. Hier j'ai fait une sorte de *blitz* performance à la fin des vingt-cinq performances qu'on a faites pour les années quatre-vingt-dix. Je suis venu avec un escabeau, un foudlard, j'ai changé un peu, j'ai enlevé ma chemise... un peu comme un phénix, une sorte de retour du feu, une nouvelle présence pour moi parce que j'ai pensé que j'étais un prisonnier de mes autres époques. J'ai fait des

choses dans les années soixante, les années soixante-dix, les années quatre-vingt, les années quatre-vingt-dix mais j'habite, je suis « maintenant ». On est « maintenant ». Ça c'est ma spécialité : spécialement performeur, peut-être ? Je suis un des plus dans le présent de tous les performeurs que je connaisse de notre temps. Et hier, j'ai pris Larry MILLER des années soixante, Istvan KANTOR des années quatre-vingt, moi c'était les années soixante-dix, et après Richard MARTEL : on a fait cette sorte de mise en scène, scandale, sorte de *blitz*. Pour moi, c'était tuer le vaudou de l'histoire.

Je veux dire le vaudou qui existe quand cette sorte d'approche académique fait un cadre, une sorte de cimetière, un tombeau sur notre travail. Bon, pour un peintre chaque œuvre est déjà morte. Il peut continuer. Une autre ! Ça existe aussi pour un sculpteur, pour un peintre, pour n'importe qui. On est parfois un prisonnier dans une époque, ou dans une école, ou dans une approche ! Quand les critiques trouvent un cadre, un tampon pour un artiste, je trouve ça énormément vaudou. Il me dit : pourquoi je suis ici encore, je peux mourir demain, alors. On n'est pas l'avenir ! So hier j'ai fait ce *blitz* qui... même Richard MARTEL en est tombé par terre, les gens ont dit que c'est... Après un des présentateurs de Pologne a dit : mais ce n'est pas de la performance ! J'ai dit : mais pourquoi ce n'est pas de la performance ? Parce qu'il est tombé ? Parce que j'ai cassé ? On a bougé ? Pourquoi ? Et c'était comme on peut dire en anglais : *The tail wags the dog*. La queue qui... comment tu dis *wag* en français ?

FD : Qui s'entortille.

CP : Quand un chien a une queue qui bouge. On dit en anglais *wag*. So : *it's the tail wags the dog*. À vrai dire, la petite queue bouge tout le chien. Parce que normalement, par respect pour nous les artistes, c'est nous qui inventons l'histoire, et après, les historiens organisent... Ce sont des moments parfois très dangereux quand l'historien a inversé le pouvoir et décide qu'est-ce qu'on fait nous les artistes. Et ça c'est très dangereux. Beaucoup de mes amis qui sont ici sont très respectueux de cet aspect... Ils sont très respectueux toujours de l'art du passé, à vrai dire. Dix, vingt, trente, quarante ans. Mais ce respect est beaucoup plus difficile à trouver... Quand les gens sont à côté d'une vraie œuvre ou vraie expérimentation, avec l'odeur, le sperme, le sang, la transpiration juste à côté, ils ne sont pas très confortables. Ils n'ont pas la possibilité de donner cette distance, écrire, réfléchir, parce que c'est *just in the face, in the face*. Et comme maintenant je suis encore vivant, je ne suis pas mort, je ne suis pas décédé en soixante-dix, je suis vivant *until I die, in the face, in the face, in the face. That's my job. That's my job*. Ça c'est mon travail, *in the face, in the face*. Après, quand je serai mort, on pourra voir des centaines de documentations comme ça et je vais dire bonjour de l'autre côté. Si jamais un jour tu vois ça et je que suis déjà mort, je vais dire : « *in the face* », même *anyway*, et si je peux venir, probablement pas d'en haut ! Probablement je vais partir d'en bas, avec le Diable, et je vais continuer d'essayer d'arriver ici, de temps en temps, comme un fantôme, et donner beaucoup de confrontations-problèmes à tout le monde, *in the face, in the face, in the face*. Merci.

D'ORIGINE TCHÈQUE ELLE VIT EN IRLANDE DU NORD, PRÈS DE BELFAST. ELLE A ENSEIGNÉ L'HISTOIRE DE L'ART À L'UNIVERSITÉ DE ULSTER OÙ ELLE A RENCONTRÉ ALASTAIR MACLENNAN. ELLE ÉCRIT AU SUJET DES ARTISTES ACTUELS EN IRLANDE DU NORD DANS DIVERSES PUBLICATIONS ET CATALOGUES. ELLE FAIT ÉGALEMENT DES CONFÉRENCES ET DES INTERVENTIONS SUR DIVERS SUJETS TOUCHANT LES ARTS ACTUELS ET CONTEMPORAINS, DONT JUSTEMENT LA PERFORMANCE.

SS : Alors tu me demandes deux choses. À propos du colloque en lui-même, qui est merveilleusement préparé ; chaque soirée de performances sur un mode historique est extrêmement utile pour nous tous et les communications sont bonnes jusqu'à présent et nous amènent des recherches de différentes parties du monde. L'idée est merveilleuse et je l'applaudis. L'autre point de vue, à savoir le sujet du colloque jusqu'à maintenant, est plus difficile à juger même si je crois qu'il y a des points où nous sommes d'accord entre nous. Les choses ne vont pas si facilement. Désormais, tout ce qui a pu être établi par le passé comme « performance » ou « art action » ou « Body Art », a besoin de ce que j'appellerais un ajustement à la situation que vit maintenant la plus jeune génération d'artistes. Il y a eu plusieurs changements. Nous pouvons commencer par le banal changement économique. Il n'y a plus autant d'argent qu'il y en avait dans les années soixante ou au début des années soixante-dix. Le financement est donc beaucoup plus problématique. Deuxièmement, après trois décennies de performance, le public n'est plus aussi enthousiaste. Le public a accès à plusieurs autres alternatives culturelles. La culture fournit maintenant un grand nombre d'activités, qu'on pense spécialement aux ordinateurs et à Internet. Les gens passent de plus en plus de temps avec les machines au lieu d'être avec d'autres êtres humains dans une situation de performance. Tous ces éléments menacent ce qui peut être un type de performance classique, établi. Ce que je veux amener ici n'est pas mon invention. La recherche en vue de cette communication m'a amenée à observer et examiner ce qui constitue l'*attrait* en ce moment pour tenir compte de la très jeune génération d'artistes de performance qui questionne à la fois la qualité des performances précédentes et la façon dont elles ont été documentées. Cette plus jeune génération ne peut pas assister à ces colloques. Ces artistes n'auraient pas les moyens de venir, même s'ils étaient gentiment et généreusement invités par des gens influents comme Richard MARTEL – mais tu sais, ça ferait tant de monde. Et ça n'est pas facile à solutionner. Peut-être qu'Internet jouera là un rôle. Mais Internet demande par ailleurs une qualité visuelle de documentation et ça me semble un des points les plus importants auxquels la jeune génération doit s'ajuster. L'autre point est qu'on ne peut plus tenir pour acquis qu'il y a une histoire objective de la performance, quels qu'en soient les témoins, car ils étaient là à un certain moment, avec la subjectivité de l'espace, du temps et de leur développement personnel. Eux ne peuvent pas offrir une histoire objective de la performance. Pas plus qu'un chercheur d'aujourd'hui qui examinerait le passé parce que la documentation est trop fragmentée et trop peu fiable pour trans-

mettre tous les aspects de la performance au lecteur d'un article ou au public d'un colloque. Cela veut dire que nous devons réajuster aussi les moyens par lesquels nous construisons l'histoire. Sinon, nous en serions confinés à une histoire particulière basée sur ces perceptions, ces réceptions, et dorénavant nous ne pouvons plus prétendre qu'elle nous dise quoi que ce soit sur la qualité de ces performances. Nous ne pouvons pas tenir pour acquis qu'une ancienne performance est meilleure qu'une plus récente, qu'un artiste établi performe toujours à des standards élevés qu'un artiste moins établi ne peut atteindre. Nous ne pouvons pas tenir ces choses pour acquises. Il me semble que nous faisons face à quelque chose de bien plus intéressant. Et ici je dois expliquer un concept que j'ai emprunté à Richard DAWKINS qui, dans son livre *The Selfish Gene*, s'est penché sur l'analogie possible avec l'évolutionnisme darwinien. Là où cet évolutionnisme traite de vie biologique et d'existence sur la terre, DAWKINS tente d'observer quelque chose de semblable avec la culture. Alors il a inventé le terme « mène », comme analogue à gène. Il s'est référé à l'ADN humain dont chaque trait de caractère est assuré par plusieurs gènes. Plusieurs gènes combattent pour chaque entrée de l'ADN. Alors si on peut imaginer, de façon analogue, que dans l'art de la performance il y a des traces identifiées d'anciennes performances – qui sont tellement documentées d'une façon ou d'une autre – et si nous nommons « mènes » ces fragments de performances, un artiste contemporain de la performance peut choisir certains de ces mènes et les retravailler de façon créative, ou les ajuster de façon créative à la situation dans laquelle il se trouve. Bien sûr cela nécessite une attitude fort courageuse de la part de l'artiste de performance. Il ou elle doit non seulement considérer ses propres attitudes auto-protectrices, dans sa pratique de l'art, mais elle ou il doit aussi tenir compte de la réponse possible, projetée ou attendue du public. Le public, pas ce que j'appellerais le « groupe incestueux » qui va toujours voir les performances dans une région donnée. C'est là un conflit – on pourrait l'appeler ainsi – entre la réflexion des artistes de la performance sur le contact démocratique direct avec le public, et le fait que le public ne vient pas. À cause de cela, les jeunes cherchent de nouvelles façons de s'adresser au public. Par exemple l'un d'eux, le très talentueux Peter RICHARDS, reprend ou perpétue, reproduit des mènes de la culture populaire, la culture du divertissement de rue, où le public est invité à prendre certaines des décisions, mais où cette fois, l'artiste exécute ces décisions. Comme si... Évidemment, quelque chose d'autre se joue là, ce n'est pas si simple. L'artiste ne fait pas qu'illustrer ou répondre à leur demande. Il fait quelque chose de beaucoup plus complexe, qu'on pourrait imaginer à partir d'une description de Buckminster FULLER en 1924, où les éléments d'un processus créatif sont vus comme un nombre de plans faits de multiples points. Ainsi, dans tout acte créatif, chaque point peut amener un autre lien. Ce genre de possibilités m'apparaît comme une ouverture. Ça me semble garantir l'ouverture du déroulement. Tandis que la discipline, cependant, la méthode ou le mode de recherche, me semble plutôt garantir une certaine cohérence. On aurait – c'est possible et je le constate – un ensemble cohésif de tra-

vail mais qui d'un autre côté est ouvert au public. Alors c'est à peu près ça.

FD : Et que dire de l'Irlande ?

SS : La région irlandaise soulève des questions, comme n'importe quelle autre région probablement. D'abord, comment pouvons-nous comprendre de deux points de vue ? Comment sommes-nous piégés par cette région ou par une histoire particulière de cette région ? Et deuxièmement, comment ce à quoi nous faisons parfois référence comme des « racines » nourrit-il notre ouverture à une autre région ou à d'autres intérêts ailleurs dans le monde ? Ces deux choses semblent s'opposer, mais je ne vois pas cela comme un conflit. Encore une fois, s'il m'est permis de faire une analogie, je le verrais plus à partir d'un électron ou d'une autre façon de comprendre l'électron, amenée par la physique nucléaire présentement. Prenons par exemple l'électron qui nous apparaît comme allant dans une direction avec une charge positive. Pour une raison que nous ne discernons pas, il peut changer de direction et de charge. Je verrais le piège régional et l'aspiration globale comme analogue au comportement de l'électron. D'une certaine façon c'est la même conscience de l'individu ou du groupe qui négocie avec ces enjeux. Pendant les trente dernières années, les artistes irlandais de la performance (comme pour le reste des arts visuels et je devrais probablement inclure la poésie, le théâtre, le roman, etc.) ont été préoccupés – et préoccupés est ici le mot juste – par l'enjeu identitaire, le : qui suis-je ? Mais ils l'ont abordé pendant longtemps de façon mécanique, presque positiviste, normative, comme si c'était quelque chose d'étiqueté, de clos, qui peut être pris en bloc et se décrire sans contours flous. Mais encore une fois, la plus jeune génération a pris conscience extrêmement clairement que ce n'est pas le cas. La chose intéressante est que la première personne à l'avoir exprimé publiquement est un vieil écrivain. Ça montre encore une fois que si les gens âgés ne sont pas les garants de la vérité ou de la qualité, il est assez agréable de voir que quelqu'un de la plus vieille génération peut être utile, en ce sens, aux plus jeunes. Ainsi, la question n'est plus tant : qui suis-je ? Elle n'est plus posée ainsi et a glissé vers le concept bergsonien de : que serai-je ? Qu'est-ce que je deviens ? Depuis un an, tu sais, chaque jour devient l'opportunité de redéfinir quelque chose dans la vie et ça semble être maintenant l'attitude envers l'identité. Tandis que dans les vingt-cinq dernières années les gens cherchaient quelque chose de descriptible, définissable, ou relativement facile à cerner. Ce n'est plus le cas. Ça semble être devenu maintenant un concept plus ouvert. Cela est concret, ça implique que les gens à qui on avait dit : vous êtes des peuples divisés, des nationalités, vous êtes loyalistes, etc., n'ont plus à penser ainsi. Ils n'ont plus à concevoir l'autre comme totalement étranger, différent, etc. Ils peuvent en fait emprunter un mène des catholiques par exemple s'ils sont loyalistes, et l'accepter dans leur part de la construction culturelle. C'est très encourageant de voir ce qui se passe dans la République d'Irlande. C'était latent depuis une dizaine d'années, mais ça a été renforcé par l'influence de l'Europe. L'Europe a amené de l'argent dans la République, alors au lieu de voir les gens de la République d'Irlande quitter pour les États-Unis, le Canada, l'Australie, etc., on en voit

quelques-uns qui reviennent à cause des opportunités, à cause de l'influence que l'Europe a eue là-bas. C'est un peu différent en Irlande du Nord parce qu'elle est coincée dans le schème du Royaume-Uni. Ils ont peut-être aussi des difficultés liées aux activités paramilitaires. Même si elles ont cessé maintenant, les choses ne peuvent pas changer si vite. Il faudra peut-être quelques années pour créer l'ouverture dont je parle, le concept d'identité ouverte. Les nationalistes sont, de toute évidence, attachés au concept de nation du XIX^e siècle, qui a été créé par l'histoire et disparaîtra avec une autre phase historique. Ce qui représente une perspective optimiste. Les loyalistes sont à quelques égards nationalistes, d'une autre sorte de nationalisme, mais démocrates à la base, ce qui est une bonne chose ; par contre, il y a chez eux beaucoup de fondamentalisme, ce qui est négatif. Alors chacun de ces groupes a à démêler certaines choses pour abandonner certaines habitudes et prendre des idées ou des mœurs de l'autre. C'est assez excitant.

FD : C'est un processus.

SS : Oh oui. La jeune génération a un avenir très intéressant devant elle. Tous, pas seulement les artistes. Vous savez, les affaires s'accroissent, les relations aussi... du milieu des affaires à d'autres sphères. J'ai été plus en contact avec l'industrie depuis les deux dernières années que jamais auparavant. Le développement que j'ai observé dans l'industrie... laisse l'académisme et les autres cultures établies loin derrière. Ainsi, oui, il y a des signes d'amélioration rapide. Ce qui est intéressant...

J'ai parlé du fondamentalisme. Nous avons eu plusieurs élections cette année, et c'était intéressant de voir comment, par exemple, un fermier dans la campagne luttait avec les nouvelles idées. À la première élection il allait voter comme d'habitude, comme il avait voté toute sa vie, comme sa famille avait toujours voté. À la seconde élection allaient surgir certains questionnements comme : « Peut-être que ceci n'est pas si mauvais après tout... Ça m'inquiétait mais peut-être devrais-je donner mon vote à ce personnage étrange... » Ils étaient capables d'être plus ouverts et plus flexibles dans leurs décisions et maintenant, au lieu de se récrier contre le soi-disant « Free State » – les gens âgés d'Ulster parlent de la République irlandaise comme de l'État libre, « Free State », ce qui est assez ironique pour des loyalistes qui utilisent un terme issu d'un point de vue nationaliste –, ces temps-ci ils n'utilisent plus cette appellation, ils utilisent le mot « République » et ils remarquent : « Oh, ils ont un meilleur système de soins pour les personnes âgées et un meilleur système de soins pour ceci ou cela. » Ils voient soudainement que la République a quelque chose à offrir. Bon, ça tient probablement à une certaine avidité mais c'est ainsi : l'avidité, ou la peur, est la motivation la plus puissante de toutes les sociétés ou groupes. Aussi ça ne me surprend pas, et je ne méprise pas cela non plus. Mais c'est très intéressant de voir que dans une période de trois mois un individu peut devenir plus ouvert. Je ne sais pas jusqu'à quel point ce sera durable. Ce n'est que l'an prochain que nous verrons comment les choses se passeront, mais il y a un développement encourageant. Les artistes doivent maintenant répondre à cela. Dans les années quatre-vingt,

lorsqu'ils voulaient faire une proposition critique, ils allaient en Angleterre, en Écosse, en Allemagne ou ailleurs parce qu'ils n'osaient pas provoquer les groupes de pression fondamentalistes ou nationalistes, liés aux organisations paramilitaires. Maintenant ça se rétablit, les artistes travaillent nettement plus souvent avec les gens et de façon plus ouverte. Mais le fossé entre le public souhaité et le public rejoint est encore pathétique. Il y a vraiment peu de gens intéressés par la performance.

FD : Très peu de gens.

SS : Très peu de gens, oui. Dans les années quatre-vingt nous avions, par exemple, cent personnes à une performance. Ces temps-ci vous êtes chanceux s'il y en a trente. Mais de plus ce sera le même circuit fermé de gens. C'est inquiétant, tu sais. C'est bien qu'ils soient là, mais pourquoi n'avons-nous pas les autres ? Je crois que c'est un enjeu important pour la performance. Probablement partout et pas seulement en Irlande. C'est la question que quelqu'un a soulevée au début des années vingt quand il a dit : « Oui, nous sommes si merveilleux, mais les gens ne sont pas avec nous. » Je crois que nous sommes vraiment très près de cette position.

FD : Qu'est-ce qui viendra ensuite ? S'il n'y a qu'un si petit public, ça veut dire que nous avons besoin de filmer pour que les gens dans le futur puissent...

SS : Puissent savoir... C'est comme mettre des fruits en conserve pour l'hiver. Si vous savez que l'hiver dure quatre mois, vous pouvez planifier. Mais vous ne savez pas, pour une pratique artistique, combien de temps il y aura du public... Je crois que la réponse doit être – et a été – d'être très intelligent à propos de la pratique artistique. Il faut être aussi inventif que nous le pouvons, même si nous devons admettre que ce qui nous semble aujourd'hui une invention deviendra une convention dans le futur, si nous ne sommes pas vigilants. C'est ce qui est arrivé dans les années quatre-vingt. Les façons inventives de faire de la performance ont glissé dans la convention. Alors vous vous rendiez à une performance et saviez quel matériel allait être utilisé, quelle allait être ce que j'appelle la « teneur » de la performance... Cependant, chaque performance a une voix principale, et a plusieurs autres voix. La voix principale peut être oubliée dans le futur. À propos d'une performance d'hier, les gens ont dit combien c'était bien construit, comment tout était sous contrôle. C'était probablement la « teneur » pour eux, c'était ce dont ils parlaient. Mais peut-être que lorsqu'ils en parleront dans dix ans, ils ne parleront pas du contrôle parce que ce ne sera plus un enjeu. C'est comme une soupe d'ADN : nous sommes en quelque sorte en train de préserver les « mœurs » d'attitudes, de comportements humains, d'inventions, de conventions, de tout ce dont il est question dans ce colloque ou dans les performances. Mais il y a un besoin supplémentaire je dirais, parce que la performance est censée être un mode interactif de pratique. L'autre doit y être. C'en est presque une définition. C'est pour cela que les gens font de la performance dans la rue. En fait, puisqu'ils ne peuvent pas inviter le public, ils vont à lui. C'est un départ, qui est très prometteur, mais nous devons nous rendre compte qu'il y a une source ménétique du théâtre de rue médiéval, à laquelle nous pouvons puiser pour voir quels fragments pourraient être vali-



des dans la société actuelle et nous permettre d'être créatifs et inventifs. C'est ce que j'aime avec l'analogie entre les mœurs et les gènes parce que le processus génétique ne nous rend pas identiques, tout comme le processus ménétique ne rend pas chaque œuvre d'art identique à une autre. C'est toujours différent créativement. Je crois que nous aimons les différences mais que nous ne voulons pas être manipulés par elles. Dans une situation où un groupe a plus de pouvoir que votre groupe ou celui auquel vous voulez vous identifier, la différence ne vous plaît pas. La différence culturelle, la richesse du bagage ménétique fait en sorte que... par exemple en Irlande, la culture nationaliste a beaucoup d'imagerie et d'influences catholiques et qu'elle a développé une foule de constructions culturelles au cours des mille cinq cents dernières années ; la culture protestante n'en a pas autant, alors ils pourraient emprunter les uns aux autres. Ces emprunts n'étaient pas possibles jusqu'à récemment parce qu'ils percevaient leurs différences comme trop restrictives. Mais quand ils commenceront à apprécier leurs différences, ils pourront devenir plus riches et moins négatifs les uns envers les autres. Je crois en cela. C'est basé sur la plus banale théorie du jeu. Dans un jeu, la stratégie la plus profitable est celle de la coopération. Les autres attitudes ne donnent pas ces résultats tandis que le mode coopératif est bénéfique. Si on ne fait que laisser le processus coopératif s'opérer à partir de zéro, et qu'on attende que tout le monde s'y mette, ça prend des milliers de générations. Ça ne veut pas dire que nous ayons besoin de milliers d'années pour nous améliorer, mais que dans un sens ménétique, nous avons besoin de milliers de variantes. Évidemment, un artiste peut amener les variantes sur une plus courte période de temps, à cause de la façon dont les artistes abordent la réalité. Parce que c'est une réalité construite avec laquelle ils négocient. La raison pour laquelle la réalité construite est bienvenue et importante pour nous tous est que c'est la seule façon d'avoir un retour sur la vie. Vous ne pouvez pas revenir avec moi sur la dernière minute que nous venons de passer. Nous ne pouvons pas la refaire, c'est du passé. Mais les artistes peuvent faire ce que les philosophes peuvent faire, c'est-à-dire construire des propositions en « si » : si je fais ceci, ceci arrive ; si je fais autre chose, autre chose arrive. Ça peut se faire rapidement. L'avènement du millier de générations de ces propositions en « si » peut se faire plus rapidement que dans la vraie vie. Je suis probablement optimiste à propos des résultats mais je crois qu'il y a un réel besoin de travail, avant que la créativité ne prenne le dessus, n'amène de résultats. De travail, je veux dire de la recherche intelligente sur un enjeu donné comme l'identité, la différence, le conflit, la coopération, toutes ces choses, tu sais, qui sont importantes pour nous dans la vie.

[traduit de l'anglais par Sophie MORISSET]