

Les 13 et 14 mai dernier au Musée des beaux-arts de Montréal se tenait le premier festival canadien de performances.(1)

Pendant deux journées consécutives les Max Dean, Suzy Lake, Raymond Gervais, Charles Gagnon, et de nombreux autres y ont présenté une vingtaine de performances de toutes tendances.

#### LILY ENG

Le festival débute avec Lily Eng de Toronto: *Improvisation in Choreography*.

Vêtue de noir, c'est en frappant de ses mains les murs blancs de la salle que Eng nous introduit au sein de sa démarche.

Elle longe le mur, frappe des pieds par terre, jette des regards farouches. Peu à peu une interaction s'établit entre son corps, le plancher et les murs. C'est avec ces paramètres que l'artiste évoluera.

Axée autour de rythmes dynamiques et de mouvements corporels, Eng accumule respiration, souffle, énergie, mouvements brusques pour tout laisser sortir en une éruption gestuelle. Après de multiples mouvements au sol, elle se retrouve assise par terre, jambes écartées balançant son torse de gauche à droite et avançant vers le centre de la salle par petites secousses. Il en résulte un effet hypnotique saisissant.

Son corps devient alors un instrument d'introspection complet. Parfois elle laisse échapper des mots, des cris; elle se relève et exécute des sauts, bondissant du mur au plancher et du plancher au coin de la salle.

Une improvisation certes, mais amplement réfléchie, mûrie depuis plusieurs années.

Couchée par terre, les mains sur le plancher, elle accomplit avec ses doigts des "roulements", des rythmes qu'elle rime avec certains mouvements de pieds.

Eng tout au long de son discours semble dicter une accumulation d'actions toutes prêtes à se transformer en réactions.

À un moment donné, s'apercevant que les spectateurs ne percevaient des gestes qu'elle accomplissait que de simples mouvements sans signification, Eng crée un nouveau geste-matériau, percutant celui-là, qu'elle expulse de son corps comme une accusation: elle crache par terre. Cette action très significative démontre que le crachat est un geste au même niveau qu'un mouvement de la jambe ou un cri.

En ce sens, la performance de Eng (qui est du début à la fin une trajectoire corporelle non narrative) cherche à décrire toutes les facettes du geste en projetant celles-ci sur les surfaces d'un espace spécifique.

Le spectateur doit en tirer une leçon, c'est aussi crier, cracher... C'est une réaction.

#### SUZY LAKE

Suzy Lake, Montréal: *Choreography of the Self*

La performance de Lake se "déroule" dans un ascenseur. Elle arrive pieds et mains liés sur les épaules d'un homme. À l'intérieur de l'ascenseur un

rouleau de tissu gris mesurant 100 pieds est déroulé de quelques pieds. L'homme dépose Lake sur le tissu et l'enroule complètement. À la fin il quitte l'endroit pour laisser l'artiste se libérer. C'est devenu une constante chez Suzy Lake d'apparaître liée, attachée ou enroulée à l'intérieur de ses performances. Et chaque fois son rôle est de se "défaire" ou du moins d'en donner l'illusion.

Ce qui est frappant dans cette démarche, c'est la part accordée au risque et à la participation psychonerveuse du spectateur. Ceci tout en usant de concepts aussi divers que "liberté", "déroulement", "variation des durées physiques et psychologiques".

Le fait de voir un être (ici une femme) lié pieds et mains, enroulé dans 100 pieds de tissu à l'intérieur d'un ascenseur provoque chez le spectateur un malaise. Il est clair que le propos de Lake est de brimer toute entrave à la liberté du corps et de l'esprit...

C'est de l'étude d'un malaise psychologique créé par une situation physique qu'il s'agit ici.

L'intérêt de tout cela est que personne n'ose intervenir, et pourtant tous sont torturés à l'idée de voir Lake peiner pour se dérouler du tissu. Le risque est grand pour Lake dans cette situation... le risque qu'un spectateur s'impatiente et aille la libérer du tissu; le risque aussi qu'elle-même ne puisse pas s'en défaire à court terme.

C'est jouer avec les nerfs du spectateur pour provoquer en lui un désir de détente et de liberté. Car ce n'est pas Lake qui est "prise" durant la performance, mais bien le spectateur. Lake provoque la facilité de respirer par l'étouffement; la liberté d'agir par l'emprisonnement. La liberté est un concept qui peut

## Festival de performances du M.B.A.M.

par Rober Racine



Tai-Chi instructor with Peter Dudar and Lily Eng.

être vécu en concept. Or ici Lake nous propose une non-liberté physique en vue de libérer un concept: nous ne sommes libres que si nous le voulons bien.

On peut dire que *Choreography of the Self* offre un discours sur le concept de liberté en posant cette question: Voulons-nous conceptualiser notre vie ou vivre un concept?

#### RAE DAVIS

Rae Davis, London: *Cinq performances*

Avec Rae Davis, âgée de 51 ans, l'on a affaire à des performances de groupe. Pam Eddleston, John Krisak, Ruth Krisak, Miroslav Kymlicka et Bob McKaskell en sont les exécutants.

Cinq performances donc: *Auditions* (1974) — *Sinking Under Lightness* (1978) — *Advice About Roses* (1974) — *10 Minutes With the Same Question* (1978) et *Laps* (1977).

*Auditions* est exécuté par trois hommes vêtus de noir; chacun est assis sur une chaise, immobile. C'est un discours sur l'élaboration de la concentration liée au mouvement corporel d'une extrême lenteur. Le premier homme usant de sa main comme véhicule informatif de la lenteur, le deuxième sa tête et le troisième son pied. L'exploration n'est pas très poussée car tous ces mouvements ne sont guidés en fait que par deux seules directions: lever et baisser. De même que le principe de distribution-intervention de chaque mouvement est très limité; les trois hommes "bougeant" ensemble.

C'est un ralenti corporel passif non narratif.

Avec *Sinking Under Lightness* la construction est beaucoup plus élaborée. Les cinq membres du groupe sont présents. Chaque "acteur" porte un masque sur la bouche et est vêtu d'un maillot noir. Tous appuyés sur un mur, ils s'en dégageront progressivement par mouvements divers et se mêleront aux spectateurs; ceux-ci étant placés un peu partout au centre de la salle. Puis au son d'un petit mobile de verre, les exécutants se figeront et indiqueront verbalement les directions à suivre pour se rendre de leur maison à la plage de Port Stanley (Ontario). Les cinq émettent simultanément leur propos en vue d'offrir une confusion relative. C'est un rapport entre le contenu d'un dialogue et l'affrontement de celui-ci à un semblable.

Vint ensuite *Advice About Roses*. À proximité d'un cercle tracé sur le plancher, une jeune fille est en position de danse et attend le signal d'un homme placé de l'autre côté du cercle pour réciter un poème de Gertrude Stein. Plus loin, dans un coin de la salle, on entend, sur bande magnétique, la Sonate en la

majeur pour flûte de J.S. Bach. C'est chronomètre en main que l'homme, à toutes les 15 secondes précises indiquera à la femme d'intervenir en faveur de Stein.

Ici une étude des limites et contraintes qui existent entre chaque forme d'expression. Un contrôle s'effectue tant au niveau du contenu que du contenant. Le rythme interne du poème de Stein se trouve à sculpter celui du discours de Bach et vice versa. Interférences connotatives et opposition de deux langages, l'un sélectif (l'anglais) l'autre universel (la musique), mais tous deux aux prises avec un même problème: le temps.

Puis avec *10 Minutes With the Same Question* l'on assiste à un exercice de théâtre. Tout le groupe est placé à l'intérieur d'un cercle et réagit de façon différente à une même question posée par chacun à tour de rôle. La question est posée verbalement et la réponse suit corporellement. Utilisant diverses vitesses d'exécutions, c'est, pendant dix minutes, un étalement de multiples poses réponses, toutes différentes, mais régies par une même cause.

Avec sa dernière performance: *Laps* de 1977, les spectateurs sont placés au centre. Dans un coin de la salle (à gauche) un homme, l'air complètement rêveur et vêtu de noir, est assis sur une chaise ne tenant que sur deux pattes et adossée contre le coin. À sa gauche une "ballerine" de blanc vêtue a tout du costume classique sauf le tutu. Puis à l'extrême droite de la salle un technicien fera jouer sur bande magnétique le Largo du Concerto no 5 en fa mineur de J.S. Bach. Pendant ce temps, un autre homme, vêtu d'un costume d'éducation physique rouge, exécutera tout autour de la salle une course de 60 tours (chaque tour étant indiqué par le technicien à l'aide de cartes numérotées) et terminera sa course par la récitation au micro d'une définition du mot "respiration" prise dans la 14ième édition de l'*Encyclopédie Britannica*.

Le tout débute par le départ de la danseuse et du coureur et le début du Largo de J.S. Bach. La danseuse exécute des figures de danse du plus pur académisme. Le climat est superbe; la musique de Bach et les mouvements de la danseuse se fondent à merveille. Celle-ci projette ses figures tout en évoluant sur une ligne imaginaire, comme pour traverser la salle. Puis arrive le moment où tout craque, là où elle venait pour franchir la ligne d'arrivée, la musique cesse, elle perd l'équilibre, exécute des barbouillages corporels, pousse des cris de suffocation. C'est en quelques instants une totale démythification de la danseuse. La réaction du public est spontanée: c'est le rire le plus franc. À la suite de cela, la pauvre danseuse retournera à son point de départ pour reprendre la même scène.

La musique recommencera et le manège aussi.

Par trois fois cette danseuse "reviendra sur terre" et le tout se terminera par le 60e tour du coureur qui débitera sa définition...

L'ironie est parfois source d'éveil lorsque bien appliquée...

*Laps* plus que toute autre performance de Davis dicte une attitude à avoir face aux rôles sociaux de chacun, aux situations et contextes quotidiens et pourquoi pas à *Laps* lui-même.

#### RAYMOND GERVAIS

Raymond Gervais, Montréal: *Nous vivons aujourd'hui au bord de la mer*.

*Nous vivons aujourd'hui au bord de la mer* est une étude complexe du thème de la mer. Une véritable analyse de cette œuvre dépasse le cadre et l'espace que l'on m'accorde. Je vais plutôt vous livrer très sommairement les étapes de la performance (présentée par Gervais dans le petit programme qui accompagnait le festival) et mes réflexions face à celles-ci.

"Cette performance, dit Gervais, est du point de vue formel, une succession de fragments à la dérive autour d'un thème central: *la mer*. (De l'implicite à l'explicite, du culturel au vécu.)"

#### 1. Introduction (piano). R.G.

C'est par une succession lente de notes présentées par intervalle d'octaves qu'est lancée l'aventure. Vagues éternelles, répétitions subtiles et transparentes comme l'eau. Cette introduction est précédée par un petit prélude où Gervais marche sur la scène en frappant celle-ci de légers coups de bâton (il y reviendra).

#### 2. Je — Vous (Cassette: Voix-objet.) Marche.

La marée: Mouvement régulier et périodique des eaux de la mer, par lequel le niveau monte et descend chaque jour dans un même lieu.

La mer devant nous: toutes les cases 1 — (12). R.G.

La voix de la cassette est semblable à un long courant immobile et changeant. Cassette-objet qui intensifie le lieu de la mer toujours semblable et jamais identique. Pendant cette audition, Gervais marche sur la scène, de l'avant à l'arrière... comme une vague. Cette marche ne fait qu'accroître le sentiment d'écoulement. La mer est un lieu, de même la cassette et sa voix. Le mouvement de l'eau est

Raymond Gervais, *Nous vivons aujourd'hui au bord de la mer*



Raymond Gervais, *Nous vivons aujourd'hui au bord de la mer*



Photo: Jean-Jacques Jabour

transmis par la marche et la démarche de Gervais.

3. "Frappements. L'espace réel/l'instant présent." R.G.

Bâton à la main Gervais évolue sur l'aire d'action en frappant la scène de petits coups; comme un caillou tombant au fond de la mer. Prise de contact avec "l'espace réel", la scène, mer de concepts, écran d'actions.

4. "Narration. La mer/l'amour/la mort/la mère.

(Cassette-objet, chaise/case 13, lumière.)

Texte: "Le Guépard", chap. 7,

roman de Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

La mer en nous." R.G.

Cette étape est vécue sous le signe d'une mythologie propre à Gervais. La cassette diffuse une lecture d'un chapitre de roman que Gervais a trouvé en Israël à Nahariya. Sur la scène, une chaise, un gros coquillage. Gervais écoute la lecture. C'est d'ailleurs lui qui lit. Évocation de la mer, la mort, un chemin vers l'infini. C'est la coloration littéraire d'une atmosphère subtile.

5. "Diapositives (silence). La mer vécue: Camaret-Bretagne, oct. 77, un collage insolite: Blockhaus/mer.

Le retour à l'anonymat — l'action du temps..." R.G.

Une projection de diapositives couleurs nous transporte en des lieux situés à proximité de la mer. Fenêtre de plus en plus agrandie, porte extérieure, cave, pierres, herbe... Le lieu, sa poésie, le silence du transfert environnemental. Couleurs lumineuses par contraste à la couleur sonore de la voix et du piano. Couleurs chaudes face aux souvenirs des couleurs brutes des coups de bâton précédents. Autres dimensions, celle de l'écran et de sa verticalité plane par rapport à celle de la scène et son horizontalité... comme la mer.

"Fenêtre ouverte sur le monde" (Alberti), mer: ventre de toutes les passions... Ces diapositives sont porteuses de détente et de quiétude.

6. "Son: quatre électro-diapasons en ligne droite. Sculpter l'espace par le son.

Son tenu/son objet/son mobile.

Déplacements: l'invasion de la mer." R.G.

En disposant sur la scène chaque électro-diapason Gervais pose les jalons d'une trame possible du "vaste". L'infini porté à l'avant de notre perception. Le son continu, symbole de stabilité déplacée. Gervais réussit à créer de nouvelles dimensions par des objets simples. Des diffuseurs sonores très petits, évocateurs d'immensité. Comme les vagues, c'est par l'accumulation de cet élément que la mer se crée. Le son est différent pour chaque électro-diapason allumés à tour de rôle. L'impression de marée s'accentue, s'amplifie pour nous submerger complètement. Devant nous s'exprime l'intuition d'un homme face à la mer et ses besoins.

7. "Écriture (Dialectique: de l'activité à l'objet et vice-versa. (cassette: voix-objet/énumération)

La mer parmi nous (Terre-Mer)." R.G.

Gervais assis derrière un rétro-projecteur diffusant sur un écran, écrit des noms: plusieurs créateurs du Québec ou touchant à cette création. Cette énumération va de pair avec une énumération verbale émise de la cassette. Une voix féminine cette fois. Encore des noms, une liste impressionnante, ceux-

ci créateurs de tous les temps et provenant de tous les coins de la planète. Côté jardin de la scène, la cassette-objet possédant tous les noms de plusieurs créateurs, évocation de l'universel par une voix féminine; côté cour de la scène, Gervais écrivant, transmettant les noms de plusieurs créateurs d'ici faisant partie de la même famille que l'autre, mais localisée par l'homme-muet mais voyant. Féminin-/Masculin; une paire de mers/mer de paires..." (Terre — Mer)".

8. "Lumière La Mer/Mère.

Sculpter l'espace par la lumière.

Déplacements.

Les ancêtres — les disparus: le retour à la Mer.

La mémoire/l'oubli (le miroir/l'écho): mouvement. (cassette: voix-objet, lumière, oiseaux/case 8, chaise et conque/case 13).

Conque: coquille des mollusques gastropodes du genre triton. Excavation profonde du pavillon de l'oreille. Trompe des dieux de la mer.

Les deux oiseaux m'ont été légués par ma grand-mère décédée récemment (2 nov. 1884 — 7 mai 1977)." R.G.

Avant-dernière partie du discours, *Lumière* propose plusieurs "vécus" de Gervais qu'il dépose à nos pieds. Sont disposés sur la scène, une chaise, la coquille-conque, deux oiseaux sculptés, les électro-diapasons. À droite de la scène une lampe de poche diffuse un rayon blanc vers la chaise. Gervais se dirige vers cette lampe, la prend et la projette un peu partout. Il descend de scène, monte l'allée gauche de l'auditorium en exécutant quelques arrêts pour bien indiquer certains points de la scène avec la lampe. Il continue par l'arrière de la salle et descend l'allée droite de l'endroit en exécutant les mêmes arrêts. Puis il revient sur scène.

Rituel lumineux, mise en situation du "vécu" transmuté en "vouloir" de l'artiste; chaque image n'existe que par la lumière.

Lumière: lu-mi-ère/lu-mer/mère — i=y (le moi). Lecture, note musicale, temporalité. Re-lecture, entité multiple et réservoir vital, l'artiste/le proposeur. Translation des propriétés de chaque perception: "miroir-écho, vice-versa, le mouvement".

Nous vivons aujourd'hui au bord de la mer se termine par une neuvième étape (neuvième mois de la grossesse de la mère?):

9. "Chanson: "How deep is the ocean" (how high is the sky) chanson de I. Berlin interprétée par Ella Fitzgerald. L'espace sidéral — interstellaire: la nouvelle mer intuitionnée.

As above/So below. Le poisson vole, l'oiseau chante." R.G.

Par l'audition de cette chanson de I. Berlin s'accomplit le cycle de la mer. Gervais va s'asseoir parmi les spectateurs, attend la fin de la pièce dans le noir de la scène.

La scène fut pendant cette heure une plage, une mer où la vie se passait de commentaire. Orchestrer la mer (-Claude Debussy-) par des éléments comportant plusieurs niveaux d'existence: telle me semble être l'une des propriétés de cette performance. Nous étions spectateurs face à la mer comme chaque vague peut l'être face aux autres.

Porter l'étude de la répétition au niveau de la cristallisation, en partant du principe que la mer est un spectre infini de cellules, voilà la réflexion qui m'occupe et me reste face à *Nous vivons aujourd'hui au bord de la mer* de Raymond Gervais.

Je conseille à ceux qui seraient intéressés aux

propos de Gervais sur la mer de consulter son article: *La Musique et la Mer paru dans Parachute no 11/ÉTÉ 1978.*

#### TIM CLARK

Tim Clark, Montréal: *Reading from "The Story of The Eye" by G. Bataille.*

La performance de Tim Clark est hautement narrative et opère par divers médiums: film, diapositives, miroirs-écrans, murs-écrans, littérature, voix humaine et force physique de l'artiste.

Placé au milieu de la salle, Clark est debout tenant sur son bras gauche un projecteur 8 mm et sur son bras droit un projecteur diapositive 35 mm. Près du mur droit un miroir de quatre pieds par sept pieds est monté sur une planche de bois placée à environ cinq pieds au-dessus du sol; même installation pour le mur de gauche.

Le film 8 mm (une "boucle" d'un film pornographique de couleur) est projeté sur le miroir de gauche et réfléchi sur le mur de droite. Le projecteur-carrousel 35 mm contient 160 diapositives. Sur chacune d'elles est imprimé un mot tiré de l'oeuvre de G. Bataille *Histoire de l'oeil*. La projection s'effectue sur le miroir-écran droit et est réfléchie sur le mur de gauche. Apparaissant à intervalles de dix secondes, chaque mot projeté est lu par Clark, pendant une durée de 26 minutes. Voilà brièvement le scénario de la performance.

C'est en jumelant divers moyens de représentation que l'artiste est confronté à leur contenu. Intéressant est le parallèle qui existe entre le film et les mots tirés de *L'Histoire de l'oeil* de G. Bataille. Le film, qui présente toujours la même séquence (une femme jouissant sous les caresses d'un homme), accentue ce désir d'exprimer la préoccupation de tout voyeur. Regarder et non plus voir. Voir, on ne peut faire autrement en ouvrant les yeux; regarder indique déjà une intention. Clark regarde dans le miroir une "réflexion" de Bataille sur l'histoire du regard.

Le fait qu'il y ait croisement des directions lumineuses dans l'espace provoque inconsciemment chez le spectateur un lien entre les matières décrites par l'artiste. Le propos de Bataille est rendu possible par la lumière et la lumière ne peut être perçue que grâce à la noirceur. Or qu'est-ce que la noirceur sinon la négation de tout regard. Mais il y a le regard de l'esprit, me dira-t-on. Et là Clark intervient en présentant d'un côté comme de l'autre une image purement intellectuelle, répétitive et sélective. C'est une forme d'intériorité qu'il faut prendre en considération. La force physique de Clark est ici totalement liée au déroulement de l'action.

Clark sert de pilier, de support (un cinquième et même un sixième en considérant l'air comme support de la voix) aux sources lumineuses opérant librement. Clark qui est dos au public crée par sa position verticale, donc active, un contraste dense par rapport aux projections obliques des sources de diffusion. Clark est debout et récite horizontalement la résultante d'une direction oblique.

Géométrisation des contenus par intervention des supports, Clark présente donc un discours "vu" composé de mots "regardés".

#### PETER DUDAR

Peter Dudar, Toronto.

C'est par le film d'abord que Dudar nous introduit à ses recherches.

*Penetrated* est une performance filmée par deux caméras 16 mm. Chaque caméra suivant un participant. L'action (contenu du film) est la suivante: deux personnes, un homme (Dudar) et une femme exécutent une course où sont disposées en obstacles près du sol des tiges de fer. Chaque fois qu'un des deux

fait tomber volontairement une barre, les deux s'arrêtent puis repartent.

Les deux films sont présentés simultanément. Le premier devançant légèrement l'autre. On assiste à une illusion de l'écho réalisé par un décalage sonore et visuel des projecteurs. Chaque tige métallique tombée produit un son immédiat pour un film et une réponse légèrement retardée dans le second film. C'est le temps filmé et projeté qui est le principe de toute la performance. Présenter celle-ci dans une salle serait intéressant, mais n'aurait pas cette faculté d'offrir un décalage sonore et optique. C'est une course, un obstacle puis l'arrêt et le tout reprend. De tout le festival c'est la seule fois où une performance (normalement tridimensionnelle) est présentée de façon bidimensionnelle. L'exploitation du rapport mouvement rapide et effort déployé est sans cesse valorisé par les deux exécutants. Dadar parle d'interrelation entre un mouvement énergique et le son.

Deux autres films sont présentés; autres performances filmées: *2 Deadly Women* où l'on retrouve Lily Eng et une autre femme s'affrontant (amicablement) dans un combat de boxe. Ici encore il y a une caméra pour chaque participante. Aux échos sonores de *Penetrated* répondent des échos visuels et de mouvements avec *2 Deadly Women*. L'affrontement des deux femmes est constamment décalé. On obtient sur un film une attaque de Eng pour connaître quelques secondes plus tard la réaction de sa partenaire sur l'écran voisin. La démarche consiste donc à présenter par l'emploi d'un moyen à des fins bidimensionnelles, un phénomène tridimensionnel. L'écho, perçu ici comme dimension clef, est le thème principal des deux actions-performances de Dadar.

À la suite de cette projection, Dadar, Eng, sa partenaire et un autre homme dans une scène de boxe réelle, celle-ci se déroulant dans la salle de projection; c'est-à-dire qu'il s'effectue un transfert des dimensions ainsi que de leurs sujets.

Dadar offre donc une recherche et une application possible du transfert optique et sonore de l'écho par le concours du projecteur cinématographique. L'application du phénomène est alors concentrée sur la source génératrice des éléments échoïques et non sur l'écho lui-même.

#### ERIC FISCHL, PAUL THÉBERGE, CAROL WAINIO

Eric Fischl, Halifax, Paul Théberge, Carol Wainio, Toronto: *Excerpts from the prayers of our sisters*.

Nous sommes plongés dans une immense chambre noire où sur le fond de la salle sont accrochées deux à trois larges bandes de papier photographique blanc. Devant cette toile de fond se jouent quelques actions très simples usant surtout d'éléments musicaux et littéraires: voix humaine réelle superposée à une voix humaine enregistrée sur bande, crotales, papier frotté, violon, tubes de bois de diverses longueurs et surtout, des textes récités. Composée de huit parties, chacune d'elles traite d'un sujet précis. Il y a beaucoup de textes et peu d'actions en fait. Chaque partie est séparée par un dessin exécuté sur le papier avec du révélateur photographique, ce qui produit un décalage entre le tracé et le résultat. En usant de ce papier, l'étude de la notion de décalage est bien exploitée. L'homme trace un dessin, le spectateur n'en perçoit pas immédiatement le résultat visuel; il ne fait que se souvenir du geste vu. Puis apparaît la trace sur le papier qui confirme ou infirme le résultat mémoriel du spectateur. Il en est de même pour l'aspect musical qui par des jeux d'échos différés, de glissandos et de réverbérations contrôlables démontre une autre facette de ces notions de décalage perceptuel.

#### MAX DEAN

Max Dean, Winnipeg.

Sans doute la performance la plus représentative de l'éthique de cette discipline. Max Dean apporta au festival un essai de maître sur la totale dépendance de son corps face aux désirs d'un public. De consonance semblable à la présentation de Suzy Lake, Max Dean est lié aux pieds, aux mains, les yeux bandés ainsi que la bouche. Une installation simple et séduisante se charge de faire pénétrer Dean dans la salle.

Dean est attaché par les pieds à un fil de fer tiré par un moteur qui, relié à un micro très sensible, cesse de fonctionner aux moindres bruits de la salle. Max Dean est tiré par ce moteur et, si le public n'intervient pas, peut être pendu par les pieds. Mais le

#### LOUISE GUAY, MARC CRAMER

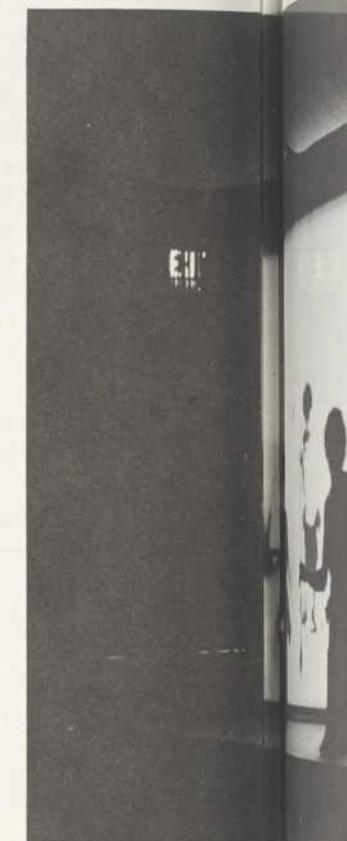
Louise Guay, Marc Cramer, Montréal: *En registres de sensibilités... animaux sur la terre... anima*.

"Une danse naturelle, un mouvement chorégraphique spontané, des images construites et de l'imagination instantanée." (L.G. — M.C.).

Louise Guay et Marc Cramer avaient aménagé une installation recherchée et très visuelle. Au centre d'une petite salle du musée était posé par terre un écran vidéo diffusant des images apaisantes sur la nature. Dans un coin, à l'arrière des spectateurs, un projecteur-diapos projetait dans un autre coin des images: coucher de soleil, paysage etc... Une diagonale séparait source lumineuse et écran. Au centre de cette démarcation se trouvait l'écran vidéo. Par terre étaient placés quelques objets



Max Dean Photo: Suzy Lake



Hank Bull, Kate Craig, ins

public a joué son rôle à merveille. Ici, le public devient hasard actif. Une activité muée par divers désirs de résultats; les uns voulant voir Dean pendu, les autres voulant stopper à tout prix l'itinéraire de cette démarche. La performance est ici exécutée beaucoup plus par le public que par Dean lui-même. Au fond il n'est qu'un prétexte à l'affrontement de deux désirs: laisser aller ou faire cesser. Lors de la performance, le public était d'une spontanéité rare qu'il fait bon voir dans toute manifestation. Les gens criaient, tapaient du pied; les uns critiquant les autres de faire du bruit et ces derniers les traitant d'inhumains (n'oubliions pas qu'en l'absence de bruit Dean est tiré par le moteur...). Bref des réactions intenses et vraies. Dean créait un climat ou du moins en indiquait les tendances. Il était d'une passivité révoltante, ce qui explique cette activité débordante des gens de la salle. Une minuterie avait été réglée au début de l'action et lorsque le signal se fit entendre deux personnes de la salle se sont précipitées sur Dean pour l'aider à se libérer de ses liens. Une communion intense et réflexive ressort de cette performance. Dean par son silence, provoque le public à crier qu'il doit continuer. Contradiction, paradoxe? Sans doute. Poursuivre une aventure pouvant devenir une catastrophe et demander à l'autre d'intervenir par une simple prise de conscience de ce qui se passe devant lui; voilà une donnée de base de la performance. Dean par sa volonté de faire jouer le public avec lui explique au fond que toute démarche conceptuelle doit être mise à témoignage sinon cela ne vaut pas la peine.

musicaux; xylophone, clochette, etc... Des haut-parleurs permettaient l'émission de la voix de Cramer produisant le son du vent. Cramer, micro en mains, émettait ces sons tout en évoluant sur le sol et parfois en restant sur place. À cela Guay présentait des phrases sur l'aspect naturel de certaines actions: le vol des oiseaux... etc., paroles difficilement audibles cependant. Un rituel proposant une contradiction frappante entre la technologie et la nature. Les deux artistes avaient à livrer un message à connotations "naturelles" en usant de moyens techniques très avancés. À cette performance, le public, très réservé, ne se rendit même pas compte de la fin lorsque Guay et Cramer allèrent s'asseoir parmi eux.

#### VICKI TANSEY

Vicki Tansey, Montréal: *Gifts of Mirroring*.

De la danse, des mouvements et des situations, voilà ce que nous offrait cette artiste de Montréal. Vêtue de blanc, Vicki Tansey évolue au milieu de plusieurs miroirs suspendus devant un public qui lui dicte d'être un lapin... un bateau... le froid... etc...

Articulée en trois phases précises, cette performance incitait au dialogue, au jeu et à la communication. Au début, dans le plus grand silence, le public envoie à Tansey des signaux visuels auxquels elle répond par diverses poses. Puis l'action s'enchaîne, une deuxième phase commence, celle-là sous forme d'indications verbales toujours proposées par le public à l'artiste. Ce besoin égale-

ment qu'avait Tansey de faire évoluer son discours au sein d'une forêt de miroirs suspendus devait accroître cette impression de "question-réponse". Public exigeant dans ses demandes, surtout les enfants, Tansey l'aura été doublement dans ses réponses provocant ainsi un surplus de qualité de la part de l'assistance dans ses indications. Cette performance *Gifts of Mirroring* à l'intérieur d'un tel festival offrait l'image multiple d'un discours "ouvert", où les paramètres et connotations abondaient. Enfants-miroirs; adultes-enfants; Tansey-public, toute cette relation entre les éléments aura eu l'effet d'offrir une "réflexion-réflexive" de la multiplicité. Les miroirs étaient placés face au public et Tansey vivait à la fois "devant" lui, "entre" lui, "par" lui et "pour" lui, une parfaite réflexion du dialogue émanait de cette performance et cette même émanation était réfléchie par tous les miroirs...

langage, peu importe ce qu'il est, tient une place à part. Ici avec Gagnon et Froehlich on a affaire à des discours. Discours réel, discours enregistré; discours d'humainetchts d'oiseaux. Froehlich est assis à une table et lit un livre qui a pour sujet Léonard de Vinci. Sur cette table est posé un revolver... Derrière Froehlich, Gagnon se promène d'un tourne-disque à un magnétophone, règle les intensités de volume, varie la distribution sonore des haut-parleurs. Il y a une minuterie; une vingtaine de minutes permettront la réalisation de cette performance. La littérature à l'état brut se fait entendre par différents média. Affrontement de plusieurs contenus, diversification des ondes, diffuseur actif se déplaçant (Gagnon), émetteur statique (Froehlich), tous deux exprimant la simultanéité complexe du langage et de ses effets. Lorsque le "signal" intervient à la fin, Gagnon dira quelques mots, que Froehlich feignera ne pas entendre poursuivant sa lecture, ira vers la table

*Painting, Words, Pebbles Thrown Into a Stream* de John Heward.

#### IMRE MURAYNI

Imre Murayni, Montréal. *A Work For Friends a Work From Friends*.

L'inaction était ici "l'action". Quatre personnes, chacune placée derrière une colonne, discutent de souvenirs communs au sujet de Murayni. Entre les deux paires de colonnes se trouve un vélo dix vitesses sur lequel est placée une photo représentant deux personnes dans une cuisine et une petite toile peinte. L'on a là le décor physique d'une discussion mémorielle à quatre.

Un exposé sur la mémoire des manifestants et leurs interventions verbales juxtaposées aux objets réels de leurs souvenirs.

#### THE CANADIAN SHADOW PLAY THEATRE

The Canadian Shadow Play Theatre, Vancouver: *Visa-vis*.

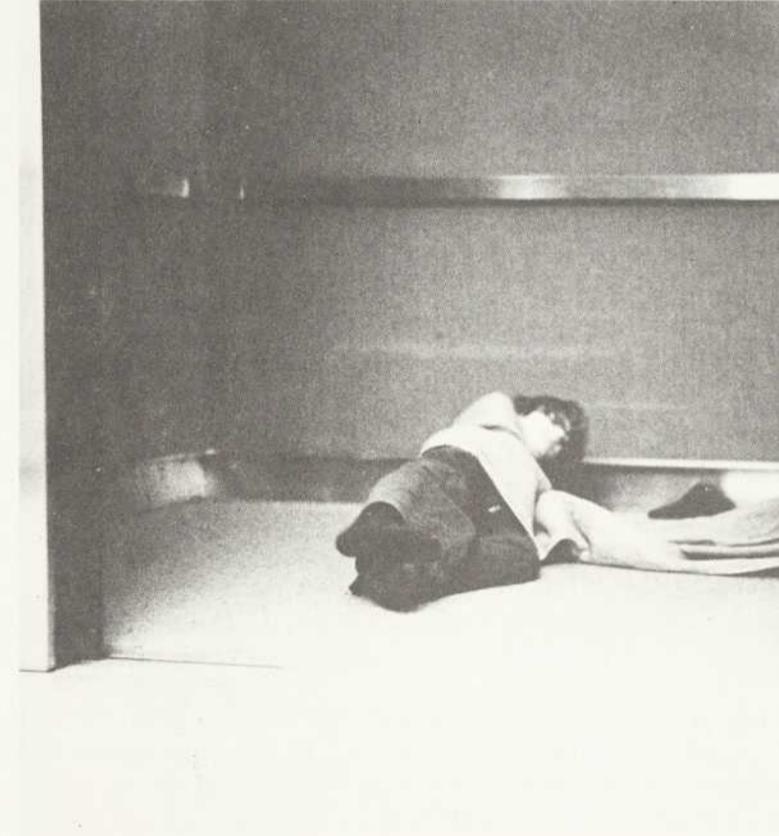
À l'auditorium du musée était présenté un superbe morceau de théâtre, de jeux d'ombres, de textes, de musique enregistrée et directe, de films, de diapositives, de marionnettes, le tout orchestré par cinq artistes de la côte ouest du Canada: le Canadian Shadow Play Theatre (Glenn Lewis, Patrick Ready, Jo Frigg, Hank Bull, Kate Craig).

*Visa-Vis* ou *Vis-Avis* est un ensemble complexe où la superposition des média techniques est maîtrisée à la perfection. L'ironie et l'humour n'ont pas empêché ce groupe de livrer un message profond où les concepts du temps, de la mythologie primitive et moderne, de l'espace et des multiples facettes de l'illusion, étaient de mise.

Deux actes constituent *Visa-Vis*. Le premier est présenté par deux personnages, l'un à tête d'agneau et l'autre à tête de chèvre. Ce sont eux qui vont commenter ce qui va se passer et qui à certains moments discuteront avec les personnages de "l'action". Discussion qui sera formée de mots pris dans toutes les langues: anglais, français, espagnol, italien, allemand, termes musicaux, le tout nommé: langage-universel. Il s'y passe une présentation de personnages évoluant derrière et devant un écran où les jeux d'ombre et les superpositions de diapos et de films sont traités en rapports égaux. Des musiques sur bandes et en direct nous plongent dans une atmosphère de paradis et parfois de cataclysme. Au début de *Visa-Vis*, il y a présentation d'un film où horloges et roue de bicyclette sont les sujets principaux.

Dans la deuxième partie, un "pigmée" intervient. Ce sera son aventure. Poursuivi par un diable, et plusieurs monstres représentés par des marionnettes en ombres chinoises, il sera peu à peu envahi par eux et poussé vers un volcan en éruption. Une machinerie se met alors en marche et une féerie de mouvements et de lumières colorées apparaît. Action réelle et filmée, simultanéité des messages, tout un appareillage de techniques diverses pour montrer l'image de la technologie face aux ambitions de l'homme primitif et de ses rêves paradisiaques...

Du grand théâtre, vivant de multiples manières et offrant une fresque géante de couleurs, d'ombres, de mouvements, de sons et de réflexions. ■



Suzy Lake, *Choreography of the Self*, Tony Brown, John Heward

photo: Suzy Lake

#### THE YOUNG ADULTS, Montréal

Il y avait du punk au Musée des Beaux-Arts! Du punk qui se voulait agressif mais pas dangereux.

À vrai dire il était très civilisé, très mondain, très officiel ce punk. L'auditorium du musée n'est pas cette cave chaude de la rue Saint-Paul du Vieux Montréal où, la veille, les membres du groupe se trouvaient réunis avec plusieurs spectateurs à écouter leurs "confrères" se démenier punkeusement... Là, il y avait une atmosphère punk; les uns exécutant leur "pogo stic dance", d'autres déchirant les chandails de certaines personnes de la place. Au M.B.A. leur musique n'était "forte" que du point de vue intensité des décibels et n'offrait visuellement que peu de choses punk.

Néanmoins *The Young Adults* aura réussi à jouer du punk sous les grands classiques de la peinture, à en faire danser quelques-uns, faire rire plusieurs, crier d'autres, le tout dans un climat très institutionnalisé. Une chose est sûre, c'est qu'ils ont provoqué la curiosité chez presque tous ceux qui ont suivi le festival.

*The Young Adults* aura contribué à institutionnaliser le punk dans le cadre officiel des musées ou bien plutôt à punkaniser l'institutionnalité des musées...

#### CHARLES GAGNON ET PETER FROEHЛИCH

Charles Gagnon et Peter Froehlich, Montréal.

Quand on parle de verbalisation simultanée, le

prendre le revolver, le charger... et... le posera.

L'arme prend ici une valeur potentielle et virtuelle. Possibilité de tuer, d'arrêter et discours et vie. Possibilité aussi d'accroître l'effet de risque, de danger présent à tout instant. Figurant comme la visualisation d'un "point final" ce revolver (vraiment chargé, a confié Froehlich) provoque chez le spectateur un centre d'intérêt dissonant face à l'action.

#### JOHN HEWARD

John Heward, Montréal. *A Painting, Words, Pebbles Thrown Into a Stream*

Heward parle d'éléments naturels, de mots, de messages. Heward accompagné de sa fille Alia (10 ans) et de Mark Pfeiffer propose une réflexion sur diverses notions, divers "formats"; le feu, l'eau, la terre etc... Tous trois, assis par terre en rond face au public, lisent à tour de rôle des citations écrites sur des feuilles qu'ils chiffonnent pour ensuite les lancer dans l'assistance. C'est une variation sur le principe de diffusion — distribution d'un message. La diffusion se fait par la lecture des messages écrits et la distribution se réalise par le lancer des boules de papier dans l'assistance. Variation aussi par la subtile mise en rotation de chaque lecture et de chaque lancer.

Créer un climat, en présenter les tendances, les vivre et inviter les autres à y participer; le tout dans une atmosphère de fraternité. Voilà ce qu'a été A

(1) N.D.L.R. Voir parachute 11 pour *Blurbs*, de Peter Froehlich, texte en anglais au sujet de ce même festival.