

Sur la performance au Québec

Number 58, Fall 1993

Parti pris 1963-1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46681ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

(1993). Sur la performance au Québec. *Inter*, (58), 4–19.

Notes critiques sur l'ambiguïté des performances au Québec

Guy SIOUI DURAND

L'imposante anthologie *Performance au • in Canada 1970-1990*¹ a suscité peu de commentaires critiques ou de discussions depuis sa parution il y a maintenant deux ans. Il y aurait bien sûr à faire des relectures concrètes et détaillées des œuvres répertoriées. Mais il ne faut pas oublier la signification d'ensemble du phénomène au Canada et au Québec.

À cet égard les textes de Clive ROBERTSON pour les provinces canadiennes-anglaises et d'Alain-Martin RICHARD pour le Québec incitaient à de telles incursions moins factuelles et plus globales.

Cet article se veut en dialogue avec l'essai « Activisme et performance : des manifestes-agis à la manœuvre » signé de la plume d'Alain-Martin RICHARD. **Essentiellement,** mon point de vue origine des pratiques artistiques des réseaux parallèles québécois.² J'explore la dualité suivante : les performances reflètent-elles les dimensions aliénées de la postmodernité ou, au contraire, concrétisent-elles l'alternative contre-institutionnelle³ ? La pratique de la performance incarne un bastion de l'art parallèle. Apogée du narcissisme culturel, clament certains critiques de l'art actuel : art en réseau transformant de manière radicale l'activité artistique dominante, estiment ses adeptes. La performance ne fait pas l'unanimité. Il s'agit donc de répondre à ces questions : les performances ne sont-elles que le reflet, dans le champ artistique, du narcissisme comportemental, composante de la postmodernité décisionnelle aliénante ? Ou concrétisent-elles plutôt une alternative socio-artistique en termes d'œuvre propre aux réseaux parallèles vis-à-vis l'art que l'on rencontre dans les institutions ?

Les performances au Québec

Il y a eu près de 1000 performances au Québec depuis vingt ans⁵ ! Or je formule l'hypothèse que les performances au Québec se distinguent de celles issues du contexte anglo-saxon nord-américain, imbibé, lui, d'un fort climat individualisant de culture du moi⁶. Au Québec, ce serait davantage un esprit communautaire qui en imprègne fortement l'évolution depuis 1976.

Cette dimension plus collective qu'individuelle tiendrait d'abord aux origines locales de la performance. Ancrées dans la Révolution tranquille, les expériences d'art improvisé se développent ensuite comme performances principalement dans les réseaux parallèles. Encore une fois, on observera l'importance des événements d'art qui perpétuent une préoccupation communautaire réelle bien plus qu'ils ne se contentent d'être une simple assise organisationnelle de programmation individuelle, comme on la rencontre dans les centres d'artistes et les musées, par exemple.

Pour bien saisir cet esprit communautaire, nous allons devoir remonter jusqu'au milieu des années soixante afin de dégager trois périodes socio-artistiques de l'évolution des performances comme art parallèle. Bien sûr, ces phases s'entremêlent dès le début, mais elles ont chacune leur prédominance⁷ :

1— La phase que j'appelle du « nous identitaire » recoupe cette période inorganisée de l'art hors-institutions ou contre-culturel ;

2— la phase de « l'animation engageante » correspond à la période contre-institutionnelle des réseaux entre 1976 et 1984. C'est surtout lors de cette période que les performances s'inscrivent comme un des volets des thématiques engagées dans les événements d'art ;

3— le troisième moment correspond, au milieu des années quatre-vingt, à certains replis. Il y a alors passage du « nous social » (l'identitaire et l'engageant) à ce qu'Alain-Martin RICHARD nomme le « privé de groupe ».

Au fil de ces périodes, va se tisser au Québec un sous-réseau autonome de performeurs nomades qui deviendra de plus en plus international. Ce sous-réseau développera ses mécanismes d'autogestion idéologique propres (la publication de *Performance au • in Canada 1970-1990*, en 1991) et la production d'événements exclusivement consacrés aux performances (*Interscop*, sorte de workshop tenu en Pologne en juin 1990, une réalisation conjointe québéco-polonaise).

1964-1976 Le nous identitaire

Alain-Martin RICHARD rappelle que, comme ce fut le cas pour la création des premières galeries parallèles, le concept et la pratique de la performance nommée comme telle sont d'abord anglo-saxons, apparaissant autour de Vehicule Art à Montréal au début des années 70. Par exemple, si l'on se fie à l'anthologie, il n'y a eu que 34 performances dans tout le Canada en 1976, dont 7 au Québec et, parmi celles-ci, une seule créée par un artiste francophone, soit Raymond GERVAIS. Deux centres d'artistes anglophones membres du RACA, Vehicule Art et Powerhouse, ainsi que le Musée des beaux-Arts de Montréal sont les endroits où ont lieu des performances. S'y ajoute un bar, le Café du Port. On serait ainsi amené à conclure que la pratique de la performance est à ce moment montréalaise, anglophone et marginale, sans grande portée. En fait, le développement significatif de l'art en direct se passe ailleurs et autrement.

Entre 1964 et 1976, les happenings, la fête permanente, la fusion des arts, etc., sont toutes des appellations exprimant un climat collectif, lequel détermine grandement les processus d'immédiateté et de dématérialisation de l'art. Le contexte culturel en musique, en poésie, en théâtre favorise la participation interactive au présent : « La performance, telle qu'on peut la circonscrire aujourd'hui, se manifeste véritablement au Québec dans les années soixante. C'est l'époque des happenings bien sûr, mais c'est surtout pour le Québec l'ère d'une affirmation nationale, les années de la parole et l'explosion de l'oralité dans ses formes les plus dynamiques et les plus accessibles ».⁸

Le Bar des Arts, la *Semaine A*, les spectacles de l'*Infonie*, les événements du groupe Fusion des Arts, les *Belles-sœurs* de Michel TREMBLAY, l'*Ostid'show* de CHARLEBOIS et cie, la *Nuit de la poésie* en 1970, le *Grand Cirque Ordinaire*, le Théâtre Euh, le Parminou, le Théâtre expérimental des femmes sont tous des exemples de travail collectif et de l'esprit de fête communautaire qui traversent cette période d'expérimentations de l'art immédiat (aussi appelée *Québec Underground*) :

« Ce qu'on ne nomme pas encore performance au Québec, à ce moment-là, se pratique avec plus ou moins d'intensité jusqu'en 76. Il s'agit d'une pratique de la parole et du corps basée sur une dynamique de recherche et de découverte. Elle se fait dans la rue, dans des cours de collèges, sur les Plaines d'Abraham, dans la nouvelle discographie, dans les boîtes à chanson et cafés marginaux, elle se fait partout, mais surtout pas dans un créneau d'art vendable. Cette parole et ce corps en action s'exaltent autant dans l'action Opération Déclic qui constitue les premiers et peut-être les seuls vrais états généraux de l'art au Québec ou dans l'action Fourrage qui symbolise la lutte socio-esthétique... Tous les événements de Lemoyne jusqu'en 72-73 tracent une filiation directe entre le happening, les soirées multimédia des années soixante et la performance. Les poésies éclatées, la Nuit de la poésie au Gesù, les soirées multimédia ou interdisciplinaires... sont autant d'événements qui s'inscrivent dans une logique d'art en direct, non institutionnel, en dehors du marché d'œuvre d'art. En ce sens, plusieurs considèrent

Danse dans la neige (février 1948) de Françoise SULLIVAN comme la première performance au Canada. Dans la tradition des automatistes, il s'agit ici d'une pièce multimédia. Cette attitude qu'on retrouve également chez les jeunes artistes des années soixante. On peut bien sûr y voir les premières racines d'une pratique de la performance ». ⁹

Durant cette période contre-culturelle inorganisée d'avant 76, la performance est en donc filiation directe avec le happening et les soirées multimédia dans tous les secteurs des arts. Tout se passe à Montréal et, du côté des arts visuels, Serge LEMOYNE émerge alors comme la figure de proue des happenings québécois.

Il est à noter qu'à ce moment les performances n'en n'ont pas encore l'appellation. Elles fermentent dans un magma d'expérimentations plus ou moins spontanées, et surgissent, aux dires d'Alain-Martin RICHARD, comme des « manifestes-agis » spontanés et publics au travers du vaste courant d'expériences contre-culturelles et politiques qui embrasent le tout social.

1976-1984 L'animation engageante contre- institutionnelle

À partir de 1976, un courant d'interactivité publique se répand dans toutes les régions. C'est l'ère des réseaux parallèles, notamment des événements d'art comme principaux canaux de circulation où vont s'activer les performeurs. Un volet de performance est intégré aux nombreux événements d'art et expositions. Il n'y a pas encore comme tel d'événements autonomes consacrés à la performance. Outre les événements et les manifestations dans les centres d'artistes autogérés, on doit aussi parler d'actions dans des appartements, dans la rue et dans les bars.

Le réseau francophone québécois apparaîtra à la fin de la même décennie, et aura une filiation beaucoup plus locale et européenne dans ses influences :

« Après 76, il y a, du moins chez les artistes francophones, accélération du passage du public social au privé de groupe.... D'autres galeries et centres autogérés ouvrent, des revues nouvelles voient le jour, qui reçoivent des artistes de l'étranger et qui parlent de l'art qui se fait aussi à l'extérieur. Le Québec brusquement s'internationalise. En même temps qu'il se tribalise. Ce qui déjà s'inscrit dans la logique des réseaux qui vient décentraliser la pratique de l'art. Cette notion de réseau est particulièrement importante, puisqu'il s'agit en fait de la mise en place de canaux de circulation qui fonctionnent en dehors des institutions officielles. Les points de ce réseau sont différemment financés et donc plus ou moins autonomes selon les pays, mais permettent au moins un contact régulier entre artistes du monde entier. C'est ce réseau qui finalement abolit les frontières et branche le Québec sur le monde. La conjoncture de 76 et la mise en place du réseau sont les conditions essentielles d'une pratique soutenue de la performance au Québec ». ¹⁰

Entre 1977 et 1980, ce sont cinq événements d'art, et non pas une œuvre ou la carrière d'un artiste performeur — comme c'est le cas pour Joseph BEUYS ou Robert FILLIOU en Europe, Allan KAPROW ou

Chris BURDEN aux États-Unis — qui concrétisent de nom et de fait la performance au Québec. Ces événements sont :

1977-1980. LES ÉVÉNEMENTS FONDATEURS DE LA PERFORMANCE AU QUÉBEC.

1977 : 03 23 03 à Montréal.
Événement déclencheur.
Il y a un seul artiste francophone ;

1978 : Premier festival canadien de performance, organisé au Musée des beaux-Arts de Montréal ;

1979 : Hors-Jeux au Musée d'art contemporain de Montréal ;

1980 : Colloque Performance et multidisciplinarité : post-modernisme au Musée des beaux-Arts de Montréal par la revue Parachute ;

1980 : Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi.

« Normand THÉRIAULT, avec Chantal PONTBRIAND et France MORIN, récidive et organise en 1977 le festival 03 23 03, soustraité « Premières rencontres internationales d'art contemporain » où la performance constitue un volet majeur (...) Au programme de ce festival on ne retrouve que Raymond GERVAIS du Québec. Mais ce fut un déclencheur, une première qui allait en peu de temps installer la performance comme pratique artistique significative au Québec. Avec un second festival au Musée des beaux-Arts — organisé par Chantal PONTBRIAND l'année suivante (...) et avec l'événement *Performance et multidisciplinarité : post-modernisme* en 1980, mais surtout avec *Hors-jeux* au Musée d'art contemporain en 1979, la performance québécoise se donne des assises permanentes. C'est à partir d'ici qu'on peut tracer un premier portrait des performeurs québécois d'expression francophone (...) À partir de ce festival qui « a pris la forme brute d'un inventaire de la jeune performance québécoise », la pratique de la performance deviendra usuelle dans le champ de l'art québécois. » (...) Dès 1980 (...) Richard MARTEL (...) à quelques mois de l'ouverture du *Symposium de sculpture environnementale de Chicoutimi* monte un volet performance qui constituera un des aspects majeurs de l'événement. » ¹¹

La période contre-institutionnelle des réseaux (1976-1984) transpose en performances plus individuelles le magma communautaire de la période inorganisée. Les protagonistes de la performance s'intéressent alors aux conceptions occidentales, européenne (Dada, Fluxus, l'Internationale Situationniste, l'art corporel) et américaine (happening, *body art*).

Mais, dans ces réseaux, outre la programmation régulière dans les galeries, c'est vraiment la trame des événements d'art qui singularise l'évolution de la performance au Québec et lui conserve cette dimension communautaire si particulière. Les événements créent ici la continuité contre-institutionnelle depuis la période inorganisée du nous identitaire jusqu'à la période organisée du privé de groupe. Les prestations des artistes y font la promotion de la dématérialisation de l'œuvre d'art et d'une nouvelle conception de la création artistique de connivence avec les thématiques sociales

Qu'est ce que la performance ?

La performance est difficile à définir. Il s'agit d'une « œuvre ouverte » au sens où l'entendait Umberto ECO : il n'y a pas de modèle unitaire, c'est un art caméléon qui s'adapte et se modifie. Alain-Martin RICHARD parle de « médium versatile qui peut trouver son expression partout : avec ou sans moyens, dans les musées ou dans la rue, dans les galeries ou les centres commerciaux, en pratique isolée ou dans des événements majeurs. » ⁴ Retenons néanmoins comme éléments de définition ces trois aspects :

1— Artistiquement,
les performances expriment un processus de dématérialisation de l'objet au profit de l'action. On voit apparaître de nouvelles œuvres qui en appellent à la transformation de l'ensemble des pratiques artistiques. L'improvisation (rituelle ou théâtrale) et l'art multimédia en direct se généralisent dans les événements d'art, dans les endroits publics comme les bars et la rue, dans des appartements, dans les centres d'artistes et les musées d'art contemporain.

2— Techniquement,
la performance focalise sur l'individu/artiste. Son corps, ses sons, ses gestes (captés technologiquement et amplifiés ou non) deviennent les matériaux de la conception (théorique, économique, politique, communicationnelle) d'un art qui se veut interactif avec l'audience.

3— Culturellement,
la performance participe (et exprime) de manière exemplaire à ces phénomènes qui se généralisent dans l'ensemble des formes culturelles au cours des années soixante-dix et quatre-vingt, soit l'immédiateté postmoderne (vivre en direct, participer) et la culture du moi.

des événements d'art. Les performances québécoises que l'on y retrouve demeurent politisées — critique du système artistique et de la société — parce qu'encadrées dans les thématiques des événements et les visées autodéterministes des regroupements qui les créent. La thématique des événements amène une programmation plus collective qu'individuelle.

Alain-Martin RICHARD retient d'ailleurs comme fort significatif ce rapport événement/performance : « présence de la performance donc, toutes attitudes confondues, dans les événements dont les titres donnent les paramètres à retenir pour une compréhension générale de la performance au Québec ». ¹².



L'INTERACTIVITÉ ENGAGEANTE : ÉVÉNEMENTS D'ART ET PERFORMANCES ENTRE 1977 ET 1984.

1977 : 03 23 33, Musée des beaux-arts de Montréal. L'événement déclencheur ;

1978 : Premier festival canadien de performance, Musée des beaux-Arts de Montréal ;

1979 : *Hors-Jeux*, Musée d'art contemporain de Montréal ;

1979 : *l'Objet fugitif*, Québec, la Chambre blanche. Pose la question de l'éphémère et des traces ;

1979 : 1^{er} et 2^e festivals d'appartements néoistes à Montréal ;

1980 : *Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi*. Présence majoritaire des artistes francophones dans un événement d'envergure internationale ;

1980 : *Intervention 58*, Jocelyn MALTAIS et Interaction Qui (Alma). Ce rituel/performance/sculpture environnementale étonnant concrétise la notion de sculpture sociale selon une perspective écologiste dans toute la ville ;

1981 : *Art et Société* à Québec par la revue *Intervention* entre le colloque et l'exposition. Situe la performance dans un cadre sociologique et lui donne une assise dans le débat de société ;

1981 : *Ruade* de l'Atelier Insertion à Chicoutimi.

1982 : *Réseau Art-Femmes* (à Montréal, Sherbrooke, Chicoutimi et Québec). Pose non seulement la question des performances de femmes mais propose surtout une attitude tout à fait nouvelle quand au cadre de réalisation de l'événement. L'approche conceptuelle de Diane-Jocelyne COTÉ initie une des réalisations les plus originales dans l'histoire du féminisme québécois ;

1983 : *Terre, Texte, Tisse*. La centrale textuelle de Saint-Ubalde à Portneuf réhabilite la fête de village comme art total ;

1983 : *Art et écologie, un temps/six lieux*. Organisé par l'Atelier Insertion. Par sa distribution géographique (six villes, six centres d'artistes) et sa structure de fonctionnement, sous-tend déjà, dans les nombreuses performances qui y ont cours, la notion de manœuvre qu'on retrouvera en 90 ;

1983 : *76 heures, marathon d'écriture*, sous l'égide d'Alain-Martin RICHARD. Veut modifier par la force de la création collective les fonctions habituelles des endroits publics. On assiste ici à une pratique collective du détournement ;
1983 : *Performance-Art-Action*, important festival à Sherbrooke organisé par Graham CANTIENI et le groupe Darcheu.

De ces événements entre 1976 et 1983 retenons par exemple ce qui se passe en 1980. *Performance au •in Canada* recensait

136 performances canadiennes dont 47 au Québec. Déjà une quinzaine de performances étaient programmées en Europe (il y a eu une *Quinzaine culturelle québécoise* organisée à Lyon en France) et environ six aux États-Unis.

Au Québec même, six centres d'artistes et cinq événements locaux présentèrent des performances. D'autres eurent lieu dans des appartements et au Café Campus, bar étudiant de Montréal. En outre, la programmation de performances dans les départements d'art des universités montréalaises et dans un cégep confirme l'intérêt des jeunes artistes pour ce type d'art. Davantage, les deux principaux musées de Montréal ont aussi programmé des performances.

Toutefois, c'est le volet de performances

amorce d'un débat sur la dépollution qui nourrira pendant plusieurs années les campagnes électorales du coin (faut-il ou non enlever les fosses septiques sur la fontaine ?) Ici les liens communautaires dans la conception, la réalisation, la participation et la connivence avec l'écologie sont évidents.

1984-1992.
Du public social
au privé
de groupe :
les réseaux de la
performance

Autour de 1985, selon la formule heureuse d'Alain-Martin RICHARD, on passera du



Hommage domage à Félix Leclerc, Jean-Claude GAGNON. Photo : François BERGERON.

Lieux et acteurs producteurs de performances au Québec en 1980				
COLLECTIFS ET CENTRES	ÉVÉNEMENTS	MUSÉES	INSTITUTIONS	BARS ET AL.
Néoistes Conventum Qui Danse (Mtl) Galerie d'Art de Matane, Au Sud du 50' Parallèle Galerie Trompe l'Œil (Mtl) Motivation V (Mtl) Chambre Blanche (Qué.) Vehicule Art (Mtl)	Semaine d'occupations d'appartements, 1 et 2 (Mtl) Symposium International de Sculpture Environnementale de Chicoutimi 2 ^e Salon de l'Autoportrait (Mtl)	Musée d'art contemporain de Montréal Musée des beaux-Arts de Montréal	Université Québ. à Hull Université Concordia (Mtl) Université Québ. à Montréal Collège John Abbot (Sainte-Anne-de-Bellevue) Radio-Québec	Café Campus (Mtl) Quartier Saint-Henri (Mtl)

dans la Vieille pulperie, site principal du *Symposium International de Sculpture Environnementale de Chicoutimi*, qui sera l'élément significatif de cette année 1980. On y retrouve la douzaine des principaux performeurs québécois. Une moyenne de trois cents spectateurs assistent à chacune des soirées. Du jamais vu. De fait, il y a confrontation entre la performance et les performeurs et un public qui questionne, et quelquefois chahute. Cette présence de performances hors des lieux habituels de l'art (galeries parallèles, musée ou soirées universitaires), place d'emblée cette pratique en terrain social, en « contexte réel », disent les artistes. Le Symposium, comme événement, réaligne la pratique de la performance sur les problématiques régionales, non-institutionnelles et à thématique environnementale.

Ainsi l'événement/performance (ou sculpture environnementale ?) *Intervention 58* de Jocelyn MALTAIS et du collectif InterAction-Qui réalisé en filiation avec le Symposium est à mon avis une œuvre dématérialisée, engageante vis-à-vis du public et politiquement dénonciatrice de la pollution urbaine dans la ville d'Alma ; non seulement transforme-t-elle un symbole de cette ville (des fosses septiques sont placées sur la fontaine dans la rivière Grande-Décharge), mais elle est dotée d'un pouvoir émancipatoire dans la mesure où il y a aussi plantation de 58 arbres avec l'accord des citoyens, nettoyage des rues avec la participation des enfants et des éboueurs et

public social au *privé de groupe*. On remarque que, progressivement, à partir de 1984, la performance passe de l'art public ou de l'art de la rue, à l'art d'intérieur, changement qui semble coïncider durant cette phase avec la normalisation des réseaux. Les événements deviennent davantage des soirées de performances-spectacles (sur scène) ou des festivals exclusifs de performance.

Du nous social
au privé de
groupe : vers des
événements
exclusifs de
performance.

1984-87 : Pendant cette période à Montréal se développera surtout la danse actuelle. Il y aura de nombreux événements autour de Dena DAVIDA et Tangente : *Moment'Homme* en 1984 et *Le corps politique* en 1987 ;

1985 et 87 : À Montréal, deux événements de performances multi-média et poétiques, *Ultimatum 1 et 2* ;

Au milieu des années 80, d'autres collectifs et regroupements d'artistes voient le jour à Québec. Ils proposent sporadiquement des activités performatives débordant le cadre de la galerie. Il y a Obscure avec ses événements *Folie/Culture* (en col-



Le Marathon d'écriture, Geneviève HARVEY, Pierre HAMELIN. Photo : François BERGERON.



Diane-Jocelyne Côté. Photo : Patrick ALTMAN.

laboration avec Auto-Psy), *Évitez le bruit*. L'Œil de Poisson élabore des propositions récurrentes d'interventions urbaines et des soirées thématiques comme les *Festivals de musique ennuyante*. Le groupe Regart produit *Québec sous-terrain* et *Iconoclaste* dans des endroits insolites, lofts ou vieux hangars désaffectés ;

1984-1990 : les *Festivals d'In(ter)vention* imposent à Québec les événements axés sur la performance. À partir de 84, ces événements explorent respectivement la poésie éclatée, la poésie actuelle en action, la performance pauvre et d'influence Fluxus (*Neo Son(g) Cabaret* 84) dans une tentative de créer un lieu de rencontre international fort (*In Memoriam George Maciunas*, 84). Les notions de dérive et de déplacement, par extension de glissement de sens, s'expérimentent comme essais de déroutement des grilles traditionnelles (*Espèces Nomades* 86), de bris de la dichotomie entre narcissisme et interactivité (*Immedia Concerto*, 88). Avec *Interscop* en Pologne en 1990 se confirme une complicité des performeurs québécois avec les artistes parallèles des pays de l'Est en pleine transformation sociétale. Enfin la question du lieu de la performance et de son déplacement stratégique comme pratique sociale engagée devient une problématique événementielle qui s'étend à tous les centres d'artistes de Québec avec la *Première Biennale des arts visuels de Québec* « De la performance à la manœuvre » en 1990.

Ces événements élaborent une thématique-réseau. Les performeurs cherchent à spécifier leurs modes de création. On tente d'opérer une continuité entre adeptes en un circuit autonome non seulement dans les réseaux mais dans le champ de l'art. Les performeurs font pression pour que le genre fasse partie des grands événements, soit subventionné et qu'il produise une autogestion idéologique de son aventure.

Si on examine l'année 1985 telle que recensée par l'anthologie on observe en gros ceci : il y a quelque 184 performances au Canada dont 70 au Québec, 6 en Europe

et 5 aux États-Unis. Les performances sont alors le lot des centres d'artistes autogérés et de collectifs qui programment plusieurs soirées dans des bars. Les Foufounes électriques à Montréal et le Zanzibar à Québec sont des endroits où il y aura plusieurs prestations. Les contacts avec les performeurs européens (Fluxus) sont amorcés par le collectif Inter/Le Lieu de Québec. L'événement significatif est sans conteste le festival *Ultimatum* de Montréal tenu aux Foufounes électriques. Après une période où les performances constituent un volet greffé à des événements à thématique souvent sociale, voilà un indice que la performance tend à se donner des assises autonomes.

La programmation de performances lors d'une réunion annuelle du RACA à Alma pour la première fois en dehors des grands centres est importante dans la mesure où, nous en avons parlé précédemment, il y a modification de l'intérieur de ce réseau parallèle. La performance y joue un rôle. Dans les centres d'artistes, les performances s'inscrivent désormais comme faisant partie du tryptique installations, performances (souvent lors des vernissages) et vidéo. Ces événements ont tendance à devenir cycliques (par exemple, les *Festivals d'In(ter)vention*).

La plupart des événements axés sur la performance après 1984 auront un caractère international, notamment ceux organisés par le collectif Inter/Le Lieu depuis Québec qui deviendra un centre effervescent de la performance. De toute évidence, le nomadisme des praticiens accélère l'extension internationale des réseaux québécois de la pratique de la performance. Par exemple, certains événements québécois de performances affichent explicitement une filiation plus européenne qu'américaine avec le réseau international Fluxus (*In Memoriam George Maciunas*, 84).

Durant la dernière année de performances recensée dans l'anthologie, soit 1989, il y a 101 performances canadiennes dont seulement 27 au Québec, mais une quinzaine en Europe principalement par des performeurs québécois et 7 performances aux États-Unis. Ce sous-réseau d'événements et d'endroits produisant des performances a maintenant comme centre la ville de Québec où Le Lieu, Obscure et L'Œil de Poisson s'allient à l'occasion pour produire des événements ou des soirées multimédia. La vidéo y est très présente tandis que la revue *Inter* se spécialise de plus en plus dans la discussion théorique, la couverture et l'auto-historique de la pratique de la performance. À Montréal, l'événement les *Cent jours de l'art contemporain* devait programmer des performances sur un mode mineur. Il y a aussi des performances aux Foufounes électriques. Trois événements importants ont lieu en 1989 :

— l'événement *De la onzième rumeur au X^e péché* à Joliette, qui sera le théâtre d'une soirée où trois performances significatives seront créées : *l'homme de fer* par Alain-Martin RICHARD, *Un canadien errant* par Nathalie DEROME et une performance collective par les artistes de Joliette, organisateurs de l'événement. Alors que *l'homme de fer* est une perfor-

Liste des endroits et acteurs programmant des performances en 1985

CENTRES ET COLLECTIFS D'ARTISTES	ÉVÉNEMENTS	INSTITUTIONS	BARS ET AL.
Oboro (Mtl)	Ultimatum	Musée d'art contemporain (Montréal)	Rivières aux Cerises (Magog)
Obscure (Qué.)			Bar de l'Hôtel du Parc (Mtl)
L'Œil de Poisson (Qué.)			Foufounes électriques (Mtl)
Galerie Horace (Sher.)			Maison Carrée (Chicoutimi)
Galerie d'Art de Matane			Bar le Kilomètre/heure (Mtl)
Centre Copie Art (Mtl)			Salon des Tribades (Mtl)
Tangente (Mtl)			Zanzibar (Qué.)
RACA (Alma)			Rue Saint-Denis (Mtl)
Le Lieu (Québec)			

mance où la participation des gens par décodage est essentielle au point de devenir l'élément principal, le performeur compose avec l'environnement immédiat, direct et avec le temps. Il tente ainsi de déconstruire le mode d'usage de la frontalité du spectacle. Nathalie DEROME assure le point de jonction entre la chanson, le monologue dérisoire et le décorum théâtral en prenant avec cynisme le contre-pied des vérités politiques, tandis que la création collective des artistes de Joliette entreprend de décomposer symboliquement les contraintes avec lesquelles ces artistes à proximité de Montréal sentent pourtant le poids de l'éloignement de cette métropole ;

— l'événement *Réparation de poésie* de Beurk TISSELARD (Jean-Claude GAGNON) tenu à l'Œil de Poisson à Québec. Les performances de poésie sonore mixées aux livres d'artistes et à l'art postal par ce truculent personnage prolongent une dimension infonique type des happenings québécois mais resingularisée ;

— l'événement *Performance + Artefacts* au Cégep Édouard-Montpetit, organisé par Sylvie TOURANGEAU, une performeuse de la première heure. La manifestation aura le mérite de rassembler certains des performeurs les plus audacieux de cette fin des années quatre-vingt, notamment Pierre-André ARCAND (le *Sonosaure* qui métamorphose la sonorité de la langue poétique) et Jean-Yves FRÉCHETTE (dont la poésie textuelle est toujours étonnante, allant de l'énorme *Texte, Terre, Tisse* de 1983 jusqu'au récit à sensibilité populaire médiatisé par l'ordinateur qui invite les gens à participer).

Du côté des institutions, les organismes subventionneurs reconnaissent la pratique performative au travers de divers programmes (Artistes invités, Explorations, Volets multidisciplinaires et Bourses de voyages). Aussi, la performance est programmée au Musée d'art contemporain de Montréal — voilà une constante — et au Musée du Québec à l'intérieur de leur programmation régulière, mais sur un mode mineur (après-midi d'animation-performance lors de l'exposition *Les Temps Chauds* en 1989 au Musée d'art contemporain ; les deux journées *Au contraire, la Performance*, lors de la réouverture du Musée du Québec en 1991).

On observe cependant moins de thématiques liées aux mouvements sociaux. Même si l'évolution de la performance au Québec traversera les événements d'art d'abord comme volet de création rattaché à des événements multidisciplinaires pour aboutir à des événements qui lui sont exclusivement consacrés, ceux-ci seront loin de se confiner dans une hyperspécialisation fermée. La pratique de la performance conserve des préoccupations de dépassement et des visées extra-artistiques.

**Performances
au Québec :
alternative
ou aliénation ?**

Comment évaluer la signification actuelle des performances ? Ré-institutionnalisation et aliénation postmoderne ou contre-institutionnalisation persistante et alternative émancipatoire authentiquement parallèle ? L'interprétation ne pourra être que nuancée. Avant de débattre point par point les deux dimensions, j'ai pensé les présenter globalement dans un tableau, afin de permettre tout de suite une vue d'ensemble du débat :

Cinq traits sont retenus ici :
— l'intentionnalité artistique de la performance c'est-à-dire son processus de dématérialisation ;

**Vue d'ensemble des composantes de la
pratique des performances au Québec**

**tendances
décisionnelles**

Faux concept
— rationalisation a priori

— traces technologiques
comme sous-produits

— absorbé par un autre
médium à prétention
artistique : la vidéo d'art

— auto-histoire

Narcissisme
— théâtralité de soi
— pulsion de mort
— pulsion de vie

**Politique
obsolète**
— ludisme

**Financement entièrement
sous le contrôle du mode de
production étatique**

**Rationalisme et immédiateté
décisionnelles**

**tendances
émancipatoires**

Art dématérialisé
— critique du système
— art de déroute
— art novateur

— événements publics
— enrichissement des autres arts

— zone rebelle de création
— autogestion idéologique

Resingularisation
— des idéaux
communautaires

art engageant
— transformation du rôle de l'artiste

**Économie du signe nomade
adaptée au statut des artistes
des réseaux**

**Nouvelles sensibilités
esthétiques et sociales**
— carrefour original de courants
internationaux

— les rapports au corps et au narcissisme culturel ;
— la charge politique de l'art immédiat ;
— le financement entièrement étatique de ce type de pratique ;
— et, sorte d'aboutissement des éléments précédents qui composent le rapport art et société dans la performance, j'opposerai l'idée des performances comme tendances artistiques du mode de reproduction décisionnel de la société à l'idée de pratiques porteuses de nouvelles sensibilités esthétiques et sociales.



Pratiques artistiques surréflet aliéné ou alternative émancipatoire ?

Le concept de performance relève d'une intentionnalité artistique précise. C'est ce qu'on a appelé la dématérialisation de l'art. Les aspects de conception théorique (art conceptuel), d'improvisation (art immédiat) et d'action (performance) y semblent prédominer sur la fabrication d'artefacts (l'objet d'art) et l'idéologie qui s'y accole (l'histoire traditionnelle de l'art).

À la lumière de l'évolution des performances au Québec, nous allons évaluer la pertinence du concept, le rapport des performances avec les autres pratiques artistiques et principalement avec la vidéo ainsi que l'inscription de la performance dans la mémoire artistique.

La dématérialisation : faux concept ou alternative ?

Aux yeux de ses détracteurs, le concept de dématérialisation à la base des performances était un leurre dans la mesure où l'immédiateté de la création appelait inévitablement des éléments de preuve pour s'inscrire dans la mémoire artistique. Ces traces sont de trois ordres : la théorisation a priori, le concept, l'enregistrement audiovisuel de la performance ; sa circulation et le stockage et même la vente de ces traces ; puis finalement la production d'une auto-histoire pour accréditer la pratique dans le champ de l'art.

Dès lors, la dimension artistique de tout le processus de dématérialisation de l'art, à la base des performances, ne se conformerait-elle pas en fait, en ré-introduisant un nouveau type de produit, à la même logique rationalisatrice du système institutionnel qu'elle prétendait démembrer ? Ce premier point est difficile mais crucial. Il implique l'examen des différentes étapes de la création performative en soi.

On retrouve chez plusieurs performeurs un scénario, une intellectualisation, une explication a priori de l'acte qu'ils vont créer. Ce scénario artistique est alors un écrit de l'artiste ou une construction mentale qu'il exprime si on l'interroge. La théorisation a priori des performances n'obéit-elle pas à la même logique de rationalité décisionnelle, cette fois immiscée au début du processus de la création dématérialisante de l'œuvre d'art, qu'il s'agisse d'art conceptuel, d'art sociologique, d'art politiquement engagé ou de performance, toutes des variantes ?

De même, l'improvisation en fonction du contexte spécifique, de l'audience n'est pas toujours respectée. Si l'on excepte l'intégration des performances aux événements d'art à portée sociale, l'expérimentation de certaines manœuvres de rue, d'appartements ou dans certains bars, une large portion des performances aura obéi à la frontalité du « numéro », si théorisé et multimédia soit-il. Au fil des années, la prestation des performeurs sera devenue répétitive, certains ayant un répertoire ou du moins un canevas qu'ils présentent en différents

endroits et devant différents auditoires.

À ces accusations de rationalisme, les tenants de la performance invoquent la dimension critique et novatrice des performances qui introduisent ritualité et poésie dans des actions hybrides et multimédia. On affirme encore que la performance est une zone de création rebelle qui renouvelle la créativité des autres pratiques artistiques sans perte d'autonomie, au point de réaliser une autogestion idéologique.

Les dimensions novatrices de la performance sont indissociables de la critique de la société et de son art officiel qu'elle théorise à son origine. Alain-Martin RICHARD explique bien comment la pratique québécoise de la performance est le fait de mutations profondes dans la recherche d'une définition de l'art, de sa fonction, de sa forme, de ses manifestations :

« La performance place le corps (politique, social, individuel) et la perception au centre de son activité. Sa fonction ici n'en est pas une de distraction ni de mercantilisme (pratique du non-objet, la performance s'exclut du marché de l'art), ni d'esthétisme (on devrait parler surtout du poétique), ni discursive (à cet effet, notons que la performance anglo-canadienne est beaucoup plus discursive, genre *talk-show*), sa fonction en est une de détournement ». ¹³

Conceptuellement, l'intentionnalité (idéologie) de la performance se veut donc alternative. La performance, la peinture, la sculpture en direct et les installations, auxquelles on peut encore greffer l'art postal, l'art éphémère et plus globalement la formule de l'événement d'art total, définissent un même processus artistique. Ce processus constitue une opposition au fondement officiel du système artistique, c'est-à-dire à l'objet imagé ou stylisé, exposé, collectionné, coté et vendu. Les performances sont d'abord des pratiques de déconstruction des composantes du système officiel des beaux-arts. Ces pratiques contestent l'objet d'art, marchandise à la base du système mercantile capitaliste, de la collection muséale ainsi que de l'histoire de l'art, idéologie de ces deux sous-systèmes du champ de l'art actuel. C'est là la première intention subversive de départ dans la pratique de la performance : celle de la critique en acte du fondement economiciste de tout le système officiel de l'art. La performance déconstruit la notion d'objet d'art, et elle le fait en amorçant deux processus novateurs.

D'abord, les performances participent, avec l'art conceptuel et l'art sociologique, du processus de la dématérialisation de l'objet d'art qui place l'acte de l'artiste au rang d'œuvre. Souvent, nous avons affaire à une brève prestation ou à un processus plus ou moins long dans le temps, à une œuvre continue qu'on appelle œuvre progressive (*work in progress*). Ce vocabulaire a remplacé les vieux concepts d'ébauche, d'esquisse, d'œuvre inachevée, d'étude qui n'avaient de sens que par rapport à l'œuvre finie. Il y a donc passage de l'artefact à l'acte de sa création comme pratique significative en soi. Il y a aussi passage de la gestualité technique vers le corps comme matériau. C'est pourquoi on parle alors d'art en actes, d'art actuel, où l'artiste prend le devant de la scène.

Deuxièmement, sous les vocables de performances, manœuvres, actions, happen-

nings, événements, tend à se créer un style d'œuvres qui ne sont plus faites avec des matériaux. De plus, cette théorisation critique de l'art en direct donnera un sens nouveau à la sculpture, la peinture, l'art public. En 1980 au *Symposium International de Sculpture environnementale* de Chicoutimi, plusieurs sculpteurs seront favorablement impressionnés par les performances, surtout par leur audace créatrice, leur immédiateté et leur aspect spectaculaire. À une période où la sculpture sociale et l'animation par les artistes étaient en vogue, on peut penser que la performance aura influencé les idées d'installation et d'interactivité dans l'œuvre que l'on va observer par la suite¹⁴. L'éclatement de l'œuvre amène de nouvelles manifestations, de nouveaux styles multidisciplinaires qui deviennent les traces artistiques des performances. Il s'agit des vidéos d'art et des installations.

L'évolution de la performance au Québec a connu une période communautaire inorganisée teintée de revendications politiques et de contre-culture durant la Révolution tranquille. Son parcours organisé passe par les réseaux d'art parallèles au point d'en constituer une des pratiques fondamentales avec l'art environnemental et l'art engagé. La combinaison critique de la dématérialisation — instauratrice de l'art en actes et interactif — et des réseaux parallèles renforce cette dimension contre-institutionnelle, très forte entre 1976 et 1984.

En un sens, que la critique sociale à la base des performances soit logique, analytique et que l'agencement performatif soit scénarisé, cela n'enlève rien à l'opposition audacieuse du genre vis-à-vis ce qui fonde à la fois la collection privée (le marché) et la collection publique (le musée), à savoir l'objet somptuaire.

Les performances et les autres pratiques artistiques : un médium absorbé ou une zone rebelle de la création ?

Dès les débuts du processus de dématérialisation de l'art, on sent, aussi bien dans l'art conceptuel, l'art environnemental que dans les performances, la nécessité de la trace a posteriori pour toutes ces pratiques artistiques dématérialisées. Plus que toute autre pratique artistique, la performance nécessite une preuve d'existence artistique au-delà de son exécution immédiate, singulière et contextuelle. Nous l'avons dit, l'éphémère guette l'œuvre : l'oubli, l'ignorance, la futilité de la prestation tout comme le peu de diffusion et l'incompréhension peuvent rendre hostile vis-à-vis la performance.

La trace artistique de la performance n'altère-t-elle pas cependant son intentionnalité radicale, critique et engageante et nécessairement l'évolution de ce type de pratique en la ré-institutionnalisant ?

Pour les opposants à la performance, la photographie, la diapositive mais surtout la

vidéo deviennent les images qui témoignent, prolongent en diffusion et deviennent même sous-produits autonomes de l'exécution artistique initiale. Pas de doute qu'à mesure que se structurent des événements d'art entièrement consacrés à la performance et que les organismes subventionneurs acceptent de la financer, la vidéo deviendra l'outil argument pour convaincre les jurys. Elle s'ajoute aussi aux collections des centres de documentation et devient « objet » de vente dans les institutions (bibliothèques de musées et d'enseignement de l'art actuel). La trace artistique vidéo prendrait-elle donc progressivement une importance économique et communicationnelle qui dépasse la pratique de la performance ?

D'une part, la trace vidéo est de l'ordre de la communication parce qu'elle est une trace technologique de la performance qui s'inscrit facilement dans le c. v. de l'artiste (pour la demande de bourses, de subventions et de participation à des événements). D'autre part, tout comme le performeur lui-même, qui est le principal matériau de sa performance, la trace technologique est un médium léger, facilement mis en circulation et « stockable ».

On retrouve effectivement toutes ces étapes dans l'évolution des performances québécoises. Si durant les deux premières phases de leur histoire, ce sont surtout des catalogues ou des articles dans des revues qui rendent compte des premiers événements de performances — ce sera le cas pour *03 33 23* (1977), les volets performance du *Symposium de Chicoutimi* (1980), de l'événement *Art et Société* (1981), du *Marathon d'écriture* (1983), de *Neo Son(g) Cabaret* (1984), d'*In Memoriam George Maciunas* (1984) et d'*Ultimatum* (1985), très vite, par la suite, la trace vidéographique déjà en vogue pour certaines prestations individuelles, va rapidement devenir usuelle lors des événements de performances, notamment ceux produits par Inter/Le Lieu (*Espèces Nomades* (1986), *Immedia Concerto* (1988), manœuvres du collectif Inter/Le Lieu à la SAW Gallery d'Ottawa (1989) et à la Galerie Sans Nom de Moncton (1990), *Interscop* en Pologne (1990), *Interzone* (1992) et *De la performance à la manœuvre* (avec cinq centres d'artistes de Québec, l'Œil de Poisson, Vu, Le Lieu, La Chambre blanche et Obscure), en 1991.)

Mais le fait crucial me semble le suivant : la vidéo d'art absorbe et déboute même l'art conceptuel et l'art en acte immédiat. Quand il y a peinture en direct et encan, ce ne sont pas les performances qui se vendent mais les peintures ; quand il y a vidéo des performances, ce ne sont plus les traces de l'œuvre en acte qui importent mais le montage du nouveau médium qui se dit vidéo d'art. Cette nouvelle marchandise, elle, va entrer allègrement dans les musées et autres circuits des images animées, notamment les festivals de cinéma et de vidéo. De plus, la vidéo d'art profitera des subventions gouvernementales, ayant été inscrite à la demande des artistes eux-mêmes dans ce nouveau créneau appelé art multidisciplinaire. Le prolongement technologique de la performance ne se moule-t-il pas alors dans le marché des mass-média ?

C'est donc dire que la dimension écono-

mique de la trace réhabilite l'économie de production telle qu'elle fonctionne dans les autres sphères sociales. Ainsi elle renvoie à l'achat, à la location et à la vente de produits, et à l'emploi d'appareils de haute technologie comme dans les autres branches des industries audio-visuelles de la culture de consommation de masse (cinéma, télévision, photographies à effets spéciaux, etc.). Elle fait aussi travailler des techniciens et experts autres que les artistes. Des compagnies de vente de vidéo d'art existent maintenant et prospèrent par des contrats semblables à toute petite entreprise (par exemple, PRIM Vidéo, le Vidéographe à Montréal).

Toute cette longue digression sur le statut de la vidéo d'art vise à appuyer ce constat : la performance serait vite devenue le matériau, la pré-image (comme le concept était son pré-texte) à la vidéo d'art. On a assisté à une inversion : alors qu'à l'origine la performance est un outil au service d'idées (art pauvre, art conceptuel, critique du système de l'art basé sur l'objet-œuvre-marchandise, Fluxus, etc.) et un véhicule de participation (happening), d'animation (soirée prévue lors d'une exposition, d'un vernissage, etc.), elle devient de plus en plus divertissement ou *entertainment*, comme disent nos voisins américains (les festivals de performances, de poésie, de bruits et multimédia, etc.). La vidéo de performance, elle, est rapidement devenue un genre artistique instituée. On retrouve ici exactement le processus d'institutionnalisation des médias énoncé par MacLUHAN en 1967 : un médium en absorbe un autre.

Un autre type de rapport entre les pratiques artistiques semble avoir désamorcé le statut des performances. Au Québec, les performeurs proviennent plus de la poésie, du théâtre, de la danse et de la musique que des arts visuels. Moins de sculpteurs ou de peintres vont vers la performance. Ce carrefour du théâtre (Nathalie DEROME, Alain-Martin RICHARD), de la danse (Marie CHOUINARD, Dena DEVIDA), de la chanson (Sylvie LALIBERTÉ, Michel LEMIEUX), de la poésie (Pierre-André ARCAND, Jean-Yves FRÉCHETTE, Jean-Claude GAGNON) de la peinture (Denis DION, James PARTAIK) et de la sculpture (Armand VAILLANCOURT, Claude-Paul GAUTHIER, Claude LAMARCHE, Michel SAINT-ONGE) fait que la performance possède un caractère multidisciplinaire. Mais il fait aussi en sorte qu'elle devient matière idéale au « pillage » par ces autres médias artistiques. Par exemple, la danse sera un milieu d'où origineront beaucoup de performeurs entre 1981 et 1986. Par la suite plusieurs d'entre elles retourneront à la chorégraphie comme Marie CHOUINARD et Dena DEVIDA. Ce sera la même chose pour Nathalie DEROME au théâtre.

À partir de la fin des années quatre-vingt donc, nombre d'artistes retournent progressivement à leur discipline d'origine et enrichissent de par l'acquis performatif ces genres établis : poésie, vidéo, peinture, sculpture, danse, théâtre.

Le potentiel novateur et critique de la performance aurait-il connu un double désamorçage artistique dans ses rapports avec les autres pratiques artistiques non-dématisables ? Premièrement, autant la performance est un lieu d'expérimentation par

essence unique et éphémère, autant on observe que les performeurs venus d'autres disciplines y retournent enrichis de cette expérimentation, tandis que l'installation survit comme décor ou résidu de certaines performances. Deuxièmement, la vidéo d'art a-t-elle doublé la performance ?

À l'opposé, comme le signale Alain-Martin RICHARD, la performance maintient un statut d'alternative rebelle vis-à-vis des autres pratiques artistiques, ce qui contrecarrerait le pillage observé :

« La performance insiste pour ne pas se faire circonscrire ou définir, puisqu'elle se base, en effet, sur l'a-perception du monde. Ce qu'elle met en branle, ce n'est pas strictement la linéarité du texte, ni la dramaturgie du théâtre, ni les procédés d'émotion du spectacle, la performance tente d'installer l'envers du décor, elle déplace les structures de perception conventionnées et validées par des siècles d'aristotélisme et de cartésianisme ». ¹⁵

Ce point de discussion demeure ouvert. Difficile à évaluer. Effectivement la performance reste une zone de liberté créatrice. Sauf que l'expérimentation ne signifie aucunement impact politique ou économique. Elle peut aussi ressembler à un refuge.

Auto-histoire ou autogestion idéologique ?

Une question reste en suspens quant à l'influence artistique des performances. Raconter sa propre histoire, est-ce narcissique (s'admirer ?) ou est-ce plutôt stratégique (puisque'il y a rapatriement de son discours sur) ? S'agit-il d'un détour pour entrer quand même dans l'histoire officielle de l'art ? S'agit-il plutôt d'une modification sur le terrain même de la mémoire de l'art qui se fait, d'une contre-histoire ?

Il y a un peu de tout cela.

La performance postmoderne deviendrait ainsi directement son propre sujet comme histoire de l'art (l'autoréférentialité). Ce sujet est perçu, immergé, noyé dans les conditions empiriques de son action (l'œuvre immédiate) dont la cohérence formelle, la calculabilité et l'efficacité deviennent les principes ultimes de normativité, puisque seuls ils assurent la prévisibilité et donc l'objectivité de ses résultats (bonne ou mauvaise, il y a performance si elle est répertoriée dans une anthologie, ou un catalogue, ou un vidéo, etc.).

Quoi qu'il en soit, l'aspect éphémère de la performance renforce la dimension communicationnelle de ce type d'œuvre. D'abord par une présence directe puis comme traces.

Les catalogues d'événements et l'importance que certaines revues (*Parachute*, *Inter* et *Parallélogramme*) vont accorder dans leurs publications à la promotion théorique et nomade des performances joueront un rôle dans l'inscription de ce type de pratique comme art parallèle au Québec. Nombre de vidéos feront d'événements de performances ou de performances singulières le sujet de leur production. Ce qui, dans un sens, ne nuira pas dans la mesure où l'image animée reflète beaucoup plus justement la dynamique performative.

Loin de nier les traces, leurs promoteurs les jugent doublement utiles : pour la poursuite de la carrière, dans les c.v. et demandes de subventions, mais aussi comme documents précédant ou accompagnant les performeurs dans les réseaux. Économiquement parlant, les traces deviennent des sous-productions pour les centres de documentation, les médias et festivals qui, peu à peu, se développent (l'ajout de la vidéo aux festivals de films).

Dans un tel contexte d'auto-promotion, il était tout à fait plausible que les milieux parallèles en arrivent à raconter leur propre histoire de la performance, cette intellectualisation allant dans le sens de l'autogestion idéologique propre aux réseaux parallèles.

L'association de Clive ROBERTSON (alors coordonnateur à la Saw Gallery d'Ottawa) et d'Alain-Martin RICHARD du collectif Inter/Lieu, centre en art actuel à Québec, va produire en trois ans l'anthologie *Performance au Canada 1970-1990*. Colossal ouvrage digne des institutions mais produit dans les réseaux parallèles, nous avons là l'intention puis la réalisation autogérée de l'histoire spécifique et du passé récent des performances par les performeurs eux-mêmes :

« Nous nous sommes servi du réseau pour tenter d'atteindre le plus grand nombre possible d'artistes de la performance. Le réseau qui repose sur ANNPAC/RACA et sa revue *Parallélogramme* (1976) d'une part, mais aussi ce réseau plus informel qui s'est bâti au fil des ans avec les artistes.... De plus nous avons étendu notre propre réseau de recherche par le biais de personnes-ressources pour chacune des grandes régions... Nous avons demandé aux artistes de nous fournir des informations précises sur chacune des performances réalisées : le titre, le lieu, la date, les circonstances particulières, une brève description, une liste des matériaux utilisés et un relevé des traces : articles, catalogues, vidéos, etc.... Ce livre est d'abord une production des artistes eux-mêmes. En ce sens, nous avons respecté les styles, l'ampleur ou la déficience des informations. Nous y avons inclus ce que les artistes eux-mêmes perçoivent comme étant de la performance. Les danseurs, par exemple, ont déterminé ce qui relève de la performance et non pas de la danse ou de la chorégraphie. Les musiciens ont tracé la ligne de démarcation entre concert et performance. Les poètes ont établi ce que l'on peut retenir comme relevant du performatif et non de la simple lecture de poésie. Les artistes en arts visuels ont distingué la performance de l'installation ou de l'art conceptuel, les gens de théâtre enfin ont appliqué eux-mêmes les critères qui séparent la performance du théâtral... »¹⁶

Cet exercice effectif d'autogestion idéologique à propos de la performance en parallèle aux institutions manifeste l'alternative artistique de plusieurs façons. Premièrement, une telle préoccupation réintroduit une certaine conscience historique dans ce champ de pratique, ce qui a pour effet de débouter quelque peu l'immédiateté éphémère propre au narcissisme comportemental tant critiqué par les sociologues. La synthèse de l'ensemble des pratiques performatives signifie cohésion et reconnaissance communautaire chez les artistes performeurs. Ce qui consolide les réseaux en leur fournissant une image de leurs activités. Deuxièmement, ce savoir parallèle en concurrence avec le savoir officiel des institutions dame le pion au rôle de

la sélection qui a toujours appartenu aux institutions. Si le musée préfère la vidéo d'art aux performances, qu'il intègre sur un mode mineur, et si l'histoire de l'art contemporain s'en tient à l'étude de périodes antérieures, on peut dire que les produits de l'autogestion idéologique comme cette anthologie prennent de vitesse l'institution savante. Et il faudra compter avec. En un sens se démontre là un effort de transformation du corpus et de la manière de comprendre l'art qui se fait actuellement.



Texte, Terre, Tisse, Jean-Yves FRÉCHETTE.
Photo : Patrick ALTMAN.



Postmodernisme culturel en acte ou resingularisation originale des idéaux communautaires ?

La dimension culturelle des performances semble le reflet dans l'art d'une transformation idéologique et comportementale plus générale. Comme je vais tenter de le montrer, les performances permettent une évaluation plus précise de la notion d'**art immédiat** mise de l'avant par le sociologue et philosophe Michel FREITAG que ne le font des pratiques d'art politiquement engagé ou l'art environnemental. Rappelons que chez lui, ce concept retranscrit la dimension aliénée de la vision du monde postmoderne dans le champ de l'art et des réseaux parallèles. Les interventions individuelles spontanées, rebelles et inorganisées y apparaissent plutôt comme des conduites/situations et des discours s'auto-légitimant.

Par exemple, le lien entre la performance et le narcissisme paraît trop évident. L'affirmation scénique et théâtrale de l'artiste comme matériau de l'œuvre et déclencheur de l'interaction esthétique immédiate, en acte, *actuelle*, ne serait que le reflet — et l'indicateur — de l'immense courant de culture du moi qui traverse la culture occidentale depuis les années soixante-dix. Tous les épithètes de cette « nouvelle sensibilité » aliénée s'appliquent d'emblée à la performance : théâtre du moi, immédiateté, éphémérité, primauté de l'image, hyperindividualisme, narcissisme, hybridation des médias, a-politisme postmoderne, clichés, production individuelle, introspection, existentialisme.

Nul doute que la performance émane de la vague de narcissisme qui déferle sur la culture nord-américaine avec les années soixante-dix. Ainsi la majorité des performances formalistes et technologiques relèvent du narcissisme (Michel LEMIEUX avec son *Solid Salad* en est le représentant le plus typique). La création en direct devient une mode. Les traces audio-visuelles deviennent narcissiques. Elles n'ont de sens que dans une circulation fonctionnelle : l'envoi aux organismes subventionneurs et organisateurs d'événements ou aux distributeurs pour vente et archivage (Vidéographie). Le but est de permettre, via des subsides, la poursuite d'une carrière comprise comme mode d'existence et sa circulation dans les réseaux d'initiés et d'amateurs.

Comme le dénonce FREITAG, le concept « d'art » se dissout donc dans celui de « milieux artistiques ». Cette exigence existentielle transforme la performance en artifice narcissique, en exhibitionnisme incessant. L'interactivité est faussée. La performance ne ferait plus que réduire son « public » à n'être que système de motivations, et réduire sa propre action à de la manipulation pour finir par se disperser elle-même dans la diversité insignifiante de ses manifestations. Avec la performance, à la limite « il n'y a plus de création que dans l'acte de ce déplacement, que dans la capacité de se faire voir et d'être vu ailleurs »¹⁷.

Désormais l'art de la performance ne poursuivrait donc qu'une seule obsession : être reconnu et demeurer de l'art, maintenir et affirmer son identité par sa différence. C'est pourquoi il se transforme en message ponctuel, en auto-promotion continue, en publicité et en propagande, en art de choquer, de surprendre, sans plus. Vide et avide. Le mauvais angle de la postmodernité.

L'évolution de la performance au Québec a sans doute été moins contaminée par cette culture anomique du moi que dans le reste de l'Amérique. Les performances participatives à caractère collectif et communautaire, tout en possédant un contenu dont la dimension communicationnelle déborde la théorie artistique pour introduire des préoccupations sociales, caractérisent ce rapport entre performances et événements d'art.

Qui plus est, les grandes phases de l'histoire québécoise de ce type de pratique artistique définissent davantage une insertion communautaire liée aux idéologies revendicatrices qui traversent l'ensemble de la société (via les mouvements sociaux).

La description de l'évolution des performances au Québec dans les années 80 est en ce sens limpide : c'est la dimension communautaire des événements encadrant les performances, plus que la programmation régulière dans les galeries parallèles, qui a assuré de manière originale cette dimension alternative. En effet, une des dimensions critiques exprimées concerne la volonté de création hors-institution à travers la dématérialisation créatrice (acte dans les lieux et de connivence avec les causes du quotidien). L'idéologie de participation s'y jumelle à la pensée performative. Pas de doute, au Québec, la pratique de la performance établit un rapport à l'audience.

Loin de nier la composante narcissique dans la performance, RICHARD croit y déceler un des moteurs de son évolution au Québec, qui est de déjouer ce piège de la culture du moi. Le rapport indissociable que l'on a mis en évidence entre la pratique de la performance et la formule des événements d'art rend compte de ces efforts de déboulonnage du narcissisme dans la pratique même de la performance québécoise.

On en a fait mention, une série de pratiques créatrices « en actes » déboutent constamment le narcissisme au Québec. Entre 1976 et 1984, les performances inscrites dans les événements d'art débordent vers des préoccupations sociales. D'autres revendiquent une amélioration de la vie quotidienne, ou bien ce sont des « systèmes critiques » tournés contre le système dominant de l'art, l'art officiel, celui des institutions. C'est pourquoi nous avons parlé de « nous social » et d'« art engageant ». En 1988, lors de l'événement *Immedia Concerto* à Québec, lequel regroupait plusieurs performeurs américains, représentants du mouvement fluxus et d'autres performeurs européens, la table ronde que j'animais dérivait rapidement vers un débat intense sur la possible impasse narcissique des performances. Rien à voir avec l'auto-glorification. Et encore une fois, la dimension sociale des prestations québécoises ressortait.

Pour Alain-Martin RICHARD, le type particulier de rapport entre le performeur et le public, souvent autre que celui des micro-milieus qui assiste aux événements, est justement un exercice pour récuser le narcissisme qui pèse lourd, on le sait, sur l'art immédiat où l'essentiel repose sur l'individu-artiste en scène et en acte :

« Le projet performatif, on le voit, demeure un projet qui porte sur l'essence des choses. On reproche souvent à la performance d'être obscure, incompréhensible, destinée aux seuls initiés. Étant donné sa fonction et son projet initial qui consiste à développer de nouveaux outils de compréhension, ce reproche est vrai, en partie. Il met en cause l'attitude du public. C'est cette attitude même du public, objet des performances qui travaillent sur les perceptions, le comportement, la philosophie, qui installe un hiatus. Et c'est précisément ce hiatus — ce narcissisme dont parle Pierre RESTANY — qui devient un des moteurs de la performance. Chez les artistes fluxus, comme chez les performeurs du Québec ou de partout, c'est la conscience de cette distance entre l'audience et l'artiste de la performance qui fait bouger l'art de la performance. Ce qui explique les tendances diverses et des réponses multiples : vers le spectaculaire, vers l'entertainment, vers une pratique exacerbée, vers une action absolument et nécessairement interactive, vers le musical, le visuel, l'olfactif, vers l'intimité. »¹⁸

Le politique obsolète ou l'art engageant ?

La dimension politique des performances, parce que teintées d'éphémère, de ponctualité et d'hyperspécialisation, ne semblerait s'être caractérisée que par le scandale momentané, la bizarrerie. Les codes ne permettraient pas une transformation des rapports de forces, mais plutôt une tolérance par une canalisation dans des réseaux contrôlés (les centres d'artistes et les festivals de performances dans les galeries parallèles) ou comme *entertainment* ponctuellement pour les expositions muséales et certaines foires. Il n'y a cependant pas officialisation institutionnelle des performances au sens d'une récupération par la muséologie ou le marché : on l'a vu dès le départ, les musées voués à l'art contemporain vont accorder une place expérimentale aux performeurs, pour ensuite leur accorder un statut d'*entertainment* de bon aloi lors de vernissages et autres présentations d'installations et de vidéos, par exemple.

C'est en ce sens qu'il y aurait institutionnalisation des performances. L'évolution vers la spécialisation aurait obéi à la récupération, peu importe le scandale sporadique de certaines activités. L'existence politique des performances se serait conformée à l'équation voulue par les tenants du contrôle social : provocation, subversion dans des espaces-temps spécialisés = intégration.

La forte connotation de participation des performances au Québec nous livre cependant une autre vision de leur rôle politique. La dimension alternative la plus surprenante, dans le cas du Québec, est celle d'être un art engageant. Qualifiées globalement, et sans analyse détaillée, de narcissistes, de subordonnées à la trace technologique, d'éphémères et obsolètes, on a peut-être trop oublié cependant les transformations

artistiques que les performances ont amenées, ainsi que l'encadrement contextuel leur conférant une signification sociale tout autre que le reflet postmoderne aliénant.

À la lumière de l'évolution de la performance ici, bien des éléments déjà mentionnés révèlent la dimension politique d'un art plus engageant que militant. Cinq points sont à prendre en considération en ce sens :

1— D'abord cet art immédiat crée un nouveau rapport de communication entre les créateurs, leurs œuvres et le public. La performance provoque chez nombre d'artistes une transformation de leur rôle en société. Les projets des collectifs Interaction Qui au lac Saint-Jean et de l'Atelier Insertion à Chicoutimi sont exemplaires sur ce plan.

2— En outre, si la performance est fortement individualisante par sa nature même, ses préoccupations interactives constantes, puisées dans les *happenings* et le climat politisé précédant l'organisation en réseaux, exprimeraient davantage une resingularisation des enjeux socio-artistiques (ces replis du politique au poétique, ces préoccupations pour les angoisses, etc. après l'attachement à des causes collectives arrimées aux mouvements sociaux) que le narcissisme comportemental et l'a-politisme anémique postmoderne.

3— Dans les prestations de performance il y a toujours une interactivité avec l'audience, soit de manière politiquement engagée, soit de manière ludique. Qui plus est au Québec, l'intégration des performances dans les événements d'art leur a fourni une trame d'art engageant vis-à-vis les audiences (manœuvres de rue, manifestations d'art sociologique, créations en direct, etc.) ;

4— une reformulation communautaire originale en territoire imaginaire québécois de toutes ces influences étrangères, les traditions anglo-saxonne et européenne de la performance. C'est le contraire du rattrapage et du colonialisme culturel ;

5— Alain-Martin RICHARD explique bien en quoi la performance est un art qui entraîne un changement dans la conception et le rôle que joue l'artiste. L'art en actes, en direct avec les audiences confirme que l'artiste joue un rôle d'acteur social : animateur, illustrateur, amuseur. Au Québec, les performeurs conçoivent la fonction d'artiste comme « programmeur d'expériences » essentiellement fondée sur la formulation adéquate d'une proposition expérimentale :

« Les artistes considèrent alors que l'art n'est pas qu'un outil nombriliste et auto-référentiel, ce qui n'a rien de négatif en soi, mais demeure tout de même limitatif. Pour eux, l'art est d'abord un outil de compréhension et de critique du réel, l'art est une donnée fondamentale qui sert de déclencheur, de moteur, de système d'analyse permutable. La performance devient un outil, un médium qui permet de poser des questions dans l'espace, d'inventer nos propres outils médiatiques, d'exprimer notre dédain pour l'establishment artistique et sa notion de l'art comme bien de consommation, de sortir des exigences contemplatives de la création artistique au sein des institutions, de provoquer une accélération de conscience qui déjoue les conditionnements et la nostalgie au profit des



valeurs d'usage, elle permet aussi de multiplier les présences, d'assumer totalement l'action, d'organiser des machinations du réel, d'affirmer la réalité du corps dans l'activité et de démontrer la vacuité de l'objet produit pour le marché, de nous déshabituer au consensus du réel. »¹⁹

Mécénat étatique piégeant ou économie du nomadisme parallèle ?

La dimension économique de l'existence des performances nous dévoile-t-elle une adéquation propice à la circulation et à l'animation des centres d'artistes en réseaux, au point de devenir le mode d'être hyperspécialisé de ces milieux ?

Dans ce mode de circulation subventionné à l'intérieur de circuits bien balisés, l'art en acte a-t-il perdu progressivement sa signification sociétale pour devenir une simple pratique spécialisée et segmentée ? Sans marché ni intégration dans les musées, la performance pour survivre ne pouvait que se soumettre à la technique de gestion de la société décisionnelle et à son acteur principal (l'État-mécène) pour obtenir des subsides, condition pratique de son existence avec la chaîne que représente ce type de dépendance : jurys, réseaux, micro-milieus d'initiés, mode de vie, stipulent ces détracteurs.

Aux dires de Michel FREITAG, les performances tombent directement dans le champ des procédures décisionnelles des instances techno-bureaucratiques pour assurer leur survie et même leur identité. La perte de substance sociale de ce type d'art viendrait simplement du fait que la dépendance économique condamne la pratique à consacrer toute son énergie à l'affirmation, à l'exposition, à la démonstration de sa propre nature d'« être-de-l'art », c'est-à-dire à ne pas paraître ce qu'elle devient : une pratique particulière parmi toutes les autres (un groupe de pression, une identité particulariste porteuse de droits, etc). La survie des performeurs ne se fait-elle pas au détriment de la survie de l'art compris dans son sens spécifique ?

Depuis 1976, les performances consolident davantage les réseaux d'art parallèle parce qu'elles s'y inscrivent comme pratique spécifique, qu'elles ne sont reconnues comme genre artistique par l'art officiel. Et il y a une raison économique importante à cela. Les performances s'adaptent parfaitement au fonctionnement des réseaux, au statut économique des artistes parallèles et à l'économie du signe subventionnée par l'État.

La performance est un art pauvre, sans moyens coûteux. Elle circule via le performeur lui-même. C'est pourquoi les subsides pour la création vont à l'artiste. De plus, les programmes gouvernementaux négociés par les centres d'artistes (le programme *Visiting Artists* du Conseil des arts) et les bourses de voyages vont permettre la rencontre des performeurs lors de festivals et dans les programmations régulières.

La performance comme mode d'existence repose donc sur cette économie du signe, subventionnée, qui réalise l'adéquation

performance/art/réseaux. L'économie du signe s'en trouve transformée par cet art éphémère. Économiquement, la performance offre une solution à la précarité des créateurs : les cachets obtenus (subventions, contrats) vont en totalité à l'artiste et non aux coûts des matériaux ou à un intermédiaire.

En outre, la performance s'avère la pratique adéquate à l'instauration des réseaux parallèles d'artistes. C'est l'artiste qui se déplace et non son œuvre. Nous avons donc là la manifestation d'un art nomade et souple, idéal pour la circulation et la communication entre artistes, ce qui est tout le contraire de l'exposition des objets d'art dans les réseaux des centres d'artistes locaux et outre-frontières. La ramification internationale des événements de performances après 1985, notamment dans la filière fluxus européenne, étendra de manière internationale la circulation des performeurs²⁰.

Sans nier la position totalitaire du financement étatique des performances, peut-on penser qu'au contraire nous avons affaire à une pratique artistique adéquate à l'idéologie et au fonctionnement en réseau ? La constitution de réseaux et leur filiation internationale aura été propice au développement de la performance, constate Alain-Martin RICHARD :

« La tribalisation avec la formation des nombreux collectifs, des galeries regroupées autour d'un petit noyau, de revues spécialisées, la décentralisation avec le concept de périphérie, d'autonomie des régions, avec le concept d'une pratique artistique contextualisée en dehors de la métropole, concept soutenu par la revue *Intervention*, et le déplacement du projet de société vers des préoccupations autres que « le pays à construire » ont également comme effet de morceler les différentes pratiques de l'art en général et de la performance en particulier. En effet, il faut bien comprendre ici que les influences internationales, les idées fortes développées depuis les années 50 aux États-Unis ont pénétré l'univers mental québécois et modifié profondément la perception de notre réalité. La naïveté d'un certain discours de gauche et les impératifs absolus de remplacer les utopies par une compréhension différente soutiennent finalement des formes nouvelles d'expression ».²¹

Tendances décisionnelles ou nouvelles sensibilités ?

Si l'on rassemble sociologiquement les traits du procès de la performance, on en vient à la synthèse d'un rapport art et société où la performance serait la manifestation typique du postmodernisme, idéologie artistique et sociétale aliénante se généralisant à mesure que les tendances organisationnelles de type « décisionnel » tendraient à s'instaurer dans la société globale en général et dans le champ de l'art en particulier.

La signification de ces déterminismes socio-idéologiques nouveau genre est d'ailleurs formulée chez plusieurs critiques par divers concepts : cybernétisme déterminé par la dépendance économique, apolitisme, fonctionnement obsolète en soi sans prise en charge, ni volonté de changements extra-artistiques culturels et sociaux, hyperspécialisation hermétique, narcissis-

me, ludisme, a-conscience historique remplacée par la citation fragmentaire, rationalité instrumentale inscrite dans les mécanismes mêmes de conception des œuvres, pillage par les autres médiums artistiques qui eux renouent avec les valeurs officielles, auto-histoire pour entrer dans l'histoire officielle de l'art, etc.

Pour Michel FREITAG toute l'histoire de l'art moderne s'est orientée vers l'art immédiat et l'arbitraire :

- immédiateté de l'expérience sensorielle subjective ;
- immédiateté de la scène et du sujet capté par l'attention esthétique ;
- immédiateté des moyens et des formes d'expression ;
- immédiateté de l'imaginaire onirique ;
- immédiateté de l'acte, conception spontanée allant jusqu'à la seule intention excluant toute réalisation, qui récuse le quotidien et les traditions et la visée de synthèse de l'objet et du sujet ;
- tout langage est devenu arbitraire, l'acte pur devient événement pur.

Faut-il comprendre les performances comme aliénation sociétale issue des nouvelles techniques de gérance globale, dites décisionnelles ? En tous cas, on peut affirmer tout de go que les grands paramètres d'existence de la pratique de la performance renforcent un tel jugement. Systématiquement, les dimensions économiques, politiques et culturelles en termes de logique postmoderne découlent du mode de reproduction décisionnel qui alièneraient la performance comme art immédiat. Il y a certes, dans la sphère culturelle, des indicateurs d'un tel état de fait : il s'agit de la dimension théorique de la performance comme art, de son aspect de « reflet » idéologique du narcissisme ainsi que des rapports entre l'acte performatif et la nécessité de la trace (dont la vidéo se nourrissant des performances) et finalement cette auto-histoire.

À l'inverse, une fois reconnu les fondements (la dématérialisation), les stratégies (l'autogestion idéologique) et les canaux d'expression (le rôle interactif de l'artiste, la dimension communautaire des événements) de la performance, qui tous convergent vers une qualification d'alternative en réseaux, il faut aller plus loin. Tout comme nous avons adressé la question du sens aux pratiques d'art environnemental et aux pratiques de l'art politiquement engagé, il importe ici de se demander quelles significations symboliques en provenance de la performance auraient transformé l'imaginaire collectif.

Quelle est la signification de cet art engageant ?

D'abord celle de constituer un carrefour québécois original.

N'oublions pas que la performance est une pratique artistique du siècle. En Europe, il y a eu des performances constructivistes en Russie, futuristes en Italie, dadaïstes en Suisse et en Allemagne avant

de devenir un des volets d'existence du mouvement fluxus. Dans les années soixante, la performance en sol québécois absorbe aussi le souffle américain comme pratique de l'art corporel (*body art*) et comme pratique interactive de participation (*happenings*). Avec les années soixante-dix, on retrouve progressivement des performances aux vernissages et dans des programmations des événements d'art, aussi bien dans les galeries parallèles que dans les instituts ou musées d'art contemporain : « Art as entertainment », disent les Américains.

Mais jusque-là, rien qui ne ressemble qu'au simple rattrapage ou à la standardisation selon les canons des pratiques étrangères.

En fait, les performances au Québec auraient inscrit de façon singulière les enjeux de la dématérialisation artistique dans les débats quotidiens de l'identité culturelle québécoise via les pratiques de l'improvisation, du rituel-installation, de l'exploration sonore, du corps intégré dans un dispositif technico-machiniste, du corps texte, comme problématiques individualisées de l'occupation territoriale collective :

« Toutefois dans ce contexte particulier, tout se présente comme si le Québec était à la jonction précise de l'Europe et de l'Amérique. Tout en se méfiant d'une généralisation à outrance, on peut maintenir qu'un certain courant de la performance au Québec parvient à associer un contenu philosophique, politique ou sociologique (approche européenne ou californienne des années 70) à une dimension technologique et spectaculaire par-



Interscop, Pologne.

faitement maîtrisée (approche américaine). De plus, on y retrouve des données originales basées sur des pratiques traditionnelles qui vont de la maîtrise du corps matériau, du corps son et du corps médiatique, mais dans les zones extensives mentionnées plus haut. Le délire plus ou moins improvisé (Richard MARTEL, Sylvie LALIBERTÉ, Jean-Claude GAGNON), le rituel installation (Yves Sioui DURAND, Inter-Le Lieu, Claude-Marie CARON), l'exploration sonore (Yves BOISVERT, Pierre-André ARCAND, Claude-Paul GAUTHIER), le transfert du corps comme matériau médiatisé (Alain-Martin RICHARD, Claude LAMARCHE, Francine CHAINÉ, Richard MARTEL), le corps intégré dans un dispositif machinique (Alain-Martin RICHARD, Claude LAMARCHE, Raymond GERVAIS, Jean-Yves FRÉCHETTE, Pierre-André ARCAND), le corps texturé et textuel, lui-même signe (Diane-Jocelyne COTÉ, Louis HACHÉ, Daniel GUIMOND), constituent une trame où le corps, matériau solide et sonore, est continuellement mis en tension. C'est sur cette tension, comme une maîtrise des écarts (la langue, le choix constitutionnel, l'occupation territoriale, le partage des terres, le fugace, le permanent...) que la performance au Québec imprime une courbe sensible au débat quotidien. »²²

Ces éléments de fusion des influences étrangères et leur incorporation dans une problématique québécoise donnent à penser que la performance confirme, tout comme l'art environnemental, l'intuition de Marcel RIOUX voyant l'art comme territoire imaginaire et comme culture de l'espace. En découle une nouvelle sensibilité esthétique. D'une manière inouïe, dans les sphères éclatées de la pratique artistique authentiquement parallèle, les manières de penser, de sentir et de vivre l'art et leurs rapports aux codes culturels officiels s'en trouvent modifiés en un mélange de résurgence (les rituels au moment où les différences autochtones refont surface, le corps médiatisé comme la muse ou l'oracle, la catharsis), de rapatriement dans la culture privée des enjeux sociaux et surtout de transformation de la communication à commencer par le langage de l'art (dématérialisation, manœuvres qui s'opposent aux performances de scène, rapports actes directs et éphémères/trace technologique, etc.).



Alain-Martin RICHARD à Interscop. Photo : Norbert KOMAN.

En tenant compte des éléments de l'évolution historique singulière des performances au Québec et du procès postmoderne dressé ci-haut, je fais l'hypothèse que la performance, art immédiat par excellence, est à la base de l'alternative et s'est développée dans l'art parallèle.

Les performances québécoises révèlent des pratiques de l'alternative adéquates aux réseaux de l'art parallèle. Ce sont aussi des indicateurs des tendances culturelles générales. Même circonscrites par le postmodernisme, les performances en constituent la dénonciation, surtout lorsqu'elles explorent le mode communautaire, critique et engageant de l'art immédiat. Grosso modo la performance continue à se manifester comme alternative artistique émancipatoire sur trois plans :

— comme critique théorique et métaphorique d'abord de l'objet d'art, fondement du système artistique officiel, et maintenant de la « lourdeur » des institutions à façonner l'art ; la performance s'avère toujours une pratique artistique critique, novatrice et contre-institutionnelle fondée sur la théorie et l'exercice de la dématérialisation de l'art ;

— comme art engageant l'audience ; la performance transforme le rôle de l'artiste en amplifiant l'interactivité comme matériau même de l'œuvre. Nombre de performances resingularisent cette pratique issue de l'individu corps/son/geste plus qu'elle ne reflètent le narcissisme (en témoignent le débat lors de l'événement *Immedia Concerto* (Québec, 1988) et l'introduction du concept de *manœuvre* comme dépassement de la performance lors de la *Première Biennale d'arts actuels de Québec* en 1990). Le développement de la performance au Québec est indissociable des événements d'art. Ces derniers lui confèrent une inscription, même instantanée et éphémère, dans le tissu urbain et parmi les luttes sociales (la pauvreté dans le quartier Saint-Roch à Québec via la manœuvre des *Berlingots* de l'Atelier Insertion pendant cette première Biennale) ;

— comme sous-réseau parallèle authentique ; la performance est une pratique artistique adéquate à l'idéologie et au fonctionnement du réseau. Zone de création expérimentale rebelle, la performance régénère les pratiques adjacentes sans perdre de son autonomie ni son propre questionnement. Loin de n'être que le produit du postmodernisme narcissique, les performances définissent des pratiques artistiques en réseau adéquates au nomadisme des performeurs et à leur statut économique qui se doit de faire l'économie de l'apparat. C'est plutôt la vidéo d'art qui s'institutionnalise. Fait important, la performance introduit l'autogestion idéologique. Les événements assurent en outre le déploiement international de la performance.

Enfin, les performances ont contribué à implanter cette nouvelle sensibilité culturelle québécoise plus qu'elles ne se sont laissées mouler par les influences étrangères, non sans risques. Entre 1976 et 1984, l'évolution québécoise de la pratique de la performance nous donne à penser à un ancrage communautaire distinct du

contexte culturel anglo-saxon, même à travers une semblable préoccupation expérimentale très critique des codes artistiques établis. Après 1985, l'internationalisation des performances n'infirme pas le phénomène.

Les mutations de l'art politiquement engagé, les succès socio-artistiques de la sculpture environnementale et la connotation communautaire des performances québécoises expriment, dans les pratiques artistiques inscrites en événements d'art, le contre-projet d'autodétermination communautaire à la base de l'organisation en réseaux et des discours idéologiques définissant l'art parallèle. Pour peu que l'on fréquente les creusets marginaux de ce type de création et non les perrons instituants.

1 RICHARD, Alain-Martin et ROBERTSON, Clive, *Performance au*in Canada, 1970-1990*, Québec, Éditions Intervention, 1991, 400 p.

2 Entre 1980 et 1992, j'ai assisté à, critiqué et commenté plusieurs œuvres immédiates (performances, sculptures environnementales, manœuvres, installations, art conceptuel, art sociologique) lors d'événements d'art ou dans les galeries parallèles. Mais c'est vraiment la publication de l'anthologie *Performance au*in Canada, 1970-1990* (Éditions Intervention, 1991) qui est la référence documentaire utilisée ici. Initié en 1987, ce colossal travail recense plus de 1 000 performances au Québec et Alain-Martin RICHARD et Clive ROBERTSON y

signent des essais remarquables.

3 La facture théorique de l'article se rapproche de celui de Bruce Barber intitulé « Notes Toward an Adequate Interventionist Practice » déjà publié dans *Inter*, 47.

4 RICHARD, Alain-Martin, « Activisme et performance des manifestes-agis à la manœuvre », *Performance au*in Canada 1970-1990*, Québec, Éditions Intervention, 1991, p. 26.

5 Toujours selon *Performance au*in...*

6 LASCH, Christopher, *Le Complexe de Narcisse. La nouvelle sensibilité américaine*. Paris, Payot, 1980.

7 Encore une fois ces découpages chronologiques ne visent qu'à mettre en évidence le sens prédominant parmi les mêmes éléments définisseurs de la pratique de la performance.

8 RICHARD, Alain-Martin, « Activisme et performance : des manifestes-agis à la manœuvre », *op. cit.*, p. 20.

9 RICHARD, Alain-Martin, *op. cit.*, p. 21.

10 RICHARD, Alain-Martin, *op. cit.*, p. 23.

11 RICHARD, Alain-Martin, *op. cit.*, p. 23-24.

12 RICHARD, Alain-Martin, *op. cit.*, p. 24.

13 RICHARD, Alain-Martin, *op. cit.*, p. 24.

14 Lire le numéro 9 de la revue *Intervention* consacré au Symposium, 1981.

15 ROBERTSON, Clive, RICHARD, Alain-Martin, *Performance au*in Canada, 1970-1990*, Québec, Éditions Intervention, 1991, p. 25.

16 RICHARD, Alain-Martin, ROBERTSON, Clive, *Performance au*in Canada, 1970-1990*, Québec, Éditions Intervention, 1991, Avant-propos, p. 6.

17 Michel FREITAG apparaît comme le plus récent penseur de la société globale prenant en compte le symbolique comme élément dynamique du changement social. D'inspiration hégélienne, ce sociologue québécois questionne les rapports entre la société et l'imaginaire. Son ouvrage, *Dialectique et Société* (deux tomes, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1986, 1987), envisage à travers l'élaboration d'une théorie générale, l'examen de l'art et une critique du postmodernisme. Théoricien, il affirme la nécessité de « définir » la société dans sa totalité pour comprendre toute action sociale singulière. Il soutient que les pratiques symboliques expriment les phénomènes sociaux totaux. Michel FREITAG croit déceler les ten-

dances d'un nouveau type de société qu'il appelle : *société décisionnelle*. Chez Freitag, la société décisionnelle est le nouveau type de société en gestation. Elle se caractérise par des mécanismes inédits de régulation des rapports sociaux. On peut les observer dans tous les domaines de la vie sociale, y compris l'art. De telles régulations tendent à annihiler la dialectique comme moteur de l'action sociale au profit de la gestion cybernétique : plus d'opposition entre nature et société, théorie et pratique, sujet et objet. La nouvelle unité signifie la perte de transcendance qui avait toujours nourri les pratiques symboliques significatives. Le sens devient immédiat, immanent aux pratiques elles-mêmes qui deviennent leur propre fin dans une auto-reproduction soumise au fonctionnement du système global de gestion technocratique. Intéressé à mettre en évidence un nouveau mode de reproduction des rapports symboliques, Michel FREITAG définit alors de nouvelles tendances de dépassement de la société industrielle et de la modernité culturelle. Un type de société cybernétique sur fond de gérance aléatoire se faisant au nom de l'objectivité de la technocratie, de la rationalité de la techno-science et du post-modernisme s'annoncerait. FREITAG appréhende les structures de l'action (les pratiques) dans l'art, domaine du symbolique. Ne se contentant pas de mettre en évidence l'alternative ou la résurgence utopique par l'introduction de la notion d'art immédiat, il se livre à une critique incisive, implacable des œuvres actuelles. FREITAG considère qu'elles sont les nouvelles manifestations de l'aliénation.

18 RICHARD, Alain-Martin, *op. cit.*, p. 24.

19 *Idem*.

20 La thématique et le lieu de certains événements mais surtout le trajet de certains performeurs relatés dans l'anthologie de la performance au Canada illustrent ce fait. Une analyse de la dimension internationale de la carrière des performeurs faite par Alain-Martin RICHARD pour le compte du Musée du Québec, présentée à l'occasion de l'événement *Au Contre la performance* (automne 91) dans le cadre de sa ré-ouverture, entre dans le détail de ce déploiement.

21 RICHARD, Alain-Martin, *op. cit.*, p. 24.

22 RICHARD, Alain-Martin, *op. cit.*, p. 26.

7 6 H E U R S

MARATHON D'ECRITURE PLACE FLEUR DE LYS, DU 27 AU 30 OCT. 83

PERFORMANCES
ACTIONS
ANIMATION
laboratoire textuel organisé par les Éditions Intervention

© 1983 - L'Édition des arts plastiques du Québec et des arts de la scène