

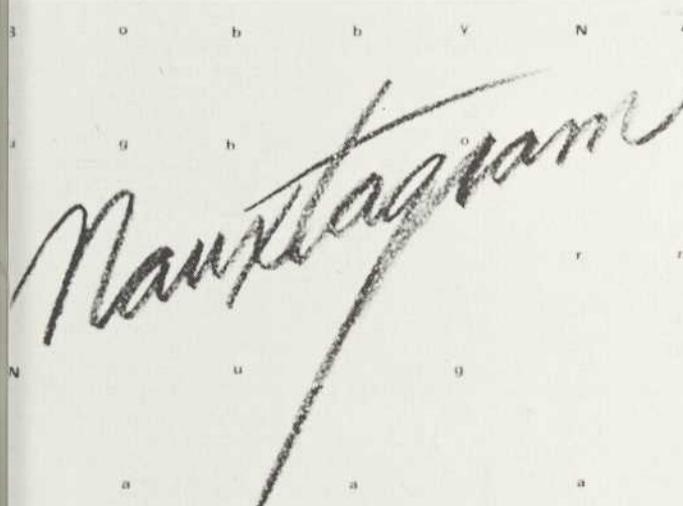
... well as accompaniment. Each pair of flutes has a life of over ten years and the sound is said to improve with age and use. The transverse blown flutes are made from lengths of bamboo by knocking out the partitioning nodes and burning a blow-hole in the upper part of one end of the bamboo with an ember. Coconut and fiber are used to plug the hole at the end of the bamboo nearest to the blow-hole and sometimes rope is wound around areas of the flute to improve its resonance. Flutes are between five foot and six foot in length. When not in use, the pairs of flutes are individually wrapped in banana leaves to protect them from insects and stored in the rafters of the men's house.

Before a pair of flutes is played, water is poured into them and sluiced around, which is said to enhance their sound quality. The flutes are transverse blown and the player holds the flute in both hands horizontal to his mouth. Two men playing a pair of flutes stand facing each other separated by a distance of only several feet so that each flute points in an opposite direction. Occasionally they revolve together or raise or lower the flutes but always remain in a position looking directly at each other. Each player blows in turn; one flute is blown and the other alternates. It requires all of the air in a man's lungs to blow a flute so one player exhales while the other is blowing his flute. In every pair of flutes, one is always a tone higher than the other and when they are played the harmonics of one alternate with the harmonics of the other. Learning to play a flute properly takes years of practice and flute players are critical to each other's performance — especially of breath control.

Agnar Johnson/Jessica Mayer, notes de pochette.

Dwight Andrews/Mmotia-The Little People, Otic

DWIGHT ANDREWS



Bobby Naughton James Emery Cleve Pozar Wes Brown

1007. N.Y.C., 11/12 janvier 1979, 6 compositions originales, avec Dwight Andrews (as, ss, b cl f, perc.), Nana Vasconcelos (perc., misc.) et Nat Adderley (p). Cover design: Elizabeth Youngblood. "Throughout, one discerns clearly the distant, but resonating, presence of an African musical heritage here. The album is a complex statement, spoken in many languages. One

becomes fluent in the listening."

This album is dedicated to the lives and works of Charles Mingus, William Grant Still, and Estelle Andrews."

Notes de pochette.

4. Bobby Naughton (vb)/**Nauxtagram**, Otic 1009. Southbury, Connecticut, 17 mars 1979, 5 compositions originales, avec James Emery (g), Cleve Pozar (perc.) et Wes Brown (b). Cover design: Sylvia Woodard.

Cf.: Otic Records, Southbury, Conn. 06488, U.S.A.

TRADITIONS MUSICALES DU MONDE

THE ROYAL DANCERS AND MUSICIANS FROM THE KINGDOM OF BHUTAN

La salle Le Tritorium, 255 est, rue Ontario, à 20 heures, le lundi 3 mars 1980.

"The dance-dramas and dances of Bhutan tell both religious and secular stories. The dancers wear striking masks and colorful costumes, bringing to their audiences a world which depicts both heaven and earth.

In Pacham (The Dance of the Heroes), spiritual heroes and heroines dance on their way to heaven.

In Pholay Molay (The dance of a Nobleman and a Lady), a king must leave his beautiful consort, Yidtrogma, to go to war. The story relates court intrigue, the power of good over evil and the virtue of marital fidelity. The play includes dancing, singing and pantomime. It is comical; two servant-clowns with red masks make fun of their masters and comment satirically on everyday happenings.

A lyrical dance-drama called Shawo-Shachi tells of a yogi who saves a frightened stag from being killed by a fierce hunter. The yogi, through his songs of kindness and compassion, converts the hunter to a better life.

Then there are dances with grotesque masks such as Durdag (The Dance of the Lord of the Cremation Ground), which shows how evil spirits are subdued, the rhythm of the cymbals and the music of the short and long horns... — the dancers and musician from Bhutan have never visited the West before."

Notes du communiqué.

MUSICIENS INNOVATEURS D'ICI LES ÉVÉNEMENTS DU NEUF

Café-Théâtre

(en hommage à Eva Gauthier, 1885-1958)
— Arnold Schoenberg/Chansons de cabaret
— Milton Babbitt/**Three Theatrical Songs**
— Gabriel Charpentier/**Tea Symphony**
— et quelques succès de Gershwin.

Le samedi 9 février 1980, à 21 heures et 23 heures, à l'Association des vétérans de guerre polonais, 57 est, rue Prince-Arthur. Entrée libre.

Au courant de la musique

(en hommage à Hugh Le Caine, 1914-1978)
Créations de Myke Roy, Bit, Dexter Morrill, Francisco Guerrero (claviers, électronique, voix, percussions...). Le mercredi 9 avril 1980, à 21 heures, à la galerie Véhicule Art, 307 ouest, rue Ste-Catherine (métro Place des Arts). Entrée libre.

(Ces événements sont organisés en collaboration avec la Faculté de musique de l'Université de Montréal.)

RAYMOND GERVAIS

performance

MONTRÉAL: PERFORMANCES D'OCTOBRE.

MOUVEMENT TEMPOREL SYNCOPÉ de Claude Lamarche et **FRACAS** de Claude Paul, Gauthier, performances présentées le 7 octobre 1979 au Pavillon Mont-Royal dans le cadre des événements Actions 79.

Étrange comme plusieurs concepteurs de performances à Montréal aiment détruire les matériaux qui alimentent leurs propos. Tout aussi singulière est la façon systématique utilisée par eux pour éliminer progressivement les références tangibles mises en place au départ.

C'est le cas pour Claude Lamarche et Claude-Paul Gauthier, deux sculpteurs. En mars dernier lors du festival **Hors-Jeux**, ces deux artistes offraient au public montréalais deux performances, respectivement **Sculpture Médium** et **Parcours** où leurs interventions au sein d'installations établies à l'avance consistaient justement à illustrer une lente libération par étapes successives de leurs positions face au formant de l'action.

En octobre dernier rien n'a changé... ou presque. Lamarche est toujours à l'intérieur de ses boîtes/cages; Gauthier semble à jamais être l'accoucheur d'une masse de blanc papier aux sonorités déphasées.

Quelques variantes prolifèrent leur thématique de base; le discours lui, par contre, demeure invariable.

CLAUDE LAMARCHE

Dans **Mouvement temporel syncopé** les notions de ponctuation, passivité et gravitation ne cessent de fluctuer entre le temps du discours et celui de l'objet. Celui-ci se mouvant sur lui-même est un immense morceau d'horlogerie activé par un balancier aux poids de ciment. Fixé au plafond ce sablier articulé surplombe une imposante cage de verre où Lamarche prend place, assis, attendant qu'un des poids tombe lentement entre deux cellules photo-électriques devant ainsi provoquer l'explosion du cube transparent.

Mais voilà: cette belle technologie sophistiquée (nous) a lancé un silencieux clin d'œil en refusant d'intervenir à la place de l'artiste... Donc après une quarantaine de minutes Lamarche dut lui-même provoquer un dénouement à son action en fracassant de toutes ses forces sa cage de verre pour en sortir, floué, aux applaudissements du public...

Le temps de l'objet, l'installation, dicte et donne à raisonner celui du propos. Propos où tout à la fois progression dramatique et thématique se fondent l'une dans l'autre pour rendre évidente cette temporalité.

Chez Lamarche les vouloirs optimaux que représentent temps, mécanisation et interchangeabilité des rôles deviennent, au fur et à mesure que s'élabore la performance, des vecteurs qui s'obligent l'un l'autre.

À l'intérieur de sa cage, Lamarche diffuse grâce à un stéthoscope électronique qui lui est relié, les battements de son cœur. Une trame omniprésente se manifeste et joue le rôle de "mutant subliminal". C'est-à-dire que par un jeu de distribution des segments l'apparition de ces battements se déplace irrégulièrement; donc passe inaperçue.

Fluidité sonore symbolisant une *ligne pointillée* par opposition à la lente tombée, en *ligne continue*, du poids de ciment vers un virtuel dénouement technologique, voilà une paire majeure de cette performance.

Outre quelques brèves séances photographiques posées à l'aide d'un appareil polaroid, la passivité de mouvement de Lamarche à l'intérieur de sa cage devient le pendant muet d'une *inaction*. De cette intérêt émane un élément de force pour mettre en relief le mouvement temporel du contenant/contenu qui se déroule au-dessus de lui. Ce balancier accomplissant l'action réelle de la performance à la place du performer séduit le témoin/participant en lui faisant prendre conscience d'un déroulement réel juxtaposé à une fictive auto-évaluation.

Fondamentalement et face à la mécanique du balancier, Lamarche ne *sert* (à) rien. Il n'est là en fait que pour alimenter un *suspense* par rapport au *résultat* final. Car n'eût été une défaillance technique de l'installation, le performer n'avait rien à faire là. Une chaise, une plante ou tout autre prétexte n'aurait en rien changé le résultat de la fin. Mais il y a eu manque et Lamarche dut intervenir pour justement accomplir une action. L'effet semble donc beaucoup plus important que la cause.

Pour que le geste touche, le performer doit mettre en relevé l'aspect tacite de celui-ci par une décomposition de l'ordre des données de base: action réaction, afin que la réaction soit l'action; le rendre compte d'un processus.

L'idée d'interchangeabilité des *rôles* s'offre à nouveau et en cela la proposition de Claude Lamarche s'avère intéressante et virtuelle...

CLAUDE PAUL GAUTHIER

Pour **Fracas** l'expérience sonore et son amplification représentent la partie motrice de l'entreprise.

Par voies de balancement et destruction/modification, ces paramètres physiques tentent d'alimenter une section sous-jacente de la per-

formance s'identifiant d'emblée au rituel. Alliée à une gestuelle permanente, celle-ci est fonction consciente des données précédentes et devient source pulsionnelle et respiratoire de l'observable dans **Fracas**.

Sortant d'un amas de papier, Gauthier se dirige vers cinq lieux différents en y opérant des actions similaires: détruire des points géographiques en balançant d'énormes tuyaux et plaques d'acier à l'image des démolisseurs de bâtiments.

Les résultats: de terrifiants *fracas* sonores captés par des micros sensibles et diffusés dans la salle en différé; filtrés, retravaillés sur console.

Une tapisserie temporelle s'érige alors où chaque réseau possède sa propre rythmique; inscrivant de multiples confusions.

Ici, Gauthier doit évoluer à l'intérieur de l'installation pour que celle-ci s'active, propose, provoque et enfin s'épuise; détruite. Le concepteur *suicide* l'outil, le véhicule connotatif de sa fonction.

Gauthier bouge, danse, saute, sculpte de mouvements *tractifs* le langage de son discours. C'est hautement réfléchi que le choix de l'artiste s'attarde au développement appliquée de l'idée de *balancement*.

Unique constat de la performance, cette action alternative hisse et abaisse d'identiques matériaux. Vieilles ferrailles, tubes d'acier, larges pièces métalliques tels des gongs rouillés — usure liquide du temps — la panoplie des éléments se montre par l'emploi de la force physique de Gauthier, réfléchie par celle des aciers en présence. Ceux qu'il active l'activent également. Les solides câbles deviennent le pont des forces antagonistes. La ligne pointillée vue chez Lamarche précédemment est présentée chez Gauthier par l'accumulation des hissements périodiques des poids. La ligne continue, elle, rejoint celle de Lamarche en ajoutant à celle-ci une dimension inexistant chez ce dernier: la chute libre à pleine vitesse du poids. À ces balancements corporels correspondent des balancements sonores: l'*écho*, notion inhérente chez Gauthier. On l'a vue dans **Parcours**; on la retrouve ici.

Mouvement où les points de références s'impriment d'abstraction, l'écho (ici sonore) projette dans l'espace ambiant un pointillisme de tropes. Chacun lance à notre perception un décalage face au prochain.

Pour Gauthier, le pendant du balancement concret est l'écho, balancement abstrait. Mis en parallèle, ces deux compléments insufflent au corps un équilibre qui débouche sur une évidence. Plus qu'une simple paraphrase, ce jeu de miroirs obtenu par la double nature du balancement propose une multidimensionnalité dans le langage de l'action/performance.

The Kipper Kids le 13 octobre.

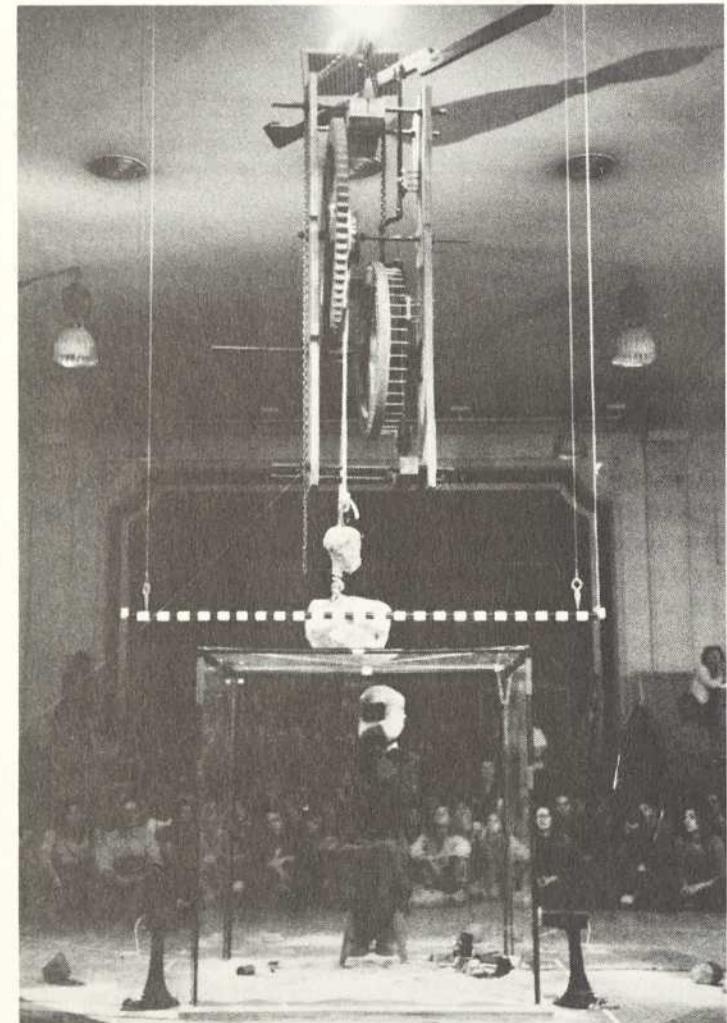
Au Musée d'Art Vivant Véhicule.

Deux hommes à peine vêtus, aux nez d'Arlequin grotesques, et semblant sortir tout droit de l'ère des cavernes actent devant le spectateur amusé des scènes loufoques, burlesques ou musicales à pleines résonnances scatologiques qu'aucun acteur de la *comedia dell'arte* n'aurait déniées...

Ces deux artistes anglais (vivant à Los Angeles) font songer aux paysans brueghelien. L'humour rabelaisien qu'ils projettent sur l'assistance pointe inégalement à divers niveaux. La surface sur laquelle sont portés ces clichés de toutes sortes, gags et situations provocantes s'étend des gestes intimistes quotidiens à une vulgaire mise à nu de multiples relations humaines.

Que ce soit dans l'absurde rituel de la préparation du thé, en brisant des œufs, en lançant de la farine sur les spectateurs ou en se faisant éclater mutuellement des explosifs sur la tête, le propos de **Kipper Kids** ne vise qu'à rendre ridicule plusieurs faits et gestes de tous les jours. C'est gros, gras, cru, amer et pourtant vrai. S'apparentant à l'étude behavioriste, ce qu'on voit porte à rire, à réfléchir et à se moquer de soi-même. Il s'agirait donc d'un regard critique, sur les contradictions profondes existant en chacun de nous et mises en sourdine tant bien que mal selon les situations et statuts sociaux auxquels nous sommes chaque jour confrontés. Nous rappelant en cela **L'Etoile**

Claude Lamarche, Mouvement temporel syncopé, photo: Gilbert Duclos



Claude-Paul Gauthier, Fracas, photo: Gilbert Duclos



Le Nord, une action parallèle présentée il y a deux ans à Montréal par trois artistes suédois, le duo anglais qui ici à volonté sur la conscience et maints tabous de la société contemporaine.

travers une satire bouffonne et tragique à la fois, ces deux Anglais touchent par leur sens aigu de la bêtise humaine et l'abnégation.

OTE/PUBLIC

de plus en plus, Montréal témoigne de façon régulière une pratique de la performance. Ce qui émerge de ces multiples manifestations c'est l'assiduité d'un public maintenant constant et toujours croissant. De 3-23-03 en 1977, jusqu'à maintenant, en passant par le festival de performances du Musée des Beaux-Arts en 1978 et **Hors-Jeux** au Musée d'art contemporain en mars dernier, l'intérêt du public est croissant. Nous entrons, ultérieurement, de cerner les mécanismes de la composition de ce public en présentant un article sur le public de l'action/performance.

OBER RACINE

cinéma

LA CINÉMATHÈQUE QUÉBÉCOISE

Au Québec, il se crée des films mais bien peu de textes théoriques pour allonger le plaisir du cinéphile; si ce n'était l'effort continu de la Cinémathèque québécoise pour nous offrir **Les Dossiers de la Cinémathèque**, le cinéma d'ici et d'ailleurs manquerait de regards critiques.

Brochures déjà parues:

No 1 John Grierson, *Rapport sur les activités cinématographiques du gouvernement canadien* (juin 1938) précédé de *Le rapport Grierson dans son contexte* par Pierre Véronneau.

No 2 Barthélémy Amengual, *Prévert du cinéma*.

No 3 Pierre Véronneau, *Le succès est au film parlant français* (Histoire du cinéma au Québec 1).

Ces dossiers visent à retracer l'histoire du cinéma avec la réimpression d'écrits rares, internationaux et nationaux.

No. 4 Václav Tille — *Le cinéma*.

Ce numéro-ci consacré à Václav Tille, un des premiers théoriciens du cinéma, étonne par sa justesse de jugement et sa facilité à contourner les insuffisances de ce nouvel "art" qu'est le cinématographe.

Né à Prague en 1867, Václav Tille était professeur de philosophie à l'université quand il fit paraître en 1908 une étude intitulée "Kinéma" dans l'hebdomadaire *Novina*.

Il fut un des premiers à dire que le cinéma était un art malgré les contraintes économiques que cette activité supposait; de plus il différa la image cinématographique de l'image picturale en affirmant: "Au cinéma, ce qui limite l'image ne s'identifie pas avec le cadre d'une œuvre d'art. Au contraire, cette image n'est qu'une découpe de la réalité sans limites, elle doit faire oublier au spectateur qu'il regarde la vie par une ouverture rectangulaire."

Et l'on sait que les tout premiers films s'embarassaient souvent d'un cadrage rappelant celui de l'image fixe et que ce fait se transforme peu à peu lorsque l'on attribue au cinéma une autre fonction que celle des arts plastiques ou de la photographie.

Tille y note, déjà à ce moment, l'importance du montage qui fait "passer l'essentiel dans les intervalles" et donne la force au film de se mouvoir dans une chronologie discontinue. Ce n'est plus la même notion qu'au théâtre, où l'on réunit une unité de temps, de lieu et d'espace; au cinéma tout se déroule dans un étroit rapport à la réalité et ainsi, impressionne davantage le spectateur.

Il y parle aussi du jeu de l'acteur au cinéma qui devrait user d'une technique différente de celle du théâtre; par exemple, rien ne détruit plus l'effet convenu que d'utiliser des attitudes et des mimiques théâtrales alors que la caméra va chercher plus qu'il n'est offert par ce genre de représentation.

Dans ce dossier de la Cinémathèque dont la lecture se termine par: "Les activités énergiques et enfiévrées du cinématographe, souvent maladroites et déployées à l'aveuglette, à travers lesquelles les ombres chinoises modernes continuent de se perfectionner, on pressent déjà la germination d'un art nouveau," se trouvent aussi des analyses succinctes de courts métrages du début du siècle écrites par Václav Tille.

Copie Zéro No 1-Georges Dufaux
No 2 - 40 ans de cinéma à l'Office national du film
No 3 - Québec courts métrages

Ces trois numéros, publiés aussi par la Cinémathèque québécoise, sont présentés sous forme de répertoire et de quelques points de repère de telle ou telle époque du cinéma québécois, comme le cinéma direct, le film d'animation, le court métrage etc.

BORGES

Jorge Luis Borges: *Sur le cinéma* préface et épilogue par Edgardo Cozarinsky, éditions Albatros, Collection *Ca cinéma*, Paris 1979.

Celui qui a lu les étranges nouvelles de *Fictions* (1941) ou tout autre écrit fantastique de Jorge Luis Borges, sera attiré par ses courtes critiques de quelques films dont plusieurs de Josef von Sternberg: "Lorsque j'ai vu les premiers films de gangsters de Chicago mourant bravement — je sentais mes yeux se remplir de larmes."

Il écrit, en outre, au sujet de films très connus comme *Citizen Kane* où il vénère la conscience de vérité que possède Orson Welles; lorsqu'il décrit les assemblées d'écrivains et de journalistes se déroulant "dans une ambiance cordiale franchement horriante". Il s'attarde aussi au *Cuirassé Potemkine* de Sergei Eisenstein (U.R.S.S. 1925) qui fut l'un des films russes à ébranler quelque peu le cinéma américain et sa technique photographique. À cet effet, les russes avaient découvert que la photo oblique et déformée des objets était d'une "valeur plastique supérieure" à tous les figurants d'Hollywood.

Pour Borges, *Les lumières de la ville* de Chaplin (U.S.A. 1930) ballotte entre la réalité et l'irréalité et le film ne peut jamais appartenir soit à une, soit à l'autre. Tous les artifices dont procède Chaplin à l'aide de postiches, redingotes gigantesques, moustaches trafiquées font croire à Borges que ce clown affectionne

l'archaïsme et "l'anachronisme". Mais il se rend à l'idée de la mythologie contemporaine qui veut que Chaplin soit "un collègue des cauchemars immobiles de Chirico, de l'univers fini bien qu'illimité, des épaules zénithales de Greta Garbo, des yeux murés de Ghandi."

En dernière partie de ce livre, on y fait mention des scénarios écrits par Borges et de l'influence de ce dernier au cinéma français où son nom apparaît quelquefois comme signe d'une "culture" plus insolite.

NOGUEZ

Éloge du cinéma expérimental de Dominique Noguez Musée national d'art moderne — Centre Georges Pompidou (1979).

Quel est donc ce cinéma expérimental dont certains cinéphiles sont friands et d'où vient-il? Voilà les premières questions que le critique Dominique Noguez se pose à l'aide de ce volume bien illustré et bien documenté selon ses élans cinématographiques.

Il y est dit que: "L'expérience pour "voir" ou "empirique" consiste à intervenir au hasard sur un phénomène pour y provoquer l'apparition dont on n'a au début aucune idée: l'activité "expérimentale" est bien, en ce sens, ce mélange d'audace et de cécité, cette façon aventureuse d'aller à l'aveuglette et d'innover sans le faire tout à fait exprès qu'on trouve à l'origine de quelques-unes des œuvres les plus fortes de l'histoire du cinéma."

Le cinéma "expérimental" serait une forme de communication "poétique" dans le sens de "narcissique": l'auteur de ce cinéma se fait d'abord plaisir en négligeant tout public ou toute diffusion extérieure au principe de création.

Le principe de ce cinéma est également de faire voir ce qu'ordinairement on ne voit pas derrière les gens ou les objets. À la manière de la peinture abstraite, où le spectateur n'y pouvait trouver aucun sens, le cinéma "expérimental" est en quelque sorte une trame d'images dépourvues volontairement de sens et libérées, par cela même, de toute connotation narrative traditionnelle appliquée aux arts picturaux, à l'écriture et plus récemment au cinéma.

Esprit épars et fouilleur, Dominique Noguez, se dirige tantôt du côté du cinéma expérimental allemand, français, japonais, américain et plus tard du côté canadien, où il fait paraître à ce sujet: *Essais sur le cinéma québécois* (Montréal, Éditions du Jour, 1970).

S'il est admis que ce cinéma, situé en filigrane du cinéma commercial, ne rassemble que peu de créateurs à travers le monde, il va aussi de soi que les théoriciens de cet "art" ne sont pas nombreux et que l'apport de ce critique en ce domaine est précieux.

Quelques cinéastes ont persévééré du côté de cette recherche de l'image singulière et des sons insolites comme Gregory Markopoulos, Jonas Mekas, Peter Kubelka, Michael Snow etc... et Dominique Noguez en parle abondamment.

Il s'attarde aussi à Marguerite Duras, celle dont le cinéma circule comme s'il s'agissait d'un pur négoce hollywoodien mais qui en fait trafique les durées d'une séquence ou se joue délibérément d'une chronologie narrative; il est alors question d'un cinéma "expérimental" plus hiérarchisé bénéficiant d'un auditoire plus vaste, traditionnellement réservé au cinéma commercial.

Un mot encore de Dominique Noguez: "Le cinéma expérimental ressemble aux cinéastes qui se sont mis en tête de montrer des personnages gravissant comme vous et moi les quarante marches de l'escalier l'une après l'autre."

LYNE CREVIER