

inter

A R T A C T U E L

35

115

1978 2013
35 ANS D'ART ACTUEL

EN SUPPLÉMENT
INDEX DU PERFORMATIF

PERFORMATIVES



- 02 **INTER en un mot... ou presque**
ALAIN-MARTIN RICHARD
- 08 **La présentation de l'art performance au Canada aujourd'hui / Performance art presentation in Canada today**
COMPTE RENDU PAR STACEY HO ET RANDY GLEDHILL, AVEC LE SOUTIEN DE LA CONFÉRENCE DES COLLECTIFS ET DES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS (CCCAA/ARCCC, AUSSI APPELÉ ARCA)
- PERFORMATIFS**
- 24 **Un lexique momentané, provisoire, non prévisible, indéterminé, quantique**
TouVA
- 27 **Documentation et Transformance**
JONATHAN LAMY
- 30 **À corps ouvert**
BARBARA ROLAND
- 33 **Art performance polonais pour un lexique des zones de conflit**
JULIE FIALA
- 36 **Le mode « conférence ».**
Un acte performatif, ludique et réflexif
MAGALI UHL
- 39 **Transexpérience en trois mouvements**
MICHAËL LA CHANCE, HERVÉ FISCHER, PRISCILLA VAILLANCOURT
- 42 **Spencer Tunick et l'art action.**
Regard sur l'évolution d'une pratique
PATRICIA AUBÉ
- 46 **Art interactif ! Nouvelle stratégie ou retour aux sources ?**
ALAIN-MARTIN RICHARD
- 53 **La performance au risque de la poésie**
ANDRÉ MARCEAU

- TOPOS**
- 54 **RIAP 2012. Où en est-on ?**
RICHARD MARTEL
- 58 **Sarah Trouche : Alarm Call**
JULIE CRENN
- 62 **Le mariage pour tous, version Tsuneko Taniuchi, ou comment démythifier un rituel sclérosé**
FABIENNE DUMONT
- 65 **Par-delà l'accident** [Baptiste Debombourg]
ANNE PILORGET
- 66 **Tremble !** [Patrick Bérubé]
CHLOÉ GRONDEAU
- 68 **L'artiste doit-il être plus conscientisé et engagé qu'un comptable agréé ?**
NATHALIE CÔTÉ
- 70 **Les TransAtlantiques, créations audiolittéraires singulières au Mois de la poésie**
JULIEN DELAUNAY
- 71 **Sous influences, artistes et psychotropes**
CHARLES DREYFUS
- 74 **Guy Debord, un art de la guerre**
CHARLES DREYFUS
- 76 **L'artiste et la politique en des temps difficiles**
NELSON HERRERA YSLA
- IN MEMORIAM**
- 79 **Otto Muehl [1925-2013]**
JACQUES DONGUY
- REÇU AU LIEU**
- 80 **Chroniques lavalloises**
[Mariane Bourcheix-Laporte et Anne-Marie Proulx]
NATHALIE BACHAND

EN SUPPLÉMENT

INDEX DU PERFORMATIF

> Monika Günther et Ruedi Schill,
*Rencontre internationale d'art
performance*, Québec, 2012.
Photo : Patrick Altman.



INTER, ART ACTUEL « PERFORMATIFS » propose un retour sur les 35 ans de la revue sous la plume d'Alain-Martin Richard qui positionne l'aventure grâce à une « phrase » héroïque de 6 000 mots dressant un portrait significatif d'*Inter* qui, rappelons-le, participe depuis ses débuts à la promotion des artistes et de leurs productions en fonction de systèmes alternatifs : art action, manœuvre, art en contexte, proposition en actes... Le texte est accompagné de toutes les couvertures de la revue et de la liste complète des comités de rédaction qui ont permis la dissémination de ces diverses pratiques d'art vivant.

À l'automne 2012, avec le soutien de la Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés/Artist-Run Centres and Collectives Conference (CCCAA/ARCCC, aussi appelé ARCA), se tenait à Vancouver une rencontre réunissant une quinzaine d'organiseurs de festivals de performances au Canada. Un compte rendu étoffé, en français et en anglais, permet de saisir l'ampleur de la réalité performative sur le territoire canadien.

Plusieurs articles analysent et commentent le *performatif*. Depuis 35 ans déjà, *Inter, art actuel* a comme volonté d'illustrer ces pratiques artistiques, souvent audacieuses pour leur implication dans le développement de la culture. Même si parfois certaines propositions semblent radicales ou surprenantes, il convient de procurer un corpus original et créatif, tout en suscitant la réflexion.

L'« Index du performatif » qui complète notre dossier illustre certaines particularités des pratiques performatives et d'art action pour mieux en saisir les enjeux, pour mieux réfléchir sur les orientations des artistes et leurs présences dans le milieu, pour mieux comprendre la situation, les limites comme les contraintes, mais aussi ce qui alimente les processus esthétiques lorsqu'ils sont en relation. ◀ Richard Martel

Directeur **Richard Martel** / Coordinatrice à l'édition **Geneviève Fortin** (redaction@inter-lieueu.org) / Comité de rédaction **Edith Brunette, Nathalie Côté, Chantal Gaudreault, Michaël La Chance, Jonathan Lamy, Luc Lévesque, André Marceau, Richard Martel** / Correspondant en France **Charles Dreyfus** / Comité de rédaction international Allemagne **Elisabeth Jappe, Helge Meyer** Argentine **Silvio de Gracia** Belgique **Philippe Franck** Canada **Bruce Barber, Clive Robertson** Colombie **Ricardo Arcos-Palma** Cuba **Nelson Herrera Ysla** Espagne **Bartolomé Ferrando, Nelo Vilar** France **Paul Ardenne, Julien Blaine, Michel Collet, Jacques Donguy, Michel Giroud, Serge Pey** Hongrie **Balint Szombathy** Indonésie **Iwan Wijono** Italie **Giovanni Fontana** Mexico **Victor Muñoz** Pays de Galles **Heike Roms** Pologne **Lukasz Guzek, Artur Tajber** Portugal **Fernando Aguiar** Roumanie **Gusztáv Uto** Thaïlande **Chumpon Apisuk** Uruguay **Clemente Padin**

Couverture **Los Torreznos, Rencontre internationale d'art performance**, Québec, 2012. Photo : Patrick Altman / Conception graphique **Chantal Gaudreault** / Aide à l'infographie **Philippe Frenette Tremblay** Révision et correction **Gina Bluteau** / Administration **Sylvie Côté** (administration@inter-lieueu.org) / Abonnement **Patrick Dubé** (infos@inter-lieueu.org) / Publicité **Laurent Lalonde** (pub@inter-lieueu.org) / Impression **LithoChic** (2700, rue Jean Perrin, Québec) / Distribution Canada **Les Messageries de Presse Internationale, une division de Hachette Distribution Services (Canada) inc.** (8155, rue Larrey, Anjou, Québec, H1J 2L5 T : 514-374-9661, F : 514-374-4742) / *Inter* est publié trois fois l'an par les Éditions Intervention / *Inter* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) (460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716, Montréal, Québec, H3B 1A7 [www.sodep.qc.ca]) et de Magazines Canada (425, Adelaide Street West, suite 700, Toronto, M5V 3C1, Ontario, Canada [www.magazinescanada.ca])

La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans la revue, mais les opinions n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits doivent nous parvenir par courriel ou encore sur support informatique. Les manuscrits non retenus ne sont pas retournés à moins de joindre une enveloppe pré-adressée et dûment affranchie. Pour proposer un article, contacter la rédaction en tout temps aux coordonnées de la revue. Faites-nous connaître vos activités, proposez-nous vos publications, cd, cd-rom ou autres pour recension dans nos pages, en service de presse.

© Les Éditions Intervention, automne 2013 / Adresse postale 345, rue du Pont, Québec (Québec) G1K 6M4 / Téléphone 418-529-9680 / Télécopieur 418-529-6933 / Courriel infos@inter-lieueu.org / Site Internet inter-lieueu.org / ISSN 0825-8708 / Droits d'auteur et droits de reproduction : toutes les demandes de reproduction doivent être acheminées à Copibec (reproduction papier) 514-288-1664 (sans frais 1 800 717 2022) licences@copibec.qc.ca / *Inter* est subventionnée par le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada (Aide aux périodiques) et la Ville de Québec.

INTER EN UN MOT... OU PRESQUE

► ALAIN-MARTIN RICHARD

De fait, plonger dans *Intervention/Inter/Inter, art actuel*, c'est se donner le tournis, car parcourir les numéros jusqu'au 113^e, que j'ai sous les yeux, c'est découvrir une aventure inénarrable qui débute par une espèce de *tabula rasa* où les publications sur l'art éditées au Québec en 1978 sont jetées pêle-mêle dans une poubelle, confirmant ainsi le désir de s'inscrire en faux contre l'univocité des arts conventionnés, d'une part, et, d'autre part, l'intention claire de combler une injustifiable absence de regard critique sur l'art qui se fait dans toutes ses expressions puisque, on le sait, la nature a horreur du vide, intention donc de laisser surgir sur la place publique un outil levier, d'où la création d'*Intervention* qui affirme dans son premier éditorial son mépris pour les « médias » en place, que les fondateurs du magazine considèrent comme des **outils d'aliénation et de contrôle des « règles de vie, des normes et des valeurs »**, et énonce son désir de rendre compte des forces vives qui, dans la foulée des événements des années soixante-dix – lesquels se sont bien sûr amorcés avec la Révolution tranquille et l'occupation des beaux-arts dans les années soixante –, émergent en une espèce de continuité organique à même les **regroupements d'artistes** et les **premiers centres autogérés**, non seulement dans la métropole mais un peu partout au Québec, et qui rendent compte de cette dynamique qu'on pourrait qualifier de fulgurante tant ses acteurs en **synchronicité pan-québécoise** occupent soudainement les espaces vides ou ceux laissés vacants par les institutions soutenues jusque-là par les quotidiens qui parlaient presque exclusivement de cinéma, de musique classique et de théâtre (mais presque jamais d'arts visuels) et *Vie des arts* dont on connaît la position élitiste pour les beaux-arts au détriment de l'art action dont, justement, *Intervention* entend parler, ces arts réifiés dans l'action directe et incarnés dans un environnement, autrement dit une définition à fleur de peau de l'art actuel, comme une urgence de signifier un nouveau *Zeitgeist*, se situant en cela **dans les marges** où les nouvelles pratiques ainsi que les **expériences de la vie dans l'art et de l'art dans la vie** (87)¹ trouvent des résonances partout sur la planète mais, surtout, dans le cas du collectif – constitué au départ (ce qui fera de nombreux petits débordant de vitalité) de philosophes, d'historiens de l'art, de poètes, de linguistes, de sociologues, de photographes, de littéraires² – dans une filiation avec *Fluxus* et les mouvements débridés du **happening américain et français**, sur fond de fébrilité des **activismes guerriers** de Québec qui, dans les années soixante-dix, se transforme en une guérilla populaire pour défendre le quartier du Faubourg Saint-Jean-Baptiste, sauvagement amputé depuis une dizaine d'années en raison de l'élargissement de la colline Parlementaire, du Grand Théâtre et d'autres voies de circulation rapide conçues pour donner accès aux milliers de fonctionnaires logés dans les 33 étages du Complexe G, cette lutte marquant fortement les premières amours du collectif qui habite ce quartier tout en ayant les yeux et les oreilles sur le pouls du monde des arts vivants qui se transforme un peu partout en **guérilla artistique**, si bien que les premiers numéros établissent d'abord ce lien avec le quartier, avec le social, avec les regroupements d'artistes et d'activistes, rendant compte de cet ébranlement des certitudes dont les artistes se font les acteurs, et que l'espace de la revue se présente plutôt comme un laboratoire, un lieu de toutes les expressions où le mot **actuel** s'impose non seulement comme « **art actuel** », mais également dans sa structure formelle ou plutôt informelle car, pour être actuel, il faut refuser tout dogmatisme, y inclus le formalisme d'un graphisme immuable puisque, rappelons-le, le seul dogme partagé par tous les intervenants semble être le rejet, voire l'**attaque contre l'institution et les arts conventionnés**, de sorte que seront prises à partie toutes les institutions qui ne peuvent qu'**enfermer l'art et la chose sociale**³, à un point tel que les premières livraisons de la revue amalgament cette tension entre **art et société**, et traitent de **travail communautaire** (2), occupant momentanément la place de *Droit de parole*, puis s'attaquent aux **mythes de l'art en général et du progrès social** vu comme les mamelles de l'hégémonie de l'État sur les sociétés (4), tout en soulignant au passage

le concept de **multidisciplinarité** (5), les **luttues urbaines**, les préoccupations sur l'**art et le féminisme** (7), l'**art et l'environnement** (8), et en comptant enfin sur la présence de plus en plus affirmée des **régions** dans le portrait global du Québec où la position du collectif est avancée contre un centralisme dévastateur, rejetant en cela le modèle des empires, britannique ou français, et valorisant plutôt la vision germanique de centres d'attraction multiples répartis sur le territoire (9), ce qui confirme lors des neuf premiers numéros quelques concepts générateurs du collectif – le **comité de rédaction** avec son édition suivante s'est fait hara-kiri au profit de ce que l'on nomme désormais le **collectif de la revue** – mais ouvre encore plus l'éventail de ses explorations en abordant le numéro de 1981 comme une revue-objet, un espace entièrement dédié à la création et à la recherche, numéro intitulé « **Épidémie de corps** » (10-11) portant la marque des poètes, des littéraires, des philosophes, membres impliqués dans une procédure d'**hybridation généralisée** (20), qui devient aussi un leitmotiv de la publication, grâce à laquelle le lectorat peut dès lors comprendre qu'*Intervention* ne se réduit pas à sa seule parution sur papier, mais comme une manière parmi d'autres, comme une matière parmi d'autres à inscrire dans un projet plus vaste qui appelle de toutes ses forces l'**ébranlement de l'indifférence** et la venue de la **complexité** en tant que moteur fondamental, ce qui se manifeste par la production d'événements dont le premier est **Art et société**, soutenu par la revue (12), un envahissement du social et des lieux de pouvoir tel un questionnement critique et historique de l'immédiat social qui déferle sur le Québec, clôturant ainsi la première phase qu'on pourrait considérer comme une **quête de soi**, passant de la question de l'**art comportemental** et de l'**obsolescence du sens** selon Richard Martel (13) à un **magazine en quête de l'autre**, tendance affirmée par le retour sur l'événement et l'élargissement de la question « **Art et société** » sous l'impulsion d'Andrée Fortin (14), c'est-à-dire la longue affirmation d'une nouvelle entité camouflée derrière un label nommé *Intervention*, laquelle parle désormais de **guérilla culturelle** et atteint un rythme de croisière soutenu par une stratégie d'autogestion artistique, identifiable grâce à ses composantes essentielles entremêlant la **création individuelle** injectée dans la **production d'événements**, et une **circulation d'idées** avec l'ouverture du Lieu, espace de diffusion et **centre de documentation, machination** qui devient manifeste dans le double numéro 15-16, déjà par sa masse de collaborateurs nationaux et internationaux, mais aussi par ses nombreuses pages de création, par son portrait critique et détaillé de la ville de Québec avec les manifestations culturelles de groupes populaires et la présentation de groupes affinitaires dans un texte de Gérard Naud, enfin par son premier encart d'une **manœuvre** étonnante de Jean-Yves Fréchette⁴, ce numéro se plaçant ainsi sous la bannière du **lieu** avec en page couverture une carte qui présente des réseaux, des liens entre Amérique et Europe, des naufrages, des monuments, des masses, des explosions, bref cette idée de circulation et d'échange, dans la lignée de la **fête permanente** et du réseautage si chers à Robert Filliou, qui fait aussi **attention à l'art** comme outil de subversion, ce que soutient d'ailleurs le numéro consacré à l'**art politiquement engagé**, s'appuyant sur la *documenta* 7 de 1982 (15-16), alors que les numéros suivants portent sur Montréal (on n'est quand même pas chauvins !), y dressant le portrait des **centres d'artistes autogérés** (18), sous le grand titre d'« **Art en périphérie de l'art** », un vaste tableau des régions où le mot *périphérie* – avec Bordeaux, Belgique, Tours, Lyon – prend à l'évidence un sens élargi qui indique clairement qu'il n'y a plus de centre autour duquel graviterait le reste du pays, ou le reste de l'univers, où la périphérie comme principe général de cette notion de réseau signifie ici qu'on est toujours le bout du monde de quelqu'un, qu'on est toujours au cœur ou autour de quelqu'un d'autre, mais surtout, et c'est important, qu'avec cette prise de position éditoriale, *Intervention* s'inscrit en faux contre la notion de « centre » (19), l'art pouvant donc se produire partout où il le veut, qu'*Intervention* affirme l'**ouverture des pratiques** et le **décloisonnement géographique**, vu que l'un et l'autre parti-

1. Les chiffres entre parenthèses renvoient aux numéros de la revue. 2. Le collectif en action associé à *Inter* et au Lieu est à configuration variable, mais de 1978 à 1998, la période déterminante sur le plan des idées, des pratiques novatrices, des événements et des actions du collectif *Inter/Le Lieu* sur les plans local et international, on doit nommer Pierre-André Arcand, Diane-Jocelyne Côté, Jean-Claude Gagnon, Chantal Gaudreault, Richard Martel, Pierre Monat, Nathalie Perreault, Alain-Martin Richard, Jean-Claude St-Hilaire, Guy Sioui Durand et un complice par association en Jean-Yves Fréchette. À cette énumération, il faudrait ajouter tous les collaborateurs qui ont travaillé sporadiquement à faire du Lieu et de la revue cette



cipent à la **dissémination d'un art non conventionné** au sein duquel le politique, le social et toutes les zones d'occupation humaine ont dorénavant droit de cité, ce qui fait que le collectif réfléchit par la suite à la question de l'**hybridation** (20), le tout se développant localement et planétairement dans l'esprit de l'**Eternal Network de Robert Filliou**, collectif dynamique qui se présente de plus en plus comme une **machine de guerre** qui œuvre sur de nombreux fronts, autant géographiques et artistiques que philosophiques et sociaux, qui fait place dans ses pages à la critique, aux essais, à la création, à la poésie et, puisque l'espace est insuffisant et qu'il existe désormais une **hybridation généralisée** autant des pratiques que des diffusions, celle-ci se ramifie également en querelles, en débats, mais aussi en amitiés, en déchirements et en événements qui se succèdent à une vitesse fulgurante, enfilant en moins d'un an le **Marathon d'écriture**⁵ au centre commercial Fleur de Lys (22-23), la soirée du **8 décembre**⁶ au Cégep Garneau, les premier et deuxième **Festivals d'In(ter)vention « NeoSon(g) Cabaret »**⁷, puis **In memoriam Georges Maciunas**⁸ et la première **exposition du collectif** à Motivation V (Montréal), toutes des activités qui offrent une place stimulante à la performance et à la poésie sonore, transposées dans la revue en reportages photographiques et en poésie visuelle autour de l'art dans la ville de Québec, ce qui participe en outre à une sorte de tourbillon bientôt amplifié par l'arrivée de Pierre Monat (24), artiste et graphiste formé dans les **sit-in** de l'**Occupation des beaux-arts** en 1968, qui donne à la revue une impulsion graphique remarquable, confirmant à chaque numéro que tout est toujours à recommencer, refusant la formule, se mettant lui-même au défi et, quittant le bateau, poussant le collectif à inventer une nouvelle forme pour chaque nouvelle édition, dont un changement majeur alors qu'**Intervention** devient **Inter** (25) et que son numéro propose un survol complet de l'été d'art 1984, avec un reportage photographique du premier **Festival d'In(ter)vention « NeoSon(g) Cabaret »**, des pages de création côtoyant des textes majeurs sur Joseph Beuys et son projet des **7000 chènes** pour Kassel et un article sur Michael Snow, suivi par « **L'image du texte** », où **Inter** ouvre ses pages entièrement à la création (26), surtout en poésie visuelle, avec un encart qui devient un « **Inter Dits** », tandis que le numéro subséquent propose avec « **Écrire le son** » de considérer la poésie sonore⁹ (27) et qu'enfin, tel un OVNI poussant encore plus loin l'exploration du support et du contenu, le n° 28 se présente comme une **enquête sur la nature et les causes de l'atopie**, où il est question de « défaire le plaisir illicite de l'émotion en édition », une livraison composée de neuf modules indépendants et d'un cahier de propositions artistiques qui ne sont que des projets, avec leur mode d'emploi, leur contenu, leur valeur symbolique, sur le principe généreux de Robert Filliou du **Bien fait, Mal fait, Pas fait** où chacune des possibilités se vaut, ce qui nous amène à considérer les balbutiements de la revue comme un **immense atelier d'art vivant** puisqu'à un bout du spectre, il y a la revue, lieu de diffusion bien sûr, mais qu'à l'autre bout, cette revue devient un lieu de création et d'exploration formelle et conceptuelle, alimenté par des débats furieux et extrêmement stimulants qui nous forcent à reconnaître que l'évolution du magazine est indissociable de la dynamique du groupe, car c'est ici que l'on sent le mieux l'effet du collectif où tous amènent leurs propositions, par exemple celles de **déconstruire la revue**, d'élargir les concepts véhiculés, de maintenir dans un même espace réflexions théoriques, critiques, essais et propositions artistiques visuelles, photographiques, sonores, étant donné que, effectivement, les événements amènent sur la scène de Québec la performance d'ici et celle du reste du monde avec les artistes **Fluxus**, les **4 Horsemen** de Toronto, la **poésie sonore** avec les **Julien Blaine** et cie, bref l'art vivant, comme pour le n° 30 consacré entièrement à la création, où la revue devient un véritable **objet d'art**, en plus des productions visuelles, dans lequel les pages elles-mêmes sont manipulées, caviardées en direct, modulées par des interventions manuelles à chaque exemplaire, avec en page titre « **Produit vendable, art à l'intérieur** », qui est suivi d'un autre changement

majeur avec le n° 31 dont le format élargi offre une **chronique mortuaire sur Joseph Beuys**, la première d'une série nécrologique sur des artistes majeurs décédés et avec lesquels nous entretenions une grande affinité mais, hardi les cœurs ! et cohérence oblige, la revue commence désormais à amplifier sa ligne éditoriale grâce à un espace polymorphe où se côtoient textes et créations visuelles, souvent en trois dimensions avec des encarts, des pages ajoutées manuellement, de la sérigraphie, etc., quoique toujours des dossiers de fond et une extension du réseau avec des articles sur les manifestations artistiques en Europe (très peu sur le reste de l'Amérique du Nord ou de l'Asie, pour l'instant), la performance, le théâtre, avant que « **Réparation de poésie** » (34) ne poursuive le concept de **revue-objet** avec ses créations visuelles mais surtout ses **interventions manuelles** dans chaque numéro et ne laisse ensuite sa place au n° 35 consacré essentiellement à « **Espèces nomades** », le 3^e **Festival d'In(ter)vention**, aux pages de poésie visuelle, aux chroniques usuelles sur les « **Reçus au Lieu** » et autres topos qui complètent la revue dans un espace de réflexion où apparaissent des **essais**, des **textes de fond** qui se développent à partir des pratiques et qui confirment que ce qui n'était qu'un énoncé d'intention dans les premiers numéros s'est vite transformé en **laboratoire vivant**, puisque en quelques années **Inter** est devenu l'**espace de mixité et d'hybridation** qu'**Intervention** proposait à ses débuts, alors que plus que jamais la facture est différente, le graphisme s'élabore selon chaque thème et en amont, le collectif s'active, voyage, se produit à l'étranger, accueille des artistes d'ailleurs, circule, bref tisse une toile¹⁰ qui non seulement se **structure en réseau**, mais en porte déjà toutes les promesses et les assume totalement, s'engageant dans une accélération et une intensification des activités **sous forme de festivals, d'expositions, de critiques, d'écritures polymorphes, de créations visuelles et sonores, de réflexions, d'essais, toutes propositions issues de l'action**, comme dans le n° 37 qui est symptomatique de cette attitude générale du collectif, alors qu'on y parle de la **documenta de Kassel de 1987** où trois membres du collectif étaient impliqués dans des projets différents, et que Guy Durand y présente aussi un survol exhaustif des **événements d'art au Québec pendant l'été 87** en une longue chronique déposée tel un contrepoin à la gigantesque **documenta** kasseloise, une manière d'affirmer encore une fois qu'aucun espace de création n'est le centre du monde, ce que démontre « **L'histoire s'écrit par les marges** » (39) qui prend une position éditoriale sur la question des réseaux, des groupes d'artistes, des **interventions sauvages**, où le collectif pose un regard critique sur ses dix années d'existence et surtout sur la portée de son investissement **autant dans la pratique artistique que dans l'édition**, ce qui dans cette optique annonce une mise en perspective par rapport à ce qui se trame aussi ailleurs, dans une espèce de **synchronicité** inévitable avec l'international, manifeste dans les textes de Guy Schraenen et Carl Loeffler sur l'impact des **nouvelles pratiques**, mais surtout sur l'émergence d'inattendus espaces de création modulés par les technologies, les lieux ouverts, l'exploration sonore, l'accélération de l'imprimé dès lors numérique, etc., les marges étant ici explorées dans leurs manifestations polymorphes au Québec, dans le Canada anglophone, aux États-Unis, en France, en Espagne, en Suisse et en Belgique au cœur de ce numéro offrant également une réédition du **Refus global** pour marquer les **40 ans du célèbre manifeste**, publié en 1948 sous la plume de Borduas, en plus d'un premier bilan complet des activités du collectif après dix ans de fructueuses années de création et d'éclatement, d'**infiltration dans les interstices**, de **complicité avec le reste du monde**, de **réseautage infini**, bilan contenu dans l'affiche **L'effet Inter**, en forme d'autohistoire, qui est d'ailleurs le dernier numéro (40) où se trouvent des interventions manuelles dans chaque exemplaire, dans ce cas-ci, en **1988**, le couvert troué qui dévoile un jeu d'origami opéré lors des huit premières pages, tandis que les numéros suivants **prennent position pour le monde** en consacrant leurs pages à l'art actuel en Pologne (41), puis en Hongrie, à Cuba, en Slovaquie, en Irlande du Nord (53), en Lituanie, en Espagne (57), pays et régions du

chose unique dans le paysage québécois, noms que l'on pourra relever dans les encadrés accompagnant cet article. 3. Cf. « Enfermer l'art », Alain-Martin Richard, *Inter, art actuel*, n° 43, p. 3-5. 4. *Le Lieu - dit Le Lieu*. Jean-Yves Fréchette fait partie des complices extérieurs et se joindra au collectif *Inter/Le Lieu* pour quelques manœuvres à la fin des années quatre-vingt-dix. 5. Concept d'Alain-Martin Richard. 6. Concept de Pierre-André Arcand. 7. Sous l'impulsion de Richard Martel et d'Alain-Martin Richard. 8. Tous les événements ont été conçus puis soutenus par le collectif dont l'hétérogénéité assure la diversité et la créativité. 9. Ce numéro est livré avec une cassette audio. 10. La toile avant la Toile.

monde désormais toujours présents dans les chroniques puisque la rédaction a mis en place un réseau de collaborateurs réguliers qui épient ce qui se démarque et se situe **en marge de l'art officiel**, accumulation qui, on en convient, donne finalement une masse imposante de points de vue sur la nature même de l'art, masse qui constitue le matériau mouvant d'une post-modernité en mode de définition permanente, une sorte de **genèse réinventée dans l'infini variabilité de ses propositions**, pour constituer un **portrait polymorphe et polysémique** qui se refuse à toute catégorisation et autre résumé cartésien – d'où ce long ruban textuel –, prouvant en cela que même l'**imprimé fragmente** et, en jonction avec d'autres opérations, permet d'abolir l'**univocité des superstructures institutionnelles**, mais aussi d'amener pour son 15^e anniversaire *Inter* – de fait *Inter, art actuel* depuis le n° 41 – se promener au Japon, au Mexique, en Allemagne, en Australie, et de confirmer une chronique « Architecture » – aujourd'hui récurrente sous l'impulsion de Luc Lévesque – pendant que le collectif en est à son 7^e *Festival d'In(ter)vention*, « Interzone », balisant en cours de route les moments qui ont fait histoire au Québec, sans oublier que le **concept de manœuvre** a constitué la trame de fond des **interventions du collectif** en 1990-1991 avec un numéro consacré au sujet (47), devenu le thème de la première – et dernière – *Biennale d'art actuel de Québec*, thème accepté d'emblée par tous les centres d'artistes de la région et projet maintenu pendant un an à la **grandeur du réseau planétaire**, trouvant son écho final dans les éditions subséquentes de la revue, les activités étant théorisées dans « L'anarchie affinitaire »¹¹ du 50^e numéro qui définit trois moments dans l'histoire de la revue, soit l'**autodétermination communautaire** (1 à 24), l'**éclatement médiatique** (24-38) et le **radicalisme nomade** (39-50), ce qui se confirme encore plus clairement dans le dossier « **Manœuvre** » (51), retour du boomerang lancé quatre numéros auparavant, manœuvre comme pratique généralisée et augmentée par un volet « **Architexture** » (52), telle une réflexion essentielle sur notre rapport à l'environnement urbain qui aspire et absorbe de manière exponentielle les populations de tous les pays, et par l'arrivée de la chronique de « **L'Abominable homme des lettres** », pseudonyme de Jean-Claude Gagnon, qui a aussi créé les événements *Réparation de poésie*, lequel numéro présente de même un dossier sur la Hongrie, comme une prémisse aux numéros ultérieurs qui deviennent résolument internationaux avec La Havane, la Slovaquie, l'Irlande du Nord et *Polyphonix* à Québec (53), tandis que le numéro double 55-56 marque le **15^e anniversaire de la revue** où la couverture des événements internationaux prend une place prépondérante et que le n° 57 offre un espace privilégié à la performance, bien que cette performance s'inscrive désormais aussi dans une espèce de **mutagénèse**, passant du **corps matériau aux technohumains** (58), numéro rendant aussi hommage à **Parti pris** en republiant son manifeste de 1963, 30 ans sonnés, alors que le réseau abitibien apparaît sous forme d'encart sur le deuxième *Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue* nommé « **Terre minée** », juste avant que Pierre Monat ne signe sa dernière collaboration dans un numéro qui présente un éditorial collectif de 1994 sous la célèbre citation de Nietzsche « *Man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können* »¹² (59), que suit un spécial Héraclite (60) où l'on affirme que la pensée comme la nature est en changement perpétuel, ce que vient appuyer le dossier sur la **manœuvre nomade pour la libre circulation des corps** qui est un compte rendu de la manœuvre sur les **Territoires nomades** du collectif Inter/Le Lieu, manœuvre internationale qui s'est déroulée en Europe, en Amérique, au Japon (61), premier numéro dont le graphisme est signé Nathalie Perreault, tandis que le numéro suivant présente un contenu

entièrement international ainsi que les chroniques usuelles sur les reçus au Lieu, l'architecture et L'Abominable, les deux numéros subséquents faisant pour leur part le pont avec la mutagénèse évoquée ci-dessus en analysant **les arts et l'électronique** (63), puis les **technonatures** (64) avec un dossier sur **ISEA**, événement majeur sur les arts technologiques tenu à Montréal en 1995, comme quoi la revue fréquente aussi les ambiances technologiques, mais on revient aussitôt après avec **Art et nature**, un symposium international tenu au Bic l'été de la même année (65), puis on aborde la question de la **télécratie** en tant que nouvelle donne dont les démocraties doivent tenir compte (66) suivie d'un topo majeur sur la **RIAP**¹³ et le **multimédia** (67), les Éditions Intervention¹⁴ proposant ensuite un texte majeur sur **Fernand Dumont** (68), l'incontournable sociologue québécois décédé en mai 1997, auquel se joint un dossier sur l'**hygiénisme** puis, sous la direction de Luc Lévesque, se déploie un très gros dossier sur le **paysage**, avec des collaborateurs de presque tous les continents (69), avant qu'un texte survolant les **20 ans d'Inter** ne soit présenté avec, dans la marge de gauche, la liste intégrale des membres du comité de rédaction et, dans celle de droite, celle des graphistes qui ont formaté la revue depuis le début (70), texte qui souligne ainsi deux décennies d'édition et auquel il faut greffer un dossier sur la **banalyse, mouvement postsituationniste**, qu'il ne serait pas vain de relire avant de plonger dans **l'art actuel qui se fait en Asie** (71), lequel dossier est suivi par un numéro sur l'architecture et de nombreux topos sur l'été d'art 1998 (72), sous la plume du prolifique¹⁵ Guy Sioui Durand¹⁶, précédant le colloque insolite et international **Art action** qui compose l'essentiel de la prochaine livraison, introduite, coquin de sort, par une chronique nécrologique sur notre grand complice new-yorkais Dick Higgins, décédé à Québec pendant cette rencontre (73) mais, incapable d'épuiser toutes les questions, on aborde ensuite le néologisme **installation** dont nombre de performeurs tentent de définir le concept à l'aune de leur pratique et où Artur Tajber affirme que « l'art est un état où nous balançons à la limite de nos incapacités et de nos faiblesses », alors que le collectif Inter/Le Lieu parle de « l'ambivalence du travail comme moteur économique ou instrument esthétique » (74), ce qui logiquement conduit à **l'art et la destruction, la destruction de l'art**, où il est entre autres question de Pierre Pinoncelli qui a pissé dans l'**urinoir de Marcel Duchamp**, du néoïsme selon Monty Cantsin, d'ORLAN et de l'**actionnisme viennois** (74), juste avant qu'un grand vent international ne passe sur *Inter, art actuel* en commençant par un dossier sur les **alternatives espagnoles** accompagné d'une réflexion sur le **bruitisme** (76), poursuivant par l'**accident en art** où l'on peut aussi lire des entrevues avec Paul Virilio et Michel Onfray (77), alors que les activités du Lieu se transportent partout sur la planète et que la revue est considérée comme le fer de lance des événements et des collaborations réseautiques comme les **Latinos del Norte** qui participent à un échange avec Mexico et qui font l'objet de deux numéros partiellement bilingues (espagnol-français) (82-84), au sein desquels se trouvent des articles-fleuves de Guy Sioui Durand sur l'année d'art 2002 de même qu'un compte rendu de l'événement culte du *Festival de l'insulte* de Jean-Yves Fréchette – mais où étais-je donc le 7 décembre 2001 ? –, mais un numéro étrange suit, dont le thème « **L'art et la vie** » débute par un hommage très généreux au regretté Pierre Restany (85), tandis que le flux de la vie débouche bientôt sur la **RIAP 2002** (86) dont les aspects politiques occupent bien des pages dans ce numéro où il est aussi question d'**art et d'engagement politique** au-delà de l'**artisme** – une attitude dénoncée dans la lignée de la **banalyse**, évoquée au n° 71 – car, comme le disent les Loco Locas, « nous ne tolérons pas l'intolérance », si bien que même dans l'article de Paul Ardenne sur l'**excès en art**

11. « L'anarchie affinitaire : les cinquante effets d'Inter », Guy Durand et Alain-Martin Richard, suivi de « Vaste village performatif et jouissif : l'apport du collectif d'artistes Inter/Le Lieu », Richard Martel, *Inter, art actuel*, n° 50, p. 0-8. 12. « Il faut avoir du chaos en soi pour pouvoir accoucher d'une étoile qui danse. » (Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, 1883.) 13. Après les premières éditions du *Festival d'In(ter)vention* et autres événements performatifs produits par Le Lieu, les événements suivants se nommeront désormais RIAP pour *Rencontre internationale d'art performance*. 14. La constellation Inter/Le Lieu se ramifie ainsi : les Éditions Intervention produisent la revue *Intervention/Inter/Inter, art actuel* et de nombreuses publications, dont on peut consulter le catalogue sur le Web au www.inter-lelieu.org/FR/boutique-inter.php ; Le Lieu s'occupe des expositions dans la galerie et de la production des événements et échanges ; le collectif de la revue ne doit pas être confondu avec le collectif Inter/Le Lieu qui s'est produit comme groupe d'artistes pendant près de 20 ans. De tous les partenaires, quelques noms traversent toutes ces années : Jean-Claude Gagnon, Richard Martel et Guy Sioui Durand, ainsi que l'auteur de cet article sur différents plans. 15. On trouve également dans chaque numéro ou presque des articles de l'aussi prolifique Richard Martel en mode chronique ou pamphlétaire, en mode réflexif ou pédagogique, et presque toujours en mode éditorial. 16. Dans la mouvance héraclitienne autour de la revue, évoquée au n° 60, mentionnons quelques changements identitaires : *Intervention* = *Inter* = *Inter, art actuel* ; Alain Richard = Alaingo = Alain-Martin Richard ; Guy Durand = Guy Sioui Durand ; Jean-Claude Gagnon = L'Abominable homme des lettres ; Jean-Yves Fréchette = la Centrale textuelle de



se pointe la chose politique (87), ce que vient confirmer l'engagement des artistes dans l'échange Cardiff-Québec, alors que Michaël La Chance poursuit sa réflexion sur la **cyberculture** (88) et que la question du **spectacle**, du **spectaculaire**, du **spectateur** est abordée dans un numéro dont le graphisme est désormais confié à Chantal Gaudreault, collaboratrice des premières heures qui a toujours gravité autour de la revue, marquant ainsi le départ de Nathalie Perreault dont l'implication entière depuis de nombreuses années¹⁷ prend dès lors fin mais, comme la revue est un long fleuve agité¹⁸ et que les activités du Lieu se déploient ici comme ailleurs, le prochain numéro continue sur sa lancée par un **hommage au libre-faiseur pierre hamelin**, artiste de Québec, et un dossier sur la **RIAP 2004** (90), tandis que l'échange international suivant, stratégie maintenant confirmée dans la mouvance réseautique soutenue par les subventionneurs, fait par la suite l'objet d'articles en deux volets, Québec-Kraków (91) puis Kraków-Québec (93), dans le premier cas aux côtés d'un dossier sur les questions générales autour de la performance et, dans le deuxième cas, d'un dossier majeur sur **l'art et le contexte, le contexte et l'art**, alors que le n° 92 titre « **Art et politique** », thème récurrent, largement traité ici dans la situation actuelle, lequel dossier se trouve augmenté par un article sur trois événements éphémères, en 2004-2005, présentés comme autant de stratégies d'occupation de l'espace, et que le n° 94 porte sur **l'art biotech et le posthumain**, thème occupant cette fois l'entièreté de l'édition, une première dans l'histoire de la revue, immédiatement suivi de neuf textes sur les **pratiques performatives** (95), ce qui dans un survol historique ne laisse aucun doute sur la spécificité de la revue, à savoir un intérêt indéfectible pour **l'art action**, sous toutes ses désinences, allant **du corps-matériau au corps évanescant et métamorphosé**, voire aboli dans ses avatars, ce que vient d'ailleurs souligner la **RIAP 2006** illustrée dans un dossier entièrement en couleurs (96), sous toutes ses pratiques en lutte, donc, contre la sclérose, prenant à titre d'exemple le travail de **Giordano Bruno**¹⁹, présenté par Richard Martel comme un **précurseur de l'alternative et de l'intermédia** (97), bien que, dans un registre diamétralement exposé, Jocelyn Robert coordonne ensuite un dossier majeur sur les **espaces sonores**, avec 17 textes traitant de la question (98), qui sera cette fois suivi d'un dossier impressionnant sur les **stratégies des collectifs d'artistes** autour du monde, ce qui donne une image forte – incontournable ? – du réseau, dossier complété par des textes concernant les artistes cubains et polonais à Québec (99), une belle introduction au numéro suivant, entièrement en couleurs et bilingue, sur les **métamorphoses urbaines de Québec** des 30 dernières années, le premier numéro d'*Intervention* (mars 1978) servant de référence de datation, où les perturbations citadines sous l'impulsion de l'art actuel, de l'art vivant, de l'urbanisme, de l'architecture, de la poésie vivante, des organismes culturels, sont analysées, numéro constituant une source d'information essentielle pour qui veut comprendre la ville (100), à moins qu'on ne soit surtout intéressé par les questions d'identité, selon la **relation avec l'autre** dans l'art action (101), qui conduisent directement aux questions connexes sur la **résistance et l'intégration à l'ère de la globalisation** (102) et qui précèdent le numéro commémoratif sur le **futurisme**, dont le manifeste avait été publié en page titre du *Figaro* en 1909²⁰ (103), mouvement contrastant avec le numéro suivant sur les **Indiens, Indians, Indios** et dont le volumineux dossier, coordonné par Guy Sioui Durand sur les **territorialités artistiques et interculturelles** (104) – autre numéro entièrement en couleurs, ce qui marque le passage définitif de la revue à la **polychromie** –, s'étale à la largeur du réseau pour une réflexion toujours dynamisée par les **fragments d'art actif** sur la planète comme formes exemplaires de l'expression esthétique

dans leurs contextes respectifs (Amérique latine, Asie du Sud-Est, Amérique centrale, Pologne, Transylvanie, Abitibi, France...) où d'étranges affirmations telles que « la douleur n'entre jamais dans notre réalité » se fauflent (105), auxquelles répondra la place des **rituels dans l'art**, un dossier coordonné par Serge Pey avec 17 propositions, dont l'une entrevoit justement *a contrario* la « douleur comme moyen de lutte politique ou sociale », aux dires de Helge Meyer (106), ce en quoi elle rejoint le dossier « **Art et activisme** » parlant de **subversion**, de **nouvelles ruses**, de **territoire de l'agir**, de **l'activisme argentin**, de **polémique pour l'art**, en plus des habituels topos sur les pratiques courantes qui continuent de marquer le théâtre, les actions dans l'espace urbain, les démonstrations individuelles d'artistes comme autant de positions par rapport au réel (107), questionnement poursuivi dans le numéro suivant sous le signe de « **l'AGIR** en soulignant plus particulièrement pratiques et processus qui investissent l'espace-temps de la cité », un dossier coordonné par Luc Lévesque (108) qui dérive vers « **Arts vs médias** », dossier coordonné (bis) cette fois par Jocelyn Robert et qui se trouve élargi par trois textes sur le *Mois Multi* – le dossier, pas Jocelyn Robert –, selon cette nouvelle stratégie mise en place dans les dernières années de confier un dossier à des artistes ou penseurs qui peuvent, en un constat éditorial, présenter l'état de la situation dans une pratique singulière, stratégie qui confirme la **professionnalisation** des organismes de production et de diffusion de l'art actuel (109), où se réalisent de plus en plus des œuvres *achevées* avec une esthétique aux codes élargis²¹ qui fait désormais école et qu'il est grand temps (selon les rédacteurs mêmes de la revue) de valider dans un superbe numéro tout en couleurs aux photos parfois exaltantes, au cœur duquel on constate que les précurseurs de **l'art brutal** des premiers moments de la performance (et leurs élèves, puisque la majorité des performeurs des années soixante-dix et quatre-vingt sont aujourd'hui professeurs dans les écoles d'art) sont désormais conscients du fait que la performance loge encore à l'enseigne des **arts visuels**, ce contre quoi il fallait jadis lutter – mais en vain, l'État a une grille d'analyse résiliente ! –, c'est pourquoi on plonge ensuite dans le **langage plastique**, qu'on ne pourra plus ignorer (110), ce qui bien sûr n'élimine pas la question fondamentale du lieu de l'art qu'on investigate encore une fois sous l'angle de **l'espace public**, lieu des pratiques furtives et sauvages (111), que l'on peut juxtaposer à l'espace intime dans un dossier dirigé par Claire Grino, intitulé « **Sexe à bras le corps** » (112), dont les sous-textes psychanalytiques remontent par la suite à la surface sous l'angle des **animalités** où il est cette fois question de **devenir animal**, d'**anthropomorphisme**, d'**osmose homme-animal** (113), ce qui bien sûr ne vient pas clore le débat puisque – et ce sera la dernière lettre de ce mot trop bref – *Inter, art actuel*, dans une ouverture au « **stratégisme** » parfois questionnable mais néanmoins très productif, parvient à maintenir un lien direct avec l'art qui se fait sur la planète par ses acteurs mêmes, la revue s'étant définie comme une aire ouverte – on aura évité l'expression convenue d'« œuvre ouverte » –, incitant ainsi artistes et auteurs à l'utiliser comme zone exploratoire, car s'y trouve un comité de rédaction disposé à recevoir toutes propositions, aussi audacieuses soient-elles, comme la phrase de 6000 mots que vous êtes en train de lire, construite tel un apéritif émis en un seul souffle, qui trouve aussi sa niche et se termine en notant que la masse textuelle contenue dans *Inter*, parfois indigeste au fil de son histoire, respire aujourd'hui avec ampleur, redonnant au lecteur le plaisir de lire et au collectif de la revue le plaisir de se défaire du plaisir illicite de l'émotion éditoriale (28), faisant conséquemment ressortir de ce tournis une espèce d'appel du gouffre, un attracteur complexe qui offre en imprimé le liminal émoi de l'art action. ◀

Saint-Ubalde ; Pierre-André Arcand = PAA ; Richard Martel = rm. 17. Compagne de vie de Richard Martel, Nathalie Perreault a assuré la coordination de la revue et le concept graphique des numéros 61 à 88. 18. Voir la liste des membres du comité de rédaction de même que la liste des graphistes qui ont fait l'histoire de la revue. 19. Philosophe italien, né par voie naturelle en 1548, mort brûlé vif en 1600. 20. Peut-on parler ici d'une généalogie du flou vers une archéologie générale de l'art actuel ou d'une déformation professionnelle des historiens de l'art ? Question soulevée par Hans Belting dans *L'histoire de l'art est-elle finie ?* (Paris, Folio essais, 1989, 239 p. 21. Prenant en compte cette assertion de Baudelaire : « Le beau est toujours bizarre. »

ALAIN-MARTIN RICHARD vit et travaille à Québec. Artiste de la manœuvre et de la performance, il a présenté ses travaux en Amérique du Nord, en Europe et en Asie. Il poursuit en parallèle un travail de commissaire, de critique et d'essayiste. Il a publié dans de nombreuses revues des articles sur le théâtre, la performance, l'installation et la manœuvre. Membre des ex-collectifs *Inter/Le Lieu* et *The Nomads*, il est par ailleurs toujours actif avec *Les Causes perdues* et *Folie/Culture*. Ses productions se déploient souvent sur plusieurs plans de réalité comme dans *L'atopie textuelle* (2000) et *Le chemin pour Rosa* (2006). Ses dernières productions prennent appui sur la communauté locale et intègrent toujours des aspects singuliers de ce qu'il nomme le « paysage humain ». Chaque fois, il convient de découvrir de quelle manière le social s'inscrit dans l'espace public pour s'y déployer, avec ses résonances politiques, économiques, libidinales.

COMITÉS DE RÉDACTION DE LA REVUE **INTER**, ART ACTUEL

1978

1-2-3-4
Patrick Altman
François Bégin
Guy Durand
Richard Martel

1979

5
Guy Durand
Richard Martel

1980

6-7-8
Diane-Jocelyne Côté
Guy Durand
Richard Martel

9
Patrick Altman
Pierre-André Arcand
François Bégin
Francine Bergeron
Diane-Jocelyne Côté
Guy Durand
Chantal Gaudreault
Richard Martel
Jean-Claude St-Hilaire

1981

10/11
Patrick Altman
Pierre-André Arcand
François Bégin
Francine Bergeron
Diane-Jocelyne Côté
Guy Durand
Chantal Gaudreault
Richard Martel
Jean-Claude St-Hilaire

12-13
Patrick Altman
Pierre-André Arcand
François Bégin
Diane-Jocelyne Côté
Guy Durand
Chantal Gaudreault
Richard Martel
Jean-Claude St-Hilaire

1982

14-15/16-17
Diane-Jocelyne Côté
Guy Durand
Richard Martel

1983

18
Diane-Jocelyne Côté
Guy Durand
Richard Martel

19
Guy Durand
Richard Martel
Alain-Martin Richard

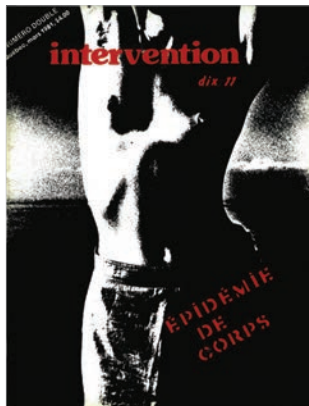
20
Andrée Fortin
Jean-Claude Gagnon
Richard Martel
Alain-Martin Richard

21
Andrée Fortin
Jean-Claude Gagnon
Robert Gélinas
Richard Martel
Alain-Martin Richard

22
Andrée Fortin
Jean-Claude Gagnon
Robert Gélinas
Richard Martel
Alain-Martin Richard

1984

22/23-24-25
Andrée Fortin
Jean-Claude Gagnon
Robert Gélinas
Richard Martel
Alain-Martin Richard



1987

34
Pierre-André Arcand
Guy Durand
Jean-Claude Gagnon
Richard Martel
Alain-Martin Richard

35
Pierre-André Arcand
Richard Martel
Alain-Martin Richard

36-37
Pierre-André Arcand
Guy Durand
Richard Martel
Alain-Martin Richard

1988

38-39
Pierre-André Arcand
Guy Durand
Richard Martel
Alain-Martin Richard

40-41
Pierre-André Arcand
Guy Durand
Richard Martel
Pierre Monat
Alain-Martin Richard

1989

42-43-44
Guy Durand
Richard Martel
Pierre Monat
Alain-Martin Richard

1990

46-47
Guy Durand
Richard Martel
Pierre Monat
Alain-Martin Richard

1991

49-50
Guy Durand
Richard Martel
Pierre Monat

1992

51
Guy Durand
Richard Martel
André Trottier

1993

52
Guy Sioui Durand
Richard Martel

1994

53-54
Guy Sioui Durand
Richard Martel
Luc Lévesque
André Trottier

1995

55/56
Richard Martel
Luc Lévesque
André Trottier

1996

57-58
Luc Lévesque
Richard Martel
Yvan Pageau
Guy Sioui Durand

1997

59-60
Luc Lévesque
Richard Martel
Yvan Pageau
Guy Sioui Durand

1998

61
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

1999

62-63
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2000

64-65-66
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2001

67-68
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2002

69-70
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2003

71-72
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2004

73-74
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2005

75-76
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2006

77-78
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2007

79-80
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2008

81-82
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2009

83-84
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2010

85-86
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2011

87-88
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2012

89-90
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2013

91-92
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2014

93-94
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2015

95-96
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2016

97-98
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2017

99-100
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2018

101-102
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2019

103-104
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2020

105-106
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2021

107-108
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2022

109-110
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2023

111-112
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2024

113-114
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2025

115-116
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2026

117-118
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2027

119-120
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2028

121-122
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2029

123-124
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2030

125-126
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2031

127-128
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2032

129-130
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2033

131-132
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2034

133-134
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2035

135-136
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2036

137-138
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2037

139-140
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2038

141-142
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2039

143-144
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2040

145-146
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2041

147-148
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2042

149-150
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2043

151-152
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2044

153-154
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2045

155-156
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2046

157-158
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2047

159-160
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2048

161-162
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2049

163-164
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2050

165-166
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2051

167-168
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2052

169-170
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2053

171-172
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2054

173-174
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2055

175-176
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2056

177-178
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2057

179-180
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2058

181-182
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2059

183-184
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2060

185-186
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2061

187-188
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2062

189-190
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2063

191-192
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2064

193-194
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2065

195-196
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2066

197-198
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2067

199-200
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2068

201-202
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2069

203-204
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2070

205-206
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2071

207-208
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2072

209-210
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2073

211-212
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2074

213-214
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2075

215-216
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2076

217-218
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2077

219-220
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault
Guy Sioui Durand

2078

221-222



1997
67-68-69
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault

1998
70-71
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault

1999
72-73-74
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault

2000
75
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault

2001
78
Mariette Bouillet
Yves Doyon
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault

2002
80
Mariette Bouillet
Yves Doyon
Richard Martel
Jean-Claude Gagnon
Michaël La Chance
Nathalie Perreault

2003
83-84-85
Mariette Bouillet
Yves Doyon
Michaël La Chance
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault



2003
83-84-85
Mariette Bouillet
Yves Doyon
Michaël La Chance
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault

2004
86-87-88
Mariette Bouillet
Yves Doyon
Michaël La Chance
Luc Lévesque
Richard Martel
Nathalie Perreault

2005
89-90-91
Mariette Bouillet
Michaël La Chance
Richard Martel
Nathalie Perreault
Sonia Pelletier

2006
93
Michaël La Chance
Richard Martel
Sonia Pelletier

2007
95-96-97
Michaël La Chance
André Marceau
Richard Martel
Lisanne Nadeau
Pierre Rannou

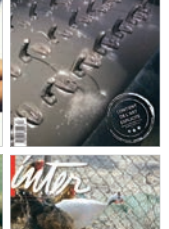
2008
98-99-100-101
Michaël La Chance
André Marceau
Richard Martel
Lisanne Nadeau
Pierre Rannou

2009
102
Michaël La Chance
André Marceau
Richard Martel
Lisanne Nadeau
Pierre Rannou

2010
104-105-106
Nathalie Bachand
Nathalie Côté
Chantal Gaudreault
Michaël La Chance
Luc Lévesque
André Marceau
Richard Martel

2011
107-108-109
Nathalie Bachand
Nathalie Côté
Chantal Gaudreault
Michaël La Chance
Luc Lévesque
André Marceau
Richard Martel

2012
110-111-112
Nathalie Bachand
Nathalie Côté
Chantal Gaudreault
Michaël La Chance
Luc Lévesque
André Marceau
Richard Martel



Comité de rédaction international

Chumpon Apisuk, Fernando Aquiar, Ricardo Arcos-Palma, Paul Ardenne, Bruce Barber, Julien Blaine, Michel Collet, Jacques Donguy, Bartolomé Ferrando, Giovanni Fontana, Silvio de Gracia, Michel Giroud, Lukasz Guzek, Nelson Herrera Isla, Elisabeth Jappe, Helge Meyer, Victor Muñoz, Clemente Padin, Serge Pey, Clive Robertson, Heike Roms, Slavka Sverakova, Balint Szombathy, Artur Tajber, Gustáv Úto, Nelo Vilar, Iwan Wijono.

LA PRÉSENTATION DE L'ART PERFORMANCE AU CANADA AUJOURD'HUI

► VANCOUVER, LES 9 ET 10 OCTOBRE 2012. LE COMPTE RENDU DE RÉUNION A ÉTÉ RÉDIGÉ PAR STACEY HO ET RANDY GLEDHILL, AVEC LE SOUTIEN DE LA CONFÉRENCE DES COLLECTIFS ET DES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS/ARTIST-RUN CENTRES AND COLLECTIVES CONFERENCE (CCCCA/ARCCC, AUSSI APPELÉ ARCA).

Le but des Journées de réflexion sur l'art performance au Canada, tenues les 9 et 10 octobre 2012, était de réunir les directeurs artistiques, les commissaires et les organisateurs d'événements œuvrant dans le domaine de l'art performance à travers le Canada pour : 1) élaborer des stratégies et établir un consensus sur la façon de représenter et de promouvoir les événements d'art performance au Canada ; 2) discuter des enjeux spécifiques liés à la pratique de l'art performance ; 3) trouver des façons de travailler ensemble tout en respectant les différents objectifs, méthodes et intérêts régionaux, selon les intentions de chaque organisme.

Cette première réunion officielle invitait les représentants d'organismes travaillant à la promotion et la diffusion de l'art performance à réfléchir sur les manières d'améliorer les pratiques liées au commissariat, à la programmation, à la circulation, à l'hébergement, à la rémunération de l'artiste, au financement annuel, à celui des projets, aux archives historiques, à la documentation, aux réseaux sociaux et au réseautage. Le besoin d'établir un consensus sur la présentation de l'art performance par les organismes

canadiens est à la base de la tenue des Journées de réflexion ainsi que l'engagement des défenseurs de l'art performance sur le plan national, qui ont émis de nombreuses lettres de recommandation pour soutenir la demande de financement des frais de déplacement requis par la réunion.

Au cours du XXI^e siècle, l'art performance est devenu un média important pour les artistes canadiens et étrangers. L'art performance est de plus en plus reconnu par les grandes institutions d'art contemporain, les galeries d'art et les musées comme étant une pratique essentielle dans le domaine des arts visuels, avec une portée historique significative. Maintenant plus que jamais, les pratiques et les défis propres à cette forme d'art éphémère doivent être identifiés et pris en considération. Gardant ces objectifs en tête, les représentants réunis ont discuté des points suivants : stratégies opérationnelles (structures du festival, financement et possibilités) ; conditions de travail (honoraires des artistes, permis et visas) ; commissariat et coordination des programmes ; archives et documentation ; groupe de pression et de défense des intérêts.



De gauche à droite : **Michelle Lacombe**, *Viva! Art Action*, Montréal ; **Todd Janes**, *Visuals*, Edmonton ; **Glenn Alteen**, *Grunt*, Vancouver ; **Brenda Cleniuk**, *Neutral Ground*, Regina ; **Emilio Portal**, *artist*, Toronto ; **Matthieu Dumont**, *Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda* ; **Richard Martel**, *Rencontre internationale d'art performance*, Québec ; **Geneviève Crépeau**, *Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda* ; **Lindsay Ladobruk** et **Jaymez**, *Central Canadian Centre for Performance*, Winnipeg ; **Terrance Houle**, *Blackfoot Nation, Indigeneity Artist Society*, Calgary ; **Stacey Ho**, *artist and notetaker* ; **Randy Gledhill**, *LIVE Biennale*, Vancouver ; **Tomas Jonsson**, *Mountain Standard Time Performative Art Festival*, Calgary ; **Catherine Bodmer**, *Viva! Art Action*, Montréal ; **Shannon Cochrane**, *FADO Performance Art Centre*, Toronto ; **Chumpon Apisuk**, *Concrete House*, Thailand ; **Paul Couillard**, *70*11d Festival*, Toronto.

STRATÉGIES OPÉRATIONNELLES

Structures du festival

Tandis que certains festivals ont lieu annuellement, de nombreux organismes canadiens et internationaux présentent l'art performance dans un contexte de festivals biennaux d'une ou de deux semaines. Les musées, les galeries d'art et les centres d'artistes au Canada, à but non lucratif, ne sont pas admissibles au financement pour leur participation à des festivals ou à des événements internationaux d'importance. Cependant, les festivals d'art performance mis sur pied par les communautés sont souvent organisés en collaboration avec des centres d'artistes autogérés. On y présente de l'art performance local, régional ou international et on y crée des occasions d'augmenter la participation des artistes-visiteurs aux programmes de pairs instaurés. L'art performance appartient au milieu de l'art contemporain et est caractérisé par l'ouverture, l'expression artistique individuelle et l'engagement dans la critique. Cette forme d'art visuel doit toutefois, pour le financement de ses festivals, entrer en compétition avec les « arts de la scène » (la danse, la musique et le théâtre) et leurs festivals qui fonctionnent selon des structures plus traditionnelles. À l'instar de nombreuses expositions internationales en arts visuels, les biennales d'art performance emploient leur année vacante à la recherche, au développement, à l'archivage, au financement, à la planification stratégique, etc. Les activités « hors saison » donnent l'occasion de monter des projets cycliques comme la visite d'autres événements de performance, l'édition de livres et de DVD, le développement de sites Internet et l'organisation de réunions telles ces Journées de réflexion.

Bien que les structures soutenant les festivals se soient révélées efficaces en termes d'attraction et d'engagement du public, obtenir un soutien durable demeure un défi de taille pour les organismes participants. De nombreux forums et festivals d'art performance passent entre les mailles du filet des programmes de financement des galeries et des centres d'artistes, rendant la croissance des organismes en art performance difficile, sans compter la recherche d'autres possibilités ou le développement de nouveaux projets. Pendant ce temps, on explore de nouvelles manières de soutenir et de disséminer l'art performance en mettant davantage l'accent sur la recherche, le développement et l'engagement dans la communauté.

Financement et possibilités

Les besoins des artistes en art performance doivent être reflétés dans les programmations de nos institutions en art contemporain et encouragés par les organismes de financement offrant de nouvelles possibilités. Certains considèrent que le déplacement du financement de l'art performance de la section Inter-arts vers la section Arts visuels par le Conseil des arts du Canada a engendré une rupture dans l'aide financière octroyée à l'art performance au Canada. L'art performance est donc moins présent dans la programmation régulière des centres d'artistes autogérés, des galeries d'art et des musées. Pour rétablir l'équilibre, il est essentiel que les acteurs avisés du milieu de l'art performance soient invités à participer à des jurys en arts visuels et que la présence de l'art performance dans la programmation des centres d'artistes autogérés et des autres institutions soit encouragée.

CONDITIONS DE TRAVAIL

Honoraires des artistes

Ces Journées de réflexion étaient une occasion pour les organisateurs d'événements en art performance participants, en provenance de partout au Canada, de discuter ouvertement des honoraires des artistes pour la première fois. Chaque organisme décide du montant qu'il octroie selon la valeur estimée et sa situation financière. Les honoraires accordés varient d'un organisme à l'autre. Le montant de base accordé pour la participation à une soirée de performance varie entre 175 \$ et 1350 \$ par performance. Dans les événements d'art performance internationaux du même genre, il n'est pas rare que les artistes soient obligés de trouver leurs propres moyens de financement et de performer gratuitement, alors qu'au Canada, les organismes ayant reçu ou désirant recevoir du financement public pour

leurs activités artistiques sont dans l'obligation de payer des honoraires équitables aux artistes.

En ce moment, la grille tarifaire du CARFAC pour l'art performance nécessiterait d'être révisée et mise à jour parce qu'elle est basée sur de vieux modèles de tarification en arts visuels comme le montant recommandé de 347 \$ pour une exposition de groupe ou celui de 175 \$ pour la participation à un cabaret. Ce barème de tarification doit être révisé en prenant en considération les pratiques actuelles en art performance dont la performance collaborative ou les œuvres participatives qui doivent encore être examinées par le CARFAC, ce qui fait que les musées, les galeries d'art et les centres d'artistes autogérés canadiens n'ont pas de directives claires concernant la présentation de l'art performance. La grille tarifaire recommandée pour la présentation de l'art performance doit être révisée et mise à jour, qu'elle concerne un musée d'importance ou un espace de création émergent. L'expérience et les connaissances des participants et participantes aux Journées de réflexion les rendent aptes à définir et à recommander un modèle fonctionnel pour le paiement des honoraires d'artistes et pour les autres formes de soutien et d'occasions. En plus de l'octroi d'honoraires justes et adéquats aux artistes, les autres aspects financiers à considérer dans la présentation de l'art performance sont les frais de déplacement, de séjour, de subsistance, de matériaux, de permis, etc.

Permis et visas

À l'heure actuelle, les artistes étrangers ont le droit de présenter des performances au Canada sans visa ni permis de travail, comme mentionné sur le site Internet du gouvernement canadien au www.cic.gc.ca/english/work/apply-who-nopermit.asp#p. Cependant, il arrive que le pays d'origine d'un artiste étranger s'interpose dans ses projets de voyage au Canada. L'enregistrement d'un événement auprès de l'immigration canadienne, la réservation de billets d'avion bien à l'avance et l'accueil des performeurs étrangers à l'aéroport avec des preuves d'identité officielles peuvent faciliter le processus.

Il est parfois requis d'obtenir des permissions spéciales ou de prendre en considération certains éléments de sécurité lorsqu'on présente une œuvre dans un espace public. On aura peut-être besoin d'une assurance ou d'un permis émis par la Ville. Le permis et l'assurance protègent l'artiste tout comme l'organisme et le public. Actuellement, les questions comme la responsabilité civile, la sécurité de l'artiste et l'obtention d'une assurance médicale pour les artistes participants sont considérées et gérées d'un festival à l'autre. La clarté et la constance entourant ces éléments ainsi que d'autres questions éthiques et juridiques pourraient être améliorées à l'aide de directives et de contrats standards.

COMMISSARIAT ET COORDINATION DES PROGRAMMES

Historiquement, les directeurs et les commissaires en art performance provenant de différentes régions ont beaucoup appris les uns des autres par le réseautage et la visite de leur festival respectif. En se déplaçant et en assistant aux événements des autres, on découvre de nouvelles œuvres et on tisse des liens. Être en face de l'autre pour partager son expérience et ses connaissances est essentiel pour la programmation des pratiques en art action. Les programmes de chaque organisme varient ainsi que le nombre d'artistes locaux, nationaux et internationaux participants, mais l'idée que chaque organisme aimerait promouvoir ses propres façons de faire et partager ses ressources avec les autres fait l'objet d'un consensus. En planifiant d'autres rencontres comme les Journées de réflexion, les organismes en art performance pourraient collaborer davantage à l'échelle nationale et les artistes pourraient bénéficier d'une plus grande visibilité et multiplier les occasions de voyager.

En utilisant ce nouveau réseau de partenaires pancanadiens et en profitant de ces nouvelles initiatives, le groupe aurait la possibilité de planifier ensemble des programmations intégrant des artistes régionaux et de réfléchir aux occasions d'échanges internationaux. Dans le but de voir des artistes présenter leur travail à un public différent, au-delà

des frontières de leur région, les centres pourraient aussi décider de devenir partenaires pour une seule proposition et faire conjointement une demande de bourse auprès du Conseil des arts du Canada dans le programme « Subventions de voyage liées au développement des publics et des marchés ». Il existe différentes manières de monter une programmation et un événement. Les appels de candidatures contribuent souvent à faire connaître de nouveaux artistes surprenants. Toutefois, ce processus exigeant est moins nécessaire quand les commissaires sont en mesure de voyager pour assister à des festivals et à des événements internationaux, et de découvrir par eux-mêmes ce qui est nouveau et excitant en art performance aujourd'hui. Les organismes d'art performance collaborent régulièrement avec les galeries et les centres d'artistes autogérés locaux, qui montent leur propre programmation tout en tenant compte du thème ou du mandat du festival de performance.

Outre les festivals, il existe d'autres occasions de se faire connaître en tant que performeur, telles que le programme annuel du FADO « Artiste émergent », où l'artiste est choisi par un commissaire émergent. Toutefois, la formule du festival, très répandue, rejoint les organismes de financement et le public grâce à sa grande portée. Les autres formes de présentation de l'art performance offrent différentes possibilités. Il est particulièrement important de continuer à réfléchir sur les meilleures façons de produire et de présenter les œuvres, vu la grande diversité des pratiques en art performance, dont les performances de longue durée, les œuvres interactives, les projets communautaires et les pratiques infiltrantes (entre autres). Parmi celles-ci, plusieurs nécessitent des infrastructures et un type d'engagement différents de ce qui est offert par la formule standard du festival. Parmi les autres types de formules possibles, notons les résidences d'artistes, les ateliers, les projets communautaires et les festivals plus petits (mini-festivals). Il faut également continuer de collaborer avec les galeries d'art.

ARCHIVES ET DOCUMENTATION

Nombre d'organismes en art performance possèdent de vastes archives importantes du point de vue historique, documentées et conservées sous différents formats. À l'heure actuelle, il n'existe pas de programme ou de ressource pour la conservation et la numérisation des images et des captations vidéo, originales ou détériorées. Certains organismes ne font pas de documentation vidéo parce qu'ils ne possèdent pas le matériel permettant de capter, de monter et d'archiver les images.

De nombreuses stratégies novatrices peuvent être employées pour conserver et faire circuler la documentation. Le fait d'inviter des professionnels à travailler à partir des archives permet d'offrir de nouvelles perspectives significatives pour les œuvres. Donner du sens à une archive de cette manière encourage les nouveaux artistes à continuer à faire de l'art performance et fournit du matériel aux enseignants de la discipline dans les programmes d'arts visuels.

L'organisation d'expositions rétrospectives est une autre manière de valoriser les archives. On peut engager des stagiaires et des étudiants pour transférer les données sur des supports adéquats en vue de l'exposition des archives afin de célébrer l'anniversaire d'une galerie, par exemple. On peut également utiliser les archives comme objets promotionnels dans nos relations avec le gouvernement ou les commanditaires, ou encore comme ressources éducatives destinées au public.

Mettre les archives en ligne serait une manière d'obtenir du financement pour la création de guides d'étude qui interpréteraient la documentation des performances à travers la lentille de l'histoire sociale, des arts médiatiques, de la communication ou d'autres disciplines en dehors du champ des arts visuels. Nombre d'œuvres performatives importantes et historiques n'existent que par les traces qu'elles ont laissées sous forme de documentation. Les institutions et les musées doivent continuer à documenter les performances à des fins historiques. En produisant une histoire visible de la performance, on légitime la pratique de l'art performance et ses artistes, ce qui est essentiel pour obtenir le financement du Conseil des arts et d'autres sources.

De plus, la documentation contribue à exposer et à faire reconnaître les pratiques de l'art performance auprès d'un public plus large, en dehors des lieux ou de la ville où la performance s'est produite et au-delà du temps et du contexte. Même lors d'un événement qui bénéficie d'un large public, il n'y a pas tant de gens qui voient la performance. La documentation est en quelque sorte la deuxième vie de la performance. Cette deuxième vie a la chance d'être beaucoup plus longue et de rejoindre beaucoup plus de personnes que l'œuvre originale.

Les questions éthiques et sociales entourant la documentation et la paternité de l'œuvre sont au cœur de débats importants, souvent controversés. Historiquement, les organismes ont toujours collaboré avec les artistes pour produire des livres, des DVD, des documents imprimés de la documentation et des textes critiques, mais il existe beaucoup de nouveaux moyens pour présenter la documentation. On peut téléverser l'information sur Internet et voir le nombre de spectateurs augmenter rapidement, de manière exponentielle. En décrivant des œuvres éphémères par des textes, des essais et sur des blogues, on valorise la performance en tant que média empirique, établissant un parallèle entre elle et le conte, la fiction ou la narration. L'écriture est un moyen de témoigner de l'œuvre. En revanche, certains sont d'avis que l'expérience de la performance doit être faite en temps réel. Les artistes se réservent le droit de refuser que leur performance soit documentée et de décider des termes de la documentation de leur travail. Les outils servant à enregistrer le son et les images sont de plus en plus accessibles et faciles à transporter. Les plateformes médiatiques comme Youtube et les réseaux sociaux Facebook et Twitter permettent un visionnement immédiat et la circulation d'une grande quantité d'informations personnelles.

Qui sont les auteurs des images tirées de la documentation des œuvres d'art action et à qui appartiennent-elles ? Cette question fut l'objet d'une longue discussion lors des Journées de réflexion sur l'art performance. L'organisme ou le producteur de l'événement a-t-il des droits sur ces images ? Le photographe ou le vidéaste a-t-il des droits sur ces images ? Ces traces de l'œuvre restent-elles le domaine exclusif de l'artiste ? Quelle est la responsabilité de l'organisme hôte en ce qui concerne la remise de (toute) la documentation à l'artiste dans des délais corrects ? Doit-on monter, modifier, améliorer ces images pour les transformer en objets promotionnels et les rendre accessibles sur des sites Internet et des plateformes publiques telles que Youtube, Vimeo et Flickr ?

La numérisation et la duplication du matériel demandent des efforts considérables, beaucoup de temps et d'argent. Il n'est pas évident de trouver les ressources qui permettraient de répondre à la demande de manière professionnelle parce qu'il y a peu de chances de parvenir à obtenir des subventions parmi les options de financement offertes aujourd'hui. Les organismes ont tendance à devenir les administrateurs par défaut des images documentées. Comment peut-on les partager de façon éthique ? Il faut s'assurer que les artistes comprennent bien ce que l'organisme a l'intention de faire avec ces images. On devrait toujours permettre à l'artiste d'avoir accès à son matériel. D'ailleurs, est-ce vraiment la responsabilité des organismes qui produisent les événements d'art performance d'être également des centres d'archives ? Cela devrait peut-être être du ressort des vidéothèques et des centres d'archives tels que VIVO, Vtape, Videopool et Videograph, ou peut-être devrait-on mettre sur pied un centre d'archives central.

GROUPE DE PRESSION ET DE DÉFENSE DES INTÉRÊTS

Les délégués qui se sont réunis lors de ces Journées de réflexion sur l'art performance considèrent qu'il est vital de mieux représenter l'art performance dans les programmations en art contemporain partout au pays, sans pour autant affecter l'autonomie des centres d'artistes autogérés et des organismes. C'est un moment critique pour militer pour le financement, l'enseignement et la programmation de l'art performance. Les délégués considèrent également qu'il est vital que les organismes de financement intègrent des directives claires incitant les centres d'artistes autogérés et les galeries d'art à intégrer l'art performance dans leur programmation.

Pour défendre cette idée, il faut aborder la question de l'intégration des personnes comprenant bien le média performance dans les futurs jurys en arts visuels.

Plutôt que de tenter de former tout de suite un autre groupe de défense des intérêts ou une autre organisation, il fut décidé, unanimement, de rester prudent. Les organismes souhaitent demeurer autonomes à l'intérieur du réseau nouvellement formé et faire de la pression chacun de leur côté, avec le soutien de leurs centres d'artistes régionaux, sur des questions spécifiques ou communes, tout en restant en contact avec le nouveau réseau. Pendant ce temps, les délégués des Journées de réflexion, unissant leurs voix, ont choisi de montrer leur soutien collectif en démontrant que la performance a une longue histoire en arts visuels et qu'elle est une composante importante de la culture visuelle.

Les Journées de réflexion sont un point de départ, elles font partie d'un processus plus long dont les résultats seront obtenus au cours des prochains mois ou des prochaines années. Les délégués se sont entendus pour dire que les Journées de réflexion sont un moyen idéal de partager des préoccupations singulières ou communes. Il faudrait que le prochain rassemblement ait lieu dans un endroit différent pour amener le dialogue dans des régions qui se situent en dehors des grands centres d'art performance de Toronto et de Vancouver. Le partage d'informations a été utile aux délégués provenant de centres d'art performance émergents qui voulaient intégrer la performance dans les programmations de leur région ou qui voulaient organiser des événements en art performance en lien avec des questions spécifiques, comme la représentation autochtone.

Les participants aux Journées de réflexion ont accepté de travailler sur des documents tels que ce premier compte rendu et de continuer à écrire des lettres pour mettre de la pression sur les organismes de financement en arts, poursuivant les objectifs du nouveau réseau et soutenant ses réalisations. Les participants ont également accepté d'examiner l'idée d'un forum en ligne, qui servirait de moyen de communication et qui permettrait aux organismes de continuer à partager des informations sur les événements d'art performance et sur les questions d'organisation qui y sont liées. Idéalement, la collaboration s'étendra au-delà des organismes participants actuels et sera enrichie d'un nombre grandissant d'organismes et d'initiatives en art performance ainsi que de défenseurs de cette forme d'art. De nombreux organismes qui ne se consacrent pas à l'art performance de manière spécifique sont intéressés à intégrer l'art performance dans leur programmation et désirent être informés des événements futurs en art performance et de l'organisation des voyages qui y sont liés.

ANNEXE DES PARTICIPANTS



1 Vasan Sitthiket, *LIVE*, 2011. Photo : Hua (Pheobe) Jin.

2 Anna Syckewska, *LIVE*, 2011. Photo : Hua (Pheobe) Jin.

RANDY GLEDHILL / LA BIENNALE *LIVE*

Fondée en 1999, *LIVE* a présenté plus de 400 artistes émergents locaux, nationaux et internationaux, en mettant sur pied un festival d'art performance tous les deux ans.

À l'origine, les festivals étaient organisés par différents centres d'artistes autogérés. Cependant, à l'heure actuelle, *LIVE* produit sa propre programmation et possède ses propres ressources, tout en travaillant avec quelques organismes locaux tels que la galerie grunt, le Centre A, le Centre d'arts médiatiques VIVO et le Western Front.

La majeure partie du financement de *LIVE* provient du Conseil des arts du Canada, de la Ville de Vancouver et du gouvernement provincial de la Colombie-Britannique. Une partie du financement provient d'organismes et d'ambassades à l'étranger. À ce jour, *LIVE* n'a reçu aucune commandite provenant d'entreprises, ce qui est appelé à changer puisque *LIVE* a obtenu le statut d'organisme de bienfaisance.

LIVE est reconnue pour ses artistes participants qu'elle choisit en dehors du réseau européen et du réseau universitaire. La biennale a l'intention de présenter plusieurs performeurs africains au cours des prochaines années.

C'est dans la politique de *LIVE* d'encourager les artistes émergents, dont plusieurs siègent au conseil d'administration. L'an passé, la programmation « Drag » a été mise sur pied, développée et produite par des artistes émergents. La programmation des prochains festivals de *LIVE* comprend aussi plusieurs d'entre eux.

LIVE organise également une soirée de performance chaque année pour les artistes locaux et les actions de moindre envergure. Cet événement va peut-être continuer ou cesser d'exister, selon l'ampleur des besoins exigés par l'organisation du festival bisannuel.

Plutôt que d'engager un agent de publicité, *LIVE* utilise son site Internet, les réseaux sociaux et un blogue pour faire la promotion de ses événements ainsi que pour fournir de la documentation liée aux performances.

LIVE accumule des enregistrements vidéo des performances depuis de nombreuses années. Elle réfléchit présentement aux moyens d'archiver cette documentation vidéo.



1 Hélène Matte, *L'essence de la vie*, FADO Performance Art Centre, 2012. Photo : Henry Chan.



2 Martine Viale, *Intro Muros I*, FADO Performance Art Centre, 2012. Photo : Henry Chan.

3 Julischka Stengele, *Sans titre*, VIVA! Art Action, 2011. Photo : Guy L'Heureux.

SHANNON COCHRANE / CENTRE D'ART PERFORMANCE FADO

Il y a deux organismes qui présentent de l'art performance à Toronto : le festival *7a*11d* et FADO, une structure organisationnelle et un centre d'artistes autogéré, qui ont travaillé étroitement ensemble. Le centre FADO a été mis sur pied en 1993. Shannon Cochrane en est la directrice artistique et administrative depuis 2007. Elle a mis en place des structures au sein de l'organisme et a construit l'image publique de FADO. Elle a aussi forgé de nouveaux partenariats à Toronto avec d'autres organismes et festivals. FADO présente des artistes de tous horizons provenant de partout au Canada et dans le monde. Il commande des articles et des essais, et a publié plusieurs livres et petites publications. En plus de présenter une succession d'artistes émergents, FADO offre des ateliers et organise des rencontres avec l'artiste ainsi que des mini-symposiums.

FADO reçoit des subventions d'organismes de financement fédéraux, provinciaux et municipaux ainsi que du ministère du Patrimoine canadien. Toutefois, il vient tout juste de perdre sa subvention du Patrimoine canadien et craint qu'il y ait des coupures supplémentaires dans son financement.

FADO a reçu récemment un financement du Conseil des arts de l'Ontario pour ses archives. En ce moment, les membres du conseil d'administration sont en discussion sur la manière de traiter les archives et de développer le site Internet. FADO a fait numériser toute sa documentation récemment.



CATHERINE BODMER ET MICHELLE LACOMBE / VIVA! ART ACTION

VIVA! Art Action est un festival bisannuel d'une semaine. Il a été fondé par un groupe de six centres d'artistes autogérés provenant de la région de Montréal, qui s'intéressaient à la performance et à l'art action. En réponse à l'initiative de deux artistes locaux, Patric Lacasse et Alexis Bellavance, plus de 40 artistes se sont rassemblés à Montréal en 2006 pour la première édition du festival.

VIVA! se veut un espace de discussion et de soutien des attitudes, des manières de faire et des processus « connexes » et « apparentés » à la performance : des pratiques susceptibles de

développer la discipline de la performance, des pratiques qui entrent dans les catégories « art action », « art vivant », « pratiques furtives », ou qui débordent de ce qui est communément admis comme étant de la performance.

La programmation du festival artistique est réalisée localement en collaboration avec les centres d'artistes partenaires : La Centrale, Skol, Praxis, Clark, articule, Dare-Dare et Oboro. Chaque centre propose des artistes selon ses intérêts de commissariat, tandis que le groupe de coordination de *VIVA !* travaille à assembler les différentes sélections de chacun et les initiatives communes pour former un calendrier des activités qui se tient malgré ses reliefs.

Un comité consultatif composé d'artistes, d'organiseurs et d'autres intervenants dans le domaine revient sur chaque édition de *VIVA !*. Les initiatives visant à réunir les artistes et à faire naître une communauté temporaire sont encouragées. Les repas communautaires sont au cœur de l'expérience du festival. Les artistes sont invités à rester pendant tout le festival et à arriver plus tôt pour apprendre à se connaître et pour se familiariser avec les lieux et la scène artistique locale. De plus, des outils permettant de mieux saisir les œuvres sont offerts aux artistes participants ainsi qu'aux spectateurs. Ces outils comprennent le blogue, les discussions lors des repas et les conférences données par les artistes.

Le premier festival *VIVA !* a été chaotique. L'organisation était organique, les infrastructures minimales et l'horaire, flexible. Il y a eu de nombreuses performances impromptues et expérimentales comme le mémorable « BBQ non grata ». Pour rappeler cette atmosphère pleine de spontanéité, les dernières éditions de *VIVA !* ont offert des espaces vides dans la programmation – l'équivalent d'un micro ouvert – que les artistes et les membres du public pouvaient occuper en improvisant des performances spontanées, idéalement à la fin du programme prévu.

Les activités de *VIVA !*, n'ayant pas de lieu attribué, se déroulent dans une piscine publique hors d'usage ou dans d'autres espaces publics, en partenariat avec les centres d'artistes autogérés. Le Bain St-Michel est le site généralement utilisé pour la tenue des activités de *VIVA !* depuis 2006. La Ville accepte de le lui louer gratuitement, mais menace régulièrement de le faire démolir.

VIVA ! espère devenir autonome en se dotant d'une structure administrative solide et en développant une vision artistique qui lui est propre, pierre d'assise de sa programmation mise au point par les centres d'artistes autogérés partenaires.

LINDSAY LADOBROUK ET JAYMEZ / **CENTRAL CANADIAN CENTRE FOR PERFORMANCE**

En provenance de Winnipeg, le CCCP a amorcé ses activités en 2010, fondé par Lindsay, Jaymez et Liz Garlicki. Winnipeg est une grosse communauté, mais elle est isolée. Le CCCP cherche à se faire des contacts par le biais de ces Journées de réflexion.

Le CCCP est enregistré comme centre d'artistes autogéré et s'inspire du modèle de FADO. Il est toutefois un « centre sans centre » et n'a reçu aucune aide financière jusqu'à présent. Le centre est géré par des bénévoles. Les artistes-performeurs sont également bénévoles et ne reçoivent aucune compensation financière.

Le CCCP utilise des plateformes virtuelles pour attirer les performeurs étrangers à Winnipeg. Il a utilisé le serveur Chatroulette pour transmettre les performances en continu aux spectateurs, afin qu'ils puissent les regarder de chez eux, à Winnipeg. Le CCCP publie également un périodique trimestriel thématique, *Katalog*, en utilisant Adobe Interactive PDF, qui permet d'intégrer du son et de la vidéo.

Le CCCP considère que la performance a des liens avec la danse, la musique, le cinéma, le slam de poésie et le théâtre, et croit que ces disciplines peuvent s'enrichir mutuellement.

CHUMPON APISUK / **CONCRETE HOUSE**

Concrete House est un centre qui sert à différentes communautés en Thaïlande, dont une communauté artistique. Chumpon croit que l'art devrait être davantage intégré aux autres secteurs de la société et essaie d'organiser les choses en conséquence. Des travailleuses du sexe préparent des *partys* au Concrete House. Des patients atteints du SIDA habitaient aussi dans le centre avant que les ressources ne soient améliorées et qu'ils puissent avoir accès à un hôpital des environs.

Concrete House est un lieu de réunions communautaires, d'échanges entre artistes et du festival d'art performance *Asiatopia* qui accueille une foule d'artistes internationaux. Le festival *Asiatopia* a commencé ses activités en 1998 et a lieu depuis chaque année. Encore cette année, de nombreux artistes de partout dans le monde viennent y faire leur tour. Le festival se tient aussi à Chiang Mai ainsi que dans d'autres provinces.

La Thaïlande n'offre aucun système de soutien des arts. Au début des années deux mille, des artistes ont formé un réseau pour mettre de la pression sur le gouvernement thaï ainsi que sur le ministère de la Culture afin d'obtenir des subventions. Ils ont parfois obtenu des gains, parfois non. C'est ce même réseau qui a mis de la pression sur le gouvernement pour construire un centre d'art pour Bangkok, à l'origine des performances d'*Asiatopia*. Le réseau est censé recevoir une subvention chaque année mais, dans les faits, ce n'est pas toujours le cas. Cette année, le gouvernement a « oublié » la subvention.

En ce moment, l'organisme est à terminer une maison appelée Nan dans la ville natale de Chumpon. Parce que la province de sa ville natale compte 200 000 habitants, on la qualifie de « Bout du monde ». Nan est un endroit tranquille où il n'y a pas de touristes.

Chumpon aimerait commencer à travailler avec les communautés et accueillir des artistes à Nan une semaine à la fois, en commençant l'an prochain avec un peu de chance. Pour tester le programme, il inviterait des artistes en provenance du Sud-Est de l'Asie plutôt qu'ailleurs parce que l'adaptation serait plus facile, vu les similarités culturelles entre les artistes et les communautés qui les accueillent.

Le financement de Nan est assuré par la communauté dans le but de favoriser le tourisme. Il y a deux organismes thaïlandais qui s'occupent du tourisme : l'un est dirigé par le gouvernement et l'autre, par la communauté. Nan offre un programme d'échange d'artistes mené dans un esprit communautaire.

NOI APISUK / FONDATION EMPOWER

La Fondation Empower a été fondée en 1985 dans le but d'offrir de « bons services sexuels ». La Fondation organise des activités sociales qui unissent communauté et art avec l'aide d'environ 16 autres organismes. Leur réseau comprend des groupes de défense des droits des travailleurs, des femmes, des jeunes, des travailleuses du sexe, des séropositifs, des trans ainsi que des groupes environnementaux. La Fondation organise également des fêtes pour les artistes dans le *red-light district*.

Noi a fondé l'organisme en travaillant avec des travailleuses du sexe en Thaïlande. Elle est aussi coprésidente de la Conférence régionale sur le SIDA.

Elle a amené des poupées faites à la main d'Empower à la Galerie Gachet de Vancouver et à PACE pour faire connaître sa fondation. Elle a participé à une table ronde et s'est exprimée devant des artistes et des groupes de femmes à la Galerie Gachet. Elle a rencontré des groupes de femmes à Vancouver afin de parler de stratégies pour contrer le trafic humain. Elle est ici pour parler des travailleuses du sexe en Thaïlande, de ce qu'elles font et des problématiques auxquelles elles font face à l'heure actuelle.

TOMAS JONSSON / MOUNTAIN STANDARD TIME PERFORMATIVE ART FESTIVAL

Le festival M:ST de Calgary a commencé en l'an 2000 et en est à sa sixième édition. À l'origine, le projet a été lancé avec la New Gallery en collaboration avec cinq autres organismes. Le festival *Media Blitz* a été le premier du genre et constitue un précédent historique. Le festival M:ST travaille en collaboration avec d'autres organismes dans son effort pour développer un réseau de festivals d'art performance tels que *LIVE* et *7a*11d*.

Cette année, M:ST reprend une performance présentée à Calgary en 1972. Terrance Houle et Clive Robertson feront partie des participants. Andy Paterson entreprendra une recherche pendant le festival et examinera comment archiver les œuvres d'art éphémères et les structures institutionnelles.

M:ST est géré comme une biennale, mais les organismes demeurent actifs tout au long de l'année avec « .5 événements. ». Cette année par exemple, M:ST a animé des ateliers sur l'art performance de mars à octobre. Le collectif pense désormais à une formule en série pour présenter le travail.

Avant, le collectif a été responsable pendant deux ans d'un événement de type cabaret à la New Gallery. Les performances duraient quinze minutes, et il y avait dix ou douze personnes qui performaient chaque mois. Ce cabaret présentait assez d'intérêt dans la communauté pour qu'on forme le festival M:ST. Par le biais de M:ST, des événements du même genre deviennent une occasion pour les artistes émergents et les étudiants de Lethbridge, de Calgary et des environs de montrer leur travail.

Pour le troisième festival, M:ST ne s'est pas lié à la New Gallery. Le collectif a étendu ses activités à Banff et à Lethbridge, et prévoit faire la même chose pour le festival de cette année.

TERRANCE HOULE / NATION DES PIEDS-NOIRS, INDIGENEITY ARTIST COLLECTIVE SOCIETY (IACS)

Terrance Houle est lui-même performeur et artiste multimédia, mais son rôle à ces Journées de réflexion était de représenter les voix autochtones en art performance. Terrance est le président de la Société des artistes autochtones (IACS), fondée en 2010. Le groupe compte dix membres, tous diplômés du Collège d'art et de design d'Alberta. Son C. A. est principalement composé d'artistes émergents, dont deux personnes en lien avec le Banff Centre.

L'IACS suit le modèle du centre d'artistes autogéré et est doté de la personnalité morale. L'IACS collabore avec la Truck Gallery, M:ST et l'EPCOR Centre. Les membres de l'IACS travaillent de façon nomade à Calgary et désirent étendre leurs activités à Lethbridge et à Banff.

L'IACS se concentre sur l'art contemporain, les nouveaux médias et l'art performance. Son mandat est l'étude sans fin des idées gravitant autour du concept de l'identité autochtone, ce qu'elle est et qui peut y participer : « Nous provenons tous d'un lieu autochtone. Comment aborder cette question ? »

Le groupe a organisé récemment sa première exposition internationale avec James Luna et Guillermo Gómez Peña. Il a reçu une subvention de la Ville de Calgary en 2012 pour soutenir son événement culturel. Il a aussi reçu de l'argent de la Brigade volante, un programme d'aide organisationnelle du Conseil des arts du Canada.

Le but actuel de l'IACS est de réussir à créer un espace de programmation continue et des festivals d'art performance à Calgary. L'IACS planifie également une conférence inclusive sur l'art autochtone pour la prochaine année, y compris un petit festival d'art performance en collaboration avec le festival M:ST. Urban Shaman, Tribe et IPAC figurent parmi les organismes participants. L'IACS cherche à amener les organismes nationaux en art performance, en arts médiatiques et en photographie à venir à la conférence.

GLENN ALTEEN / GALERIE GRUNT

La performance à grunt gallery a débuté dans les années quatre-vingt-dix en adoptant la formule des festivals. De 1990-1995, sa programmation de performance se concentrait sur les Premières Nations, les gais et lesbiennes ainsi que le mélange des genres (bi-, trans-) et des ethnies (métis).

1 Yules Wai, *Cleansing of the Soul*, Truck Gallery, 2012. Photo : Floyd Blackhorse.

2 Eduardo Oramas, *Felicitaciones*, Truck Gallery, 2012. Photo : Floyd Blackhorse.



En 1999, grunt a créé le festival *LIVE*, en collaboration avec de nombreuses galeries, pour imiter le *Festival Living Art* de Vancouver en 1979. Le livre *Live at the End of the Century* fut publié, et *LIVE* a continué d'exister en tant que festival. Pendant les années qui ont suivi, *LIVE* avait l'habitude de proposer un thème assez rapidement pour permettre aux galeries de l'intégrer dans leur programmation et dans leurs demandes de subvention. En 2001, 2003 et 2005, *LIVE* a administré un festival d'une durée de six semaines et a organisé de 25 à 30 événements par année, qui ont attiré un grand nombre de spectateurs.

LIVE a toujours rencontré des difficultés à aller chercher des fonds à cause du manque de clarté concernant son double statut de galerie et de festival. *LIVE* a été séparé de la grunt gallery et a été transformé en organisme à but non lucratif pour cette raison. La grunt gallery n'a pas eu de difficulté à obtenir une subvention de Gateway pour de l'archivage. grunt a commencé à mettre des archives en ligne en 2005, se concentrant sur des performeurs et des artistes émergents des Premières Nations.

En 2009, le site Internet Beat Nation, qui explore le croisement entre le hip-hop, la culture autochtone et l'activisme, a été inauguré. En 2011, Beat Nation fut amené à la Art Gallery de Vancouver avec Kathleen Ritter et Tania Willard. Cette exposition continue de circuler au Canada : en 2012, elle a été présentée à la Power Plant de Toronto et en 2013, à la Kamloops Art Gallery. L'exposition sera présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en octobre 2013.

La grunt gallery a aussi collaboré au site Internet de Vancouver Art in the Sixties avec l'Université de la Colombie-Britannique. Le site s'intéresse à l'histoire d'Intermedia, de 1967 à 1972. grunt a intégré des entrevues avec les artistes et a fait entendre la voix des artistes contemporains dans un projet qui n'aurait pu s'intéresser qu'à l'aspect historique.

grunt a également reçu des subventions du Patrimoine canadien pour son programme Activating the Archives. Les jeunes commissaires ont utilisé les archives de grunt comme matériel pour leurs expositions et événements, ce qui a donné lieu à une réévaluation et à une recontextualisation de l'œuvre originale. grunt paye des droits d'auteur à toutes les œuvres mises en ligne sur son site Internet. À ce jour, grunt a réinjecté 200 000 \$ en droits d'auteur dans la communauté.

PAUL COUILLARD / FESTIVAL 7A*11D

*7a*11d* est apparu en 1997, dans la foulée d'une effervescence au sein du milieu de la performance, qui avait été très actif l'année précédente. À ce moment-là, les différents groupes qui ne se connaissaient pas ont commencé à produire des événements de performance dans divers endroits, à l'extérieur, à l'intérieur, y compris dans des appartements. Aussi, à cette époque, d'anciens étudiants de l'OCAD (École d'art et de design de l'Ontario) ont transformé un centre communautaire en espace de performance baptisé Symptom Hall. Ces multiples groupes se sont réunis, avec d'autres artistes de la performance indépendants, et ont discuté des manières de permettre la continuation de cette

1 Irene Loughlin, *Sans titre*, 7a*11d International Festival of Performance Art, 2012. Photo : Henry Chan.

2 Rachel Echenberg, *At Home*, 7a*11d International Festival of Performance Art, 2012. Photo : Henry Chan.



effervescence d'activités en performance, ce qui a donné lieu au premier 7a*11d, qui a présenté les performances de 40 artistes en cinq jours. Les différents groupes ont concocté six programmes dans des lieux divers.

Le deuxième festival s'est déroulé en deux parties : une partie a eu lieu à l'été et l'autre, à l'automne. À la suite de cette expérience, le festival a adopté la formule de la biennale, avec des programmes d'échange et de résidence pendant l'année sans festival. Pour le quatrième festival, le collectif décida d'arrêter d'avoir une série de programmes pour donner une certaine cohérence au festival. À ce jour, le collectif a produit un total de neuf éditions de cet événement international.

La durée du festival est habituellement de deux semaines, mais a été réduite à une semaine l'an passé, en conservant le même nombre d'artistes, ce qui a bien fonctionné. D'habitude, durant la journée, tout le monde dine ensemble et participe à un mélange de conférences d'artistes et de discussions de groupes. Il y a souvent des performances en après-midi, suivies des événements en soirée. Il y a également des activités reliées à la performance qui se déroulent en dehors du site du festival. Organisés en partenariat avec différents groupes locaux, ces événements ont lieu pendant le festival et pendant la période de pause.

À l'heure actuelle, les décisions concernant 7a*11d sont prises par consensus, par un collectif d'environ huit membres. Le collectif est constamment à l'affût d'artistes plus jeunes pour les perspectives nouvelles qu'ils ou elles sont susceptibles d'apporter et dans le but de leur offrir du mentorat. 7a*11d a toujours été administré par un collectif, mais des changements dans les structures de financement du Conseil des arts du Canada a forcé les membres à s'incorporer. Ils sont maintenant dotés d'un conseil d'administration symbolique, composé des membres du collectif. Cependant, le groupe essaie d'éviter les rôles rigides et maintient la structure du collectif en partageant les tâches liées au commissariat, aux demandes de bourses et aux services offerts aux performeurs. Chaque membre a droit à des honoraires de 1000 \$ tous les deux ans et a accès à des bourses de déplacement et de recherche.

Le dernier festival a utilisé les locaux des centres d'artistes autogérés Mercer Union et Free Gallery de Toronto pour présenter ses événements, ce qui a créé des problèmes de financement parce que le Conseil des arts de l'Ontario s'est soudainement mis à considérer les autres organismes comme des partenaires plutôt que des fournisseurs de salles, alors que la Mercer Union et la Free Gallery de Toronto ne participaient pas du tout à la programmation du festival.

Après avoir réussi à obtenir un financement continu, s'étalant sur plusieurs années, du Conseil des arts du Canada, y compris un soutien financier pendant l'année sans festival, le collectif s'occupe dorénavant des questions d'archivage. Il en est à numériser toutes les archives vidéo et photo dans un but de conservation et a entamé un dialogue avec les artistes sur la meilleure façon de rendre les œuvres accessibles à un plus grand public. Les questions des droits d'auteur et des compensations financières seront aussi abordées. Ce projet en cours en est à ses débuts.

TODD JANES / VISUALEYEZ

Visualeyez est un festival d'art performance annuel produit par le centre d'artistes autogéré Latitude 53 à Edmonton. Le festival est né en 1999 du désir de reconnaître la longue histoire de l'art performance à Edmonton.

Visualeyez se tient chaque année la deuxième semaine de septembre. La 13^e édition du festival vient juste de se terminer. Il met principalement en valeur les artistes canadiens, même s'il invite chaque année deux ou trois artistes internationaux. Les performeurs sont invités à créer leurs œuvres sur un thème exprimé par un mot. Le mot de cette année était *solitude*. Visualeyez s'est associé à un organisme d'aide en dépendance et en santé mentale pour présenter son idée.

Visualeyez s'associe souvent à d'autres centres d'artistes autogérés, à des festivals et à des organismes communautaires ou basés sur la justice sociale. Il s'est associé pendant trois ans à un groupe communautaire axé sur le vélo pour fournir gratuitement des bicyclettes de location aux artistes.



Le festival paie des honoraires généreux, couvre les frais de séjour et de déplacement, et donne l'occasion aux performeurs et aux performeuses de se rencontrer. L'idée derrière le festival est de rassembler un groupe de personnes pendant une période de temps réduite. Edmonton étant une ville isolée, les personnes et les idées n'y circulent pas facilement. Le but du festival n'est pas seulement de présenter de l'art, mais également de développer un sentiment de collaboration entre les artistes.

Le festival fonctionne en deux temps. La première partie est une mini-résidence où, chaque matin, les participants se rassemblent au déjeuner et parlent pendant deux heures. Ce moment facilite l'engagement des artistes, les interactions, le réseautage et le partage de stratégies. La seconde partie nécessite l'engagement et la présentation publics.

1 Heidi Bunting avec Gerry Morita's, *Limbs*, Visualeyez, 2012. Photo : Catherine Kuzik.

2 Lily Gael, *One Old Woman Dancing*, Visualeyez, 2012. Photo : Catherine Kuzik.

RICHARD MARTEL / RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART PERFORMANCE

Active depuis les années quatre-vingt, la RIAP a organisé 17 festivals où a été présenté un mélange d'art performance et d'installation. Le festival est organisé en partenariat avec d'autres centres d'artistes autogérés. La RIAP a réussi à créer des liens avec les autres organismes en art et à partager les coûts associés à la pratique et aux déplacements. Elle a également permis aux artistes de visiter d'autres villes.

Les buts de la RIAP sont, entre autres, d'accélérer le réseautage et de faire reconnaître l'artiste. Richard veut également fonder un institut éducatif sur l'art performance au centre-ville de Québec pour empêcher le départ des artistes vers les grandes capitales comme Toronto et New York.

Elle alloue des honoraires de 1000 \$ aux artistes, leur prête un espace pour qu'ils puissent installer leur matériel et pratiquer leurs performances, et leur fournit de l'hébergement dans les maisons du quartier. Elle leur offre aussi la possibilité d'organiser et d'animer des ateliers.

La RIAP a édité 42 DVD, 110 magazines et une vingtaine de livres. La documentation et la production de médias sont des points essentiels pour l'organisation. Huit rédacteurs sont engagés pour couvrir toutes les performances. Un livre et un DVD sont produits pour chaque festival à partir de la documentation produite par les étudiants locaux.

À ses débuts, la RIAP se focalisait beaucoup sur le thème des médias. En 1996, elle mettait au point un programme d'art performance axé sur la visiophonie et la télévision. En 1998, les performances de rue et les émissions de radio étaient à l'honneur. Cependant, les intérêts du festival ont changé et une distance a ensuite été prise par rapport à la technologie.

Les deux derniers festivals faisaient une place à l'Amérique du Sud, à l'Europe et à l'Asie en invitant deux artistes de chaque continent. Cette pratique se poursuivra dans la programmation du festival de 2014. Les membres du public apprennent à connaître d'autres cultures avec une telle programmation. La première année, la RIAP a invité des artistes du Brésil, du Mexique, de Singapour, de la Corée et de la Chine. La deuxième année, les artistes provenaient de la Colombie, de l'Uruguay, de la Suisse, de l'Espagne et du Vietnam. Elle a essayé de faire venir des artistes de Birmanie l'année dernière, mais des problèmes de visa sont survenus.



MATTHIEU DUMONT ET GENEVIÈVE CRÉPEAU / L'ÉCART

L'Écart se situe à Rouyn-Noranda, Québec, à 600 km de Montréal et 600 km de Toronto. L'organisme offre la possibilité de faire une résidence d'un mois en arts visuels, en performance ou en arts interdisciplinaires, et propose trois espaces d'exposition. L'Écart offre un espace d'exposition pour les membres, qui se trouve en avant de la galerie, et a six ateliers d'artistes à louer à petit prix, ce qui contribue au soutien des artistes locaux et au développement de la communauté.

L'Écart possède huit appartements à louer qui génèrent des revenus. Le centre reçoit des subventions de fonctionnement du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des arts et des lettres du Québec. Il reçoit aussi du financement de la Ville et des cotisations de ses membres. La gestion du centre est collective. Dans le but de ramasser des fonds pour la bâtisse, L'Écart a organisé plusieurs campagnes de financement avec le soutien de ses membres, dont un marathon de peinture. Le centre a également recueilli des fonds auprès d'entreprises locales, dont le montant fut triplé par la suite grâce à un programme provincial.

La *Biennale d'art performatif*, fondée en 2002, occupe une place importante dans la programmation de L'Écart. Pour faire connaître le festival au public, des affiches et des dépliants sont imprimés. Les performances attirent une foule diversifiée d'environ une centaine de personnes. Les performances ont lieu à travers les fenêtres, dans les rues ainsi que les espaces d'exposition. En 2008, Geneviève et Matthieu ont eu recours aux services

> Monika Günther et Ruedi Schill, *Rencontre internationale d'art performance*, Québec, 2012. Photo : Patrick Altman.



> Donald Trépanier, *C'est possible*, 6^e Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda, 2012. Photo : Christian Leduc.

du commissaire Stefan St-Laurent d'Ottawa, qui a invité les artistes Ron Athey et Juliana Snapper à participer au thème « opéra rock ».

Bien que la biennale ait présenté au départ des artistes multidisciplinaires locaux, l'organisme veut aujourd'hui développer le festival sur les scènes nationale et internationale. Étant établi dans une petite ville, L'Écart trouve important de créer des liens avec les autres villes et les autres disciplines artistiques. La programmation de L'Écart peut contenir du slam de poésie, de la danse, de l'écriture de chansons et de la musique.

La biennale travaille avec de nombreux autres organismes, dont la RIAP, la Galerie SAW, *VIVA! Art Action*, la Galerie Clark et JÈ-ST' (Moncton), pour partager les coûts associés au déplacement des artistes internationaux, comme lorsqu'elle a invité le collectif Non Grata d'Estonie pendant que ce dernier se produisait à *VIVA! Art Action* à Montréal.

BRENDA CLENIUK / NEUTRAL GROUND

La performance fait partie de la programmation régulière de Neutral Ground depuis sa création en 1982.

Neutral Ground a essayé différentes formules (le festival, la tournée, les programmations thématiques...) dans le but de déterminer la meilleure façon de présenter la performance et de monter des programmations.

La programmation est basée sur la performance solo et l'installation, qu'elles soient présentées à l'extérieur ou à l'intérieur de l'espace de la galerie. En plus d'être ouverte aux artistes internationaux, Neutral Ground a comme objectif de développer les pratiques des artistes locaux. La galerie paie aux artistes les frais de déplacement, de résidence, de subsistance, de promotion et de production, en accord avec les barèmes du CARFAC ou en augmentant ceux-ci.

Neutral Ground accepte les propositions toute l'année. Elle a bâti un partenariat de longue date avec des festivals importants comme *LIVE*, depuis 2003, un festival de Vancouver qui soutient l'intégration des artistes de la Saskatchewan, et comme *Queer City Cinema*, depuis 2002, dont la programmation en performance est désormais indépendante de Neutral Ground, formant un festival distinct.

Neutral Ground collabore également avec New Dance Horizons, Sâkêwêwak, Curtain Razors, tous situés à Regina. Le symposium de performance *Périmètres* a été organisé en 2005 par ces quatre organismes qui voulaient avoir une vue d'ensemble des pratiques interdisciplinaires en art performance et en arts visuels. Ils se demandent aujourd'hui s'ils devraient faire du symposium un événement récurrent.

Neutral Ground soutient aussi des projets de *Second Life*, une série de concerts, et demeure accessible en tant qu'atelier et lieu de pratique avec équipement sur place dans son nouveau laboratoire informatique. ◀

Traduction vers le français : Véronique Garneau-Allard.



> Gary Varro, Dunlop Art Gallery, commandé par le Turner Prize.
Photo : courtoisie de l'artiste.

LIVE Biennale 2013 (Vancouver)

→ 18 au 23 septembre 2013

Visualeyez festival of performance art (Edmonton)

→ 10 au 16 septembre 2013 & 16 au 21 septembre 2014

Viva! art action (Montréal)

→ 1^{er} au 5 octobre 2013

Art Nomade, rencontre internationale d'art performance de Saguenay

→ 16 au 20 octobre / 24 au 27 octobre 2013

→ Résautage : 5 au 31 octobre 2013

jè-st', festival d'art performatif et d'intervention (Moncton)

→ 25 au 28 septembre 2013 et lancement de la publication *jè-st' 2011* le 25 septembre 2013 (Galerie d'art Louise et Reuben-Cohen, Moncton)

FADO Performance Inc. (Toronto)

→ 6 septembre 2013 : lancement de la publication *Missing Associates: Lily Eng and Peter Dudar*

→ 23 au 27 septembre 2013 : actions et performances de rue avec Gustaf Broms

→ 25 septembre 2013 : discussion avec les artistes Gustaf Broms (Suède), Tomasz Szrama (Pologne/Finlande), Macarena Perich Rosas (Chili)

→ 28 septembre 2013 : performances de Tomasz Szrama et Macarena Perich Rosas

→ 25 au 26 octobre 2013 : FADO en collaboration avec Art Nomade : performances de Lynn Liu (Singapour), Henri Louis Chalem (Québec), Mathieu Bohet (France), Danny Gaudreault (Québec)

→ 27 octobre 2013 : discussion avec les artistes Lynn Liu, Henri Louis Chalem, Mathieu Bohet, Danny Gaudreault

M:ST Performative Art Festival (Calgary)

→ 23 au 28 septembre 2013 : workshop avec Richard Martel

→ 29 septembre au 10 octobre 2013 : résidence de Johanna Householder, *Doing Time*, John Snow House, Calgary

→ Novembre 2013 : workshop avec Adrian Stimson et lancement *The Life and Times of Buffalo Boy*, TRUCK Contemporary Art, Calgary

→ 16 au 18 janvier 2014 : *Queer City Cinema PERFORMATORIUM*, Neutral Ground, Regina

grunt gallery (Vancouver)

→ 30 octobre 2013 : lancement *Web Background/ThisPlace*

→ 15 janvier 2014 : Rabihi Mroué, *Pixelated Revolution*

7a*11d International Festival of Performance Art (Toronto)

→ 2014

La Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda

→ 2014

Rencontre internationale d'art performance (Québec)

→ 11 au 13 septembre et 18 au 20 septembre 2014

PERFORMANCE ART PRESENTATION IN CANADA TODAY

► VANCOUVER OCTOBER 9 & 10, 2012 / THE SUMMARY OF MEETING MINUTES WAS PREPARED BY STACEY HO AND RANDY GLEDHILL WITH THE SUPPORT OF THE ARTIST-RUN CENTRES AND COLLECTIVES CONFERENCE / LA CONFÉRENCE DES COLLECTIFS ET DES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS (ARCCC/CCCAA, AKA ARCA)

The purpose of the LIVE National Performance Art Retreat, October 9 & 10, 2012, a two-day session of performance art directors, curators, and organizers from across Canada, was to: 1) Strategize and build consensus on how to represent and promote performance art activity in Canada; 2) Discuss issues specific to the performance art practice; 3) Coordinate ways of working together while respecting the varying objectives, methods, and regional interests specific to the intentions of each organization.

This groundbreaking session assembled representatives of organizations -each dedicated to the promotion and exhibition of performance art- to work towards a model for best practices on issues such as curation, programming, travel, hosting, artist's remuneration, project and annual funding, historical archives, documentation, social media, and networking. The retreat took place because of a need to build consensus around the presentation of performance art by Canadian organizations and happened thanks to the commitment of national performance art advocates, as demonstrated by their many letters of recommendation received in support of a request for travel funding to attend the meeting.

In the 21st century, performance art has become an important medium for artists from Canada and abroad. As performance art gains recognition from major contemporary art galleries, museums and institutions, it has established itself as an integral and historically significant practice in the field of visual art. Now, more than ever, challenges specific to this ephemeral art form and practice must be identified and addressed. With these aims in mind, the gathered representatives addressed the following: operational strategies (festival structures, funding and opportunities); working conditions (artist fees, permits and visas); curation and program coordination; archives and documentation; advocacy and lobbying.

OPERATIONAL STRATEGIES

Festival structures

While some festivals occur annually, many Canadian and International organizations present performance art in the context of biennial festivals, featuring a one-to-two week-long program. While non-profit museums and art galleries as well as artist-run centres in Canada are not eligible for Festival or Major International Exhibition funding, community driven performance art festivals are often produced in collaboration with artist-run centres. Local, regional and international performance art is presented and opportunities are created for the additional circulation of visiting artists taking part in peer programming initiatives. Even though performance art emerges from contemporary visual art, and is characterized by open, personal artistic expression and critical engagement, performance art

organizations must often compete for funding with festivals in the «performing arts» (dance, music and theatre), which operate according to more traditional entertainment structures and mechanisms. Biennial performance art festivals, like many international visual art exhibitions, use the «off-year» for research and development, curation, fundraising, strategic planning, etc. Off-season activities also offer opportunities for periodic projects such as circulating artists to other performance events, producing books and DVDs, developing websites, and organizing meetings such as the Performance Art Presentation in Canada Today.

While the existing festival structures have proven effective both in terms of public engagement and audience appeal, sustainable support remains a difficult challenge for the participating organizations. Many performance art festivals and forums fall between the cracks of existing gallery and artist-run centre funding programs, making it difficult for performance art organizations to thrive, let alone pursue additional opportunities or develop new projects. Meanwhile, there are new models being explored for the support and dissemination of performance art that focus more stringently on research, development and community involvement.

Funding and opportunities

The needs and opportunities of artists working in performance art must be reflected in the programming of our contemporary arts organizations and promoted through new opportunities offered by the funding bodies. Some consider that the shift in funding for performance art at Canada Council from Inter-Arts to the Visual Arts section has created ruptures in the financial support of performance art in Canada. This has led to a decrease in representation of performance art in the regular programming of artist-run centres, public galleries and museums. To balance this shift, it is crucial that informed performance art practitioners and advocates are invited to visual art juries and that performance art programming in artist-run centres and other institutions be encouraged.

WORKING CONDITIONS

Artist fees

The LIVE National Performance Art Retreat was the first opportunity for participating performance art organizers from across Canada to discuss artist fees openly and frankly. Each organization structures fee payment according to their specific values, situation and finances. Rates vary from organization to organization, varying from the basic cabaret fee of \$175 up to \$1350 for a performance. While in comparable international performance art events, it is common for artists to be required to secure their own funding and perform for free, it is incumbent

in Canada for organizations receiving or wanting public arts funding to pay equitable artists fees for their work.

The present CARFAC fee schedule for performance art is considered to require some revision because it is based on visual art models such as the recommended \$347 group exhibition fee or \$175 cabaret fee. This fee schedule needs to reflect the concerns of current performance art practice such as collaborative performances or participatory works. This leaves Canadian museums, galleries and artist-run-centres with no clear guidelines for the presentation of performance art. The recommended fee schedule for the presentation of performance art whether in a major museum or in a developing emerging space needs to be revised and updated. The experience and knowledge of the Retreat attendees qualifies them to define and recommend a workable model for the payment of artist fees and other forms of support and opportunities. In addition to providing adequate and respectable artist fees, there are other financial aspects to consider when presenting performance art, including the payment of travel, accommodation, per diem, materials, permits, etc.

Permits and visas

Presently, foreign artists are permitted to perform in Canada without a visa or work permit as cited on the Canadian government website www.cic.gc.ca/english/work/apply-who-nopermit.asp#p. However, sometimes an international artist's home country can interfere with their plans to come to Canada. Registering an event with Canadian immigration, booking tickets well in advance, and greeting visiting performers at the airport with official credentials can help ease this process.

Special considerations and permissions are sometimes required when presenting a piece in a public space, including civic permits, insurance and security. Acquiring permits from the city and insurance ensures that the artist is protected, as well as the organization and the public. Currently, issues such as public liability, artist safety, and medical insurance for participating artists are considered and managed on a festival-to-festival basis. Clarity and consistency around these and other legal and ethical topics could be furthered through guidelines and standard contracts.

Curation and program coordination

Historically, performance art directors and curators in different regions have learned much from each other through networking and visiting each other's festivals. Through touring and circulating, new work is discovered and connections are forged. The face-to-face sharing of experience and knowledge is crucial to programming live art practices. While each organization programs varying amounts of local,

national, and international artists, there is a general consensus that organizations would like to promote their local methods and share resources with each other. By planning more meetings modeled after the Retreat, performance art organizations could potentially collaborate to a greater extent at a national level so as to provide greater exposure and travel opportunities for artists.

Using this new network of pan-Canadian partners and initiatives, the group could co-program regional artists, and develop opportunities for international exchange. Centres could also partner on a single proposal, and apply jointly for funding to a program such as Canada Council's Audience and Market Development Travel Grants as a means to expose artists to audiences beyond their regional boundaries. A wide range of methods are used to curate programs. Open calls often bring surprising new work to light. However, there is less of a need for this demanding process when curators are able to travel to international festivals and events and see what is new and exciting in performance art. Performance organizations also often collaborate with local artist-run centres and galleries who curate their own programs with the theme or mandate of the festival in mind. There are also other opportunities outside the present festival format, such as FADO's yearly emerging artist program, which is selected by an emerging curator. Though the prevalent festival structure is attractive to funding agencies and the public because it is a comprehensive high impact event, alternative ways of programming performance art provide different potentials. More thought around the best ways to produce and exhibit work is particularly important given the wide diversity of practices associated with performance art, including durational works, interactive works, community-based works and infiltrating practices (among others), many of which require a different kind of commitment and infrastructure than can be provided by the standard festival format. Other options could include smaller, mini-festivals, residencies, workshops, community works, and further collaboration with galleries.

Archives and documentation

Many performance art organizations have an extensive archive of historically important performance art documentation preserved on various formats. Presently there is no program or resource for the preservation and digitization of the original and decaying images or video material. Some organizations do not produce video documentation, as they do not have the resources to edit, archive, digitize the footage.

There are many creative strategies that can be used to preserve and circulate archive material. Inviting professionals to work with the archive can bring fresh and significant perspectives to the work. Activating an archive in such a way provides inspiration for new artists to continue making performance work and can provide material for teaching the discipline in art programs. Another example demonstrated is the organization of retrospective exhibitions. Engaging interns and students to transfer archival

material and prepare exhibition formats for archival exhibitions can then be used, for example, to celebrate a gallery's anniversary, as PR for government and corporate sponsors, or as educational resources for the public. By sharing an archive online, funding could be secured to make study guides that interpret performance documentation through the lens of social history, media arts, communications, and other disciplines outside of visual arts. Many important and historical performance works only exist through the trace of documentation. It is important for institutions and museums to continue to document their ongoing performance activities, for historical purposes. By producing a tangible history for performance, one legitimizes the practice and the artists, which is essential for securing funding from arts councils and other sources. Documentation is also helpful to describe and legitimize the performance art discipline and practice to wider audiences outside of a location or city, beyond the time and context of the performance. Even for a well-attended event, not many people get to see a live performance piece. The performance's second life, through documentation, can be far more extensive and expansive than exclusively to the original attending audience and public.

Ethical and social issues around documentation and authorship are the subject of important and often controversial debate and opinion. While organizations have historically collaborated with artists to produce books, DVDs, and printed matter from documentation and critical texts, there are many new ways to display documentation. Information can be digitally uploaded immediately and viewership grows quickly and exponentially. Writing, by describing ephemeral work through texts, essays, and blogs, values performance as an experiential medium, with parallels to storytelling, fiction, and narrative. It is a means of bearing witness to the work. At the same time, some opine that performance art must be experienced live. Artists reserve the right to request no documentation or to specify the requirements of their documentation. As the tools of recording sound and pictures become increasingly portable and accessible, and the platforms for media through social networks like Facebook, Youtube, and Twitter are more immediate, more personal information is circulated.

Authorship and ownership of images documented from live artworks is an issue that was discussed at length at the LIVE National Performance Art Retreat. Does an art organization or event producer have any right to the resulting image? Does the photographer or videographer? Should these traces of the artwork be the exclusive domain of the artist? What is the responsibility for the hosting organizations to supply all documentation to the artist in a timely way? Should images be edited and enhanced into promotional material and made available unilaterally through websites and public platforms like Youtube, Vimeo, and Flickr? At the moment, it requires considerable effort, time and expense to digitize and duplicate the material. It is difficult to find resources to professionally accommodate this, since there is little chance of supporting this through

current grant funding opportunities. Organizations often become by default the stewards of documentary images. How can these documents be shared ethically? Efforts should be made to ensure that artists clearly understand the organization's intentions in using their images. Artists should always be provided with access to their own material. Indeed, is it even the territory and responsibility of organizations that produce performance art events to even attempt to be an archive? Perhaps that should be the domain of already existing video archives and libraries such as VIVO, Vtape, Videopool and Videograph or perhaps a central and shared archive could be created.

ADVOCACY AND LOBBYING

The representatives that gathered for the LIVE National Performance Art Retreat see it as vital, without interfering with the autonomy of individual artist-run centres and organizations, that performance art be better represented in national contemporary art programming. This is a crucial time to advocate for the funding, education, and programming of performance art. They also see it as vital that the funding agencies include clear guidelines and incentives for artist-run centres and public galleries to include performance art activities in their programs. To champion this, inclusion of people with performance art knowledge and understanding should be addressed in future visual arts juries.

Rather than attempt to immediately form yet another advocacy group or organization, it was unanimously decided to be prudent. Organizations wish to remain autonomous within the new forged network and lobby individually with the support of their regional artist-run associations about both common and specific issues, but to remain in contact. Meanwhile, speaking with a unified voice, representatives at the Retreat chose to show collective support in demonstrating that performance has a long history in visual art and is an important component of visual culture.

The meeting is a starting point, part of a longer process where outcomes will be articulated more in the months and years to come. It was agreed that the retreat format is an ideal way to share unique and common concerns and the next gathering should be held at a different location, possibly bringing the dialogue to regions outside of the big performance art centres of Toronto and Vancouver. The sharing of information has been helpful for representatives from emergent performance art centres who want to bring performance programming to their region, or wish to curate performance art around specific issues such as aboriginal representation.

The attendees of the LIVE National Performance Art Retreat agree to contribute to documents such as this first report and to continue writing letters of advocacy to arts funding agencies supporting the meeting's objectives and accomplishments. The group also agrees to investigate the creation of an online forum as a means of communication, and as a means for organizations to continue to share information about events, and organizational issues. This

collaboration should ideally extend beyond current participating organizations to include a growing network of current performance art advocates, organizations and initiatives. Many organizations that are not dedicated specifically to the performance art practice are interested in performance art programming and wish to be informed about future programming and tour organization.

APPENDIX OF PARTICIPANTS

Randy Gledhill / LIVE BIENNALE

Founded in 1999, LIVE has presented over 400 local, national, international, and emerging artists, putting on a performance art festival every two years.

Originally the festival was curated by various artist-run centres. However LIVE now produces its own programming and resources, while working with a few local organizations such as the grunt gallery, Centre A, VIVO Media Arts Centre, and Western Front.

Most of LIVE's funding comes from Canada Council, the city of Vancouver, and the province of BC, with some funding also coming from foreign embassies and agencies. To this date, they have not received any corporate sponsorship. However this may change now that LIVE has received their charitable organization status.

LIVE is noted for bringing in artists from outside of the European circuit and outside of the academy plans to present several African performance artists in next year's festival.

LIVE has a policy of strongly encouraging emerging artists, with many sitting on the board of directors. Last year's Drag program was curated, developed, and produced by emerging artists. There are several programs focusing on emerging artists for LIVE's next festival.

LIVE also hosts a cabaret every year for local artists and lighter acts. This may or may not continue next year, as the festival focuses on more serious programming.

Rather than hiring a publicist, LIVE uses their website, social media, and a blog to promote their events as well as provide access to performance documentation.

LIVE has amassed many years of documentary footage, and is currently looking at ways to archive this footage.

Shannon Cochrane / FADO PERFORMANCE ART CENTRE

Toronto has two organizations that present performance art: the 7a*11d festival and FADO, an organizational body and artist-run centre, who have, historically, worked closely together. FADO was established in 1993. Shannon Cochrane has been the Artistic and Administrative Director of FADO since 2007. She was responsible for bringing infrastructure to the organization and raising FADO's public profile, as well as carving out new presentation partnerships in Toronto with other organizations and festivals. FADO presents artists at all levels of development, from across Canada and internationally FADO commissions articles and essays, and in the past have published several books and small publications. They

offer workshops, present an emerging artists series, artists talks and mini-symposiums.

FADO received their funding from federal, provincial, and municipal granting bodies, as well as the Department of Canadian Heritage. However, as they have just been cut by Canadian Heritage, there is a fear of further funding cuts.

FADO recently received funding from the Ontario Arts Council for their archive. Currently, the board of directors are in dialogue about how to deal with this archive, expand their website, and have recently digitized all their documentation.

Catherine Bodmer and Michelle Lacombe / VIVA! ART ACTION

VIVA! Art Action, a biennial one-week festival, was founded by a group of six artist-run centres (ARCs) from the Montréal region who were interested in performance and action-based art. Acting on the initiative of two local artists – Patric Lacasse and Alexis Bellavance over forty artists gathered in Montréal in 2006 for the first edition of the festival.

VIVA! is interested in discussing and supporting «peer» or «allied» attitudes, methods, processes, and practices that can expand the discipline of performance: practices that fall under the category of «action art», «live art», «furtive practices» and/or beyond what is commonly understood as performance.

The festival's artistic programming is generated locally in collaboration with the partnering: ARCs: La Centrale, Skol, Praxis, Clark, articule, Dare-Dare and Oboro. Each centre proposes artists according to its distinct curatorial interests and the VIVA! coordinating group works to weave the respective selections and communal initiatives together into a coherent and textured calendar of activities.

Every edition of VIVA! is rethought by the organizers with the support of an advisory committee made up of artists and other stakeholders in the field. Initiatives aimed at bringing artists together and nurturing a temporary community are developed. Communal meals are central to this experience. Artists are invited to stay for the duration of the festival and encouraged to arrive earlier for a laboratory period that allows them to get acquainted with peers, the venue and the local art scene. In addition, tools to mediate one's encounter with the works are offered to participating artists as well as to the public. These have included a blog, lunchtime discussions and artist talks.

The first VIVA! was chaotic and characterized by minimal infrastructure, organic organization and a flexible schedule. There were many unpredictable and experimental performances such as the memorable Non-Grata BBQ. To recall this spontaneous atmosphere, recent editions of VIVA! offer tableau noir programming slots – the equivalent of an open mic – where artists and the public can do impromptu performances, ideally at the end of the «scheduled» program.

Having no space of their own, VIVA!'s activities are held in a decommissioned public pool, as well as in public space and in partnering ARCs. Bain St-Michel,

the central location of VIVA!'s activities since 2006, is rented for free from the city but is under constant threat of being torn down.

In the future, VIVA! hopes to become more autonomous by developing a consistent administrative structure and articulating its own artistic vision that will buttress the programming put together by the partnering artist-run centres.

Lindsay Ladobruk and Jaymez / CENTRAL CANADIAN CENTRE FOR PERFORMANCE

Hailing from Winnipeg, the CCCP started out in 2010, founded with Lindsay, Jaymez, and Liz Garlicki. Winnipeg is a big community but isolated. CCCP is looking to make connections through the LIVE National Performance Art Retreat.

The CCCP are registered as an artist-run centre and are inspired by FADO's model. However, they currently are «a centreless centre» and as of yet, have received no funding. They are run by volunteers. Submissions are also volunteer-based, so no artist fee is paid.

CCCP use digital and online platforms to bring international performances to Winnipeg. They have used Chat Roulette servers to stream performances to audiences viewing from their homes in Winnipeg. They also publish a thematic quarterly, Katalog, using Adobe Interactive PDF, which allows for sound and video.

The CCCP considers performances in dance, music, film, spoken word, and theatre and thinks that these disciplines can inform each other.

Chumpon Apisuk / CONCRETE HOUSE

Concrete House is a centre for various communities in Thailand, including an artistic community. Chumpon believes that art should be more integrated with other sectors of society and tries to organize as such. Sex workers run parties from Concrete House. Also, HIV patients used to stay in the building, before their resources improved and they gained access to a nearby hospital.

Concrete House is the site of community meetings, artist exchanges, the *Asiatopia* performance art festival, and hosts an international crowd of artists. The *Asiatopia* festival began in 1998 and happens every year. This year many artists are visiting from all over the world. The festival has expanded to Chiangmai, as well as other provinces.

Thailand has no support system for the arts. In the early 2000s, artists formed a network to push the Thai government and the Ministry of Culture for funding. Sometimes they were successful, and sometimes not. This network pressured the government to build arts centre for Bangkok. This was the origin of the *Asiatopia* performances. They are supposed to be financed annually, but in reality this does not always happen. This year government «forgot» to give funding.

Currently the organization is completing a house called Nan in Chumpon's hometown. Since his hometown's province has a population of 200,000 people, it is called the «end of universe». Nan is quiet and removed from tourists.

He would like to start working with communities to receive artists at Nan a week at a time, beginning hopefully by next year. To test out the program, they are first inviting artists from Southeast Asia rather than internationally, which will be easier to facilitate as there will be a cultural similarity between visiting artists and the communities.

Funding for Nan is provided by community for the promotion of tourism. There are two Thai organizations for tourism, one run by the government, one by the community. Nan is an artist exchange program in the community spirit.

Noi Apisuk / EMPOWER FOUNDATION

Empower was founded in 1985 to give «good-sex services». They program social activities that combine community and art with about sixteen other organizations, networking with environmental, labour, women's, youth, HIV, sex-worker, and trans organizations. They hold parties for artists in the red-light district as well.

Noi founded the organization through working with sex workers in Thailand. She is also the co-chair of the regional AIDS conference.

She brought the handmade Empower dolls to Vancouver's Gallery Gachet and PACE to promote her organization. She also spoke on a panel to artists and women's groups at Gallery Gachet, and met with a women's group in Vancouver to discuss anti-trafficking strategies. She is here to speak about the sex-worker community in Thailand: what they do, and current issues that sex-workers are dealing with.

Tomas Jonsson / MOUNTAIN STANDARD TIME PERFORMATIVE ART FESTIVAL

Calgary's M:ST began in 2000 and is in its sixth iteration. The project was originally initiated with the New Gallery in collaboration with five other organizations. Historical precedence for this model was set by the Media Blitz Festival. They operate in collaboration with other organizations, trying to build a network with other performance art centres such as LIVE and 7a*11d.

This year, they are recreating a piece performed in Calgary in 1972. Among others, Terrance Houle and Clive Robertson will be participating. Andy Paterson will be doing research over the course of the festival, looking at how to archive ephemeral art activities and institutional structures.

M:ST is run as a biennial, but the organization maintains presence throughout year with «.5 events.» For example, this year M:ST ran workshops on performance art from March to October. They are now considering a series model for presenting work.

Prior to M:ST, a Cabaret-style event ran for two years at the New Gallery. Performances were fifteen minutes long, with ten to twelve people performing each month. This Cabaret generated enough community interest to form the M:ST festival. Through M:ST, similar Cabaret events are an opportunity for emerging artists and students in and around Lethbridge and Calgary to show their work.

For the third festival, M:ST was autonomous from the New Gallery. They expanded their activities to

Banff and Lethbridge, and plan to do this again for this year's festival.

Terrance Houle / BLACKFOOT NATION, INDIGENEITY ARTIST COLLECTIVE SOCIETY (IACS)

Although Terrance is a performance and multi-media artist, his role at the LIVE National Performance Art Retreat is to represent indigenous voices in performance art. He is the president of the Indigeneity Artist Collective Society, founded in 2010. There are ten members in this group, all graduates of the Alberta College of Art and Design. The board is mainly comprised of emerging artists, with two people connected to the Banff Centre.

IACS runs on an artist-run centre model, and they are incorporated as a society, collaborating with organizations such as Truck Gallery, M:ST, and the EPCOR Centre. They work nomadically in Calgary and are looking to expand their activities to Lethbridge and Banff.

IACS's focus is on contemporary, new media, and performance art. Their mandate is an open-ended investigation of ideas around indigeneity, what it is, and who can participate in it. «We all come from somewhere indigenous. How do we look at that?»

The group recently put together their first international exhibition with James Luna and Guillermo Gomez Pena, receiving a 2012 Calgary «cultural capital grant» for their event. They have also received Canada Council funding through the Flying Squad development fund.

Their present goal is to secure a space with ongoing programming and to initiate a performance art festival in Calgary. They are also planning an inclusively-spirited conference around indigenous art for next year. This will include a small performance art festival in collaboration with the Mountain Standard Time Performative Art Festival. Participating organizations include Urban Shaman, Tribe, and IPAC. They are looking nationally as well to bring performance, media, and photography organizations to the conference.

Glenn Alteen / GRUNT GALLERY

grunt gallery's performance programming started in the early 90s, using a festival format. Performance-based programming from 1990-1995 focused on First Nations, queer, and «half-bred» (bi-, trans-, and mixed race).

In 1999, grunt initiated the LIVE Festival, collaborating with many galleries to emulate Vancouver's 1979 Living Art Festival. The book *Live at the End of the Century* was published, and LIVE continued as a festival. For the following years, LIVE would come up with a theme as soon as possible so that galleries could work this theme into their programming and grant applications. In 2001, 2003, and 2005, LIVE ran as a six-week long festival, hosting twenty-five to fifty events each year, with very good attendance.

LIVE has always encountered funding issues as it was unclear if they should be funded as a gallery or a festival. Because of this LIVE was reconfigured as a non-profit separate from the grunt gallery.

The grunt gallery has had great success in getting funding towards an archive from Gateway. They started to produce online archives in 2005, focusing on First Nations artists, including performance and emerging artists.

In 2009 Beat Nation website was launched, exploring hip-hop's intersection with indigenous culture and activism. In 2011, Beat Nation was brought to the Vancouver Art Gallery with Kathleen Ritter and Tania Willard. This exhibition continues to tour Canada, in 2012, it was exhibited at Toronto's Power Plant and in 2013, it was shown at the Kamloops Art Gallery. The exhibition will arrive at Musée d'art contemporain de Montréal in October of 2013.

The grunt gallery also collaborated with the University of British Columbia on the «Vancouver Art in the 60s» website, which looked at the history of Intermedia from 1967-72. grunt brought interviews with the artists and the contemporary voice of the artist into what could have been a purely historical project.

grunt has also received Heritage Canada funding for their «Activating the Archives» program. Young curators use grunt's archives as materials for exhibitions and events, resulting in a re-evaluation and re-contextualization of the original work. grunt pays copyright on all material put up on their websites, and to this day has put \$200,000 in copyright fees into the community.

Paul Couillard / 7a*11d FESTIVAL

7a*11d came about in 1997 due to a flurry of performance activity the year previous. At the time, different groups that didn't really know each other began producing performance events in various indoor and outdoor venues, including people's apartments. Also during this time, former OCAD students had turned a community centre into a performance space called Symptom Hall. A meeting between these disparate groups as well as a number of individual performance artists was held, with discussion around how to support a continuation of this outpouring of activity. The result was the first 7a*11d, where forty artists performed over the course of five days. Six programs were curated by different groups at different sites.

The second festival was run in two parts, one program in the summer, one in the autumn. Following this, the festival shifted into a biennial format, with exchange and residency programs in the off-year. By the fourth festival, they decided to forgo series programming to make the festival more coherent. To date the collective has produced a total of nine editions of the international festival.

The festival has traditionally been a two-week event, but was cut down to one week last year, with the same amount of artists. This worked well. Usually in the day, everyone eats lunch together and takes in artist talks and panel discussions at the same time. There are often performances in the afternoon, followed by evening events. They also have off-site events and they partner with various local groups in the presentation of performance-related events both during the festival and in the off-seasons.

Currently 7a*11d is run by consensus, with a collective of approximately eight members. They always try to bring younger artists into the collective to get fresh perspectives and provide mentorship. Though 7a*11d has always been collectively run, they were recently forced to incorporate because of changes in Canada Council funding structures. There is now a nominal board of directors structure; the members of the collective make up the board. However the group tries to avoid these rigid roles, maintaining the collective structure by sharing the labour of curating, writing grants, and looking after artists. Each member receives an honorarium of \$1000 every other year and also has access to additional funds for curatorial travel and research.

The most recent festival used local artist-run centres Mercer Union and Toronto Free Gallery as event venues. This resulted in a funding issue because the Ontario Arts Council suddenly began considering these other organizations partners rather than venues, although Mercer Union and Toronto Free Gallery do not do any of the festival's programming.

With the move to secure multi-year funding from the Canada Council (including guaranteed off-year support), the collective has recently been concerned with archiving issues. They are currently digitizing the entire collection of video and photographic archives for long-term preservation purposes, and beginning a process of dialogue with artists about how best to make this work accessible to a larger public (including the question of copyright issues and compensation). This is an ongoing project that is currently in the early stages.

Todd Janes / VISUALEYEZ

Visualeyez is an annual performance art festival, produced by the artist-run centre Latitude 53 in Edmonton. The festival began in 1999, initiated from a desire to recognize and acknowledge Edmonton's long history of performance art.

Visualeyez happens each year in the second week of September. They have just completed the 13th edition of the festival. Their focus is on Canadian artists, but they also bring two to three international artists in each year. Work is based around a one-word theme, with this year's word being «loneliness». They partnered with Centre for Addiction and Mental Health to present this idea.

Visualeyez often partners with other artist-run centres, live art festivals, and with social justice or community based agencies. They have had a three-year partnership with a bicycle community group to provide free bike rentals for artists.

The festival pays generous fees, covers accommodation and travel, and provides an opportunity for performance artists to meet. The idea behind the festival is to bring a group of people together over a concentrated period of time. Since Edmonton is isolated, people and ideas do not circulate very easily. The intention of the festival is not just to present art, but also to build a sense of collaboration between artists.

The festival operates in two parts. The first is a mini-residency where, each morning at ten, participants gather for breakfast and talk for two hours. This aspect facilitates artist engagement, interaction, networking, and strategy sharing. The second part involves public engagement and presentation.

Richard Martel / RIAP

RIAP has organized 17 festivals since the 1980s, presenting a mix of performance art and installation. They organize their festival in partnership with other artist-run centres. RIAP has been successful in establishing relationships with other arts organizations, sharing the costs of fees and travel and also allowing for artists to travel to other cities.

RIAP's goals include trying to accelerate networking and fighting for artist's recognition. Richard is also interested in establishing an educational performance art institute centered in Quebec, preventing the immigration of artists to big capitals like Toronto and New York.

Artists are paid a \$1000 fee, given rehearsal and studio space, and put up in local homes. They may also hold workshops.

RIAP have 42 DVDs, 110 magazines, and twenty books in distribution. Documentation and media production is crucial to the organization. Eight writers are hired to cover all the performances. For each festival, they produce a book and a DVD, all of which have been archived by the local college.

In the early days of the festival, RIAP focused on themes of mediativity, setting up a videophone and television performance program in 1996 and street performances and radio programs in 1988. However, the festival's focus shifted away from technology later on.

The last two festivals have been programmed around South America, Europe, and Asia, bringing in two artists from each continent. This practice will likely continue for the 2014 program. The audience gets a sense of a country's culture when programs are organized as such. Artists from Brazil, Mexico, Singapore, Korea, and China were invited for the first year. The next saw artists from Columbia, Uruguay, Switzerland, Spain, and Vietnam. They also tried to bring artists in from Burma last year, but could not due to visa issues.

Matthieu Dumont and Geneviève Crépeau / L'ÉCART

L'Écart is located in Rouyn-Noranda, Québec, which is 600 km from Montreal and 600 km from Toronto. The organization has a one-month residency available for visual arts, performance, and interdisciplinary arts, and three exhibition spaces. There is a members' exhibition space located in the front of the gallery. Six studios are rented out at a low price to support local artists and contribute to the community.

L'Écart has eight rental apartments that generate revenues. They receive operating support from both federal and provincial arts' councils. They also receive municipal funding and member's fees. The centre is collectively run. To raise money for the building, L'Écart held a variety of fundraisers including

a painting marathon with support from members. It also raised funds from local businesses that were then tripled with the assistance of a provincial program.

The Biennale d'Art Performatif, founded in 2002, is an important part of L'Écart's programming. To gain public recognition for the festival, they produce posters and flyers. Performances bring in crowds of about a hundred, with a diverse audience in attendance. Performances take place in windows and streets, as well as in the exhibition space. In 2008, Matthieu and Geneviève invited curator Stefan St-Laurent (Ottawa) who brought in artists Ron Athey and Juliana Snapper under the theme of «opera rock».

Though the biennale first featured local interdisciplinary artists, the organization wants to develop the festival nationally and internationally. Operating in a small town, it is important for L'Écart to develop a network between cities and disciplines. Programming may intersect with spoken word, dance, songwriting, and electronic music.

The biennale works with many other organizations, including RIAP, the SAW Gallery, VIVA Art Action, the Clark Gallery, and Jest in Moncton, to share the costs associated with the circulation of international artists such as when they invited the Non Grata collective (Estonia) while they were attending Montreal's VIVA Art Action.

Brenda Cleniuk / NEUTRAL GROUND

Neutral Ground has had performance as part of its regular program since its inception in 1982.

Neutral Ground has worked in various formats to determine the best way to support an ongoing performance program including as a series, in festival format, as a touring program or in response to a thematic premise.

The program has been based on solo performances and installation either off-site or in the gallery space(s). The program is international with an additional objective to develop local artists' practices. The gallery pays for travel, accommodation, artist fees consistent or above the CARFAC levels, promotion, per diem and production.

Neutral Ground accepts submissions year round and has formed long standing partnerships with key festivals including LIVE in Vancouver since 2003 where they have supported the inclusion of Sask. based artist(s) and also since 2002, with Queer City Cinema and their performance programming which is now based out of Neutral Ground as a distinct Festival.

Other partners include New Dance Horizons, Sakewewak, Curtain Razors, also in Regina. Performance Perimeters Symposium was organized in 2005 by the 4 organizations as a survey of inter-arts practices within the discipline of Performance and Visual Art, and is under consideration as a recurring project.

Neutral Ground also supports projects in Second Life, a live concert series and is accessible as a workshop and rehearsal space with equipment on site in its new media lab. ◀

Collaboration : Anne Bertrand.

For us the only way to explore performance is through an active dialogue. Performance necessitates a dynamic conversation¹.

Practicing the 7th Sense:
Performance in the
Seen and the Unseen

TouVA talk

UN LEXIQUE MOMENTANÉ, PROVISOIRE, NON PRÉVISIBLE, INDÉTERMINÉ, QUANTIQUE

► TouVA

À QUEL MOMENT ET DE QUELLE FAÇON LE PERFORMATIF SE MANIFESTE-T-IL ?

Depuis 2007, ce questionnement est un leitmotiv du collectif TouVA (Sylvie Tourangeau, Victoria Stanton et Anne Bérubé). Quels sont les éléments qui nous font découvrir les particularités du mode performatif spécifiques à l'art performance ? Et comment identifions-nous les conditions qui facilitent le surgissement et le déploiement de ce performatif ? Par le biais de laboratoires intensifs², de formations spécialisées, de performances, de conférences, de résidences de recherche (chez Artexte, notamment³), nos observations nous ont amenées à réfléchir sur la présence du performatif à la fois dans l'attitude et la présence du performeur, dans le déroulement de la performance et dans la réception de celle-ci (*encodage et décodage*). Quelle que soit notre façon de reconnaître le mode performatif, aucune garantie, aucun contrôle n'est possible : le performatif advient, et ce, en dehors de ce que nous imaginons, prévoyons et même proposons. Alors, comment le décrire⁴ ?

TOUCHER AU CŒUR DE L'EXPÉRIMENTATION

Au fil des années, nos recherches nous ont permis de répertorier plusieurs notions récurrentes. Si certaines sont issues de la pensée d'auteurs, d'essayistes et d'artistes qui en ont traité par le texte, la plupart proviennent d'échanges directs avec des artistes pendant leur processus d'expérimentation. En situation de création, ceux-ci choisissent des mots pour comprendre leur propre démarche et ainsi rendre tangible leur conscience du performatif. C'est dans cette nécessité de l'échange que s'est construit le lexique. Rendre compte de ce que l'on voit et perçoit

avant/pendant/après l'acte de création, exprimer la façon dont on se sert des composantes de l'art performance pour élaborer, vivre, réfléchir une œuvre en particulier, prendre conscience de la façon dont les changements opèrent en cours de processus, faire des corrélations entre les différentes façons de concevoir des uns et des autres, requestionner... telles sont certaines des étapes qui ont nourri notre démarche.

ARTICULER LES PHÉNOMÈNES OBSERVÉS

Le performatif *advient* et, cette fois-ci, dans un *langage collectif mis en situation*. Révéler ces notions nous apparaît comme un acte de définition en soi. C'est pourquoi nous concevons notre lexique comme un processus autant réflexif que créatif. Et puisque cet ensemble notionnel opère d'une manière dynamique, il s'avère alors plus significatif de décoder ces dynamiques que de préciser exclusivement à quoi chacune des notions formulées se rattache. C'est pourquoi notre lexique n'est pas limitatif. Les notions qu'il contient ne sont pas catégorisées, par exemple en déterminant ce qui se rattacherait davantage à la présence de l'artiste ou au déroulement de la performance, car la plupart des notions sont souvent interreliées ou encore témoignent de phénomènes qui peuvent se déployer de façon simultanée. Autrement dit, l'idée n'est ni de définir ni de catégoriser, mais plutôt d'identifier des relations, des agencements, des arborescences, des effets dominos, des contagions, des métissages, des fusions, pour mieux entrevoir les passages empruntés par le performatif.

Du vocabulaire de base qui semble assez couramment admis, nous retenons les notions suivantes : l'ancrage, la motivation, l'authenticité, l'attitude, l'intention, l'investissement, la pulsion, l'action, l'amplitude, la



2

1 *The Performative? Practicing the 7th Sense: Performance in the Seen and the Unseen*, conférence performative, M:ST Festival 5.5: Making Way, EMMEDIA Gallery and Production Society, Calgary, 2012. Vidéo : Tomas Jonsson.



3

2 *Passer le mot*, performance lors du vernissage de l'exposition de Ceal Floyer, DHC/Art, Montréal, 2011. Photo : Sébastien Roy.



4

3 *The 7th Sense*, performance, 8^e festival international en art performance 7a*11d, Toronto Free Gallery, Toronto, 2010. Photo : Henry Chan.

4 Laboratoire collectif organisé par M:ST 5.5 Making Way, Calgary, 2012. Photo : Dana Buzzee. Participants : Anne Bérubé, Sylvie Tourangeau, Victoria Stanton, Rosemary Brown, Christina Mayder, Jessie Altura, Sarah Vanslooten, Yules Wai, Jack Bride et Tomas Jonsson.

dynamique, l'énergie, le corps, le temps, l'espace, l'objet, la fluidité, le geste, le mouvement, la mutation, le moment, la narrativité, la présence, les registres, la relation, la personnalisation, la personnification, la ritualisation, le processus, la structure, la cohérence, l'aléatoire, la conscience, le risque, la transformation, l'urgence, la vision.

En processus, les avenues se sont ouvertes. En voici quelques-unes, issues des échanges avec les performeurs :

- Le performatif : nécessité du vivant / *Performative : necessity of aliveness*⁵ (présence, temps, espace [Esther Ferrer]).
- La non-anticipation : conscience du moment présent / *Non-anticipation : awareness of the present moment*.
- L'attitude performative : posture interne, authenticité, état d'esprit / *Performative attitude : interior stance, authenticity, state of mind*.
- L'enlignement : écoute active, vision périphérique, canalisation / *Alignment : active listening, peripheral vision, channelling* (yoga : la montagne ; « civilisée » [Pablo Vela]).

- La présence : pulsion – amplitude – densité – intensité – gestes – observations – décisions sur le vif – la bonne action au bon moment – la prise de parole / *Presence : impulse / amplitude / density / intensity / gesture / observations / spontaneous decisions / right place, right time / right action / taking a stand* (parole organique [Antonin Artaud] ; produire de la présence [Hans Ulrich Gumbrecht] ; « *being in presence* », « *Performing Presence Project* » [Archeologies of presence]).
- L'action : le faire/le non-faire/le laissez-faire / *Action : doing / non-doing / letting be*.
- Le cycle d'une action : motivation – connexion – intention – amplitude – direction – action – effet – entre-action / *The action cycle : motivation / connection / intention / amplitude / direction / action / effect / in-between* (Le *if moment* [BBB Johannes Deimling, Constantin Stanislavski] ; « Ah-Ha : A lucid moment » [Deborah Hay] ; le *not yet* [Erin Manning]).
- L'encodage et le décodage : points d'ancrage (invisibles) – points de référence (visibles), éléments structurants – attitude performative, structure aléatoire / *Coding and decoding : anchor point (invisible) / point of reference (visible), structuring elements / performative attitude, structure surprise*.
- Risques et enjeux : il ne peut y avoir de performatif sans vulnérabilité. Dans le processus performatif, la vulnérabilité peut devenir une force. Processus de polarisation ? « *Vulnerability is the point of most potential, it is where anything, and everything is poised to take place – being open to that possibility and able to enter fully into the imminent risk & challenge suffuses the action with tremendous energy and strength*⁶. »
- Assistance : transaction – contagion – transformation⁷.

Grâce à ces termes apparus, employés, recueillis lors d'apprentissages du mode performatif se déploie un éventail de formules langagières dont l'objectif ne se limite pas seulement à la compréhension intellectuelle de la pratique de l'art performance (art action, pratiques relationnelles, infiltrantes ou furtives) puisque la stratégie choisie a été d'incarner et d'expérimenter ce langage afin de le créer. En ce sens, c'est une forme de langage expérimental qui fonctionne comme le mode performatif lui-même.

Constituer un lexique tout en préservant sa nature évolutive, versatile et hybride exige un positionnement particulier qui consiste à être successivement à l'intérieur et en dehors de la pratique. La constitution d'un vocabulaire issu de l'art performance devient donc une pratique de l'intervalle au moment de l'avant, du pendant et de l'après performance. Ajoutons-y une pratique de la mouvance, car nous visons également à transmettre le potentiel et la mutation des révélations exposées par cette réalité artistique exprimée de manière discursive et dialogique⁸.

UN MOT CLÉ : L'INTERVALLE

Un élément clé dans l'observation du mode performatif en art performance a été le phénomène de l'intervalle, de l'interstice, de l'entre-deux, de l'*in-between*⁹ qui agit telle une zone de perception privilégiée : une posture interne, un positionnement d'intention pour identifier de quelles manières les différentes notions répertoriées entrent en jeu tout en tenant compte d'à quel point le performatif contient des composantes perceptibles visuellement, mais autrement, aussi...

Rappelons par exemple comme il n'est pas toujours évident de préciser le début et la fin d'une performance. Il y a là un autre type d'intervalle, un instant où nous percevons le moment de chevauchement (*overlap*) entre le temps « réel » et celui plus « performatif ». Dans cet espace-temps réside une ambiguïté sur l'identification du « vrai » début de la performance. L'effet ressenti est celui d'une suite de débuts potentiels, alors que nous espérons que le prochain, cette fois-ci, nous donnera la certitude que nous avons bien perçu le vrai début. Il en va de même dès la fin de la performance, alors que son écho, encore tout frais, retentit dans l'espace. Selon Tim Etchells, cet entre-deux contient une forte densité, une puissance active qui prolonge, d'une certaine manière, la dimension éphémère de ces instants performatifs partagés¹⁰. Ces moments de passage en disent long

sur la distinction et l'imbrication des deux composantes vie-art (début) et art-vie (fin) de la performance.

Pensons également au moment où nous avons l'impression que tout peut basculer vers autre chose : l'intervalle entre la fin d'une action et le début de la prochaine. Cet espace de tous les possibles agit tel un futur antérieur au sens où celui-ci n'a pas encore eu lieu, mais qu'il va survenir bientôt. Une suspension, certes, mais aussi le moment d'un nouvel ancrage qui permet la prise de décision, le prochain *enlignement* vers l'actualisation de ce quelque chose en devenir. Tout au long des suites d'actions, dans cette activité *non-stop* d'encodage (performeur) et de décodage (spectateur), se déploie tout un phénomène multiplicatif d'intervalles qui constitue le fil fragile de la communication directe au cours de la relation momentanée performeur-spectateur.

Dans l'encodage et le décodage d'une suite d'actions performatives, la lecture de l'œuvre s'active au moyen d'éléments visibles (matériaux, objets, images, gestes, déplacements, etc.) que nous avons appelés *points de référence* puisque ceux-ci ont déjà des conventions de signification, de fonction, d'utilisation. Puis s'ajoutent des éléments non visibles reliés à la perception sensorielle et émotionnelle (motivations, sensations, sentiments, affect, psyché, pulsions, variations d'énergie, etc.) pour lesquels nous avons choisi l'expression *points d'ancrage*. Comme la lecture d'une performance se construit en relation avec ce que nous venons de voir et de percevoir, en l'associant à ce que nous sommes en train de décoder, la connexion entre ces deux catalyseurs – points de référence et points d'ancrage – s'associe aux éléments structurants en cours pour orienter la succession et la signification des actions performatives.

Pendant l'encodage, le performeur prend des décisions sur le vif, il actualise un processus soustractif, alors que le spectateur, lui, s'investit dans un processus additif pour mettre en branle sa propre lecture, également réalisée sur le vif. Dans cette communication avec l'assistance, la place que prend l'aléatoire, selon ou sans le choix du performeur, vient aussi enrichir la teneur et la vitesse de la perception issue du déroulement des actions. L'encodage et le décodage en art performance n'égalent jamais la somme des référents contenus dans ce qui constitue la suite d'actions. Cette composition d'éléments créés en direct comporte sa propre forme d'autocohérence qui structure la performance, à la grande surprise du performeur et du spectateur.

Ici, ces intervalles constituant l'exercice d'une perception en constante modification se veulent un temps de transmission, d'« écoute active » qui fait appel à tout un arsenal de perceptions sensibles. C'est à l'intérieur de cet espace-milieu entre les spectateurs et le performeur que se propage l'effet d'entraînement transaction-contagion-transformation, et ce, indépendamment du type de performances ou d'assistances.

Par exemple, l'assistance peut être rassemblée devant le(s) performeur(s) sur « scène » (captive) ou non (non captive), dans des contextes d'interventions publiques (dits « non-lieux ») ou encore lorsque les spectateurs participent et deviennent l'élément clé qui activera l'œuvre en en faisant intégralement partie. Dans tous ces cas, et dans une multitude de variantes, nous expérimentons un espace distinctif où le performatif surgit – et est nourri – de cet échange : être en transaction, « subir » sa contagion et vivre la manifestation du potentiel de transformation.

Dans toutes les formes de présence de l'intervalle, celles-ci orientent l'évolution de la compréhension du performatif. L'intervalle est ainsi un espace-temps privilégié à partir duquel on peut observer une disposition qui, dans le déroulement d'une performance, apporte une qualité de perception, une clarté, une connexion, une cohérence dynamique. Il en est de même pour la constitution d'un lexique vivant. L'espace d'intervalle joue donc un rôle essentiel dans la mouvance de la perception du mode performatif, de la même manière qu'un lexique en constante mutation assure la mouvance de la pensée et des formes langagières inhérentes à ce mode du vivant. Le langage rend encore plus réel ce qui a été perçu instinctivement ou autrement que par les mots durant la pratique de l'art performance.

À l'aide du langage, nous figeons momentanément ce qui advient pour l'attraper au vol. C'est la raison pour laquelle ce lexique est momentané, provisoire, non prévisible, indéterminé, « quantique ». Quand il ne se passe

rien, ce n'est pas que rien ne se passe : « *When nothing happens, something is happening*¹¹. »

Pour le collectif TouVA, le performatif est un 7^e sens. ◀

Notes

- 1 Collectif TouVA, extrait de la conférence « The Performative ? Practicing the 7th Sense : Performance in the Seen and the Unseen », EMMEDIA Gallery and Production Society, *M:ST 5,5 : Making Way*, 2012 ; 8^e Festival international 7a*11d, Fado, 2010.
- 2 TouVA termine présentement la rédaction de son premier ouvrage, *Le 7^e sens : Practicing Dialogues, Practicing Workshops, Practicing the Daily Performative / Pratiquer l'art performance* (titre provisoire), à paraître en 2014, en collaboration avec Sagamie et M:ST (*Mountain Standard Time Performative Arts Festival*). Une trentaine de performeurs y participent. Ces artistes proviennent du Québec, de l'Ontario et de Calgary. Leurs textes témoignent des relations que le fait de participer à des *workshops* leur a permis de tisser avec leur démarche artistique.
- 3 Voir Artexte [en ligne], www.artexte.ca/fall-2008-residency-anne-berube-victoria-stanton-and-sylvie-tourangeau.
- 4 Le lexique présentement en préparation est pensé comme un processus autant réflexif que créatif. Il se compose d'un vocabulaire qui trouve des applications concrètes dans le travail des artistes, pendant mais aussi après les laboratoires collectifs. En ce sens, il se veut un discours vivant à la fois *de* et *sur* la pratique performative. Signé par Anne Bérubé, il a pour titre provisoire *Vivre ensemble*.
- 5 Nous avons inclus une traduction libre en anglais afin de refléter la teneur des échanges entre les membres de TouVA qui partagent aussi leur culture.
- 6 Victoria Stanton, *Living in the In-Between* (rédaction en cours).
- 7 Sylvie Tourangeau et Victoria Stanton empruntent cette relation avec le spectateur (contagion – transaction – transformation) à leurs recherches en cours avec KG Guttman et Tagny Duff pour l'événement « Fluid States » 2015 (*Performance Studies International* (PSI), sous la direction d'Amelia Jones).
- 8 Plusieurs schémas illustreront les dynamiques de certaines notions de base de la pratique en art performance dans la partie « Vivre avec », de l'ouvrage de TouVA, rédigée par Sylvie Tourangeau.
- 9 Victoria Stanton développera cette notion d'intervalle dans l'essai « Living in the In-Between », segment important de la publication de TouVA.
- 10 Cf. Tim Etchells, « Step off the Stage », *The Live Art Almanac*, Live Art Development Agency, 2008, p. 7-16.
- 11 En 2011, lors du vernissage de l'exposition de Ceal Floyer au DHC/Art, à Montréal, nous avons réalisé une performance, *Passer le mot*, dans laquelle, juchées sur des escabeaux au-dessus de la foule animée, nous brandissions des pancartes affichant plusieurs slogans reliés au performatif, dont celui-là (www.nightlife.ca/photos/vernissage-de-ceal-floyer-lart-de-passer-un-message-au-dhcart).

Fondé au printemps 2007, le collectif montréalais **TouVA** (composé de Sylvie Tourangeau, Victoria Stanton et Anne Bérubé) est un groupe d'étude sur les modes du performatif. Actif en art performance, le trio multiplie les occasions de recherche en privilégiant plusieurs approches à la fois : performances, conférences, blogues, laboratoires d'expérimentation et d'échanges dynamiques avec des artistes, *coaching* dans une variété de contextes – y compris les festivals internationaux – sont parmi ses réalisations. Véritable chantier participatif, le collectif TouVA s'engage à garder vivante la réflexion sur le performatif. Le trio bénéficie présentement de l'appui du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts du Canada afin de réaliser un ouvrage sur le sujet (à paraître en 2014). Sa performance la plus récente a eu lieu en août 2013 à la Fonderie Darling, sur invitation de la commissaire berlinoise Janine Eisenächer.

DOCUMENTATION ET TRANSFORMANCE

► JONATHAN LAMY

DOCUMENTATION

On ne peut penser – ni critiquer ou enseigner – l'art action sans sa documentation. L'histoire de la performance s'écrit grâce à ses illustrations, depuis au moins la parution, en 1965, de *Happenings* de Michael Kirby, dont le sous-titre est *An Illustrated Anthology*. Pourtant, le statut des documents qui rendent compte d'une œuvre d'art action s'avère particulièrement ambigu : des traces fortes et précieuses mais, pour ainsi dire, sans identité propre. Philip Auslander, théoricien du théâtre et de la performance¹, a réfléchi à cette question lors d'une conférence intitulée « Surrogate Performances : Performance Documentation and the New York Avant-Garde ». Prononcée à l'UQAM en février dernier, elle s'inscrivait dans le cadre des travaux du groupe de recherche Performativité et effets de présence, animé par Josette Féral et Louise Poissant².

Philip Auslander soutient que les photographies de performance sont elles aussi *performatives*, au sens où l'entend Austin, c'est-à-dire qu'elles réalisent ce qu'elles représentent. Plus qu'un témoignage, ces images sont également plus que de simples archives. Même si les moyens techniques ont grandement varié depuis l'époque étudiée par Auslander, passant de la photographie en noir et blanc au numérique et des bobines 16 mm au HD, l'enjeu reste le même : transmettre l'œuvre action afin que ceux qui n'y ont pas assisté puissent à leur tour en faire l'expérience. En ce sens, l'acte de documenter une performance demeure une pratique qui est, comme le souligne Auslander, consciente de ce qu'elle fait. Elle sait qu'elle regarde pour d'autres, qu'elle capte pour donner à voir.

Dans le contexte des happenings à New York au milieu du XX^e siècle, un photographe comme Robert R. McElroy (1928-2012) avait le souci de produire des images afin que les œuvres éphémères d'Allan Kaprow, de Carolee Schneemann et autres puissent rejoindre un plus large public et éventuellement passer à la postérité. Sa démarche se rapprochait de celle du reportage. La photographie de performance tiendrait ainsi d'avantage du photojournalisme que du portrait ou de la photo d'art. Comme le mentionnait également Auslander, le photographe Peter Moore ne considérerait pas ses images, notamment celles du mouvement Fluxus, comme des œuvres d'art, mais comme de la photodocumentation. Ce type d'images vise à rapporter l'action sans l'analyser, l'interpréter ou lui donner un filtre particulier. Le photographe, suivant cette posture, se doit d'être objectif derrière son objectif.

Par conséquent, il ne s'agit pas de faire une « bonne » photo. C'est le point de vue défendu notamment par la photographe et vidéaste Babette Mangolte, qui a documenté les créations de plusieurs performeurs et chorégraphes de la scène new-yorkaise depuis les années soixante-dix, et dont le travail est exposé présentement à la Galerie Vox à Montréal. Ici, les critères qui permettent habituellement de juger d'une image (composition, éclairage, etc.) s'estompent, n'importent plus. Même que de nombreuses images de performance sont pour ainsi dire des photos « ratées ». Les quelques-unes qui ont été prises lors de l'action *Shoot* (1971) de Chris Burden en sont un bon exemple : elles sont généralement floues et somme toute peu intéressantes sur le plan visuel. Pourtant, elles rendent la performance, son mouvement, sa tension. Elles se substituent à l'action – d'où le titre de la conférence de Philip Auslander : « Surrogate Performances » – et permettent au regardeur de la reconstruire mentalement.

Ce sera là l'objectif même de la photographie de performance : s'effacer en tant qu'image afin que l'action prenne toute la place et que l'action, aussi, continue d'exister, qu'elle ne disparaisse pas avec la fin de ce moment présent qu'est la performance. Les photos et vidéos documentaires prolongent ainsi l'œuvre, s'y ajoutent. Elles invitent à considérer la performance non pas comme la seule action d'un artiste devant un public, mais comme un geste qui s'inscrit dans l'histoire et qui peut être réactivé par

sa documentation. La performance – ce quelque chose qui a eu lieu – se compose, à la manière d'un événement, de ce qui en rend compte : photos, vidéos, enregistrements sonores, croquis, récits. Tous ces documents accompagnent l'action, participent de sa signification et ont la possibilité de s'y substituer. D'ailleurs, les droits des images appartiennent souvent au performeur et non au photographe, dont le nom n'est pas toujours mentionné. Dans bien des cas, le copyright revient à la personne qui a créé l'action plutôt qu'à celle qui l'a captée avec sa caméra, ce qui contribue à l'ambiguïté de ces documents.

Bien entendu, les images de la performance ne sont pas la performance, mais sa représentation. « Ceci n'est pas une action », dirait Magritte. En voir un document n'équivaut pas à y assister. De plus, ces images peuvent parfois réduire une performance qui comporte plusieurs actions à un seul moment figé. C'est le cas pour *Interior Scroll* (1975) de Carolee Schneemann, où le geste – capté par une photographie célèbre : elle lit un texte en déroulant un parchemin inséré dans son vagin – n'est qu'un des mouvements de sa manœuvre. Cela dit, et reconnaissant les limites de la documentation de la performance, nous aurions tort de la dévaluer ou de considérer qu'elle n'a aucune valeur. Sans elle, certaines œuvres auraient tout simplement disparu et « sombré dans l'abîme du rêve », comme le dirait le poète. Pensons à la *Danse dans la neige* (1948) de Françoise Sullivan – une des premières performances exécutées au Québec – dont l'archive sur pellicule 16 mm a été perdue. Sans les photographies de Maurice Perron, cette œuvre serait aujourd'hui proprement infigurable, et il serait impossible de s'en faire une idée, même imparfaite ou fragmentée.

Ainsi, la documentation permet de faire l'expérience de la performance après son déroulement, que ce soit dans un livre, une revue, une galerie, un musée, une salle de classe ou sur le Web. Elle nous indique que l'action d'art a une portée plus grande que sa réalisation immédiate, que les performances continuent de nous parler et de nous questionner plusieurs années après qu'elles aient eu lieu. C'est pourquoi ces images documentaires ont un pouvoir performatif réel. Devant elles, « représenter, c'est faire », pourrait-on affirmer en paraphrasant Austin, comme le faisait Auslander en disant que ces documents « *do things with pictures* », déplaçant le célèbre titre du philosophe du langage *How to Do Things with Words*. Les images performatives, comme les énoncés performatifs, peuvent affecter la réalité et changer quelque chose du monde. À cet égard, la documentation laisse la performance agir à travers l'image.

TRANSFORMANCE

Dans son important ouvrage *Performance Theory*, Richard Schechner utilise le néologisme *transformance* pour nommer le pouvoir transformateur de l'acte performatif. Fusion des mots *transformation* et *performance*, ce terme n'est pas tant défini par Schechner que posé comme une évidence au sein de ce schéma fort simple : « *actuality 1* → *transformance* → *actuality 2* »³. Cette équation illustre le fait que la performance change l'état des choses. À la manière du rituel, qui agit sur le cours du monde, que ce soit de manière symbolique (en rejouant un événement mythique) ou bien réelle (le mariage, par exemple), ce qui précède et ce qui suit la performance diffèrent.

Théoricien du théâtre et pionnier des *performance studies*, Richard Schechner s'est inspiré des travaux sur les rituels de l'anthropologue Victor Turner avec qui il a collaboré. La conception de la performance élaborée par Schechner – et, par extension, cette transdiscipline que sont les études de la performance – naît en quelque sorte de cette rencontre entre le théâtre et l'anthropologie. La transformance nomme ainsi la dimension transformatrice qu'on retrouve à la fois dans l'énonciation performative (les « actes de langage » décrits par Austin), l'art, le théâtre et le rituel. Schechner écrit : « *As in all rites of passage something had happened during the performance. The performance both symbolized and actualized the change in status* »⁴. La performance fait advenir quelque chose. Durant une action performative, quelque chose arrive, se passe. Et non seulement la performance change-t-elle le cours des choses, mais elle incarne et montre le changement en tant que processus.

PERFORMER TRANSFORME

La notion de transformance proposée par Schechner prolonge la définition du performatif selon Austin. Lorsque le prêtre, pour reprendre l'exemple célèbre, déclare que « vous êtes unis par les liens sacrés du mariage », deux personnes sont dès lors mariées. Il y a là performativité (la parole agit sur ceux à qui elle est adressée) mais aussi transformation (deux célibataires deviennent mari et femme). En un mot : *transformativité*. En effet, quelque chose change sous l'effet du performatif. Avant et après la performance, une partie du monde (ou de nous-mêmes) n'est plus intacte.

En changeant le préfixe *per-* par celui de *trans-*, la transformance met l'accent sur la mutabilité de la forme ou de l'état des choses et des êtres. Car si *per-* désigne l'« excès », la performance consisterait en un excès de forme, une permanence, une perfection. En termes sportifs, la performance nomme d'ailleurs ce qui s'approche de la perfection, de l'exécution d'une norme idéale, par exemple telle ou telle figure en plongeon. Le préfixe *trans-*, quant à lui, signifie « par-delà », « au-delà de », « à travers » ; il marque le « passage » (*transporter*), le « changement » (*transformation*), mais aussi la « modification » (*transpercer*, *transgresser*).

En art, la performativité se renforce grâce à sa capacité non pas à répondre aux normes, mais à les déplacer, parfois radicalement. Ainsi, une performance, plutôt que d'être une œuvre qui comble les attentes, questionne les attentes, notamment quant à la conception de l'art. À la manière du *ready-made*, une action, dans un contexte précis, devient une œuvre. Un urinoir ou des déjections humaines ne relèvent généralement pas du champ de l'art, mais ils se trouvent au cœur de la *Fontaine* (1917) de Marcel Duchamp et de la *Merda d'Artista* (1961) de Piero Manzoni. De même, découper une robe ou tirer à la carabine ne sont pas des gestes *a priori* artistiques, mais ils revêtent cette caractéristique dans *Cut Piece* (1965) de Yoko Ono et *Shoot* (1971) de Chris Burden. Dans ce dernier cas, il ne s'agit pas d'effectuer un tir parfait, mais d'altérer la forme, la signification et la portée de cette action.

Ainsi, performer transforme. *Performance* et *transformance* illustrent le fait que les choses n'ont pas toujours été telles qu'elles le sont, mais également qu'elles sont appelées à changer à nouveau. Si le monde bouge, c'est que le performatif parvient à le faire bouger. Pour reprendre le schéma de Schechner, notons qu'il y avait, avant l'*actuality 2*, une *actuality 1*. Et qu'après, il y aura possiblement une *actuality 3*. Le performatif opère une transformation permanente du réel. Dans le cas des rituels et des actes de langage, la





> ORLAN, *La deuxième bouche*, cibachrome sous Diasac (sept exemplaires), 120 x 175 cm, 21 novembre 1993. Septième opération chirurgicale-performance à New-York, dite *Omniprésence*. Photo : Vladimir Sichov pour Sipa-Press et Bernard Renoux. Collection du Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire.

< Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, New York, 1975. © Carolee Schneemann.

modification est aisément identifiable : deux personnes qui n'étaient pas mariées le sont désormais, une promesse ou un pari est engagé, etc. En art de performance, la nature de la transformation apportée par l'action demeure plus difficile à cerner. Quelque chose est arrivé durant la performance, comme le rappelle Schechner, mais, justement, qu'est-il arrivé ?

CE QUI SE PASSE

Si la performance implique la modification d'un objet ou encore du corps de l'artiste (par la chirurgie, par exemple, chez ORLAN), ce qui est transformé apparaît clairement. Mais cela s'avère plus complexe dans de nombreuses autres œuvres, surtout si l'on tente de cerner la transformation du point de vue de la réception, car l'œuvre de performance produit un effet sur ceux et celles qui en font l'expérience par le questionnement qu'elle aura fait naître dans leur esprit, la façon dont elle sera parvenue à les toucher ou à les bousculer. « La performance se mesure dans et par ses effets⁵ », écrit Chantal Pontbriand. Ainsi, les réponses aux questions *que se passe-t-il ?* et *que s'est-il passé ?* varieront selon le spectateur. De même, ce qui sera transformé chez un spectateur peut différer grandement d'un autre, voire s'opposer.

Si elle modifie le réel de manière effective ou symbolique, la performance nous oblige par conséquent à reconsidérer notre rapport au réel. Et si la performativité réside dans la transformation de quelque chose du monde, elle réside également dans la transformation de la perception que nous en avons. Les pratiques performatives ne cessent de s'en prendre à nos conventions, de chercher à transformer la pensée, à la mettre en mouvement. Durant la performance, ces conventions sont en quelque sorte suspendues, dans un temps indéterminé, quelque part entre une *actualité 1* et une *actualité 2*, celui-là même du devenir, de l'acte de devenir.

Dans son introduction à l'ouvrage *The Ends of Performance*, Peggy Phelan écrit : « *This transformative becoming is the almost always elegiac function of performance theory and writing, if not performance itself*⁶. » La transformation toucherait, en plus de la performance comme telle, sa théorie et sa critique. Ainsi, performer transforme, mais penser la performance et écrire sur cette notion ou sur une œuvre performative transformeraient également, participeraient d'une même volonté de transformation. Pour Phelan, ce désir a quelque chose de nostalgique, d'élégiaque, puisque le performatif a toujours déjà eu lieu.

La performance advient en effet dans un présent impossible, insaisissable. Schechner conjugait d'ailleurs lui aussi au passé : « *[S]omething had happened during the performance*. » Autrement dit, ce qui se passe durant la performance n'arrive pas, mais est arrivé. Lorsque nous la pensons, nous sommes invariablement après la performance, dans cette *actualité 2*, à ressentir l'effet du performatif et à mesurer la différence avec l'*actualité 1*. Nous ne pouvons que tenter de figurer ce que pouvait être le monde avant qu'il soit tel qu'il est. Cette projection participe pour Phelan d'un état mélancolique, qui rêve au temps où les choses n'avaient pas cessé de devenir, n'étaient pas encore devenues.

Pour Judith Butler, au contraire, ce désir de transformation s'inscrit plutôt dans une volonté politique. Il fonde l'agentivité du sujet. Le sujet du *gender trouble* ne souhaite pas retourner avant la fixation de catégories identitaires stables, mais désire plutôt s'en affranchir. Il désire déstabiliser, assouplir, redéfinir ces catégories. Il ne cherche pas à retourner à un idéal antérieur, mais à continuer de devenir. Pour Butler, ce que Schechner nomme la transformation ne se réduit pas à expliquer le changement d'une *actualité 1* en une *actualité 2*. Et le devenir transformatif évoqué par Phelan serait plutôt continu, appelant sans relâche de nouvelles définitions et de nouvelles représentations du monde. Selon Butler, nous ne sommes pas des « *ready-made subjects* »⁷ ; nous serions plutôt en constant devenir, en constante transformation. En tant que notion et en tant qu'œuvre singulière, la performance incarne cette transformation. ◀

Notes

- 1 Professeur à la Georgia Institute of Technology, à Atlanta, on lui doit les essais *Presence and Resistance* (1995), *From Acting to Performance* (1997), *Performing Glam Rock* (2006), de même que la direction des quatre volumes de *Performance : Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, parus chez Routledge en 2003.
- 2 Celles-ci ont récemment fait l'objet de deux publications : *Pratiques performatives : body remix* (2012) et *Le réel à l'épreuve des technologies : les arts de la scène et les arts médiatiques* (2013), aux Presses universitaires de Rennes.
- 3 Richard Schechner (1988), *Performance Theory*, Routledge, 2003, p. 127.
- 4 *Ibid.*
- 5 Chantal Pontbriand, *Fragments critiques (1978-1998)*, Jacqueline Chambron, coll. « Critiques d'art », 1998, p. 61.
- 6 Peggy Phelan et Jill Lane (dir.), *The Ends of Performance*, New York University Press, 1998, p. 11.
- 7 Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1990, p. 149.

JONATHAN LAMY est chercheur postdoctoral au Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CELAT) de l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC). Ses recherches portent sur l'art performance, l'amérindianité et la littérature québécoise. Il a publié deux livres de poésie aux Éditions du Noroît : *Le vertige dans la bouche* et *Je t'en prie*. Il entretient également une pratique en performance où il conjugue la poésie sonore, la poésie action et l'intervention dans l'espace public.



À CORPS OUVERT

► BARBARA ROLAND

Tandis que le sang, dans la lignée des autosacrifices antiques, s'écoule à des fins médicales (de guérison ou de prévention), spirituelles ou politiques, les mutilations peuvent parfois paraître comme un don de soi, un sacrifice, tout autant qu'un témoignage ou une « confession impudique »¹.

Le passage à l'acte en dit parfois beaucoup sur une situation où le performeur se pose en tant que « martyr » – *martus* en grec signifie « le témoin ». Les pratiques de mutilation, les expériences de la douleur et d'extraction de sang qui marquent un certain nombre de performances telles que celles de Gina Pane, de Chris Burden, de Bob Flanagan, et que l'on retrouve de nos jours chez Franko B., Ron Athey, He Yunchang, Regina José Galindo, Rocío Boliver, Angélica Liddell, Ivo Dimchev, etc., ne sont pas sans faire référence à l'idée de sacrifice et d'autosacrifice², qui avaient lieu notamment en Afrique, en Grèce ou dans l'ancienne Mésoamérique, à partir de l'an 1200 avant Jésus-Christ jusque dans le courant du XVI^e siècle chez les anciens Mayas yucatèques. Le performeur, dans certains cas, se retrouve véritablement en « victime de sacrifice » à l'occasion d'un spectacle où le public peut être culpabilisé par l'expérience de sa participation, allant jusqu'à endosser le rôle de victime³, je dirais même celui de bourreau. Il n'est pas rare, cependant, que des artistes revendiquent le caractère cathartique de telles opérations, à l'instar des actionnistes viennois qui voyaient dans la violence physique la possibilité de libérer les instincts agressifs réprimés par la société. L'événement, s'il est loin de produire une catharsis au sens aristotélicien de ce que son acception dénote, peut réellement

susciter des sentiments de pitié et de terreur caractéristiques de la catharsis antique. Bien que la seule réalité ne puisse légitimer la transformation de sentiments négatifs en sentiments positifs par le biais de la *mimésis*, c'est sur le plan du réel que l'expérience cathartique se justifie : par référence aux expiations religieuses, où la douleur est signe de rédemption, ou encore aux rituels antiques qui évoquent invariablement les sacrifices humains, tel celui du *pharmakos* (φάρμακός) qui avait lieu à Athènes la veille des Thargélies dans l'objectif d'expier les souffrances et les péchés du peuple par le sacrifice d'une personne considérée comme dégradée et inutile. Les victimes représentaient un remède personnifié, dont la souffrance et l'exclusion justifiaient la rédemption et le plaisir des autres.

Le rapport du performeur et du spectateur aux performances les plus extrêmes est évidemment tout autre. Il émane de la volonté délibérée de l'artiste de se mettre en condition de souffrance, en fonction d'une intention subjective, générale ou personnelle. L'acte de violence qu'un performeur endure n'est pas sans poser de questions d'ordre éthique non seulement à celui qui s'inflige le supplice mais aussi au spectateur qui en est le témoin. Comment un observateur peut-il assister passivement à ce genre d'action comme il y a plus de 3000 ans, alors qu'il assistait aux jeux et aux rituels les plus cruels, même si l'artiste justifie son acte en raison d'une situation politique, ou autre, contre laquelle il manifeste ? Le performeur qui se mutilé rejoint le réel, nous dit Josette Féral, et son acte, en dehors des règles, des codes, ne peut plus être perçu comme signe,



2

comme fiction, comme jeu. En attaquant son propre corps, il transgresse la « loi d'exclusion du non-retour »⁴ qui protège l'acteur de théâtre et s'oppose à toute mutilation ou mise à mort du sujet, faisant surgir la réalité là où le spectateur se croyait dans l'illusion ou dans l'imaginaire de la représentation. L'entrave à l'intégrité physique est manifeste dans les performances théâtrales d'Angélica Liddell ou encore d'Ivo Dimchev dont les actions sans pareilles détruisent les conditions de la théâtralité.

Les prélèvements sanguins du performeur Ivo Dimchev (*Lili Handel*, 2005 ; *X-on*, 2011) ou les légères entailles qu'il se fait au niveau des sourcils à la fin de la performance *Som Faves* (2009), laissant couler des larmes de sang le long de ses joues, coupent littéralement le spectateur de la fiction. La performance rompt le contrat tacite avec le spectateur de théâtre qui se croyait dans l'illusion de la représentation, le ramenant par là même à la réalité à laquelle il assiste. L'extraction de sang fait office d'autosacrifice pour le performeur qui envisage son corps performatif comme une véritable pièce d'art (« *a piece of art of myself* »), le don de soi étant porté à son comble par le don de lui-même qu'il fait à l'art. L'artiste se dit prêt à passer à l'action, quelles que soient les réactions de son public, même si ses performances évoluent et changent en fonction de chaque présentation (je pense qu'il vaut mieux ici éviter de parler de représentation, qui est un synonyme de la performance avec lequel elle entretient des rapports controversés). Elles nous engagent en tous cas à réfléchir au sens de l'automanipulation en tant que moyen de transformation opérant sur le performeur mais aussi sur les autres dont elle cherche à modifier les perceptions, le rapport à l'art, à la vie et au monde.

Angélica Liddell, dont le corps parfois poussé à ses plus extrêmes limites révèle le tragique de l'horreur et de la douleur, disait à l'occasion d'une conférence de presse à propos de « Maldito sea el hombre que confía en el hombre », qu'elle présentait au *Festival d'Avignon*, qu'elle ne comprenait pas pourquoi les gens applaudissaient autant à la fin d'un spectacle où la représentation de la souffrance ne peut manifestement laisser indemne⁵. Les actions sont parfois si violentes et choquantes qu'elles devraient suspendre le regard de l'autre, remettre en cause les raisons de sa présence et

de son jugement. Or, même l'extrémisme de l'art ne semble parvenir à conduire toute possibilité de représentation à sa fin et peine à remettre en question les représentations auxquelles il faut satisfaire, à les tourner en dérision jusqu'à l'autotransformation. L'événement, par le biais du choc et de l'effet qu'il produit, devrait-il au moins susciter l'empathie, la conscientisation et la responsabilisation ?

Les mutilations que l'on s'inflige à soi-même peuvent traduire la dure lutte contre la maladie, l'amnésie, le trauma, ou la manifestation tragique d'un état de souffrance qui témoigne d'une expérience, d'un vécu, d'un ressenti, d'un geste de survie. L'expérience liminale et irréversible, que l'on associe souvent aux rituels, n'a pas moins pour fonction d'assurer une transition, un passage vers un nouveau statut, une autre condition, en même temps qu'elle agit comme un *pharmakon* (τὸ φάρμακός), c'est-à-dire comme une drogue, à la fois remède et poison. C'est dans cette perspective que Rocío Boliver, qui est une des artistes les plus extrêmes de l'art performance, une icône de la culture *underground* à Mexico, envisage ses actions de performance : non pas seulement comme des provocations, des revendications sociales et politiques, mais aussi comme des moyens de « combattre le mal par le mal » et d'agir, par la vertu d'un vieux dicton, sur cela même qu'elle veut soulager. Les expériences de l'artiste ne sont pas uniquement celles de la mutilation, mais aussi de l'obscénité et de la sexualité qu'elle conçoit comme un talon d'Achille universel. Les épreuves sadomasochistes auxquelles elle soumet son corps, en situations de tension des plus inimaginables, exhibent une esthétique grotesque, à l'image de l'hypocrisie et du mensonge derrière lesquels se cache l'humanité. Le sexe, la douleur, la scatologie, l'insanité, constituent ses meilleurs atouts contre la répression, la peur, la censure, la fragilité, la mort. C'est par les armes de la société dont le fonctionnement est en lui-même malsain que l'artiste défie l'opprobre et la répression.

D'une tout autre façon, l'art action d'un He Yunchang, qui apparaît comme le représentant de l'avant-garde chinoise (sélectionné pour participer à la *Biennale de Venise* 2013), n'est pas moins politique que poétique



3

1 Rocío Boliver, *¡Abre las Piernas! Open your Legs!*, NO POR NO, Querétaro, 2012. Photo : Priscilla Pomeroy.

2 Rocío Boliver, *Gallinas Culecas/Hens Breeders*, Barcelone, 2007. Photo : courtoisie de l'artiste.

3 Ivo Dimchev, *Som Faves*, 2010. Photo : Marian Ivanov.

et spirituel. La mise à l'épreuve de son corps y révèle non seulement l'existence d'un « état d'être », d'une essence vitale, mais aussi la force transcendante de l'esprit qui outrepassa les frontières physiques, tandis qu'il n'hésite pas à manifester son engagement face à un gouvernement opprimant qui se dit « démocratique ». La performance *One Meter of Democracy* dans laquelle le performeur se fait entailler sans anesthésie le flanc droit du corps, de la clavicule jusqu'au genou, est sans doute significative de ces effets démocratiques en Chine. Erik Bordeleau, à propos de la pratique de l'artiste, mentionne : « La performance entrouvre une dimension mythique, d'où émergeront des forces pour affronter l'intraitable réel. "Rien ne peut nous empêcher de recourir à une imagination sans limite lorsque nous sommes confrontés à des circonstances adverses", dit-il, ajoutant que cet esprit utopique lui est inspiré par la remarquable détermination qu'il trouve chez les gens défavorisés⁶. »

L'endurance physique, la résistance et la détermination sont les conditions essentielles de ses actions qui mettent à nu le rapport fragile du corps à un environnement matériel auquel il résiste. Ainsi, tandis que j'assistais à la performance durable *Nirvana-Flesh* que l'artiste présentait ce week-end dans le hall central du Palais des Beaux-Arts (BOZAR) à Bruxelles (du samedi 13 avril à 16 h au dimanche 14 avril 2013 à 16 h), dans laquelle il enflamme ses vêtements et les éteint au fur et à mesure jusqu'à ce qu'il n'en reste plus rien, je me suis rendu compte de la détérioration de l'état d'être de l'artiste, telle une sorte de suspension à la fois physique et psychique qui l'aurait transporté dans une autre dimension. *Nirvana-Flesh*, précise le commissaire Cui Cancan, s'envisage comme un rite de commémoration de toutes les vies sacrifiées pour la foi et la croyance. Comme le contact entre le feu et le corps nous ramène incessamment à la réalité brûlante, le temps qui s'écoule alors que son habit se consume laisse subtilement apparaître l'image d'un dépouillement naïf et pur, la performance faisant véritablement état d'un sacrifice mais aussi d'une volonté d'expiation, de sublimation de la souffrance.

La douleur et le sang, dans les rituels comme dans les performances, semblent souvent être les conditions *sine qua non* de la transformation, du changement, les marques d'une « révolution » et d'un renouveau. Sans

pour autant devenir les ingrédients indispensables à la spectacularisation, voire à la marchandisation du produit artistique, l'expérience, si elle se veut cathartique, est nécessairement affaire de connaissance de soi, de reconnaissance et de (auto)transformation. C'est d'autant plus vrai que les performances ont tendance à être reperformées, que les reproductions ont tendance à « remimétiser » la réalité – que l'on a finalement tendance à voir comme de la fiction –, faisant de celle-ci un nouveau produit de consommation où les actions les plus extrêmes passent sans aucun mal à un niveau d'interprétation symbolique. Il reste peut-être à se demander dans quelle mesure l'attrait pour la radicalité de l'art n'est pas aliéné par les attentes du marché d'un *faire* productif et rentable... ◀

Note de l'auteure : Certaines réflexions de cet article sont en partie inspirées d'une conférence, « L'expérience cathartique de la mise en scène de soi », présentée à l'Université d'Ottawa à l'occasion du colloque *Histoire, mémoire, représentation* (18-21 avril 2012). Le développement de cette conférence devrait paraître prochainement, sous forme d'article scientifique, dans la publication des actes du colloque de l'Université.

Notes

- 1 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2002, p. 362.
- 2 « *Autosacrifice in the sense adopted here has different potentially meaningful aspects : the bloodletting itself, the offering of blood, the pain inflicted, endured and offered, its effects on the performer and the recipient... As we shall see, the devotee underwent this ritual in order to humiliate, punish or purify himself, to obtain some compensation, to augment his endurance, his will, his power ; to establish direct contact with the deity ; he deprives himself in order to give, to nourish the gods, to oblige them and to return them their due.* » (Michel Graulich, « Autosacrifice in Ancient Mexico », *Estudios de Cultura Náhuatl*, n° 36, janvier 2005, p. 302.)
- 3 Cf. Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, P.-H. Ledru (trad.), L'Arche, 2002, p. 222.
- 4 Josette Féral, « La théâtralité : recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Théorie et pratique du théâtre*, L'Entretiens, coll. « Champ théâtral », 2011, p. 96.
- 5 Cf. Barbara Roland, « La mise en scène de soi » [en ligne], in Maria Immacolata Macioti et Orazio Maria Valastro (dir.), « Memory, Autobiography, Imaginary », *M@gm@*, revue internationale en sciences humaines et sociales, vol. 10 n° 2, www.magma.analisiquilativa.com/1002/articulo_o8.htm.
- 6 Erik Bordeleau, « Une constance à la chinoise : considérations sur l'art performatif extrême chinois », *Transtext(e)s transcultures*, mai 2009, doc. 3, p. 12 ; [en ligne] 3 avril 2010, réf. du 8 avril 2012, www.transtexts.revues.org/index269.html.

BARBARA ROLAND est actuellement doctorante en arts du spectacle à l'Université libre de Bruxelles. Elle développe une approche pratique, théorique et critique des stratégies du performeur qu'elle mène individuellement et en collaboration avec des artistes et des chercheurs de toutes disciplines. Au croisement des genres, elle s'intéresse particulièrement au statut de la performance dans le milieu artistique non institutionnel, à son évolution, à ses rapports et à ses influences sur la « représentation ». Performeuse et conférencière, elle écrit pour des revues spécialisées telles que *Scènes* et *L'art même*. Elle a aussi été publiée par des revues scientifiques nationales et internationales telles que *M@gm@* et *Degrés*. barbararoland4@gmail.com

> He Yunchang, *Nirvana-Flesh*, Palais des Beaux-Arts (BOZAR), Bruxelles, 2013. Photo : Barbara Roland.

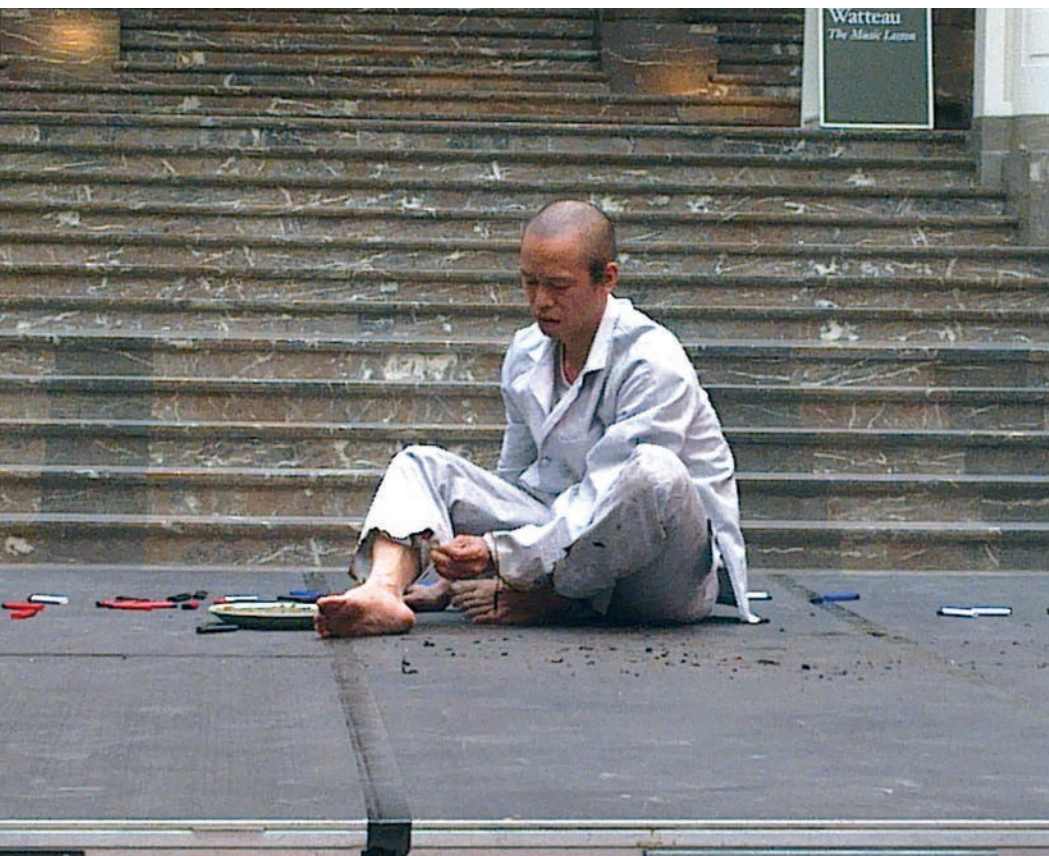




Photo : Artur Tajber.

ART PERFORMANCE POLONAIS POUR UN LEXIQUE DES ZONES DE CONFLIT

► JULIE FIALA

Cet essai est construit en trois segments : l'arrêt sur une image photographique, la critique des soirées polonaises de performance au Lieu, centre en art actuel¹ et la prise en considération des contextes de zones de conflit dans le projet de lexique qualifiant l'art performance pour ce numéro de la revue.

Yeux écarquillés, une femme regarde vers l'avant avec ouverture et intérêt. On le voit dans ses yeux. À sa gauche, à côté d'elle, une autre femme écoute attentivement, les yeux vers le sol. Si l'on regarde plus longuement, on aperçoit un homme et une femme debout derrière qui lisent un texte. Captée lors de la performance du jeune Polonais Przemyslaw Branas, il y a quelque chose dans cette image qui peut être identifié comme un moment de-pour « voir » et « écouter ». Nos sens sont activés. Je dis « nos » parce que celle qui écoute, c'est moi. Loin de n'être qu'une présence attentive à l'aspect audio de l'œuvre, comme je vais l'élaborer, c'est une écoute de ma mémoire qui s'y active. Cette écoute concerne les mises en contexte de l'art action depuis des lieux et « espaces » conflictuels.



Photo : Julie Fiala.

PRZEMYSŁAW BRANAS

Bien que la performance de Przemyslaw Branas soit la deuxième du samedi, nous nous y attarderons en entrée de jeu puisque l'image en émane. L'artiste présente une prestation narrative très ressentie parce que d'une grande vulnérabilité. Trois lectures en trois langues (le français, l'anglais et le polonais), citant l'artiste allemand Joseph Beuys, s'enchaînent les unes après les autres. Dès lors, cette performance se démarque en faisant exister l'un de ces *espaces* tendus linguistiquement, dans la mesure où la traduction adéquate et la *mis/translation* (traduction erronée pouvant mener à des malentendus) cohabitent : *Even a dead animal preserves more intellectual capacities than some people with stubborn rationales. [...] One cannot teach a dead bird how to fly, but it is possible to teach a living human being to fly, even though he will never rise. [...] Flying is a persistent desire*².

Concentrée sur ces mots du récit, du coin de l'œil je vois l'artiste chausser des souliers, qui ne sont (visiblement) pas les siens, tout comme les langues « canadiennes » qui lui sont étrangères. Le performeur entreprend de faire voler un petit oiseau mort. Par sa posture, il tente de devenir l'oiseau : empathie, deuil, mais aussi espoir.

Cette figure de l'oiseau nous ramène à la toute première performance de l'événement.

ARTUR TAJBER

Artur Tajber présente une prestation lourde de masculinité, au caractère dominant et percutant. L'homme-oiseau, symbole polonais iconique, apparaît et devient un code exploité, une image rendue corporelle de la spécificité polonaise. Il semble y avoir une certaine détermination technologique dans la performance de Tajber qui a préconstruit une vidéo de la performance dans le lieu quelques jours avant sa prestation du 5 avril. L'image vidéo du performeur démultipliée rivalise avec la présence en chair et en os de Tajber le performeur : la « division » du sujet engendre une « schizophrénie » quant à l'origine de l'image performative.

La sueur lui coule sur le front. Il y a du bruit. Le performeur est à la limite de son corps, mais le rituel pourrait continuer jusqu'à épuisement physique du souffle et du corps (« *of breath and body* »). Tajber danse le tango avec la table et, de manière considérée, déplace des chaises, une chorégraphie que la projection vidéo offre en temps légèrement décalé, comme un simulacre de lui-même. La prestation est contextuelle par la reconnaissance des détails de la salle du Lieu même (prise de courant, moulure au talon du mur, etc.) qui réapparaissent sous forme vidéo.

JANUSZ BALDYGA

Janusz Baldyga présente une superbe performance en quelques phases : d'abord, sa manche de chemise blanche s'allonge pour exécuter un tracé au sol ; ensuite, il manipule de longs morceaux de bois (2 po x 4 po) pour créer un cadre de grandeur humaine dans lequel il s'insère ; ce faisant, Baldyga s'orne d'une auréole au moyen d'un long ruban jaune comme ceux des chantiers ; il le déroule avec élégance, prenant l'allure d'un saint comme pour « défaire » symboliquement l'organisation et la systématisation du dogme religieux. Cette performance intuitive, progressive et narrative nous rappelle une histoire de l'art européenne qui associe patronage artistique, rite et opulence religieuse. Pour moi, elle évoque la puissance de la religion dans les fibres sociales, un lien entre la Pologne et l'Irlande du Nord, deux zones de conflit qui seront importantes pour mon propos.

ARTUR GRABOWSKI

Artur Grabowski va quant à lui explorer l'animalité, mais tout autrement, par le relationnel (humain-animal)³. Au Lieu, le dramatique de Tajber est remplacé par le comique de Grabowski. Leurs styles sont absolument distincts l'un de l'autre mais, plutôt qu'une opposition, un dialogue intergénérationnel est permis. La performance de Grabowski est visuelle (comme celle de Baldyga) et sonore (comme celle de Tajber). Par contre, elle est beaucoup plus *synesthésique* : odorante (rince-bouche, feu) et haptique (vent, couture à la main). Un moment fabuleux et inoubliable se produit soudainement lorsqu'au moyen d'une souffleuse à feuilles d'automne, le performeur, gonflé par le vent, fait jongler chemises blanches en rythme avec *Beat It* de Michael Jackson. Un *catwalk* spectaculaire !

LUKASZ SZALANKIEWICZ

La prestation sonore de Lukasz Szalankiewicz est un concert combinant *white noise*, interférences sonores, pulsations et battements électroniques créés par l'entremise des mécanismes d'une caméra digitale. Elle m'a beaucoup affectée sur le plan de la corporalité du son, moins sur celui de la prouesse technique qui, cependant, est cruciale à l'œuvre d'une sonorité vivante et participative.

BARBARA MARON

Bien qu'elles soient quasi invisibles dans mes descriptions ci-dessus, je dois nécessairement souligner un important apport des femmes, quoique « statistiquement » sous-représentées dans l'échange Québec-Pologne, du moins au Lieu, à Québec – j'espère que ce sera différent quand les Québécois seront parmi les Polonais en mai 2013. Tout de même, le 5 et le 6 avril, l'unique participante polonaise, Barbara Maron, a présenté une généreuse compilation vidéo documentant l'histoire et l'état actuel de l'art performance en Pologne. Entre autres, la compilation témoignait de la présence de performeuses parmi leurs confrères (masculins).

LES ZONES DE CONFLIT POUR UN LEXIQUE D'ART PERFORMANCE SPÉCIALISÉ

Le 19 avril, par l'entremise des manchettes médiatiques dont celles du *Téléjournal* de Radio-Canada diffusées ici, à Québec, la Pologne rappelait l'anniversaire de l'insurrection du ghetto juif à Varsovie en 1943. Soixante-dix années se sont égrenées. Et il ne reste qu'un seul juif polonais survivant de ce moment important de résistance. En arrière-plan de la nouvelle télévisée, on pouvait apercevoir le monument de style réaliste-socialiste commémorant ce soulèvement. Pour y avoir vécu, le souvenir de la place Muranowski à Varsovie, Muronów, le « quartier juif », me revient vivement en tête⁴.

Cette image télévisée tout comme la massivité du monument « construisent » une mémoire des conflits antisémitiques et sectaires de la Seconde Guerre mondiale (1939-1945), de la domination soviétique au nom du communisme (1945-1981), puis de la révolution polonaise et de Solidarność (1981-1989)⁵. Dans ma mémoire, pour avoir fait une recherche-crédation et avoir performé avec le collectif d'art performance Bbeyond à Belfast, elles sont aussi un renvoi à d'autres conflits persistants, notamment celui que l'on a surnommé « Les Troubles » dans le Nord de l'Irlande (1968-1998) entre les catholiques (souvent nationalistes ou encore républicains) et les protestants (souvent unionistes ou encore loyalistes) en plus des groupes paramilitaires alliés.

Donc, en introduisant dans le lexique de l'art action la notion de conflit, je veux reconnaître autant le lointain (étranger) que le quotidien (familier). Ceux-ci ne sont que des positions *relatives* et des imaginaires sociaux que nous acceptons trop souvent comme indiscutables.

Alors, si l'on parle de *conflits* et de *contextes*, on doit prendre en considération leurs spécificités géopolitiques (historiques et présentes). Aucun contexte n'est égal ou identique – mais on peut quand même signaler des homologues ou parallélismes. Par l'entremise de la liste ci-dessous, je tente d'ouvrir de telles intersections pour signaler la nécessité d'un lexique relatif à certaines zones de conflit. Spécifiquement, si l'on juxtapose l'Irlande du Nord et la Pologne, on peut discerner un même fil conducteur artistique partagé en « contextes ».

Les performeurs tant polonais que nord-irlandais ont développé par des moyens pratiques et concrets, en utilisant des matériaux d'art performance, un espace-temps performatif commun. J'ai relevé neuf aspects-moyens qui leur sont spécifiques :

- 1) les **échanges éphémères** *mail art* entre artistes des deux pays, au-delà de leurs limites géosociales et territoriales respectives⁶ ;
- 2) les pratiques et questionnements théoriques sur l'**in situ** en art⁷ ;
- 3) les pratiques et réflexions sur les thématiques de la **présence** et de l'**art dans la vie**⁸ ;
- 4) une performance (« art action » et « art en action » *in situ*) **politisée** et **activiste** par son contexte environnant, indépendamment du contenu et de la matière de l'œuvre⁹ ;
- 5) la **minimalité** versus l'**excessivité** des matériaux performatifs (*props*) ;
- 6) le **comique** versus le **tragique** ;
- 7) la **visibilité** ;
- 8) la **sonorité** et l'**apport des sens** (en particulier l'odorat, le toucher et l'équilibre) ;
- 9) le **corps** et toutes ses fonctions et possibilités comme matériaux premiers.

Cette identification en caractère gras des premiers mots d'un lexique de performance pourra davantage être développée en relation à l'art performance dans ces (et d'autres) zones de conflit.

C'est pourquoi, en ajout à une compréhension du contexte lointain (étranger) qui tient en ligne de compte les effets comparables de ces conflits (couvre-feu, contrôle du mouvement des citoyens dans leur ville, leur pays et à l'extérieur, contrôle de l'art et des modes d'expression), il y a un autre contexte aussi crucial que nous ne pouvons oublier : le contexte de proximité, local, familial, de présentation de cet art vivant comme dans la ville de Québec. ◀

Notes

- 1 « Performances polonaises. Fais où tu es : pratiques contextuelles entre la Pologne et le Québec » du 4 au 7 avril au Lieu, centre en art actuel, Québec. Cet échange Québec-Pologne fut organisé par Le Lieu grâce à une collaboration avec Francis O'Shaughnessy et Amélie-Laurence Fortin qui contribua grandement par sa participation à la programmation ici, à Québec. Ce programme fut un hommage au performeur polonais d'envergure Jan Swidzinski.
- 2 Extrait du récit (version anglaise) de performance.
- 3 Cf. *Inter, art actuel*, dossier « Animalités », n° 113, hiver 2013.
- 4 Jeune adulte, j'y ai vécu en 2000.
- 5 Le performeur d'expérience Artur Tajber présenta un schéma des périodes historiques de la Pologne durant une conférence d'ouverture à l'Université Laval pour l'École des arts visuels, le 4 avril 2013.
- 6 Cette tendance fut notée durant une conversation avec Artur Tajber au Lieu, le 7 avril 2013.
- 7 Le catalogue *Pani : Performance Art Northern Ireland (i am/jestem edition)*, publié à Belfast par Bbeyond en 2010, témoignera de ces pratiques *in situ* en contexte réel, mais aussi de l'échange continu entre performeurs de la Pologne et de l'Irlande du Nord. Les livres *L'art et son contexte* (Jan Swidzinski, Éditions Intervention, 2005) et *Metamuseum* (Artur Tajber, Polish National Science Centre, 2011) me semblent d'importantes références dans le domaine de l'*in situ* contextuel ou de rue.
- 8 Le performeur de Belfast Alastair MacLennan (né en Écosse) explique poétiquement les moments d'art dans la vie comme le boucher qui sait élégamment tailler la viande ou la feuille d'arbre qui virevolte pour atterrir calmement.
- 9 La pratique collective *in situ* du collectif d'art performance Bbeyond à Belfast en est un exemple important.

L'artiste de performance JULIE FIALA est membre du collectif Bbeyond en Irlande du Nord depuis 2010. Franco-Ontarienne, depuis Québec, elle termine sa thèse de doctorat qui porte sur l'écoute et les questions éthiques par l'art.

LE MODE « CONFÉRENCE » UN ACTE PERFORMATIF, LUDIQUE ET RÉFLEXIF

► MAGALI UHL

Depuis quelques années, les arts de la performance ont vu apparaître un nouveau mode opératoire prenant toujours le corps de l'artiste comme dispositif scénique, mais le doublant d'une mise en récit spécifique empruntant à la conférence savante ses principaux atouts. Ainsi, les conférences-performances, plutôt que de reconstituer les performances du passé ou de rejouer la scène de l'intime au cœur des propositions artistiques actuelles, se déplacent vers la forme scientifique consacrée et censée « dire le vrai ». L'artiste devient dès lors, le temps d'une performance, conférencier.

Mais ce type de performance n'est-il qu'une fantaisie artistique passagère réactualisant, pour s'en amuser, les cours performés de quelques illustres professeurs qui usaient de leur talent d'acteur en salle de classe¹ ? Ne peut-on pas y voir plutôt une tentative artistique ludique mais réflexive qui, en travaillant sur la forme, permet de dévoiler certains mécanismes sociaux inscrits au cœur même de l'un des modes légitimes de transmission du savoir, la conférence scientifique interrogeant ainsi la légitimité sans faille qu'elle octroie à son orateur ?

ENTRE GESTE ET TEXTE

La conférence-performance est un genre hybride. Elle se situe au croisement de l'art conceptuel et de la performance historique à visée politique², tout en intégrant parallèlement une dimension narcissique plus actuelle. On pourrait la définir comme une action conceptuelle dans laquelle la présence et le corps de l'artiste sont centraux (comme dans la performance classique), mais où interviennent aussi, et d'une manière caractéristique, le langage et l'idée propres au courant conceptuel. Lors d'une conférence-performance, le savoir et l'action se font face et se distribuent les rôles : celui du conférencier face à son auditoire, celui du performeur face à son public, mais pour une seule et même incarnation³.

On peut mesurer l'actualité de ce nouveau mode opératoire dans les manifestations qui lui sont dédiées, par exemple le *Nouveau festival* au Centre Pompidou (Musée national d'art moderne), à Paris, qui fait chaque année la part belle aux conférences-performances ; on peut aussi évaluer sa prégnance dans les pratiques artistiques à partir des nouvelles générations d'artistes qui s'inscrivent dans ce registre⁴, par exemple le collectif Hautlesmains Peaudelapin qui multiplie les actions artistiques dans l'espace scolaire ou encore Gaëlle Bourges dont la performance *Je baise les yeux*, conçue en 2009, érotise le traditionnel panel des communications scientifiques. Ainsi, de plus en plus d'artistes font de l'énonciation un enjeu majeur de leurs créations. Ces artistes allient en effet le geste au texte en se réappropriant des formes discursives qui relèvent usuellement de la compétence d'experts (professeurs, éducateurs, conférenciers de toutes obédiences), en multipliant, par ailleurs, les régimes discursifs et performatifs : lectures, visites guidées, allocutions inaugurales, conférences, conférences performées, digressions poétiques, etc., dans lesquelles la figure de l'expert est personnifiée par l'artiste même⁵.

Cette figure de l'expert, au centre des conférences-performances contemporaines, est le plus souvent celle du maître ou de l'éducateur, la scène étant celle du cours magistral ou du symposium. Historiquement, on la retrouve dans les pratiques artistiques dès 1921 avec le (faux) procès Barrès organisé par les dadaïstes, lors duquel André Breton reconstitue un tribunal qu'il préside pour mettre en accusation le nationaliste français Maurice Barrès de « crime contre la sûreté de l'esprit ». Dans un autre registre, le groupe Fluxus, avec Robert Filliou, illustre bien cette position de l'artiste dans son « long livre court à terminer chez soi » intitulé *Teaching and Learning as Performing Arts*⁶, dans lequel débattent des artistes tels John Cage, Allan Kaprow ou Joseph Beuys autour du thème de l'éducation. Joseph Beuys incarne, quant à lui, la figure hermétique, voire chamanique

du maître dans *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort*⁷ en 1965. Pour sa part, Allan Kaprow, artiste et essayiste américain, propose en 1967, dans sa typologie des happenings, un type essentiellement intellectuel appelé « Idea Art » ou « Suggestion Art », basé sur des énoncés sous forme de brefs textes censés restituer, suivant en cela la perspective duchampienne, une adéquation entre l'idée et l'action⁸.

C'est donc cette présence d'un mode didactique qui signe le registre de la conférence-performance. Et, même si les propositions diffèrent, que les types de performance varient, ces actions conceptuelles intègrent toujours un rapport au savoir et à son incarnation en reproduisant la mimesis corporelle et formelle d'une leçon, d'un cours ou d'une conférence savante.



► Jean-Yves Jouannais

Or, comme nous allons le voir maintenant avec la description de deux performances – l'une de Jean-Yves Jouannais, l'autre d'Éric Duyckaerts –, on assiste bien à un cours magistral : une estrade, un professeur, un tableau, une chaise et, magie du dispositif scénique, un public qui se transforme en assemblée d'étudiants ! Le discours des artistes est poétique avec des accents burlesques, toujours mêlé de considérations savantes ou de références à l'histoire des idées. La gestuelle y est importante, travaillée. Elle réinvente celle des maîtres anciens et des conférenciers marquants tout autant que celle des éducateurs populaires qui peuplent l'imaginaire social. Quant à la prestation que les artistes livrent, elle est parfois aussi longue et laborieuse qu'une vraie conférence scientifique ou qu'un vrai cours. Et, comme lors d'une vraie conférence, il en reste des traces qui s'installent dans la mémoire et qui, étrangement, nous habitent...

DEUX CONFÉRENCES-PERFORMANCES

Nous sommes au Centre Pompidou, à Paris, haut lieu institutionnel de la création artistique européenne. Un générique ouvre la conférence-performance de Jean-Yves Jouannais, chaque fois le même, tel un rite d'intronisation contemporain. L'artiste est assis derrière une table sur la scène d'un auditorium qui accueille un large public. Le public est, lui, plongé dans le noir. Commencée en 2008, son *Encyclopédie des guerres* en est aujourd'hui, le 26 septembre 2012 où nous la regardons, à sa 34^e séance. L'artiste lit son ouvrage en train de s'écrire, improvise, revient ; il est calme et concentré, parfois ironique et mordant. Sa diction est lente, son ton de voix monocorde, il cherche souvent ses mots. La séance paraît longue, et elle l'est : 1 h 26 min ce jour-là. L'artiste commente en direct chaque nouvelle entrée de son *Encyclopédie*, la critique, la reformule, l'interroge, la pousse vers ses limites, théoriques ou imaginaires, parfois illogiques. Souvent il digresse, donne son avis de manière expéditive ; à d'autres moments il parle de lui, cite son grand-père auquel il invente, par

plaçant dès lors le spectateur dans une actualité du dispositif savant, créative, ludique et illusoire⁹.

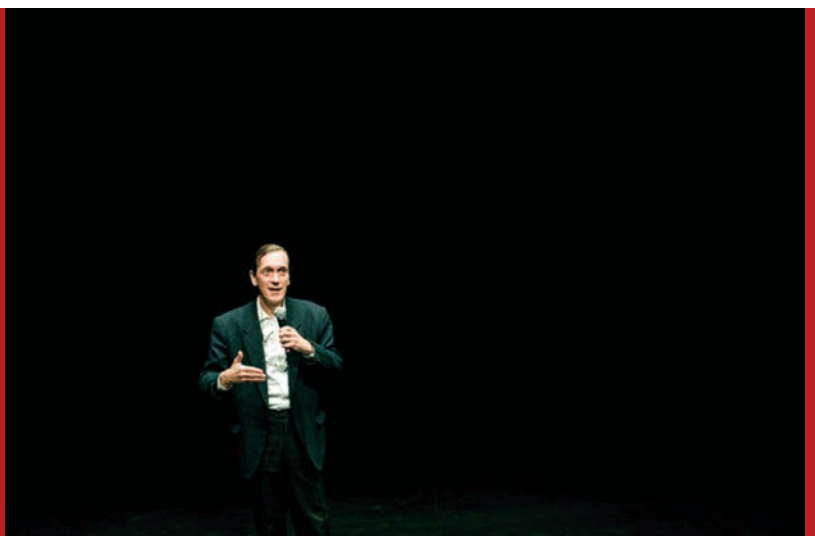
Nous sommes désormais en février 2011, toujours à Beaubourg, dans le cadre du *Nouveau festival*, un événement annuel consacré aux formes émergentes des arts de la scène. Cette fois-ci l'espace est plus étroit. Le public, placé sur de petites chaises, est dense ; certains sont assis par terre, d'autres se tiennent debout. Le dispositif reproduit est celui de la salle de classe. Grand et mince, portant un costume sombre, l'artiste belge Éric Duyckaerts est installé sur une estrade, derrière lui un tableau vert avec ses craies blanches, à l'ancienne mode. La présentation fait partie d'un cycle de cinq conférences sur l'écrivain et humoriste anglais P.G. Wodehouse et le sujet de l'imposture. Le thème du jour est celui de l'entrelacs, la leçon durera une trentaine de minutes. Se succèdent un dialogue imaginaire entre les psychanalystes Pierre Soury et Jacques Lacan, et une comparaison entre les manuels de tissage des années trente et ceux d'aujourd'hui. Une figure géométrique au tableau, agrémentée de symboles mathématiques, est censée montrer la progression du raisonnement. Le discours de l'artiste, empreint de poésie, est toujours agrémenté de considérations scientifiques. Il prend souvent à parti le public à la manière des maîtres d'école ou des professeurs, interrogeant à brûle-pourpoint une personne perdue dans ses pensées, interpellant une autre qui croit quitter la salle incognito... ce qui provoque des éclats de rire dans l'assemblée ! De performance en performance, il cite indifféremment Bourdieu et Merton, Kant et Lacan, disserte sur les prophéties autoréalisatrices comme sur le concept de *serendipity*. La méthodologie de la découverte le fascine tout autant que les rapports du signifiant au signifié. Il parle aussi de lui, de cette voix qui lui fait défaut aujourd'hui, de cette toux qui l'handicape, de sa fatigue... La nonchalance dégingandée du corps de l'artiste, son regard fixe et lunaire, sont au centre de la prestation et lui confèrent une aura unique¹⁰.

D'UN ACTE PERFORMATIF

Comme l'a montré Bourdieu dans *Ce que parler veut dire*, la reconnaissance de la légitimité de la « langue officielle », celle de l'orateur ou du locuteur légitime – ici celle de l'artiste conférencier –, est le propre de ce qu'il a appelé la « domination symbolique » puisqu'elle influence la réception du public. En effet, et pour paraphraser Bourdieu, la condition de l'efficacité d'un rituel n'est-elle pas, justement, la somme des croyances préexistant au rituel¹¹ ? Autrement dit, pour qu'un rituel soit performatif, certaines conditions préalables sont requises. C'est ce qu'a mis en évidence Austin avec sa théorie des performatifs¹² : pour prononcer une allocution d'ouverture, baptiser un navire, proclamer le résultat d'une élection, il faut être habilité à le faire, il faut que soient réunies les conditions sociales présidant à l'accomplissement des énoncés performatifs. Or, la *faire* suppose un contexte d'énonciation : un simple soldat ne peut pas déclarer une guerre ! On ne peut donc pas séparer l'acte de parole de ses conditions d'énonciation.

Corrélativement, pour que le discours d'autorité ait une efficacité symbolique et produise l'effet désiré, il faut que celui-ci « s'accompagne d'un travail sur la forme »¹³. Autrement dit, pour que le discours du locuteur soit performatif, il faut qu'il travaille sa manière de le mettre en scène, de le présenter à son auditoire. « Le mystère de la magie performative se résout dans l'alchimie de la représentation », dira encore Bourdieu¹⁴. Et cette forme peut aussi se traduire dans des gestes. En effet, Erving Goffman a bien montré, à propos des interactions sociales, que le caractère contextuel des actes de parole, conversationnels ou publics, reposait aussi sur une gestuelle particulière : « Les énonciations doivent être présentées avec un assortiment de gestes fonctionnels – des gestes qui soutiennent les états de parole, les disciplinent, et les font tourner comme de petits systèmes d'activité¹⁵. »

On retrouve bien ici la scène de la conférence-performance avec, sur l'estrade, le locuteur légitime, l'artiste, s'appropriant la forme de la conférence aux vertus performatives. L'institution qui accueille l'artiste, dans les deux cas présentés le Centre Pompidou, reproduit à l'identique le dispositif classique des conférences avec estrade, table, chaises, auditoire, et le rend, de fait, dépositaire de la parole consacrée, permettant



> Éric Duyckaerts

désir de fiction, des passions liées à la guerre, et semble aussi s'inventer beaucoup... Ce jour-là, donc, nous en sommes à la lettre *f*, « et seulement là », insiste l'artiste ! Cela fait en effet quatre ans qu'il est, chaque mois, sur scène, pour présenter son *Encyclopédie*. « On commence par "fuite" et on ira au moins jusqu'à "fumier" », dit-il avec autodérision, car ces entrées sont, ajoute-t-il, des « gadgets dérisoires » qui lui permettent de ponctuer son récit. Chaque entrée est toutefois l'occasion d'une réflexion personnelle, intellectuelle et hypermédiatique sur la guerre, à la fois autobiographique, érudite et désordonnée, appuyée par des textes, des références historiographiques et littéraires, des éléments de sa propre vie (réels ou imaginés), mais aussi par des supports visuels et du matériel sonore. Bref ici, si le sentiment est celui d'un décalage, tout est conforme à un réel de la conférence scientifique, mais un réel fantasmé, subtilement transposé,

en dernière instance l'effectuation performative, c'est-à-dire l'advenu d'un faire. En effet, si l'on suit Austin, « dire c'est faire »... Toutefois, l'objectif n'est pas de tromper l'auditoire, le contexte d'énonciation n'est pas feint. Comme au théâtre, l'expérience proposée au spectateur, celle de faire « comme si », est entourée de nombreux indices non dissimulés : programme avec le nom de l'artiste (*Nouveau festival* pour Éric Duyckaerts, cycle *Parole au centre* pour Jean-Yves Jouannais), lieu d'énonciation (Musée d'art moderne)... Et c'est justement de cette tension, entre fiction d'énonciation savante et indices artistiques dissimulés, qu'est provoqué quelque chose comme un processus réflexif.

Pour qu'un dire devienne un faire, il faut un dispositif social. Pour montrer au grand jour ce dispositif social, les artistes, à l'image de Duyckaerts ou de Jouannais, se positionnent à l'intérieur de ce dernier, mais provoquent un léger décalage : ils sont bien dans le cadre du discours scientifique, mais s'en écartent *formellement*. En effet, chaque artiste, à sa manière, ne dit que peu de choses, délibérément. Et même si ce qu'il dit est vrai, c'est un vrai qui ne se déploie pas selon les principes argumentatifs classiques ou les règles de la rhétorique aristotélicienne, encore moins selon l'habitus universitaire et le travail discursif de la démonstration savante telle qu'elle est inculquée de génération en génération. C'est précisément cette forme hétérodoxe, discordante, qui permet de mettre à nu le dispositif, car il n'y a plus, sous nos yeux de spectateur, *que* du dispositif.

La performance agit donc ici comme un performatif puisqu'elle permet de rendre visible un dispositif : celui d'un mode de transmission historique du savoir, la conférence, interrogeant ainsi sa légitimité actuelle. Les artistes pointent par conséquent la contingence historique d'une forme sociale, celle de la conférence ou de la leçon, mais en utilisant aussi une narration résolument contemporaine, faite à la fois de second degré humoristique et de narration de soi, ce qui leur permet de rencontrer leur public.

UN JEU SÉRIEUX

L'art est un jeu sérieux, dit en substance Anne Cauquelin dans son *Petit traité d'art contemporain* : « Défini comme activité réglée, le jeu se noue autour d'un petit nombre de réquisits : des outils et un terrain spécifiques, des séquences dont l'enchaînement le constitue, des protagonistes (professionnels ou amateurs), un protocole d'actions dirigées vers l'issue (réussite ou échec de la partie) et le plus souvent des spectateurs¹⁶. » Mais c'est aussi et plus spécifiquement un jeu sur les formes et un jeu sur les normes. En déplaçant la performance artistique sur le terrain des formes de l'énonciation scientifique, en les révélant, les artistes questionnent de l'intérieur les normes sociales sur lesquelles s'appuie ladite institution pour transmettre le savoir et asseoir sa légitimité, au premier rang desquelles la conférence. Ainsi, en s'emparant des atours de la science, les artistes mettent en évidence la forme du discours situé et incarné pour exhiber le réel pouvoir de l'orateur qui possède les règles du jeu de l'institution.

La conférence-performance renoue en définitive avec la dimension critique des performances historiques profondément ancrées dans les luttes sociales et politiques. Elle tient son pari et redevient ce « jeu sérieux », cette scène cathartique où se rejouent le social et ses rapports de domination et de captation symbolique, créant par conséquent un nouvel espace pour la réflexion, voire la critique, mais qui n'occulte toutefois pas la dimension proprement ludique du jeu. ◀

Notes

- 1 Le psychanalyste Jacques Lacan fut, en son temps, le modèle absolu du professeur performeur. Dans des styles très différents, les cours au Collège de France d'un Foucault ou ceux d'un Deleuze à Vincennes furent également mémorables. Dans le sillage de ces grands scénographes du savoir, nombreux sont les professeurs qui, plus modestement, dans leur pratique quotidienne, introduisent une dose de jeu, un habillage rhétorique de leur savoir pour capter l'auditoire, et cultivent donc un style, pour paraphraser Deleuze, afin de transmettre le contenu pédagogique de leur matière. Cf. Magali Uhl, « La mise en scène du conférencier comme acte performatif. Des conférences-performances aux TED|Talks », in Quidu Matthieu (dir.), *Le corps du savant dans la recherche scientifique : approches épistémologiques*, ENS, sous presse.
- 2 Je pense aux performances telles qu'elles se pratiquaient dans les années soixante-dix. Qu'il s'agisse en effet du combat pour les droits des femmes ou des minorités ethniques, contre la guerre et les divers colonialismes ou contre la société de consommation et l'impérialisme des États, les artistes étaient impliqués dans les luttes sociales et politiques de leur époque : de Chris Burden à Gina Pane, de Yoko Ono à Laurie Anderson, de Yayoi Kusama à Michel Journiac, c'est bien par leur corps, voire leur chair, qu'ils militaient pour une société conforme à leurs idéaux. Cf. Tracey Warr et Amelia Jones, *Le corps de l'artiste*, Phaidon, 2005, 204 p. ; RoseLee Goldberg [1979], *Performance Art : From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, 2011, 256 p.
- 3 Voir le numéro spécial de la revue *Art Press* sur les conférences-performances avec d'excellentes contributions, notamment celles de Thierry Clerc, de Christophe Kihm et de David Zerbib : *Art Press* 2, dossier « Performances contemporaines », n° 18, août-octobre 2010, 116 p.
- 4 Dans cette nouvelle génération d'artistes, on peut également nommer le travail de Chloé Maillet et Louise Hervé, de Jean-Marc Chapoulie, de Guillaume Désanges, de Loreto Martínez Troncoso, de Charlie Jeffery, de Julien Bismuth, de Dominique Pétrin et Georges Rebboh...
- 5 L'artiste étasunienne Andrea Fraser a expérimenté, ces vingt dernières années, tous ces registres. Son travail s'inscrit dans celui de la critique performative. Cf. Alexander Alberro (dir.), *Museum Highlights : The Writings of Andrea Fraser*, P. Bourdieu (préf.), MIT Press, 2005, 291 p.
- 6 Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*, Koln, 1970, 228 p.
- 7 Dans cette performance de trois heures, l'artiste est assis dans une galerie, le visage enduit de miel et de feuilles d'or, un lièvre mort sur les genoux auquel il commente les tableaux installés dans l'espace d'exposition.
- 8 Allan Kaprow [1967], « Pinpointing Happening », *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, 2003, 268 p.
- 9 Conférences-performances de Jean-Yves Jouannais, *L'encyclopédie des guerres*, auditorium du Centre Pompidou, Paris, une conférence par mois depuis 2008. Les conférences sont accessibles sur le site du Centre au www.centrepompidou.fr.
- 10 Conférences-performances d'Éric Duyckaerts, « Après Wodehouse/l'imposture », série de cinq conférences, dans le cadre du *Nouveau festival* au Centre Pompidou, Paris, février 2011. Les conférences sont accessibles sur le site du Centre au www.centrepompidou.fr.
- 11 Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Fayard, 1982, p. 36.
- 12 Pour Austin, les énonciations performatives, à la différence des énonciations constatives, ne sont ni vraies ni fausses : ce sont des énonciations qui visent à *faire* quelque chose, donc à produire un effet. C'est la différence qu'il y a entre les énoncés de vérité (énoncés scientifiques) et les énoncés de validité (qui sont, eux, performatifs). Cf. John L. Austin [1962], *Quand dire, c'est faire*, Seuil, coll. « Points essais », 1991, 202 p.
- 13 P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 74.
- 14 *Ibid.*, p. 100.
- 15 Erving Goffman, *Les moments et leurs hommes*, Seuil/Minuit, 1988, p. 148-149.
- 16 Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Seuil, 1996, p. 26.

Source des photos : www.centrepompidou.fr

MAGALI UHL est professeure de sociologie à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et membre du CÉLAT (Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions). Ses principales recherches visent à cerner les modifications des sociétés actuelles par le prisme de l'art contemporain, à partir notamment de la performativité et des imaginaires du corps, de la place des rites et de la mort, ou encore de l'autofiction en arts visuels. Elle interroge plus spécifiquement le rôle, la place et les enjeux des images dans l'exploration de soi et la connaissance du social. uhl.magali@uqam.ca

TRANSEXPIÉRIENCE EN TROIS MOUVEMENTS

PREMIER MOUVEMENT

► MICHAËL LA CHANCE

Au lexique de la performance, je propose d'ajouter la notion de transexpérience. Le transexpérimentalisme s'intéresse aux conditions de mise en forme de l'expérience et à sa transmission en art et dans la spiritualité.

Il est coutume de désigner par expérimentalisme les pratiques en art mettant en valeur le non-prémédité, les visions oniriques, les productions automatiques ou le « vandalisme créateur » (Asger Jorn), marquées par l'attrait pour le hasard et l'improvisation, avec un intérêt pour les sensations fortes, le risque et la recherche d'intensité dont le foyer est le moi. Avec la fin de la modernité, l'expérimentalisme a basculé dans la surenchère et la provocation, la production d'états limites et le relativisme frivole.

Le transexpérimentalisme en art propose ce qui suit :

- Il dénonce la réduction de l'expérience humaine à un vécu bidimensionnel, quand les médias nous saturent avec des sentiments binaires, nous enferment dans des saisies figées de notre existence. Il y a une richesse culturelle de la diversité des expériences : l'errance, l'excentricité, le non-communicable, etc. Il y a une perte de l'*ontodiversité* lorsque les sensorialités animales et végétales s'étiolent, processus inévitable avec l'extinction de nombreuses espèces. La diversité des *Umwelt* (von Uexküll) de chaque forme de vie semble réductible à une « expérience unique » – comme on dit « pensée unique ». Huxley invite à franchir les portes de la perception en s'abandonnant à des « expériences altérées et plurielles ».

- Il semble légitime que chaque génération veuille redécouvrir le monde à partir de ses propres expériences. Elle croit *faire* ses propres expériences, or celles-ci ne sont que des variations de la pensée du moi, laquelle n'est qu'un postulat de l'unité des attributs du corps et de la conscience, une caricature de notre vraie nature. Le moi est un *expérimenté* [sic] parmi d'autres, lesquels se propagent et mutent dans la culture. On s'affranchit de cette fabrication sociale en faisant l'expérience de soi en tant qu'autre et, plus encore, en tant qu'altérité plurielle.

- La fabrication d'une « expérience du moi » répond au besoin biopolitique d'affirmer une unité de l'être, mais aussi à la prétention de nier notre interdépendance. Nous désirons faire des expériences pour le bénéfice du moi, mais nos expériences ne prennent forme que dans un tissu ontologique et dans le relief d'une multiplicité d'expériences.

- Une transmission *par* l'expérience suppose un détour obligé, implique qu'il est impossible de la résumer, de la vivre par procuration. Selon Basho, « seul le pin vous enseigne ce qu'est le pin, seul le bambou vous enseigne ce qu'est le bambou... La chose et vous-même ne faites plus qu'un, de ce sentiment d'unité jaillit votre poésie ». L'expérience semble quitter le corps, elle s'affranchit des cadres rationnels et interprétatifs dont nous avons l'habitude, elle se met en synergie avec autrui et ses expériences : celles des animaux, des machines, etc. Alors, l'expérience artistique n'est pas isolée, l'œuvre est un approfondissement de la vie même dans sa multiplicité : plutôt *Erfahrung* qu'*Experiment*.

- L'expérience individuelle ne doit pas être isolée du *tissu général des possibilités d'éprouver* et de ressentir. Qu'elle soit la somme totale des souffrances dans le monde ou une mémoire expérientielle commune à tout le vivant, une articulation entre les expériences a pour effet de les contraindre et de les enrichir. Marina Abramović a fait ce constat à propos de nombreuses personnes venues la voir dans *The Artist is Present* : « *They have so much pain, it's not about me anymore.* »

- Dès lors que nous acceptons d'excentrer notre épreuve de l'être, nous pouvons envisager le caractère libre et fluide de nos perceptions et de nos expériences, nous entrevoyons une esthétique ondulatoire où l'expérience est tantôt ridelle à la surface et tantôt vague qui révèle la profondeur. La beauté est fluide, une recharge de vie, une impulsion qui provoque en nous

une croyance dans la valeur des êtres humains, leur capacité à s'améliorer et à créer un monde meilleur. William Blake, dans un cycle de poèmes intitulé *Songs of Experience* (1794), décrit comment l'esprit humain s'étirole lorsqu'il est opprimé et comment il réagit comme braise qui ne se laisse pas étouffer : « *Tyger! Tyger! burning bright / In the forests of the night* ».

- L'artiste se distingue de ses contemporains par sa capacité à ressaisir en lui-même ses émotions les plus infimes. Ses impressions, auxquelles nous ne prêtons guère attention, il en fait une matière qu'il peut façonner, des modèles pour augmenter l'expérience que nous faisons de nous-mêmes, par-delà nous-mêmes.

- Chacun peut se vivre comme une multiplicité traversée par des discours, lesquels précipitent des expériences spécifiques en soi et révèlent ce faisant différentes strates de la personne selon les angles d'attaque et de coupe effectués, ce que Robert Musil, dans *L'homme sans qualités*, appelait *le petit vallon creusé par la multitude des eaux torrentielles* : « L'habitant d'un pays a toujours au moins neuf caractères [...] ; il les réunit dans sa personne, mais s'en trouve dissocié [dissous], et n'est plus finalement qu'un petit vallon creusé par cette multitude de cours d'eau. »

- La vie, en tant qu'expérience se révèle concluante lorsqu'elle conduit à un approfondissement de la vie même. Tout dépend de nos prémisses personnelles, des hypothèses eu égard à la nature du monde, de l'occasion que nous saurons saisir. Pourtant, nous passons à travers la vie comme si nous avions plus de neuf vies et que nous devons subir le déroulement de chacune. Qui ne se demande pas ce qu'il peut faire de sa vie ne dépasse pas l'échantillonnage de soi.

- La transexpérience nous invite à sortir de l'excessif expérimentalisme qui a caractérisé la modernité. L'actuelle pléthore des images a été alimentée par la facilité d'explorer les possibilités de l'image avant – ou au lieu – de proposer un cadrage épistémologique de celle-ci. De même, l'expérimentalisme s'intéresse aux possibilités du corps, veut en repousser les limites, sans réflexion préalable sur le corps comme réceptacle d'enjeux collectifs, comme véhicule d'expériences transgénérationnelles. L'expérimentalisme envisage le corps comme combinatoire d'organes, donc aussi de sensations – réservoir de jouissances qu'il faut épuiser avant la mort. Alors, il entreprend de greffer sur celui-ci de nouvelles expériences, de produire un corps-cyborg harnaché de prothèses ou un corps-cosmétique produit de chirurgies ; il entreprend de créer de nouvelles extensions du moi, sans inscrire le corps dans une approche holistique, sans lui chercher une « autre santé ». Le mouvement Occupy revendique cette phrase attribuée à Krishnamurti : « Ce n'est pas un critère de santé d'être bien adapté à une société profondément malade. »

- La transexpérience est un refus de se laisser définir par ses expériences, lesquelles – lorsqu'on vient à en faire état – ne sont que des mises à plat de nos potentialités d'être. L'artiste entreprend d'initier des expériences qui trouvent leur intensité en lui-même mais se perpétuent hors de lui, détachées de son corps et de son enveloppe. Alors, ce sont les expériences qui se saisissent de nous, nous submergent dans une intensité où nous sommes hors de nous-mêmes.

- À une époque où nous avons accès à tant d'expériences (faire du parapente en Antarctique, du saut à l'élastique en Nouvelle-Zélande...), l'expérience devient creuse. Elle se soumet à la surenchère, est déclinée selon toutes les modes de stimulation, devient spectacle, mais n'est pas orientée. Le *bungee* se révèle une métaphore parlante de l'expérience-caoutchouc : il épuise une énergie (cinétique) par un saut dans le vide et ne met pas le corps à portée de nouvelles ressources. Y a-t-il des expériences pleines, celles où nous pouvons donner forme à nous-mêmes

et vivre pleinement nos relations interpersonnelles ? Pouvons-nous faire l'expérience de la qualité, quand la qualité ultime serait la vie ? Certes, nous le pouvons, mais nous serons tentés d'encapsuler cette plénitude, de la mettre « à portée » dans des images et des répétitions. Aujourd'hui, nous pouvons multiplier les expériences de nous et des autres aux quatre coins de notre monde, démarche qui reste le plus souvent enfermée dans le paradigme du consumérisme et du tourisme sensoriel. La société comme marché des expériences, où toutes les stimulations sont à vendre – et à échanger entre le sexe, l'argent et le pouvoir –, laisse-t-elle place à la réinvention de soi ? La société moderne comme « parc humain » (Sloterdijk), flottant et surpeuplé, ressemblerait alors à une mégacroisière vers « l'expérience de votre vie ».

– La transexpérience est définie par les « pratiques focales » (Borgmann) qui peuvent prospérer en celle-ci, qui façonnent la durée et la spatialité, l'individuel et le collectif, vers une autre santé. Alors, le bien-être individuel n'est plus dissociable de l'être-ensemble, du concept de *buen vivir* enchâssé dans la constitution de l'Équateur, héritage des cultures autochtones. En effet, la transexpérience implique une transversalité des expériences entre le soi, les autres et le milieu. Notre insécurité devant le réel provoque-t-elle une crispation de nos rapports humains ? Notre configuration corporelle prédétermine-t-elle notre construction du monde ? Y a-t-il un refus de reconnaître l'expérience des autres au fondement du sujet ? Ou, au contraire, n'éprouvons-nous que ce que nous croyons que les autres éprouveraient à notre place – comme l'a montré l'expérience de Stanford (ou celle de Milgram) ?

– Au cours de la modernité, l'expérimentaliste n'hésitait pas à nous imposer des expériences massues, des consignes masochistes ou des contrats sadiques passés avec les spectateurs, un défilé d'images asservies à une exigence de nouveauté, entraînant la scène culturelle dans un vaste effet Larsen sensori-cognitif. Nous étions alors hypnotisés par nos expériences, surtout si elles semblaient des expériences de nous.

– L'artiste transexpérimentaliste ne préconise par tant d'expérimenter sur les choses, mais d'éprouver celles-ci en lui-même et par lui-même. Stendhal disait volontiers « se mettre en expérience ». Ainsi, notre relation à d'autres expériences vécues permet de nous orienter en nous-mêmes : tout s'éprouve, l'espace devient la pulsation d'un sang invisible, la lumière une énergie qui relie vertigineusement les confins, le temps un immense monolithe dans lequel nous sommes ralentis ; le corps dénoue des épreuves au-delà de lui-même. La douleur a son registre de sensations autonomes, elle a aussi ses franges interpersonnelles.

– C'est la voie choisie par ceux qui ne se laissent pas capter par les (pseudo) expériences de l'époque, qui ne laissent pas leur imagination se prendre dans les rails des fantasmes présenciarisés, qui laissent les contradictions de l'époque prendre corps dans des œuvres-symptômes, lorsqu'ils en devance l'*acting out*, attentifs à « cette illumination profane qu'est la pensée », disait Walter Benjamin. Ils s'assurent de leur présence au monde non par des traces, mais par des expériences qui se rejoignent dans un art de l'interdépendance totale, éphémère et anonyme.

La transexpérience cherche ainsi à rapatrier les pouvoirs de transformation : « En quoi cela me change dans mon corps ? » s'écriait Artaud à propos des utopies et des révolutions. Aujourd'hui, l'expérience est encapsulée, donne prise à des lectures isolées. Pourtant, à mesure que les images se multiplient, les expériences faiblissent et se font rares. Nous devons retrouver l'expérience qui n'a pas de centre, pas de limites, pas de finalité – et qui a malgré cela la plus forte gravité. ◀

MICHAËL LA CHANCE est philosophe (Ph.D., Paris VIII) et sociologue (DEA, EHSS, Paris) de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique, chercheur au CELAT et directeur du Département des arts et des lettres à l'Université du Québec à Chicoutimi. Membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel* à Québec, il a publié nombre d'essais sur le rôle des intellectuels à l'époque des géants *corporatifs* et du paradigme technoeconomique, la mondialisation de l'art et le sentiment d'échec de civilisation, la censure dans les arts, la poésie et la peinture allemandes contemporaines devant le trauma, la cyberculture et le cinéma, la répression antiterroriste dans les arts. Il a publié six recueils de poésie. En 2003, il recevait le prix international Saint-Denys-Garneau.

DEUXIÈME MOUVEMENT

▶ HERVÉ FISCHER

S'agit-il de magie ? De transsexualité ? De transgression ? D'extase ? De transmédiatité ? Le concept même est assez inhabituel pour constituer un outil d'exploration, d'autant plus qu'il semble indiquer une expérience intense.

Certes, si nous calquons le sens du concept sur la distinction entre le multidisciplinaire, l'interdisciplinaire et le transdisciplinaire, nous tombons dans des distinctions académiques. Mais il en est tout autrement si nous le situons en évoquant le multiculturel, l'interculturel et le transculturel, des concepts très actuels dont nous avons découvert l'importance au Québec, pays d'immigration, depuis que nous leur avons consacré une enquête publique, menée par la Commission Bouchard-Taylor, avons questionné les incompréhensions humaines que suscitent les différences de culture d'origine et avons tenté de définir la notion d'accommodements raisonnables. Nous avons alors mis à nu rien de moins que de profondes intolérances du vécu individuel et découvert sous la séduction de l'exotisme la puissance et les démons de l'étrangeté culturelle.

Si nous abordons plus précisément le domaine de l'art, je postulerai – et c'est loin d'être généralisable, mais cela vaut certainement dans le cas de tous les grands artistes – que nous nous situons à l'opposé du conformisme frileux des cultures établies et des peurs identitaires, dans une exigence d'exploration et d'ouverture audacieuses, au-delà des réflexes d'autodéfense/agression. Je peux alors concevoir la transexpérience comme la capacité de l'artiste tout autant que du regardeur de projeter ou de lire dans une œuvre une interrogation puissante et une expérience intense, qui sont alors partagées et possiblement enrichies ou transformées par l'appropriation du public. N'est-ce pas une transexpérience que je vis en regardant une peinture zen de Rothko ou *Le cri* dramatique de Munch, au-delà de mes expériences personnelles ? Ces œuvres mettent alors en jeu la capacité de chacun d'éprouver personnellement l'émotion d'un autre, d'épouser son questionnement en y mêlant bien sûr ses propres sentiments, ses propres expériences, ses propres questionnements. Il y a nécessairement une alchimie, une synthèse ou une dialectique dans la dynamique d'une transexpérience. Nous ne saurions nier l'importance de ces va-et-vient interindividuels. Mais avouons que le concept se banalise alors, quand bien même il exprimerait le défi de l'intelligence interindividuelle et de l'empathie des sensibilités. La transexpérience ne serait qu'une modalité nécessaire et quotidienne des échanges humains, davantage exaltée dans l'art que dans les socialités ordinaires.

Le concept devient beaucoup plus intéressant si nous considérons la démarche de l'artiste qui s'y est référé le premier. Il s'agit de Chen Zhen, né en 1955 à Shanghai, dans une période extrêmement difficile où le maoïsme révolutionnaire rejetait la culture chinoise millénaire. Il a émigré en France en 1986 et a fait l'expérience d'un deuxième choc culturel, celui qu'il ressentait face à l'art occidental qu'il voulait s'approprier. Il a alors pris conscience des spécificités d'une démarche inévitablement transculturelle, la sienne, au cours de son dialogue sino-français. Cette *situation*, au sens situationniste de l'expérience vécue, qui évacue les conformismes des sociétés-spectacles, se reflète dans l'originalité et la tension de ses œuvres, notamment ses sculptures et installations. Bien que mort jeune, en 2000, il a obtenu une reconnaissance internationale dont témoigne notamment l'exposition-hommage que lui a consacré l'Art Institute of Boston en 2000. L'encyclopédie *Wikipedia* cite de lui deux déclarations très éclairantes :

« Les Français disent "c'est du chinois" pour indiquer quelque chose d'incompréhensible. Je le prends comme un très grand compliment. Cela montre que les Chinois n'abordent pas les problèmes de front et qu'ils commencent par ne rien affirmer. Nous nous exprimons par allusions, évocations, par métaphores en nous servant d'un prétexte, d'un paradoxe, d'un renversement d'idée, d'un euphémisme. »

« Dans la réalisation de mes projets artistiques, le concept sème et les mains récoltent. Je reste encore aujourd'hui un paysan, dans le sens où mes mains m'assurent chaque fois de la qualité de la cueillette. Je crois

à l'intelligence de la main, et surtout à la force d'équilibre entre main et savoir. Si mes pensées se situent dans l'ombre, alors mes mains deviennent lumière. Mes mains représentent la moitié de mon œuvre, de mon cerveau et de mon existence. »

Nous pouvons alors nous demander si l'intelligence de la main ne conserve pas instinctivement, physiquement, ses repères culturels de naissance, tandis que l'intelligence conceptuelle, plus abstraite ou désincarnée, serait davantage capable de s'en éloigner et d'embrasser les points de vue étrangers qu'elle saisit, sans les épouser aussi intimement.

Manifestement, Chen Zhen nous invite à repenser l'hétérogénéité des rencontres civilisationnelles auxquelles nous sommes de plus en plus exposés et qui vont constituer un défi incontournable dans notre volonté nouvelle de respect des diversités culturelles. Les coproductions cinématographiques, qui doivent tenter de rejoindre les différents publics des pays d'où vient leur financement, relèveront-elles le défi en langue espéranto ? La cuisine internationale deviendra-t-elle finalement fade ou fera-t-elle vibrer des spécificités culturelles, quitte à les juxtaposer ? Nous-mêmes, en lisant un roman, cherchons-nous des psychologies de citoyens du monde (à supposer que cela puisse se concevoir) ou sommes-nous attirés par des spécificités slaves, indiennes, mexicaines fortes ? L'artiste qui fait une performance vise-t-il à toucher une sensibilité hybride, celle de tout le monde ou ne cherche-t-il plutôt à exprimer une universalité dans l'exploration de ses questions, angoisses, désirs les plus personnels ?

Il est évident, pour qui connaît les œuvres de Chen Zhen, que sa démarche ne consiste pas en un mélange culturel. Chen Zhen n'agrège pas des touches de culture chinoise, par exemple des références à Mao, des visages asiatiques ou des idéogrammes, à une tradition artistique occidentale, comme le font malheureusement la plupart des artistes chinois actuels que se disputent inutilement les collectionneurs d'Europe comme de Chine. Il ne nous propose pas une salade de fruits avec des litchis et des pommes. Il réussit à approfondir et à exalter un dialogue culturel capable de questionner autant le regard chinois que l'europpéen face aux images du monde et aux valeurs spécifiques à chaque continent. Dès lors, échappant aux lieux communs des deux cultures, l'art explore et s'aventure plus loin. Il acquiert une puissance de questionnement et crée une expérience psychique extraordinaire.

Je soulignerai aussi qu'au Québec même, nous devrions prendre conscience que nous rencontrons le même défi dans le dialogue encore méconnu ou superficiel entre les cultures autochtones et occidentales.

La transexpérience se veut alors une démarche transculturelle. Et nous comprenons le sens du mot. Son importance tient à notre époque, tandis que se construit une tour de Babel de l'art : un phénomène tout à fait inédit d'implosion de l'impérialisme de nos métropoles culturelles. Allons-nous revaloriser aussi les démarches artistiques des zones périphériques ? C'est un vaste débat qui s'ouvre, celui de l'accord à trouver entre la mondialisation et l'enracinement identitaire des cultures, les deux pôles de notre nouvelle conscience du monde. La mythanalyse nous montre comment notre cosmogonie évolue. En termes simples, nous dirons qu'elle est devenue bipolaire : la masse et l'individu, la mondialisation et la diversité. Mais, en réalité, elle est désormais multipolaire. Les conséquences seront considérables. ◀

HERVÉ FISCHER est un artiste-philosophe né à Paris, France, en 1941. Double nationalité : canadienne et française. Hervé Fischer est un ancien élève de l'École normale supérieure (rue d'Ulm, Paris, 1964). Il a consacré sa maîtrise à la philosophie politique de Spinoza (sous la direction de Raymond Aron) et sa thèse de doctorat à la sociologie de la couleur (Université du Québec à Montréal). Pendant de nombreuses années, il a enseigné la sociologie de la culture et de la communication à la Sorbonne-Paris V (maître de conférences en 1981). À Paris, il a aussi été professeur à l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1969-1980). On lui doit de nombreux articles spécialisés, participations à des ouvrages collectifs et conférences dans les domaines des arts, de la science et de la technologie, en rapport avec la société. Parallèlement, il a mené une carrière d'artiste multimédia. Fondateur de l'art sociologique (1971), il a été l'initiateur de projets de participation populaire avec la radio, la presse et la télévision dans de nombreux pays d'Europe et d'Amérique latine, avant de venir s'installer au Québec au début des années quatre-vingt.

TROISIÈME MOUVEMENT

► PRISCILLA VALLANCOURT

Vivons le trans. Dépassons l'expérience même de notre sens commun pour aller plus loin. L'expérience est un processus externe, nourri par les événements extérieurs, tandis que la transexpérience suppose l'inverse. C'est un processus tourné vers l'intérieur, plus profondément en nous, afin de nous écarter de la folie du sens social et d'entrer dans la nôtre. Celle-ci se confronte dès lors à elle-même et, une fois la destination atteinte, procure à notre perception du monde un tout nouvel angle. De là nous repartons de nouveau, insatiables de connaître. ◀



> Priscilla Vaillancourt, *paradigme « transmutation »*, 2013.

PRISCILLA VAILLANCOURT est étudiante au baccalauréat interdisciplinaire en arts à l'UQAC. Elle est une exploratrice des diverses strates de la vie artistique, sociale et géographique, et s'intéresse notamment aux origines des idées et leur évolution. Elle participe à diverses manifestations culturelles et est cofondatrice du CÉAR (création d'événements artistiques de la relève) au Saguenay.



SPENCER TUNICK ET L'ART ACTION

REGARD SUR L'ÉVOLUTION D'UNE PRATIQUE

► PATRICIA AUBÉ

Bien connu du grand public, Spencer Tunick est un des rares artistes qui parvient à réunir des milliers de personnes en même temps, au même endroit. Des milliers de personnes qui, pour quelques instants, se mobilisent afin de s'engager dans une action artistique qui transforme leur environnement immédiat. Le corps de chacun devient alors acteur de cet art événementiel, éphémère et public. En 2007, l'artiste est même parvenu à rassembler le nombre impressionnant de 18 000 participants à Mexico, sur la place publique. Pourquoi, alors, n'est-il pas considéré comme une figure phare de l'art action ?

DANS LE CHAMP DE L'ART ACTION

Spencer Tunick est un artiste américain qui, depuis une vingtaine d'années, invite les gens à se déshabiller dans l'espace public afin de réaliser des œuvres à grande échelle. Il utilise la nudité des participants volontaires pour créer des installations qui mettent en relation la fragilité du corps humain et l'environnement qui l'entoure. L'artiste dirige la foule en demandant aux gens de prendre des poses spécifiques, puis il prend quelques clichés afin de documenter l'activité artistique. Les photographies offrent un impact visuel impressionnant, produit par cette nudité multipliée et

sérielle. La peau, ainsi exhibée, transforme les paysages : les villes semblent avoir été inondées par une matière organique, créant des scènes qui relèvent à la fois du grandiose et de l'étrange.

De Times Square à la mer Morte, Tunick a répété cette démarche des dizaines de fois, en passant de quelques participants à plusieurs milliers. S'il lui était plutôt difficile de les recruter à ses débuts, ceux-ci accourent aujourd'hui en grand nombre, proclamant l'expérience libératrice qui les traverse lors de cette action rejetant les tabous liés au corps. Un contact profondément humain et rassembleur semble s'établir dans la foule, même si l'événement ne dure que quelques minutes. Véritable art de la rencontre, les œuvres de Tunick entraînent la participation massive des populations qui s'engagent dans cette pratique du corps qui tend à détourner la solitude quotidienne des grandes villes.

< *New York*, tirage argentique [édition de 6], 152,4 x 121,92 cm, 1996. Photo : courtoisie de l'artiste. © Spencer Tunick

> *Sydney 1*, tirage couleur monté sous plexi [édition de 6], 121,92 x 152,4 cm, 2010. Photo : courtoisie de l'artiste. © Spencer Tunick



Bien entendu, toute intervention artistique réalisée dans l'espace public se soumet au risque de déranger, voire de provoquer un scandale. Tunick, comme bien d'autres, n'y a pas échappé. Le corps est particulièrement sensible à l'indignation, de sorte que la présentation de cette nudité publique, même si elle n'est pas érotique, augmente les complications. En fait, si l'acte d'exhiber des corps dénudés peut paraître quelque peu banal comparativement à certaines transgressions contemporaines, il faut comprendre que le caractère hautement public des œuvres les met en relation immédiate avec le contexte sociopolitique où tout risque de basculer. À ce sujet, le cas de la ville de New York, contre laquelle Tunick a dû se battre juridiquement, est particulièrement intéressant puisqu'il a eu des conséquences sur l'évolution de la pratique de l'artiste. Pouvons-nous y voir un tournant, ou plutôt un point de non-retour, par rapport à la situation de son art dans le champ de l'art action ?

DE LA FRAGILITÉ DE L'ESPACE PUBLIC À L'INSTITUTIONNALISATION D'UNE PRATIQUE

L'élément déclencheur qui a mené à l'affaire juridique s'est produit le 25 avril 1999, alors que Tunick photographiait 150 personnes nues à Times Square. La police l'arrêta et il fut accusé de résistance à l'autorité et d'exposition de la nudité d'une personne en public¹. Il ne s'agissait toutefois pas de sa première arrestation puisque, au cours des années quatre-vingt-dix, l'artiste s'était fait arrêter à trois autres reprises à New York, où l'on refusait de lui donner un permis pour la réalisation de son travail. Pour faire suite à ses arrestations, Tunick déposa une poursuite à la cour fédérale contre la Ville et, un peu moins d'un an après le début des procédures judiciaires, la cour d'appel des États-Unis jugea que Tunick avait été brimé dans sa liberté d'expression. Mais la Ville de New York ne s'arrêta pas là, puisqu'elle décida de se tourner vers la Cour Suprême des États-Unis pour faire renverser la décision. Enfin, cette dernière rejeta l'appel, décrétant que Tunick ne violait pas la loi sur la nudité publique et que le Premier amendement de la Constitution lui donnait le droit de réaliser ses œuvres.

Cet événement, qui a pris une ampleur considérable, est assez isolé dans la carrière de Tunick. En fait, ce combat juridique est indissociable du contexte, alors dominé par une importante politique de censure menée par Rudolph Giuliani. Maire de New York de 1994 à 2001, Giuliani avait décidé d'améliorer la qualité de vie des citoyens en « nettoyant » la ville, qui était alors considérée comme une des plus dangereuses du monde. En outre, Giuliani avait instauré en 1995 une nouvelle loi qui indiquait les zones où les *sex-shops* pouvaient exercer leurs services, afin de les éliminer de certains quartiers comme Times Square². De même, il menaçait de couper les subventions du Brooklyn Museum qui, à l'automne 1999, avait présenté une exposition controversée. Évidemment, les œuvres de Tunick, qui font la promotion d'une certaine liberté dans l'espace public, allaient à l'encontre des idées politiques du maire qui voulait rendre la ville plus saine et la dégager de la mauvaise image qui pesait sur elle.

Le cas de Tunick à New York s'est donc retrouvé, un peu malgré lui, au cœur d'un débat beaucoup plus large. Ironiquement, ce cas a pris une telle importance juridique et médiatique que la tentative de censure de la Ville a littéralement propulsé la carrière de l'artiste. En fait, avant le début du procès, les œuvres de Tunick n'étaient pas intégrées dans un contexte aussi public qu'elles ne le sont aujourd'hui. Ses œuvres étaient réalisées de façon *underground*, sans l'appui des institutions artistiques ni la publicité sensationnaliste dont il bénéficie désormais. Les enjeux de sa pratique ont nécessairement évolué puisque, depuis le procès, sa pratique est devenue plus officielle et, conséquemment, moins risquée. En 2001, soit environ un an après la fin du procès, le Musée d'art contemporain de Montréal devenait le tout premier établissement permettant à Tunick de réaliser ses œuvres dans un cadre institutionnel. Depuis, plusieurs autres musées ont emboîté le pas, si bien que les œuvres de Tunick semblent avoir perdu leur côté audacieux et dérangeant.

Il faut toutefois préciser que, malgré la portée sociale de ses œuvres, la revendication d'idées politiques par celles-ci n'a jamais été la motivation première de l'artiste. En 1995, Tunick affirme même qu'il veut rester le plus

discret possible lors de ses installations, afin d'éviter de déranger : « *I try to do this early in the morning to stay out of the way, without creating distraction*³. » Même lors du procès, Tunick est peu sorti du débat juridique pour entrer dans le débat social : son but principal semblait être celui d'avoir son permis pour réaliser ses œuvres. En fait, les questions sociales et politiques sont peu défendues par l'artiste qui, assez étonnamment, privilégie un discours qui évacue la corporéité des participants en insistant sur les aspects formels de l'œuvre.

PARTICIPATION OU FIGURATION ?

Le corps est utilisé par Tunick pour ses qualités plastiques – couleur, texture et forme – et lui-même ne s'en cache pas : « Le corps est pour moi un médium, et j'en regroupe pour former un organisme abstrait, formel, émouvant, qui ne ressemble plus à des corps mais à une mer de rose avec des touches de bruns, de jaunes, de beige [*sic*]⁴. » Avec une telle visée esthétique de la part de l'artiste, la photographie semble parfois prendre le dessus sur l'événement. Le processus de l'artiste est assez particulier, puisque le public ne voit ses œuvres que par l'entremise des photographies ou des vidéos qui documentent le projet. En effet, l'installation dans l'espace public n'est pas conçue pour être regardée par des spectateurs extérieurs. En suivant la logique de son procédé, le but de Tunick semble être le résultat final : le produit. Cette primauté accordée à la « matérialisation » de l'événement va à l'encontre des réflexions de Richard Martel sur l'art action, qui affirmait dans un numéro précédent d'*Inter, art actuel* : « *Faire de l'art, non plus en produire : une insinuation à proposer une activité artistique qui supprime l'œuvre comme finalité*⁵. »

Malgré le déploiement événementiel de ses œuvres, l'objet reprend une place de première importance chez Tunick. Bien entendu, les photographies ont un potentiel commercial beaucoup plus grand que l'installation comme telle. En fait, si l'institutionnalisation de sa pratique peut avoir des conséquences sur sa portée dans le champ de l'art action, c'est plutôt la marchandisation de son art qui l'en détourne complètement. Ajoutons que la répétition d'une même action, encore et encore, en vient à associer sa pratique à une « formule gagnante » plutôt qu'à une véritable réflexion sur les enjeux de celle-ci. Et au regard de l'intention de l'artiste, nous pouvons nous demander où se situe réellement l'expérience des participants dans son œuvre.

Comme nous l'avons mentionné, la participation aux œuvres de Tunick est avant tout vécue telle une expérience libératrice, qui permet aux volontaires de se dégager des tabous et de la gêne liés à la nudité, tout en collaborant à une véritable œuvre d'art. Mais n'y a-t-il pas un certain décalage entre les valeurs proclamées par les participants et le but esthétique recherché par Tunick ? Pour réaliser ses œuvres, l'artiste doit effectuer un contrôle assez absolu : le corps de chacun est utilisé comme matériau que l'artiste se plaît à disposer dans l'espace pour créer son œuvre. Si l'art dans la sphère publique est généralement reconnu pour briser les conventions élitistes en permettant à la population d'être engagée dans une action sur laquelle elle a un certain pouvoir, il est légitime de se demander si cela est vraiment le cas avec les œuvres de Tunick.

En réduisant la subjectivité de chacun par l'homogénéisation de la masse et en prenant complètement le groupe en charge, l'artiste laisse peu de place à une réelle interaction ou à une véritable intervention artistique de la part des participants. Une fois transformés en œuvre d'art, ceux-ci perdent leurs caractéristiques identitaires et deviennent davantage des objets que de véritables sujets. La foule engloutit leur personnalité et chacun de ces corps pourrait être remplacé par un autre. Ainsi réduits à un jeu de positionnement, les volontaires apparaissent davantage comme des figurants que de véritables participants.

Finalement, lorsque l'intention esthétique d'un artiste prend le dessus sur les enjeux éthiques, devons-nous encore situer sa pratique dans le champ de l'art action ? La pratique de Tunick est assez particulière puisque, malgré son appel aux populations et son positionnement dans l'espace public, l'institutionnalisation et la marchandisation de ses œuvres ont tendance à la détourner du modèle de l'art action qui est généralement



> *Mexico City 4* (Zócalo, MUCA/UNAM), tirage couleur monté sous plexi [édition de 3], 180,34 x 226,7 cm, 2007. Photo : courtoisie de l'artiste. © Spencer Tunick

valorisé dans le milieu de l'art actuel. Aussi, en réduisant l'intervention des participants à un simple rôle de figuration, Tunick s'éloigne d'un art interactif qui stimule l'engagement critique. D'un autre côté, il ne faut pas négliger le fait que, malgré les considérations esthétiques de l'artiste, sa pratique contribue réellement à transformer l'environnement. Le cas de New York, même s'il dépasse la volonté de l'artiste, a participé à redéfinir les limites de l'espace public, tant sur le plan social que juridique. De plus, nous ne pouvons négliger les effets de l'intervention sur les participants, d'abord à un niveau personnel, mais aussi en ce qui concerne la relation de chacun à la collectivité.

La pratique de Tunick suscite donc de nombreux questionnements par rapport à l'art action. Il est tout de même l'un des rares artistes à obtenir une réponse aussi massive des populations, et ce, partout dans le monde. À ce sujet, peut-être ne devrions-nous pas discréditer aussi rapidement l'institutionnalisation et la médiatisation de sa pratique qui provoque une dynamique assez intéressante avec le grand public. En effet, le véritable phénomène qu'elle est devenue mérite que nous nous y attardions car, en fin de compte, qu'est-ce qui détermine le champ de l'art action : l'intention de l'artiste ou les effets tangibles d'une intervention artistique sur la société ? ◀

Notes

- 1 Cf. Kathryn Rosenfeld, « Taking It to the Streets », *New Art Examiner*, vol. 27, n° 68, octobre 1999, p. 68.
- 2 Cf. France Paramelle, *La lutte contre le crime à New York. Rudolph Giuliani : un homme, une volonté*, L'Harmattan, 2009, p. 70-71.
- 3 Spencer Tunick, cité dans Bruce Lambert, « Neighborhood Report : Midtown ; Artist Says Setting's Revealing, Nudity Isn't » [en ligne], *New York Times*, 14 mai 1995, www.nytimes.com/1995/05/14/nyregion/neighborhood-report-midtown-artist-says-setting-s-revealing-nudity-isn-t.html.
- 4 S. Tunick, cité dans Andréa Linhares, « La question du nu en série : à propos de l'œuvre de Spencer Tunick », in Catherine Desprats-Pequinots et Céline Masson, *Métamorphoses contemporaines : enjeux psychiques de la création*, L'Harmattan, 2008, p. 117.
- 5 Richard Martel, « Systèmes périphériques et périphérie des systèmes », *Inter, art actuel*, n° 111, printemps 2012, p. 111.

PATRICIA AUBÉ termine actuellement une maîtrise en histoire de l'art à l'Université Laval. Ses recherches s'inscrivent dans le champ de la nudité en art contemporain et portent, plus précisément, sur la neutralisation de l'érotisme dans les œuvres de Vanessa Beecroft et de Spencer Tunick. patricia.aube.1@ulaval.ca

Si la musicienne de mon corps ne me touche pas, l'interaction n'aura pas lieu et *Pièce touchée* n'existera pas comme expérience artistique. Si le chef d'orchestre ne me donne des consignes dans mes écouteurs, l'interaction n'aura pas lieu et *Le sacre du printemps* ne sera pas une chorégraphie avec 150 non-danseurs. Si ce spectateur refuse le jeu, il n'y aura pas de travesti surnuméraire dans *Changing Room* et la prise en charge du désir n'aura pas lieu. Si la manipulatrice de mon corps ne me guide pas à travers l'espace réel, l'interaction n'aura pas lieu et je ne naviguerai pas dans l'espace virtuel de C.A.P.E. Si je reste immobile et refuse toute modulation de ma présence, la construction du regard n'aura pas lieu et le *Tête-à-tête* s'évanouira dans le néant. Si je ne prends pas la place du comédien, *Kitchen* restera un mauvais film théâtralisé. Si je reste immobile pendant toute la représentation, *Outrage au public* me fera quand même disparaître, mais je n'en aurai aucun plaisir. Si personne ne traverse le tapis rouge au bras d'une galante escorte, le *Carrefour dément* ne sera qu'une démonstration ratée de glorioles éphémères.

ART INTERACTIF ! NOUVELLE STRATÉGIE OU RETOUR AUX SOURCES ?

► ALAIN-MARTIN RICHARD

Que se passe-t-il au moment de la représentation lorsqu'elle repose sur l'inclusion du spectateur ? De quelle manière cette intervention vient-elle modifier l'intention de l'artiste ? Quel est le rôle profond du spectateur intervenant dans le déroulement du projet artistique ?

Si dans leur forme traditionnelle le théâtre, la danse, les arts plastiques, restent dans les domaines de la contemplation, de la réception, de la perception audiovisuelle, et si l'art électronique crée des machines de méditation, il faut bien aussi reconnaître une pratique de l'art interactif qui me semble de plus en plus présente dans les créations récentes¹.

Plusieurs manifestations artistiques seraient soit tronquées, soit proprement inexistantes sans cette interaction avec le public. Ce dernier doit d'ailleurs être renommé selon les circonstances. Voyons quelques propositions où l'interaction est à la source de l'œuvre et en constitue parfois même le seul matériau. Du *Mois Multi* 12, 13 et 14, du *Périscopes* et de *Folie/Culture*, voici cinq propositions d'interaction.

Malgré leurs modalités différentes, il me semble que la participation du public, son interaction directe, relève de la volonté de raviver l'expérience artistique et esthétique dans le corps même du spectateur. En ce sens, cette attitude de l'artiste rejoint sans doute les premières manifestations collectives (de l'art) que sont les rituels. Je pense ici aux danses et aux chants



traditionnels dans toutes les cultures du monde. De ces rituels de chants, de danses et d'exploits physiques qui proposent une atteinte collective de l'extase, une initiation, un passage vers l'âge adulte, notons l'Oukouli chez les Hamars d'Éthiopie², où la flagellation des femmes et la course sur le dos des bœufs pour les jeunes adolescents agissent comme une mise en scène métaphorique de la vie sociale. Ce besoin des rituels est assouvi par les formes interactives et participatives que l'on retrouve dans la performance, la manœuvre, le théâtre, les installations et les interventions numériques.

LE SPECTATEUR-MATÉRIAU

À mon sens, c'est lorsque que le spectateur devient le matériau de l'œuvre qu'il y a la plus grande proximité entre l'art et l'expérience esthétique, c'est-à-dire que cette position est sans doute la plus holistique que l'on puisse concevoir. La proposition de l'artiste soumise au spectateur est acceptée dès lors que ce dernier consent à devenir « matériau ». Lorsque ce matériau a en plus une certaine marge de manœuvre et peut intervenir dans la réalisation même de l'œuvre, il me semble que l'art prend ici tout son sens. L'art devient alors non pas une manifestation ou une représentation, mais cette rencontre entre un artiste et un spectateur qui s'associent pour produire un objet ou une action qui est l'empreinte de cette rencontre réifiée. Il y a ici

un agir communicationnel qui atteint une dimension qui va bien au-delà de la communication. On se retrouve ainsi aux antipodes d'une œuvre de type contemplatif. On s'éloigne aussi des projets interactifs primitifs où le spectateur devient un simple manipulateur, comme on le verra plus loin. Dans *Tête-à-tête*, le spectateur unique constitue la moitié du projet : il doit se dépouiller de la perception qu'il a de lui-même pour devenir un être composite, l'autre moitié venant de l'artiste. Dans *Carrefour dément*, chaque passant qui veut emprunter le tapis rouge y trouve son moment de gloire, accompagné par une escorte lumineuse, applaudi par la foule, flottant sur un hymne national. Il en va de même pour *Touchée-2* où chaque spectateur est à la fois le lieu, la matière et la scénographie de la performance.

CARREFOUR DÉMENT / MANŒUVRE URBAINE / Folie / Culture³

Au coin des rues Saint-Joseph et Dorchester, deux personnes déroulent un tapis rouge et un amiral en costume d'apparat accompagne les passants en les faisant passer d'un trottoir à l'autre. Sur des estrades montées au coin de l'une des rues, une foule applaudit pendant qu'on entend un hymne national. De l'autre côté, face à elle, quelqu'un tient une affiche où est inscrit « Applaudissez ! ». Avec *Carrefour dément*, Folie/Culture vient modifier le déroulement chronométré des feux de circulation qui gèrent nos déplacements dans la ville. Le carrefour urbain est essentiellement un espace invivable, un lieu de passage partagé entre véhicules et piétons. C'est un espace meurtrier où se déroule une lutte inégale entre la tôle et la chair : ici viennent mourir chaque année des distraits, des handicapés, des vieillards trop lents, des suicidaires. À chaque changement de feu, deux performeurs déroulent le tapis rouge, et l'amiral invite alors une personne à l'emprunter. Sous les applaudissements nourris d'un faux public installé sur des estrades et d'un vrai public aléatoire qui circule tout autour, il y a mixité de l'art, du rituel de la gloire et de la circulation régulée dans une ville. Manœuvre urbaine parce que sans spectateurs avertis, le *Carrefour dément* prend forme dans ce passage où performeur et spectateur-matériau prennent possession de l'espace urbain, effectuant un détournement de la fonction convenue du carrefour.

TÊTE-À-TÊTE / PERFORMANCE MULTIDISCIPLINAIRE / Stéphane Gladyszewski⁴

Ma responsabilité en face d'un visage me regardant comme absolument étranger [...] constitue le fait originel de la fraternité⁵.

EMMANUEL LÉVINAS

Pour ce huis-clos entre deux personnes, il faut un passage obligé dans l'obscurité, il faut ces dix pas initiatiques qui sont désormais⁶ le signal de l'abandon de soi. À partir de cet instant, il faut se laisser dériver dans le subterfuge et jouer le jeu. Il s'agit d'un dispositif qui permet d'affronter l'image de l'autre pour s'en couvrir et, peut-être, se l'approprier. Mais il se peut aussi que l'on devienne soudé dans l'emprise de son reflet, dénaturé par une moitié de visage qui ne nous appartient pas. On pourrait même en profiter pour s'interroger sur la validité de son propre portrait, celui que l'on voit tous les matins en s'ébrouant de la nuit.

Un assistant m'invite à placer mon visage dans un moule plein où seuls les yeux sont percés. Regardant dans un miroir, je vois que mon visage a perdu toute personnalité, qu'il n'est plus que ce masque blanc, lisse, maintenu vivant par deux yeux inquisiteurs. Sur mes oreilles : des écouteurs. Devant moi : la nuit profonde. Mais bientôt, des images fugaces s'accrochent dans des couteaux de lumière, dessinant des mains, un dos, un corps qui s'approche. Par des jeux de lumière, de transparence, de diffraction, par de subtils déplacements de ce corps qui manifestement veut prendre contact, j'en viens à désirer cet autre qui peut-être me redonnera mon visage. Alors s'engage une étrange danse de proximité et d'invisibilité dans un jeu d'effets visuels tout en transparence et en réfraction. Puis soudain un demi-visage droit, qui n'est pas le mien, vient se superposer au mien réduit à sa demie gauche. Mes yeux ont le format de ceux de Gladyszewski, mon visage pourrait être le sien, comme ma barbe blanche

1 *Carrefour dément*, manœuvre urbaine de Folie/Culture dans le cadre des activités satellites de la *Manif d'art 6*, Québec, 2012. Avec Adam Bergeron, Boris Dumesnil-Poulin, Céline Marcotte, Alain-Martin Richard, Fnoone Taha et de nombreux participants comme faux public. Photo : Charles F. Ouellet.

2 Stéphane Gladyszewski, *Tête-à-tête, Mois Multi 14*, Québec, 2013. Photo : Stéphane Gladyszewski.



et brune, pareille à la sienne, se distinguant dans un camaïeu de chair. Je veux à tout prix compléter mon image, retrouver mon visage en parfaite adéquation avec le sien. Ici même, dans les machineries de l'illusion, nos traits respectifs se confondent dans une osmose improbable et pourtant aussi réelle que la conscience de l'autre en nous.

Les performances de Gladyszewski frôlent la disparition du corps et son épiphanie dans des apparitions difformes qui sont autant de constructions de l'esprit. Il crée des fantômes de nos fantasmes, des images concrètes de nos rêves et de nos devenirs potentiels. *Tête-à-tête* met en jeu le visage, ce « visage d'autrui » que Lévinas définit comme le lien essentiel de notre humanité : « L'infini se révèle dans le visage d'autrui sans qu'aucun contenu dogmatique, aucune rationalité, aucune démonstration philosophique ne soient nécessaires. J'entre en relation avec lui, et la totalité se brise. L'extériorité se manifeste. Il est en même temps le révélé et le révélateur. Il dépasse l'idée de l'autre en moi, et je suis mis en question⁷. »

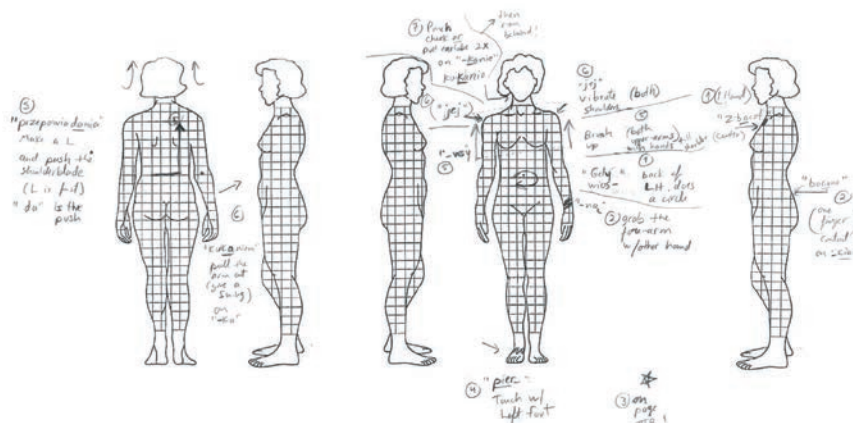
La force de cette supercherie de l'image, de ce subterfuge qui va de la négation du visage du « visiteur » à sa reconstruction dans une hallucination partagée entre l'artiste et lui, la force de cet objet étrange réside justement dans la perte de l'égo magnifiée à même les retrouvailles d'un moi permuté en quelque chose d'autre. Je suis ici, encore, mais je ne m'y reconnais que dans la fusion avec le visage de l'autre. Je suis alors un être nouveau, ni tout à fait *artiste* ni tout à fait *visiteur*. Je suis une nouvelle configuration qui présume de mille autres incarnations. Et, comme souvent dans le travail de Gladyszewski, cela tient à la maîtrise des outils, à la précision et à la complémentarité du visuel et du sonore : mains découpées par un trait de lumière, effet de miroir qui devient translucide, glissement de l'opaque vers l'évanescence, juxtaposition des formes sur une ligne médiane...

Cette chose innommable de l'artiste montréalais est un des moments forts du *Mois Multi* 14 en ce qu'elle s'intéresse à mon intégrité, sans la nier tout à fait mais en lui adjoignant une dimension nouvelle, une épaisseur inattendue qui est celle de l'autre. Toute interrogation que je soulève devant un nouveau visage est ici d'une plus forte prégnance encore parce qu'à cette interrogation spontanée et naturelle s'ajoute la déroute d'un questionnement sur mon propre visage, que je ne reconnais plus, même s'il me semble partiellement familier. *Tête-à-tête* de Gladyszewski se situe aux confins de la psyché, là où se déroulent tous les combats de la raison et de l'instinct, là où exultent tous les fantasmes et les mythes, là où l'art prend sa source même, lorsque le symbole s'installe dans le monde.

PIÈCE TOUCHÉE N° 2 / PERFORMANCE INTERACTIVE / Kenji Ouellet⁸

Parmi les pièces de faible niveau technologique, cette *Pièce touchée* n° 2 est un véritable choc électrique de sensualité flirtant avec l'érotisme au bord de son explosion. Pièce intime s'il en est, ce morceau de palpation accueille dans l'obscurité quatre personnes à la fois qui, de plus, ont les yeux bandés. Ces quatre performeurs entreprennent alors une exploration intime du corps, touchant ici, palpant là, pinçant la peau, effleurant le cuir chevelu, tapotant le zygomatique, pointant le plexus... Chaque partie du corps touché correspond à un son, le corps se transformant progressivement en un instrument de musique. Le pianiste Kenji Ouellet, avec l'aide de trois complices, métamorphose le corps vulgaire en corps vibrant dont chaque partie devient un déclencheur sonore, avec ses propres vibrations, sa propre tonalité. Une fois la permutation du corps achevée, les musiciens, pianistes au doigté subtil, s'en servent pour rejouer le morceau. Puis une narration se greffe à la pièce musicale, emportant le cerveau vers une autre dimension.

Pièce touchée n° 2 propose une plongée dans le vide des sens. C'est une *abstraction concrète* en ce sens que le cerveau est court-circuité pour céder toute la place au toucher et à l'audition, comme si nous n'existions plus, même si tout le corps crie d'un plaisir supplicié. Le cerveau désarçonné ne sait plus comment décrypter ce fluide qui le traverse. Dans la douceur des contacts, les tensions subtiles suggérées, les glissements sur la peau, la sensualité migre vers l'érotisme, alors que le rationnel aboli nous abandonne au désir. Nous sommes alors, à notre grand étonnement, au bord de l'extase⁹. Nous voudrions que cela ne s'arrête jamais.



MOTEUR DE RÉALITÉ / PERFORMANCE / James Partaik¹⁰

James Partaik, par d'innombrables captations sonores, a constitué une banque de données qui deviendra la cartographie numérique du centre-ville de Québec. Assis sur une chaise pivotante munie d'un instrument de contrôle par le biais d'un curseur, le performeur nous propose un survol urbain. Il nous invite à un déplacement vertical, nous emportant au-dessus de la ville par hélicoptère. Ce véhicule omniprésent qui surveille la circulation est devenu une marque des grandes cités. Par contrôle à distance, il éjecte cet oiseau bruyant, nous invitant à en prendre la place. Sur le mur, une carte satellite se déploie. Le performeur toujours assis aux commandes de son fauteuil, la chaise tourne sur elle-même dans un sens puis dans l'autre, accélérant le rythme. Le curseur ainsi entraîné active les sons et les bruits enregistrés. Alors surgit une tout autre perception de la ville : elle devient le lieu de toutes les sonorités, du brouhaha des foules, des conversations furtives et incomplètes, des sonneries de clochers, de la circulation, des chuchotements. Être sonore, la ville se déploie ainsi dans une autre dimension : c'est que, tout en la visualisant dans son ensemble, nous pouvons par explorations minutieuses écouter son langage. Les captations sonores surgissent et s'évanouissent au passage du curseur. Bien assis dans son fauteuil, le performeur peut à loisir s'offrir une lecture audio de l'espace urbain.

Avec cet appareil, Partaik propose un instrument sonore extraordinaire ; il invite d'ailleurs le public à jouer avec lui, à faire sa propre lecture de la ville, à fouiller en son ventre la masse sonore qu'elle représente. Étrangement, personne n'en fera usage. C'est qu'il y a comme un hiatus, entre les attentes et la performance en tant que telle, qui n'a pas vraiment éclaté, comme si la performance n'avait pas eu lieu. Nous avons ici un véritable dispositif qui se déploie en deux phases. Il y a d'abord la captation qui est une manœuvre en soi puisque Partaik parcourt la ville, rentre chez les gens – à Montréal, il avait d'ailleurs tracé des lignes droites d'enregistrement, demandant aux gens d'entrer chez eux et de ressortir par la porte arrière –, cueille au passage le foisonnement de la vie, la mécanique et l'organique du son. Cette banque constitue en soi un corpus gigantesque et remarquable. L'outil développé par Partaik et un ami programmeur est unique et permet une variation infinie de lectures, rejoignant en cela l'incommensurable parc d'instruments sonores développé dans les dernières décennies. Mais je crois que cet outil, suivant en cela le souhait de Partaik, devrait ensuite et plutôt fonctionner dans une installation, invitant le public à produire sa propre danse sonore de la ville. Les attentes du performeur ne seront pas comblées lors de sa prestation au *Mois Multi* 13.

DÉRIVE / INSTALLATION INTERACTIVE / François Quévillon¹¹

Avec *Dérive*, Quévillon invite le public à déambuler, à dériver dans un lieu balayé par les forces météorologiques. Il s'agit d'une projection numérique d'une ville virtuelle en 3D, augmentée par des données en temps réel grappillées sur le Web : la température, les averse, le moment du jour... Les villes elles-mêmes sont reconstituées à partir d'images satellites, de photos, de cartes toponymiques, etc. Par un travail de juxtaposition, de *mapping*, de transcodage, on obtient une ville virtuelle

où certains secteurs atteignent une plus grande luminosité en fonction de la quantité d'informations recueillies sur ce secteur. Quévillon ayant fait une résidence à Avatar, la zone immédiate autour de Méduse avec le lien « Côte d'Abraham » est particulièrement lumineuse. Les édifices sont montés comme des trames pointillées translucides, et l'on peut y pénétrer en passant à travers des murs évanescents. Ainsi, on peut en marchant dans l'espace faire basculer la ville, l'aborder par le ciel ou par un des points cardinaux, s'en approcher, remonter la rue de Saint-Vallier ou passer sous les bretelles de l'autoroute Dufferin. Ce paysage, à la fois exact et pourtant transparent, subit en direct les aléas de la température extérieure : le vent s'entend et se voit, la neige ou la pluie trace un voile laiteux tombant dans l'angle réel de l'averse.

La base de données impressionnante est donc traversée par d'autres données en temps réel qui sont interprétées comme des modulations immédiates de l'environnement. Le côté *trash* bascule alors dans une déambulation poétique où la curiosité de la découverte et la puissance d'évocation d'un nouveau territoire nous aspirent dans un voyage intérieur proche d'une expérience spirituelle. Quévillon présente ici un portrait de dix villes, mais il continue à augmenter son périple autour du monde. Lors de la projection, celles-ci s'enchaînent dans un intervalle de six minutes. Une caméra infrarouge capte les déplacements des spectateurs et transmet leur positionnement pour interagir avec la ville projetée.

TUNNEL / INSTALLATION CINÉTIQUE / Rejane Cantoni et Leonardo Crescenti¹²

Le duo argentin présente un tunnel de six mètres de long, un objet strictement mécanique. Il s'agit d'une série de cadres en aluminium attachés à un axe central et espacés à distance constante. Lorsqu'on appuie sur un cadre, il cède puis reprend sa position initiale. En s'engageant dedans, le spectateur-manipulateur imprime un mouvement au sol qui se dérobe puis revient à sa position inerte grâce à des ressorts. Par son passage, le tunnel entier s'anime, bouge en une vague continue ou dans des soubresauts frénétiques, selon l'interaction du manipulateur. Une troupe d'enfants excités provoquera une cinétique différente d'une personne marchant à pas mesurés et réguliers. Selon que l'on soit manipulateur actif à l'intérieur du tunnel ou spectateur contemplatif à l'extérieur, on a une perception différente et porte une expérience distincte. Les effets de lumière et surtout l'effet cinétique rappellent certains films français des années soixante où les jeux cinématiques des lumières du métro dans les tunnels et quais des gares étaient mis en évidence.



2



3



4

LE SPECTATEUR-INTERPRÈTE

Au théâtre, suivant en cela la tradition du cabaret où les comédiens interpellent directement le public, le quatrième mur constitue pour plusieurs un obstacle qu'il faut franchir, sinon abolir. On se souviendra ici du théâtre interactif des années soixante et soixante-dix lorsque le théâtre politique proposait des expériences plutôt fascinantes : une résille jetée sur l'assistance dont elle devait se dépêtrer, un débat animé entre public, auteurs et comédiens qui avait nécessité l'intervention de la sécurité¹³, des insultes jetées au visage de ce public anonyme pour le faire sortir de sa torpeur, etc. Des tentatives récentes essaient aussi de faire sauter ce quatrième mur. Dans *Changing Room*¹⁴, la participation d'un volontaire est nécessaire pour atteindre un objectif éducatif, ou à tout le moins pour présenter un acte libérateur : la scène élisabéthaine avec son proscénium se projette dans le public ; les comédiens y déambulant sont à portée de main, ils s'insinuent pour ainsi dire à travers les spectateurs. Nous avons donc ici un double jeu, à la fois physique et psychologique. Dans *Kitche*¹⁵, le spectateur-interprète est absolument indispensable : comme ils sont au cœur même de la question de l'art en tant que représentation symbolique et expérience esthétique, les quatre comédiens troquent leur place avec le public et se font progressivement remplacés par quatre spectateurs qui deviennent des interprètes. Ces interprètes élus, toutefois volontaires, se transforment ici en marionnettes, car ils répètent les propos qui leur sont soufflés dans les oreilles, mais en marionnettes vivantes. Par leur présence, par leur personnalité, ils transposent naturellement la notion de jeu, de l'*acting*. Contrairement aux comédiens professionnels qui prêtent leur corps et leurs habiletés à réciter le texte de quelqu'un d'autre selon les directives d'un metteur en scène, ces spectateurs-interprètes se prêtent bien sûr au jeu scénique comme outil de représentation, mais en conservant leur pouvoir d'improvisation, leur hésitation, leur déroute. Dans *Le sacre du printemps*, le spectateur invité à faire des actions quelconques ne sait pas avec précision à qui s'adresse la commande. Mais comme tous les spectateurs partagent cette imprécision, cette ignorance du déroulement, l'ensemble du jeu devient une création collective improvisée à partir de consignes qui s'augmentent ou se télescopent mutuellement. Ce jeu des corps en mouvement met en place une foule qui est simultanément regardeuse et actrice, où chacun peut se retirer le long des murs pour observer son voisin ou sa voisine devenir Roméro ou Aurore, pendant que lui n'est qu'une tige de foin se balançant dans le vent ; ou alors, et voilà qui est fort amusant, où chacun peut devenir lui-même une des quatre Aurore qui lors d'une représentation se sont partagé le rôle avec une spontanéité si naturelle que seul le metteur en scène avait pu en décider ainsi.

LE SACRE DU PRINTEMPS / BALLET INTERACTIF / Roger Bernat¹⁶

À l'entrée de la salle, on nous remet une paire d'écouteurs. Instrument obligatoire pour devenir les danseurs-marionnettes de Roger Bernat. Sur les quatre murs, des mots plaquent grossièrement le décor : *forêt*, *colline*, agissent comme des points cardinaux et proposent un paysage cliché que nous habitons immédiatement. Nous réagissons avec complicité aux ordres que le chorégraphe-metteur en scène nous dicte au creux de l'oreille. Comme il travaille avec trois canaux, les messages sont clairs. La foule se déplace en chassé-croisé pour atteindre la colline ou la forêt de l'est ou de l'ouest, *Le sacre du printemps* de Stravinsky en trame sonore environnante. Et rapidement, nous reconnaissons la chorégraphie de Pina Bausch, réifiée avec maestro dans le film *Pina* de Wim Wenders, présenté récemment au Clap. Puis, les choses se compliquent, les messages univoques font place au doute et au scepticisme lorsque Bernat énonce : « L'un de vous est Aurore » ou « L'un de vous est Roméro ». Une certaine confusion s'installe. Les commandes unidirectionnelles se dissolvent dans une nouvelle interaction entre les spectateurs-acteurs-danseurs. Les rôles sont soudainement assumés selon une série d'ententes tacites transversales. Nous aurons différentes Aurore, différents Roméro ; nous aurons parfois plusieurs pucelles, là où nous aurions dû n'en avoir qu'une. Cet aspect ludique qui vient en quelque sorte alléger le drame sacrificiel de celle que les aïeux destinent à larilo, le dieu slave de la nature, induit



au spectacle une donnée nouvelle. Nous sommes devenus de véritables interprètes, tous se prennent au jeu : nous nous balançons au vent comme des roseaux, nous marchons en piétinant le sol avec frénésie, nous nous frappons à mort du voile rouge du destin, nous nous rassemblons en masse sur une colline, nous encerclons Aurore dans une ronde menaçante... Bien sûr, l'érotisme affleurant de la chorégraphie de Marie Chouinard¹⁷ n'y est plus, il est remplacé par le plaisir anodin d'un petit bonheur. Pendant la représentation, nous nous prenons à trouver tout le monde « beau », ce qui n'est quand même pas rien. Nous pouvons classer ce *Sacre du printemps* dans les moments forts du *Mois Multi* 13.

LE SPECTATEUR-MOLÉCULE

Dans ce type d'interaction, le spectateur ne joue pas comme tel un rôle très actif, mais il devient une partie du spectacle ; il n'en est ni le matériau ni l'interprète, mais sa présence est nécessaire. Il serait comme une molécule qui se trouve soudainement dans un corps étranger. Sa présence est prise en considération, mais en bout de course il reste pour ainsi dire en périphérie. Le spectateur-molécule demeure avant tout un spectateur, malgré ses déplacements comme dans *C.A.P.E.*, malgré son dédoublement dans *Outrage au public*. L'intrusion dans le monde virtuel me permet d'en explorer le contenu, d'en parcourir les sentiers, de m'y sentir même inclus lorsque les passants m'évitent dans la rue – normal, je suis la caméra, je suis le caméraman –, mais je demeure un corps étranger de passage. Dans les déplacements à l'intérieur d'*Outrage au public*¹⁸, je ne suis qu'une présence captée qui se dédouble en un flou déroutant, je ne suis qu'une molécule injectée dans l'écran puis expulsée par le travail inéluctable du temps.

C.A.P.E. / PERFORMANCE IMMERSIVE / CREW_Eric Joris¹⁹

Le dispositif que le visiteur doit porter est lourd : un ordinateur sur le dos, un écran de visionnement comme des lunettes de *snowboard* refermées par un tissu pour éviter la lumière locale et des écouteurs. Nous portons nous-mêmes les technologies combinées du panoptique universel. Ainsi harnachés, nous entreprenons un voyage à Bruxelles dans un parcours en trois dimensions. Le guide qui nous accompagne dans le hall de Méduse est jumelé à un guide qui nous prend par la main dans une marche périlleuse dans Bruxelles. Il faut marcher en équilibre sur des remparts parsemés d'obstacles, nous tenir au bord d'une corniche de cathédrale, traverser le trafic, nous faufiler dans un marché de rue en évitant piétons et commerçants... De fait, nous sommes pendant 25 minutes un messenger à qui l'on a confié un message, sous forme de bout de papier enfoui dans notre paume, et qui doit le porter à un destinataire ailleurs dans la ville.

Ce circuit dans la réalité virtuelle en immersion totale est une expérience d'ubiquité qui fonctionne bien. Bien sûr, il faut jouer le jeu, mais tout se passe comme si deux réalités se télescopaient. Nous savons qu'il n'y a pas de voitures qui nous coupent la route, que nous ne sommes pas à 80 mètres dans le ciel, que l'ascenseur ne se précipite pas vers le sol tout au loin en dessous, pourtant le cerveau enregistre la menace et réagit vivement. Mouvement de recul, précaution accrue. Au moment de traverser



1 Roger Bernat, *Le sacre du printemps*, *Mois Multi* 13, Québec, 2012. Photo : BLEND.A.

2 CREW_Eric Joris, *C.A.P.E.*, *Mois Multi* 14, Québec, 2013. Photo : Isabel Rancier.

3 Projet EVA, *Cinétose*, *Mois Multi* 13, Québec, 2012. Photo : Isabel Rancier.

4 Cod.Act, *Cycloïde-E*, *Mois Multi* 12, Québec, 2011. Photo : Besma Boukhri.

la rue, j'ai vraiment vérifié à gauche puis à droite avant d'aller rejoindre mon guide qui me faisait signe de l'autre côté de la rue.

Bref, le cerveau, dupé par des messages virtuels, les perçoit tout de même comme réels. Mais ce faisant, il est capable de prendre du recul et de réfléchir rapidement aux décisions à prendre. *C.A.P.E.*, pour *Computer Automatic Personal Environment*, propose ainsi une expérience neurologique et sensorielle où le visiteur peut explorer dans un environnement augmenté une autre ville, une autre situation que celle où il se trouve physiquement. Par cette expérience de bilocation, nous parvenons à imaginer ce que serait un état d'ubiquité vécu autrement que dans un rêve. Un léger décalage dans le temps, une inadéquation fugace de direction dans l'espace, un toucher mal localisé, nous rappellent que nous ne sommes pas vraiment dans la capitale belge, mais dans un jeu de l'esprit, appuyé il est vrai par des stimuli parfaitement réalisés. Il faut souligner la qualité technique de cet environnement sphérique où le regard porté par les mouvements de la tête se porte effectivement dans toutes les directions, du ciel jusqu'à nos pieds, du coin de la rue à droite jusqu'au parc sur la gauche, les piétons nous évitant vraiment dans la rue. Évidemment, me dira-t-on : je suis le caméraman. Bien sûr. Or, si la lentille de la caméra vaut bien mon œil, alors, oui, je suis allé brièvement à Bruxelles la semaine dernière.



LE SPECTATEUR-PROIE

Certaines installations dynamiques exécutent un jeu d'attraction/répulsion où l'intégrité même du spectateur est menacée. Le spectateur doit se méfier et garder une distance entre l'objet déchaîné qui peut l'atteindre physiquement, voire le blesser. Dans *Cinétose*, un plafond métallique en pièces détachées se propulse vers le public et celui-ci doit se pencher, voire se coucher au sol pour éviter le contact. De même, le *Cycloïde-E*, dans sa farandole gracieuse, est un attracteur fascinant qu'il faut garder à distance. Il pourrait attaquer le spectateur et l'atteindre au plus fort de la séduction, lorsque ses défenses tombent sous le joug de l'élégance du mouvement et du son. Cette notion de spectateur-proie rejoint en un certain sens le concept de « public pris en otage » que l'on pouvait expérimenter avec les productions d'Arbo Cyber, théâtre (?)²⁰.

CINÉTOSE / INSTALLATION ROBOTIQUE / Projet EVA²¹

Comme installation visible, un damier de feuilles d'acier se trouve suspendu au plafond. Trente-six carrés répartis également forment un quadrillage équidistant. Chaque panneau cache une machinerie constituée d'un moteur et de chaînes d'entraînement qui activent un marteau-pilon. Lorsque projeté vers le sol, le marteau frappe de plein fouet la plaque de tôle attirée en sens contraire vers le plafond. Le premier signal lancé, les mécaniques se mettent en branle telle une troupe de robots qui marchent au rythme des percussions violentes que contrôlent Simon Laroche et Étienne Grenier, les deux concepteurs de Projet EVA. Progressivement, le public prend conscience que cette machinerie descend vers le sol, se disputant l'espace de la galerie avec lui. Son regard est rivé sur cette armée scintillante qui l'attaque par le ciel, la seule menace réelle qui insécurise le petit village de vaillants Gaulois qui résistent aux César de ce monde. Bruits et musique électronique saturent l'espace sonore. Le projet se veut sensoriel et expérientiel. Robots et humains sont ici confrontés dans une lutte, somme toute sympathique, pour se partager l'espace. L'armée venue des airs ondule, attaque ici, recule là, mais gagne inexorablement du terrain, s'abattant par à-coups sur le public. Il s'agit d'un combat réel pour occuper un espace restreint et unique.

Comment le public réagira-t-il devant ces robots qui lui contestent son espace vital ? Étrangement, cette menace ne fonctionne pas, nous ne nous sentons pas enfreints dans notre espace : l'armée se stabilise loin au-dessus de nos têtes, au moins à deux mètres du sol, si bien que la menace n'existe pas ; la confrontation n'aura pas lieu. Nous savons depuis le départ qu'elle n'aurait pas lieu. Dommage. La cinétose, plus connue sous le nom de *mal des transports*, n'advient pas. Pas de malaise, pas d'étourdissement, pas de vomissement ou de nausée. Je crois que cela tient à deux choses. D'abord, un public trop nombreux remplit tout l'espace, rendant les déplacements latéraux très limités. L'espace de mouvement nécessaire pour éviter les attaques de l'armée d'acier n'est pas disponible. Deuxièmement, la musique nous emporte d'emblée dans l'univers de la science-fiction, évoquant illico les grands classiques du cinéma de genre. Il aurait sans doute été préférable que la musique fût composée des coups

de marteau contre les feuilles d'acier. Construite à partir de l'espace réel et de sa propre mécanique bruyante, la cinétoise aurait eu plus de chance de se manifester. Grande machinerie pour effet minimal.

CYCLOÏD-E / INSTALLATION SONORE ET CINÉTIQUE / Cod.Act²²

Voilà une machine. Une vraie machine ! Elle est faite de métal, est contrainte dans ses mouvements et s'empote parfois, enragée par son incarcération. Elle est dotée de mouvements, mais ceux-ci sont restreints autour d'un axe central dont elle semble vouloir s'échapper. Cinq bras cylindriques regroupés à leur extrémité s'agitent dans des actions giratoires, tout amorcées par la seule impulsion de départ. Ils virevoltent, se regroupent, s'élancent, se déploient aussi loin que le permet l'axe qui les retient les uns aux autres. Chaque bras est aussi habité par une séquence sonore qui sera activée par la vitesse et l'amplitude du mouvement. Plus sa vitesse est grande, plus le son se rapprochera de ses vibrations originales : voix de soprano, accord de violon, etc. Le son numérique est ici transformé, permuté en fonction de l'espace qu'il occupe et de sa vitesse de rotation. Le public est invité à rester au-delà du cercle défini au sol : c'est sa cage. Cette machine emprisonnée comme un grand félin en a tous les comportements. Elle semble somnoler, roucoule comme un pigeon puis, sans avertir, elle peut bondir et nous atteindre sauvagement. Il est difficile de ne pas interpréter cette machine comme l'animal d'une matière nouvelle. Cette chose fascine par sa tension poétique, car elle peut se métamorphoser par des procédés qui, quoique mécaniques, n'en portent pas la froideur. Sous ses dehors de métal, elle cache des sentiments nobles qui ne nous laissent pas indifférents. Étrange complexion, que cet amalgame de gestes et de sons qui, en revêtant des comportements humains archétypaux, parvient à nous émouvoir. Ce *Cycloïde-E* est un animal fabuleux.

LE RITUEL NÉCESSAIRE

Peu importe la forme qu'elle prend, l'interactivité dans l'art, du fait de son inclusion du public quelque part dans son processus, procède du désir des artistes de réduire, voire d'abolir le mur opaque qui sépare l'œuvre du visiteur ou du spectateur. À la lecture des différentes stratégies exposées dans ce texte, on peut discerner des degrés d'interaction différents, qui ont assurément des répercussions différentes chez le spectateur. Chacun y trouvera un plaisir plus ou moins grand, chacun y trouvera peut-être même un ébranlement, intégrant au plus profond de lui-même une autre manière d'être au monde. Il me semble que cette stratégie utilise les mêmes avenues que les rituels. Cette interaction dans l'art serait une tentative de ramener le rituel dans la vie.

Lorsqu'il déambule dans l'évanescence de *Dérive*, le spectateur-manipulateur découvre une tridimensionnalité poétique de sa ville qu'il ne peut percevoir avec ses yeux qu'à travers cette installation d'une grande complexité. Dans *Pièce touchée n° 2* ou *Tête-à-tête*, le spectateur-matériau expérimente une métamorphose physique où son corps est remis en question et subit un bouleversement des sens à partir de sa compréhension des relations entre les êtres et les choses, comme si sa sphère immédiate s'ouvrait sur l'inconnu et le fragilisait dans ses certitudes. Dans *Kitchen*, le spectateur-interprète quitte momentanément la sécurité de son siège dans le noir et entre dans la lumière de la scène. L'obscur ombre dans la salle traverse les feux de la rampe et devient un être de lumière. Dans *Cycloïde-E*, le spectateur-proie retrouve une forme primitive de survie, se réconciliant avec un mécanisme instinctif. Dans *Outrage au public*, le spectateur-molécule n'intervient pas directement dans le déroulement du spectacle, il en est plutôt un témoin, une particule éphémère interrogée dans sa fonction même, mais il ajoute au sens de la pièce.

De l'espace virtuel, où il n'est qu'un visiteur intemporel, aux productions qui l'utilisent comme matériau, le spectateur est invité à choisir ses modalités d'expérience esthétique. Des machines de méditation au visage recréé de Stéphane Gladyszewski, l'art nous permet ainsi d'expérimenter différemment le devenir soi et le devenir autre, dans un mouvement alternant du moi au nous et du nous au moi qui nous garde toujours vivants. ◀

Notes

- Depuis l'avènement de l'art numérique avec la fonction de l'hyperlien et la réponse immédiate au clic universel, cet art d'interaction s'est aussi propagé aux installations numériques et, entre autres, aux déambulations urbaines avec la géocartographie (*geomapping*) par GPS et une association sonore strictement localisée. Il y aurait matière à un essai sur cette interaction obligée.
- Dans ce rituel, la flagellation des femmes se veut un incitatif pour le jeune homme, le défiant de réussir son exploit initiatique qui consiste à sauter sur le dos de bœufs retenus côte à côte. S'il chute lors de cette épreuve, il devient pour le reste de sa vie la risée de la tribu : il n'aura jamais de troupeau, ne convolera pas non plus et sera un paria dans sa communauté. Il s'agit donc d'un jeu interactif où l'action des uns (le saut des bœufs) est rendue incontournable par l'action des autres (la flagellation). La souffrance des femmes et leur courage incitent les hommes à montrer le même courage, la souffrance venant plus tard s'ils échouent. Cf. Autour du Monde, *Le Oukouli, cérémonie d'initiation chez les Hamar d'Éthiopie* [vidéo en ligne], 5 min 27 s, 8 mai 2010, www.dailymotion.com/video/xd877b_le-oukouli-ceremonie-d-initiation-c_travel#_Ua3prWR4mio.
- Manceuvre réalisée le 25 mai 2012 dans le cadre des activités satellites de la *Manif d'art 6*, avec Adam Bergeron, Boris Dumesnil-Poulin, Céline Marcotte, Alain-Martin Richard, Froune Taha et de nombreux participants comme faux public [www.foliculture.org/2012/05/carrefour-dement/].
- Conception, interprétation : Stéphane Gladyszewski. Assistance : Justine Ricard. Conception sonore : Jean-Sébastien Durocher. Conseil artistique : Peter James. Extraits de textes : Henri Michaux, Octavio Paz, Roland Barthes, Spinoza.
- Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Livre de poche, 2007, p. 235 ; *id.*, *Les collectes de l'Œuvre* [en ligne], réf. du 16 février 2013, www.idixa.net/Pixa/pagixa-0908081847.html.
- Le dispositif du passage au noir est une constante dans le petit studio d'Avatar. On l'avait utilisé entre autres pour *Touchée (Mois Multi 2012)* et pour *Dérive* de François Quévillon (*Mois Multi 2013*).
- E. Lévinas, *op. cit.*
- Concept, chorégraphie, son : Kenji Ouellet. Performeurs : Aliénor Dauchez, Kenji Ouellet, Chloé Serres, Katharina Weinhuber.
- Au sortir de cette turbulence dévastatrice, une journaliste m'invite à faire un commentaire en direct. Jamais je n'ai été aussi déséparé pour exprimer une idée quelconque. J'étais soudainement aphone. Ce que j'ai dit n'était que néant.
- Présentée au *Mois Multi 13*, dans le Studio d'essai de Méduse, le 4 février 2012.
- Présentée au *Mois Multi 14*, à Avatar, du 15 au 28 février 2013. Développement logiciel : Édouard Lanctôt-Benoit.
- Présentée au *Mois Multi 14*, du 15 au 28 février 2013. Technique des effets spéciaux : Guilherme Steger. Travail du métal : Carlos Luiz Pissalido, Luiz Carlos da Silva. Production : Guilherme Isnard, Alexandre Renar.
- Au printemps 68, lors d'une pièce de Jean Barbeau montée par la troupe des Treize, la représentation avait tourné au vinaigre, le public ayant interrompu les comédiens, qui avaient répliqué. Je me souviens d'un homme âgé qui était monté sur scène et avait discours sur deux types de peur, des projectiles qui avaient été lancés sur la scène...
- Cf. Alain-Martin Richard, « Du Chat noir au Drague, cabarets de la dernière chance : *Changing Room, Gardenia et Striptease* », *Jeu*, n° 141, p. 19. Cette production, créée et présentée en 2010 au Drague, cabaret de travestis de Québec, a été reprise au Périscope en avril 2011.
- Cf. *id.*, « Gob Squad's Kitchen [YOU'VE NEVER HAD IT SO GOOD] : l'extase en noir et blanc » [en ligne], *Jeu*, 9 février 2013, www.revuejeu.org/critiques/alain-martin-richard/gob-squad-s-kitchen-you-ve-never-had-it-so-good-l-extase-en-noir-et-blanc. Présenté à la Salle Multi de Méduse, les 8 et 9 février 2013.
- Création scénique : Roger Bernat, à partir de la chorégraphie de Pina Bausch. Collaboration : Txalo Toloza, María Villalonga, Ray Garduño, José-Manuel López Velarde, Tomás Alzogaray, Brenda Vargas, Diana Cardona, Annel Estrada et Viani Salinas. Direction technique : Txalo Toloza. Conception sonore : Rodrigo Espinosa. Édition : Juan Cristóbal Saavedra Vial. Conception de l'image : Marie-Klara González. Présenté au *Mois Multi 13*, les 3 et 4 février 2012.
- Présentée en reprise à l'été 2011 au Domaine Forget.
- Cf. A.-M. Richard, « Outrage au public : devenir matériau » [en ligne], *Jeu*, 4 février 2013, www.revuejeu.org/critiques/alain-martin-richard/outrage-au-public-devenir-matériau. Présenté au *Mois Multi 14*, du 31 janvier au 2 février 2013.
- Direction artistique : Eric Joris. Conceptions technologique et logicielle : Philippe Bekaert. Technologie : Vincent Jacobs. Coordination artistique : Chantalla Pleiter. Opération : Koen Goossens. Présentée au *Mois Multi 14*, du 31 janvier au 3 février 2013.
- Cf. A.-M. Richard, « Quelques dramaturgies de l'écart », *Inter, art actuel*, n° 42, hiver 1989, p. 14-16.
- Présentée au *Mois Multi 13*, dans le Studio d'essai de Méduse, le 1^{er} février 2012. Conceptions sonore et robotique : Étienne Grenier, Simon Laroche. Conception lumière : Stéphane Barbeau. Assistance à la conception : Benjamin Cerigo. Idée originale : Simon Laroche, Étienne Grenier, David Lemieux.
- Création : les frères Michel et André Décosterd (Suisse). Présentée au *Mois Multi 12*, à la Salle Multi de Méduse, du 17 février au 2 mars 2011. Ce texte est extrait de : A.-M. Richard, « Ah le monde ! Cette supercherie ! », *Inter, art actuel*, n° 109, automne 2011, p. 47.

LA PERFORMANCE AU RISQUE DE LA POÉSIE

► ANDRÉ MARCEAU

L'association de la poésie à la performance est assez courante. Du moins, en contexte de performance, on ne s'étonne guère d'assister à ce mariage. De par son essence même, la performance entretient des liens avec les autres disciplines, et pas seulement artistiques. Mais les atomes crochus entre poésie et performance sont plus crochus que d'autres. En fait, performance et poésie seraient indissociables, indérochables l'une de l'autre. Transdisciplinaires, elles possèdent toutes deux, en outre, la faculté d'ubiquité, voire d'omniprésence, du moins dans une certaine mesure, puisqu'elles peuvent toutes deux occuper simultanément plus d'un territoire esthétique. Elles traversent les murs disciplinaires et s'avèrent, en conséquence, davantage difficiles à cerner que ne le sont la plupart des autres formes artistiques. On peut certes leur donner une définition générale reposant sur les valeurs symbolique et conceptuelle des mots, mais on ne peut décrire la performance ou la poésie avec autant de netteté et aussi succinctement qu'on ne le fait de la peinture, par exemple : « Forme d'art consistant à l'organisation des couleurs et des formes sur une surface généralement plane (deux dimensions) à l'aide de pâtes pigmentées nommées "peinture". » Ainsi tant la performance que la poésie, chez les néophytes, sont l'objet de quelques confusions avec d'autres disciplines apparemment affiliées.

On le sait, le mot *poésie* tient son origine du grec ancien *poiein* qui signifie « faire », entendu dans le sens de « créer », d'« inventer ». Aussi, à l'origine, la quête de la poésie ne se situait pas tant dans la *mimesis* (la représentation et l'expression) à proprement parler, mais bien dans la *praxis*, puisque créer, inventer, est un acte et que, conséquemment, il implique une modification sur le réel et non une simple représentation de celui-ci. Si l'on s'était peu à peu éloigné de cette vision de la poésie au cours des âges, la période classique l'a quant à elle définitivement passée à la moulinette : il n'en restait que des miettes et un *vague oubli*. Il fallut la révolution moderniste, en franche rupture avec le classicisme, pour lui casser toutes les moulinettes et voir naître une poésie de l'innovation. C'est la volonté d'innover qui conduisit de nombreux poètes, dès la première moitié du XX^e siècle, à actualiser la poésie en dehors du livre, en dehors même des mots, parfois, et à figurer parmi les précurseurs de ce qui allait devenir, dans la seconde moitié du même siècle, la performance.

La préséance de la *praxis* sur la *mimesis* est un des principaux points en commun entre poésie et performance. On pourrait objecter que l'acte d'invention qu'on retrouve à la base du poème moderne ne fait pas pour autant de l'acte son matériau principal. Et pourtant, si l'on pense aux criythes et à l'ultralettrisme de François Dufrêne ou à la poésie action de Bernard Heidsieck (puis à la succession jusqu'à aujourd'hui de tous ces poètes époustouffants), on constate que, dans ces cas, il y a bel et bien action (performative) du début à la fin du « poème ». Toute une tendance de la poésie sonore repose sur la performance du corps ou de la machine. La voix – par l'entremise du complexe appareil phonatoire du corps humain – peut s'avérer aussi corporelle et avoir autant d'incidence dans le réel qu'un coup de poing ! Quant à la performance, son appartenance intrinsèque aux arts du vivant – on dit *live*, en anglais – pourrait la distinguer de la poésie tout en la rapprochant des arts de la scène... Cependant, la performance se différencie plus radicalement encore de ce que l'on désigne traditionnellement en français sous l'appellation *arts de la scène*. On l'a vu, la performance n'est pas un art de la représentation : le performeur n'interprète pas une émotion, il la provoque ; il ne joue pas la douleur, son action la fait naître. Voilà ce qui en fait un art de la performance, cette dernière prise dans son acception spécialisée (aux arts) en français.

Le choix du mot *performance* pour cette forme d'art comporte quelques difficultés, notamment celle de favoriser une malencontreuse confusion. À l'instar du mot français *librairie*, pour ne prendre qu'un exemple, *performance* possède son homographe (ou parographe) en anglais, mais dont le sens diffère. *Librairie*, en français, désigne un lieu où l'on vend des livres (on dit *bookstore*, en anglais), tandis que *library*, en anglais, désigne un lieu et un service publics où l'on prête des livres (*bibliothèque*, en français). En ce qui concerne la performance, le terme anglais le plus généralement employé pour désigner les arts de la scène est *performance art*. Ainsi, un acteur, un chanteur, un musicien, font une *performance* et peuvent

s'avérer de *great performers*, en anglais. Utilisé en français, le mot *performance* dans ce sens est inapproprié, bien qu'on en commette souvent l'erreur. Le sens premier – et principal – de ce mot concerne plutôt les résultats, les marques : la performance d'une action en bourse, la performance d'un coureur automobile (son classement), etc. Quant à l'acception particulière apportée par les théories sur les actes du langage, elle demeure spécialisée et n'a que peu d'imprégnation dans le langage populaire. Mais elle peut s'avérer excellente pour aider à comprendre le sens du terme *art performance*, en français. Le *Petit Robert* a récemment tenté une entrée dans ses pages pour définir l'art performance : « Courant artistique né dans les années 1970, consistant à présenter l'œuvre en cours de réalisation. [...] Lorsque l'artiste utilise son corps comme moyen d'expression. *Le happening est une performance*. » On le constate, cette définition n'élimine pas la confusion, puisqu'elle ne distingue pas clairement l'art performance des arts de la scène, en définitive. Peu recommandable.

On ne parvient ainsi à définir et à décrire la performance adéquatement ni par les matériaux qu'elle requiert (corps, objets et machines, temps, etc.) ni par son mode d'occurrence (dans l'espace du vivant : la scène ou les lieux publics)... On doit donc chercher ailleurs ce qui permettra de la distinguer des autres arts de la scène. C'est en se référant au caractère performatif lui-même, opéré par le corps (ou les machines) sur des objets et dans des lieux, qu'on réussira à la discerner : il y a action (réelle) plutôt que représentation. En poésie, par exemple, le simple fait de lire un poème en public ne peut suffire à le qualifier de performatif. Même l'apprendre par cœur et l'interpréter, comme l'encourage le slam, ne peut appartenir à la performance, quoi qu'en disent les slameurs. Il s'agit ici d'un bel exemple de confusion avec l'expression anglaise. Un slameur qui joue son texte participe aux arts de la scène, mais il ne performe pas. Quand même, si, finalement... Lors d'un slam de poésie en bonne et due forme, le slameur est disposé en situation de compétition avec les autres participants puisque c'est un match. Il y a des règlements, bien sûr, mais surtout un pointage qui est octroyé par un jury. Il s'agit alors d'une performance dans son sens premier, en français : le pointage, le résultat. Et en ce sens, on peut dire que le slameur a fait une (bonne, mauvaise) performance, mais cela n'a rien à voir avec l'art performance. Par contre, dans un slam de poésie, soit une joute avec des règles précises, le jury est formé de cinq personnes choisies aléatoirement dans l'assistance. Évidemment, ces personnes doivent accepter de tenir le rôle tout au long du slam. Tout cela peut sembler anodin, mais le simple fait que le jury soit le représentant du public entraîne que, pendant la partie, un jeu interrelationnel s'établisse entre les autres personnes du public, le jury, les slameurs, le slammestre et le juge de ligne¹. On se retrouve littéralement plongé dans un festif happening de la parole sur scène, on est à deux pas de Fluxus. Il y a bien, alors, performance, mais dans la partie et ce qu'elle enclenche comme dynamique entre les gens dans la salle, ceux sur la scène, les officiels et le jury. Bien qu'intégrées dans une situation performative, les prestations des slameurs ne sont (généralement) pas des performances en elles-mêmes. Notons que, par ailleurs, les textes et les prestations s'avèrent souvent de très grande qualité et représentent avec excellence le monde des arts de la scène.

Mais revenons à l'art performance. À la base de tous ces actes, différents d'une performance à l'autre, il en est un qui est commun à toutes : l'invention. Il ne saurait y avoir performance sans qu'il y ait au départ l'acte d'inventer. Le performeur pose, avec son corps, les objets, les machines, dans les lieux et les espaces, le même acte d'invention que le poète avec son matériau de prédilection, le langage. Le poète utilise les mots et les codes du langage à d'autres fins (utilitaires) que celles pour lesquelles ils furent créés, soit la communication. Ainsi, le performeur enclenche un processus, exécute des actes dans un but étranger à leur utilité première, afin de créer le temps d'une œuvre quelque chose de différent, dont le sens et les sensations n'apparaîtront que dans ce seul contexte artistique. ◀

Note

- 1 Aux slams de poésie à Québec, c'est le nom que l'on donne à l'« officiel » chargé de tenir le chronométrage, de compter les points ainsi que de relever et soustraire les pénalités au pointage des slameurs fautifs.



RIAP 2012 OÙ EN EST-ON ?

► RICHARD MARTEL

La 17^e édition de la *Rencontre internationale d'art performance* que nous organisons sur une base régulière, tous les deux ans, depuis 1980, est maintenant chose du passé. Nous en sommes à l'heure des bilans et des interrogations.

Les artistes gravitant autour du Lieu, centre en art actuel et de la revue *Inter, art actuel* ont été les acteurs des premières éditions, à l'heure où la « performance » émergeait. Ainsi, pour le festival *In memoriam George Maciunas* de 1984, il y avait 14 collaborations du Québec sur 22 participants. Quant au premier festival, *Neoson(g) Cabaret*, il y en avait sept sur dix.

Au début, nous avons principalement tâté la poésie sonore étant donné la présence des artistes Fluxus. Peut-être aussi parce que ce premier festival incluait Julien Blaine et Adriano Spatola, les Horsemen et Dick Higgins, qui sont dans la mouvance de l'expression sonore, mais performative. Les premières éditions avaient comme sous-titre « Festival d'in(ter)ventions », donc *invention* et *inter*, ce dernier terme pour « interdisciplinaire » comme pour « international ».

En 1986, avec *Espèces nomades*, allaient s'installer l'activité performative, mais aussi des rencontres-discussions, des présentations de films, des expositions et même une action urbaine.

En 1988, pour *Immedia concerto*, comme le nom l'indique, un mélange assez captivant de chansons, de performances en salle et en direct à la radio alternative, et d'activités urbaines s'est formé : interdisciplinarité et multimédia, certes.

À l'automne suivant, en 1990, nous proposons « De la performance à la manœuvre » pour l'événement collectif, orchestré par Le Lieu, *Première Biennale d'art actuel de Québec* avec la collaboration des centres d'artistes de la ville de Québec. La sélection était très éclectique et proposait des prestations variées de diverses provenances. Et s'affirmait alors l'art en actes : nous délaissions quelque peu les protagonistes Fluxus et la poésie sonore, investiguons un peu plus le performatif. Je relate légèrement ici l'évolution de nos festivals, afin d'expliquer plus tard le corpus des éditions subséquentes.

En 1991, pour *Polyphonix 16*, une alliance avec ce festival de Paris nous a permis d'orienter la sélection en fonction de son corpus titré : performances poétiques, sonores, art audio, chants, etc. S'y est jointe la tenue d'un colloque international avec la collaboration du CRELIQ de l'Université Laval. Nous allions en faire une publication et un montage vidéo. Nous persistions à produire des traces de ces événements éphémères, car c'est ce qui restait !

1

En 1992, nous produisons *Interzone* en deux espaces distincts et en direct à la radio alternative (CKRL FM), de minuit à deux heures du matin. *Interzone* a été un festival assez complet, avec des performances de diverses natures, des actions urbaines, des discussions, de la radio, une conférence d'Orlan (elle était au début de ses modifications corporelles)... Il avait comme sous-titre « Audio, performance, vidéo, radio art » ; son désir : « Pulvériser les modalités formelles de l'activité artistique. » Un « manifeste » sortirait même de ce festival important, éclaté et éclectique ! Nous avons par la suite produit une publication et une vidéo. Et nous le ferons systématiquement depuis, à chaque édition de nos festivals, ce qui deviendra une contribution non négligeable au « développement » de la discipline.

Mais c'est vraiment à partir de 1994 que nous allons nommer nos festivals *Rencontre internationale d'art performance* (RIAP) de Québec : douze pays, trente artistes, un montage vidéo et une publication, en plus d'une dissémination dans la revue *Inter, art actuel*. Cinq autres centres au Québec ont reçu des artistes de notre RIAP, soit Grave (Victoriaville), Langage Plus (Alma), Séquence (Chicoutimi), la Galerie d'art de Matane et le Haut 3^e Impérial (Granby). C'est à partir de ce moment que nous avons pris l'habitude d'approcher des auteurs pour couvrir les activités des performeurs, ce que nous ferons systématiquement, aussi, par la suite. Dès lors, l'accent était



2



3



4



5



6



7



8



9



10

mis sur le développement en région, l'incitation à accentuer le « réseautage » et une certaine recherche de nouveaux publics ! Notre RIAP a suscité la présentation d'activités dans d'autres centres en région... Il faut prendre conscience de son influence sur les festivals qui allaient suivre (*Viva ! Art action* à Montréal, *Art nomade* au Saguenay, le *Festival de performance* de Rouyn-Noranda, etc.).

En 1996, nous avons ajouté une expérience de télévision interactive aux prestations des performeurs, d'où le titre de *Rencontre internationale d'art performance et multimédia*, avec la collaboration d'Univers City TV. Ce fut assez compliqué à organiser... mais nous avons essayé ! Il fallait capter les performances avec trois caméras, les mixer en direct, les monter le lendemain matin, présenter par la suite l'artiste dans le studio de la télévision – par câble – avec des extraits de son action, sans compter les possibilités de communications téléphoniques, le vidéophone au Lieu, l'Internet, CUSeeMe, les interventions de l'extérieur... Nous étions potentiellement entrés dans 200 000 maisons, mais nous n'avons pu savoir quelles répercussions cela a pu réellement avoir. Bref, elle a été assez lourde à supporter, cette expérience de télévision interactive en 1996, avec ses performances, ses tentatives, son laboratoire pour l'art vivant ! Ajoutons qu'une partie des artistes du festival dont nous avons assumé la logistique et la rémunération, soit dix partici-

pants, sont allés présenter des actions à Toronto. Par la suite, nous avons demandé au Conseil des arts du Canada d'ouvrir un programme spécial pour la performance, programme qui deviendrait le programme Inter-Arts. Je tente ici de vérifier notre positionnement historique et notre apport à l'art action, à la performance... et à son développement !

Après cette expérience de télévision interactive, nous sommes revenus à la présentation de performances sans support technologique, plus « classiques », pour ainsi dire... Le colloque international et historique *Art action, 1958-1998*, en 1998, allait toutefois nous propulser vers un nouveau sommet avec la publication du même nom, sortie en 2001 : une documentation historique importante, en français et en anglais. L'édition en espagnol par l'Institut Valencià d'Arte Modern allait sortir en 2003. Ce fut un apport inestimable au devenir de la discipline à l'échelle tant internationale que locale... La ville de Québec devint dès lors un phare important pour l'art action et la performance. La RIAP a accompli un travail créatif, suscitant une implication dans les pratiques du corps en actes.

Pour la RIAP de 2000 qui a offert une grande variété de provenances et de présentations, 24 artistes de 11 pays se sont déplacés : Jean Dupuy, Stuart Brisley, Stelarc, Roi Vaara, Guillermo Gómez-Peña, Rebecca Belmore, Serge Pey, Chumpon Apisuk... Quinze artistes de cette RIAP

2000 allaient se rendre dans sept autres villes par la suite. Nous développons le réseau ! Notre choix de revenir à la présentation de performances plus « classiques », sans grand support technologique, s'est avéré judicieux. Encore ici, des auteurs prirent position, une publication relata l'événement, un DVD fut produit.

Nous avons été parmi les pionniers à « amener l'art dans le public ». Nous avons défriché des méthodes pour nous immiscer dans le *socius*, chose aujourd'hui acquise. Nombre de pratiques en contexte urbain s'accomplissent de plus en plus sur le territoire : dans la ville de Québec, nous pouvons le vérifier ! Également, la RIAP accomplit la totalité du système performatif, de l'idée à sa réalisation, en passant par son commentaire et son positionnement historique.

Or, en 2002, la RIAP allait se complexifier. S'y est ajouté un volet spécial, à la suite de notre échange Québec-Mexico, une présence donc de performeurs de Québec et de Mexico. Aussi, pour la première fois au Québec et au Canada, Black Market International se donnait en performance collective avec huit de ses artistes : une action débutant à 16 heures et se terminant à 20 heures, sous une autoroute, dans le centre-ville de Québec, à l'extérieur. Le reste de la programmation de cette RIAP fut présenté dans une salle à proximité du Lieu qui, depuis quelques éditions, se transformait plutôt en

« restaurant » pour permettre la « rencontre », car notre festival faisait se rencontrer des artistes de divers pays qui, par la suite, allaient propulser l'art action dans leur milieu respectif. En effet, donnons comme exemple l'un des festivals NIPAF (organisé par Seiji Shimoda) dont le tiers des artistes avait participé à la RIAP précédente. Notre événement contribuait ainsi à l'avancement des pratiques, même à l'échelle internationale. Des festivals se tiendraient par la suite en divers endroits de la planète.

Avec ces nouvelles éditions de la RIAP, nous structurions relativement le corpus par regroupements, en quelque sorte. Était-ce une tentative de considérer la performance selon une certaine orientation ? Plutôt selon plusieurs orientations !

La RIAP de 2004 allait pour sa part comporter trois volets, dont une délégation de sept artistes de la ville de Cardiff au Pays de Galles, faisant suite à un échange artistique avec Le Lieu de Québec. Aussi, une première : sept duos d'artistes de France, de Québec (deux), de Hongrie, de Suisse, d'Allemagne et d'Espagne. Déjà ici s'amorçait un certain découpage par zones géographiques. De plus, une action collective avec une « délégation » d'une quinzaine d'artistes de Toronto a produit une performance iconoclaste dirigée par Monty Cantsin, artiste ayant présenté des actions à quelques reprises

à nos festivals et rencontres. Cette même RIAP incluait de même neuf artistes asiatiques (Chine, Taïwan, Japon, Philippines) sous le « commissariat » de Seiji Shimoda. Ici encore s'affirmait une certaine sélection par zones géographiques. Le reste de la programmation a couvert diverses pratiques performatives, et chaque soirée se terminait avec la prestation d'un DJ.

Il me semble qu'à partir de la RIAP 2006, les choses ont changé. Nous avions alors cinq volets : « Artistes d'Amérique du Sud », « Art sauvage » (dit *Indian Acts*), « Machin'truc » (artistes utilisant la technologie), « Artistes émergents d'Irlande et d'Irlande du Nord » (échange avec de jeunes artistes reliés au Lieu) et « Artistes en provenance de divers pays », dont une forte présence de Japonaises étant donné la sélection proposée par Tari Ito. Une autre innovation de la RIAP 2006 : la présence de « commissaires » ; Guy Sioui Durand pour les artistes autochtones, James Partaik pour les artistes technologiques, Brian Patterson pour les Irlandais et Tari Ito pour les Japonaises. Des sélections à partir de critères culturels et disciplinaires spécifiques s'affirmèrent aussi. Encore une innovation : quatre DVD pour chacun des volets : « Art sauvage », « Machin'truc », « Irlande et Irlande du Nord », « Artistes de divers pays ». En entrevue, le directeur artistique de la RIAP prenait de plus position, commentant l'édition de 2006, et ce

« spicilège » serait offert avec la publication bilan de l'événement. En outre, chaque soirée recevait le commentaire d'un auteur, et toutes les activités tenues en région étaient analysées. Un changement sembla donc se produire avec cette RIAP qui allait de plus en plus orienter sa sélection selon des critères culturels plutôt que des « individus », sans toutefois porter préjudice aux artistes.

En 2008, pour souligner le 400^e anniversaire de la fondation de la ville de Québec, nous avons proposé une sélection spéciale qui fut « officiellement » insérée dans la programmation de cet événement : *La caravane de la parole* a présenté un corpus essentiellement francophone offrant des prestations sur un camion spécialement aménagé, à dix reprises, deux fois par jour, pendant cinq jours. « Performance sonore, poésie, art action » étaient les axes de cette RIAP. La sélection a été faite par le directeur artistique après consultation avec Julien Blaine en France et André Marceau au Québec : cent pour cent francophone, elle comprenait des poètes, artistes, chanteurs, musiciens, rappeurs du Québec, du Canada, de la France, de l'Italie, du Maroc, de la Tunisie, de la Suisse, d'Haïti et de la Belgique. Le livre bilan comportait un DVD de 45 minutes d'extraits des actions en plus des textes, poèmes, écrits divers... Un autre DVD de 105 minutes, plus substantiel, proposait un



11



12



13



14



15



16



17



18



19

ensemble plus complet de ce qui a été énoncé lors de cette *Caravane de la parole*.

Après l'édition spéciale de 2008, une sélection par zones géographiques fut envisagée avec, comme sous-titre, « Regards sur l'art action en Amérique du Sud et en Asie ». Voilà pour l'essentiel ! Est-ce que ce type de délimitation du corpus performatif par zones géographiques allait influencer les prestations des artistes ? Existe-t-il des critères culturels qui conditionnent la manière de structurer l'acte artistique, par exemple ? Les commissaires, choisis pour leurs compétences en la matière, étaient : Victor Muñoz et Carlos Jaurena pour le Mexique, Marcos Gallon et Rogério Nagaoka pour le Brésil, Sang Jin Lee et Hong O-Bong pour la Corée du Sud, Lee Wen pour Singapour et Chengyao He pour la Chine. Nous avons proposé deux périodes de discussion sur la situation du performatif en Amérique latine et en Asie, que l'on retrouverait dans le livre bilan de l'événement.

La sélection par pays a certes offert des possibilités de réflexion sur l'appartenance – ou non – à un système culturel. Par exemple, la soirée brésilienne n'a pas imposé d'arrêts, se déroulant comme une sorte de « carnaval » ! De même, lors de la soirée coréenne, Shim Young-Chul a réalisé une action en costume traditionnel avec une musique quelque peu « folklorique ». Est-ce l'effet d'avoir proposé une soirée « coréenne » ? Difficile à dire. Possiblement. Mais une chose est certaine : il y a de grandes différences entre les modes d'action au Brésil par rapport à ceux de la Chine ou de la Corée du Sud !

Le découpage par zones géographiques nous a offert de prendre position, certes, mais nous a aussi permis des moments de réflexion et, ultérieurement, la publication allait comporter une information tout de même pertinente sur la situation du performatif dans les régions concernées.

La RIAP 2012 a encore cette année opté pour une sélection par pays. Les collaborateurs à la sélection furent cette fois : Nyan Lin Htet (Birmanie), Constanza Camelo (Colombie), Bartolomé Ferrando (Espagne), Monika Günther et Ruedi Schill (Suisse), Clemente Padín (Uruguay) et Chumpon Apisuk (Vietnam). Nous avons encore perçu une grande diversité d'approches, mais cette fois-ci certaines affinités culturelles. Or, quelle différence entre les Uruguayens et les Suisses, entre les Vietnamiens et les Espagnols !



20

Évidemment, après dix-sept éditions, nous avons pu essayer plusieurs formules : performances en direct à la radio, à la télévision interactive ou en duos ; performances par des artistes autochtones ou qui travaillent avec des machines et la technologie ; performances en oralité francophone ou en déplacement sur un camion ; performances selon des zones géographiques spécifiques. La RIAP vise avant tout à susciter des prestations originales, mais entend aussi nous faire réfléchir sur les critères culturels des protagonistes de l'art en actes.

Toutefois, la sélection par zones géographiques nous empêche d'inclure à la RIAP des artistes d'autres provenances que celles sélectionnées. Lors des premières éditions, il y avait passablement d'artistes du Québec et du Canada, par exemple ; dans les années 2000, une dizaine de pays ; pour les dernières éditions, de cinq à six pays. Il est ainsi difficile d'ajouter un performeur d'une région étrangère au corpus sélectionné. Ce problème est toutefois compensé par la curiosité et la réflexion que ce type de sélection permet : il est en effet rare de pouvoir assister à une soirée proposant quatre artistes vietnamiens ou chinois.

Je ne sais pas s'il existe une formule idéale, cependant il y a des performances et des festivals partout : une grande émancipation du performatif ! Qu'elle corresponde à une certaine « mondialisation », certes ; que les réseaux en permettent la circulation, aussi ; mais qu'elle favorise la coopération et la solidarité reste important pour nos identités, tout comme l'imprégnation des dispositifs performatifs dans la structure du culturel, voire du réel.

La sélection par régions nous a permis de présenter des périodes de discussions offrant des informations sur le positionnement des protagonistes de l'art action et de l'art performance. De grandes différences dans les conditionnements culturels, selon les normes ou tabous, ont évidemment été relevées, d'où l'occasion de relativiser les jugements comme les opinions. Les critères culturels existent, et la production artistique en est souvent contaminée.

Des risques sont néanmoins constamment présents, et la RIAP 2012 en a malheureusement été victime. Dans la sélection par pays ou régions, le risque d'un refus d'obtention de visa est réel. Il n'existe pas d'ambassade du Canada en Birmanie. Les demandes doivent être faites à Bangkok, ce qui s'avère très difficile pour les artistes devant s'y rendre étant donné les coûts supplémentaires, les angoisses et les frustrations. Donc, les artistes birmans n'ont pu venir à notre RIAP. Les délais d'émission de visa n'ont pas permis l'obtention dudit visa. En outre, il est plus difficile de recevoir des artistes de régions à risques, comme cet artiste de Colombie qui n'a pu venir, lui aussi, même s'il enseignait dans une université !

La soirée prévue pour les artistes birmans a dû être comblée : nous avons demandé aux artistes de la première fin de semaine de produire des actions à partir du « refus de visa » et de la Birmanie – du moins, sa situation – et, sept

artistes ont produit une soirée fort captivante de par la situation inopinée offerte. Comme organisateurs, nous avons dû rapidement assumer ce réajustement, dans le feu de l'action...

Aussi, pour permettre une participation de la jeune performance sur le territoire de la ville de Québec, mais aussi parce que l'art action y est assez développé, nous avons proposé une activité de « médiation culturelle » où les performances de 16 jeunes artistes québécois de la performance, en plein milieu de la ville, en après-midi, en zone publique donc, se sont manifestées. Cette innovation, non initialement prévue à la RIAP, est à revisiter.

Une soirée spéciale par deux collectifs de jeunes performeurs, soit une « délégation » de trois membres d'Alias Black Market de France et un trio de femmes de la Ville de Québec, Plote., a aussi été ajoutée.

Avec la RIAP 2012, les différences entre les performances de cultures diverses ont été vérifiées et, comme à l'habitude, divers auteurs ont « couvert » les soirées. Une trace vidéo sortira sous peu de ces gestes performatifs. Certes, une information sur la situation du performatif n'est pas sans entraîner une meilleure connaissance de la *situation* en question. C'est donc ce qui se retrouve dans la publication. Mais c'est aussi, et surtout, une reconnaissance des artistes et de leur positionnement ! ◀

Photos : Patrick Altman (sauf indication contraire).

- 1 Linh Phuong Nguyen, Grave, Victoriaville. Photo : © Guy Samson.
- 2 Alias Black Market, Fonderie Darling, Montréal. Photo : © Fonderie Darling.
- 3 Ly Hoang, soirée Vietnam, Québec.
- 4 Los Torreznos, soirée Espagne, Québec.
- 5 Álvaro Terrones, soirée Espagne, Québec.
- 6 Juan Angel Italiano, soirée Uruguay, Québec.
- 7 Jesusa Delbardo, soirée Uruguay, Québec.
- 8 Bui Cong Khanh, Grave, Victoriaville. Photo : © Guy Samson.
- 9 Claudia Bucher, soirée Suisse, Québec.
- 10 Rachel Echenberg, Le Lobe, Chicoutimi. Photo : JMEROY.
- 11 Jesusa Delbardo, soirée hommage à la Birmanie, Québec.
- 12 Sarah Smith, *Génération/Corruption* (performances de la relève), Québec.
- 13 Marlène Renaud-B, *Génération/Corruption* (performances de la relève), Québec.
- 14 Fernando Pertuz, soirée Colombie, Québec.
- 15 Julia Isabel Fernández Sánchez, soirée hommage à la Birmanie, Québec.
- 16 Bui Cong Khanh, soirée Vietnam, Québec.
- 17 Alain-Martin Richard, Le Lobe, Chicoutimi. Photo : JMEROY.
- 18 Nadia Granados, soirée hommage à la Birmanie, Québec.
- 19 Carlos Monroy, soirée Colombie, Québec.
- 20 Ruedi Schill, Monika Günther, Andrea Saemann et Michaël La Chance, colloque, Québec. Photo : Francis O'Shaughnessy.

RICHARD MARTEL est producteur et déstabilisateur. Il écrit, performe, fait de l'installation, de la vidéo, s'occupe de diffusion, organise et dissémine l'art par l'entremise du Lieu, centre en art actuel et de la revue Inter, art actuel. Il a réalisé plus de 250 performances dans plus de 40 pays...

SARAH TROUCHE : **ALARM CALL**

► JULIE CRENN

Sarah Trouche est une exploratrice : elle se lance dans différentes aventures en parcourant le monde. Elle part à la rencontre d'un pays, d'une culture, d'une histoire, de paysages, d'architectures, d'un peuple, d'une ethnie, d'individus. Depuis le début des années deux mille, elle pratique un art performatif engagé tant sur le plan politique que sociologique. Sans réticence, elle voyage pour expérimenter de nouveaux territoires, de nouvelles problématiques. Elle s'immerge dans un lieu, de la Chine à la forêt amazonienne, en passant par la Cisjordanie, le Japon, les États-Unis ou la Martinique, pour restituer à travers son corps sa compréhension d'une situation spécifique. Sur place, elle questionne l'histoire, passée ou récente, ses vestiges tangibles et ses conséquences sur la société. Elle interroge également les croyances (les rituels, les légendes, les symboles) et leur emprise sur une société. Elle constate l'impact de phénomènes implacables (climatiques, économiques, sociaux, politiques) sur le quotidien d'individus dont souvent la parole n'est pas totalement libre. Ainsi, elle se fait la porte-parole de sujets tabous, conflictuels et difficiles. En filigrane, elle réfléchit au concept de territoire et à toutes les problématiques qu'il implique : censure, barrières culturelles, autorité, frontières, déséquilibres, responsabilités, conflits armés et banalité des injustices.

I have walked this earth

And watched people

It doesn't scare me at all

I can be sincere

And say I like them

It doesn't scare me at all.

BJORK¹



> Sarah Trouche, *Action for Adashino Nebutsuji*, Japon, 2012.

Dans cette perspective d'immersion et de recherche, son corps est à la fois le filtre et le vecteur d'une translation de son vécu, de son expérience *in situ*. Sarah Trouche insiste sur le caractère passager de son statut et de ses actions. Elle soulève des questions, ouvre des débats et finalement libère la parole sur différentes problématiques, sur des non-dits sclérosants. Pour cela, elle offre son entière personne puisqu'elle se présente nue aux yeux d'un public non averti de ce qui va se dérouler : « Nous jouons tous un rôle. Le fait de porter tel ou tel vêtement amène une signification et va être porteur d'un code social établi. Me présenter nue face au public implique que je donne tout ce que j'ai au moment de la performance. Le corps est présent, il devient conducteur, outil de protestation et de dénonciation². » Son corps est aussi entièrement peint d'une couleur spécialement sélectionnée en fonction du lieu étudié. La peinture participe pleinement à la fabrication de l'écriture picturale imaginée pour chacune des actions. La couleur, la peau, le corps et les gestuelles répétées génèrent une sculpturalité du corps. À cela s'ajoute une réflexion liée à l'image et plus spécifiquement à la peinture. Celle-ci joue un rôle déterminant lors de la scénarisation des actions, puisqu'elles sont pensées en termes de cadrage, de composition, de lumière, de couleur et d'articulation des plans. Si elle ne peut en aucun cas contrôler tous les paramètres de ses actions (toujours réalisées sans répétition, une seule fois), elle conçoit par avance une image-trace de la performance à venir. Si

l'image finale ne correspond pas à ses attentes, elle disparaît. Les traces visuelles de ses actions ne sont pas systématiquement conservées, nombre d'entre elles demeurent non documentées.

La couleur nous donne un indice sur la tonalité donnée à l'action. Si elle peut s'imposer dans une culture spécifique, elle caractérise aussi une émotion, un engagement ; elle donne une direction au discours corporel de l'artiste. Lorsqu'elle apparaît agenouillée dans une forêt de bambous enneigée (*Action for Adashino Nebutsuji*, Kyoto, 2012) près de Fukushima, elle retient la couleur jaune. Celle-ci désigne à ses yeux la maladie, le mal-être. Après la catastrophe nucléaire, elle s'est rendue sur place pour obtenir davantage d'informations sur une situation étouffée ainsi que pour recueillir les témoignages des habitants, les premières victimes d'un mutisme étatique, scientifique et culturel. À son arrivée, la radioactivité ne semblait pas exister : elle n'était pas nommée et ne paraissait pas troubler la vie des gens rencontrés. Pourtant, lorsque la pluie

et la neige se sont abattues, les attitudes se sont radicalement modifiées. La panique a gagné la population qui ne pensait qu'à une chose : fuir le plus rapidement possible afin de pouvoir se protéger des averses, car l'eau est conductrice de radioactivité. À son contact direct, l'exposition lui semblait alors plus prégnante, plus dangereuse et finalement bien réelle. En réponse à cette réaction, Sarah Trouche s'est immobilisée pendant quatre heures, agenouillée, nue dans la neige, le visage partiellement encordé : la vue et la parole étaient entravées.

On ne voit rien, on ne dit rien. Le silence s'impose dans une société où discrétion et abnégation font loi. Un silence et une résignation que l'artiste a choisi de souligner pour dénoncer une menace quotidienne et durable. Le corps témoigne d'une catastrophe humaine et écologique insoutenable. Il donne une visibilité à ce danger face auquel les Japonais sont impuissants. La couleur, prenant part au processus performatif, apporte non seulement une dimension picturale



> Sarah Trouche, *Action for Great Wall*, Chine, 2011.

indéniable, mais traduit aussi la compréhension d'une situation spécifique par l'artiste. Alors, son corps devient ce que Carolee Schneemann appelle un « territoire visuel ». Il se fait l'écran et le transmetteur de situations et d'histoires muettes.

En Chine, un pays où elle a l'habitude de travailler, l'artiste s'est confrontée à un changement d'attitude. Pendant les débats générés par les Jeux Olympiques de Pékin, une méfiance à son encontre s'est clairement manifestée. Les réactions occidentales par rapport à la situation tibétaine, le non-respect des droits de l'homme, la censure et toutes les formes d'interdits jugés contraires aux valeurs véhiculées par l'événement ont provoqué un malaise. Sarah Trouche a ressenti le besoin d'exacerber le droit à la libre expression, au débat, à l'échange et à la discussion. Un droit amoindri par des pressions politiques. Elle a donc mis en place trois actions. Sur la Grande Muraille (*Action for Great Wall*, 2011), elle a déambulé nue, le corps recouvert de peinture rouge, armée de feux de détresse allumés. Le corps en mouvement alertait les gens des dérives d'une société où la parole est contrainte. Devant l'Opéra de Pékin (Centre national des arts du spectacle), elle a allumé et éteint deux lampions de papier rouges. Les mouvements lents du corps et des lampions rappelaient ceux d'une respiration irrégulière et suffocante, à l'image d'un pays où fourmillent les contradictions. Le dernier volet s'est déroulé sur la place Tian'anmen où les autorités l'ont contrainte à stopper son action. Elle n'est aujourd'hui plus autorisée à entrer en Chine. Le pays évacue, par tous les moyens, tout élément venant contredire sa politique.

Son corps exposé dérange, il est chaque fois éprouvé. Puisqu'il est le moteur d'un principe de résistance, de tension, il s'engage, se confronte et se met en danger. Elle explique à ce sujet que, pendant ses actions, elle « s'extrait » de son propre corps ; celui-ci devient l'émetteur et le réceptacle d'une histoire. Il est au service d'une critique puisqu'il interpelle le public sur une situation, un contexte précis. Les actions sont toujours les conséquences de rencontres, elles ne sont ni planifiées ni préméditées. Une fois sur place, Sarah Trouche sonde l'environnement social et politique dans les discours, les anecdotes, les symboles et les récits des expériences personnelles de chacun. C'est par le dialogue, l'échange et le partage que l'action est imaginée. Celle-ci est alors comprise comme une réponse directe à ses interlocuteurs : « J'essaie d'être une page blanche qui leur permet de raconter, de protester³. » À partir des « petites mémoires », elle met en évidence les malaises, les incidences et les injustices générés par la Grande Histoire.

En 2012, elle est invitée à produire une action à Fort-de-France (Martinique). Elle est logée à l'Hôtel L'impératrice. Rapidement, l'artiste s'est intéressée à l'histoire et au personnage de Joséphine de Beauharnais (plus connue sous le titre d'impératrice Joséphine, première épouse de Napoléon 1^{er}). Née en 1871, en Martinique, elle est considérée comme un symbole de fierté pour

les békés (descendants des colons européens). Le personnage est pourtant tiraillé entre deux lectures de l'histoire : si elle est admirée par une partie des Antillais, elle est aussi sujette à controverse. Elle aurait prétendument joué un rôle de premier plan dans le rétablissement de l'esclavage dans les colonies françaises. Il est à noter qu'elle a été éduquée dans un contexte où le rapport dominant-dominé architecturait la société antillaise : elle est née en Martinique après la colonisation ; de plus, sa famille faisait travailler des centaines d'esclaves dans ses champs de canne à sucre. Au cœur de Fort-de-France, dans le jardin de la Savane situé non loin de l'Hôtel L'impératrice, est édifiée en 1859 une sculpture de Gabriel Vital-Dubray à l'effigie de Joséphine. Bien accueillie au XIX^e siècle, elle est ensuite fortement décriée à partir des années soixante-dix (période correspondant à la décolonisation), pour être finalement décapitée en septembre 1991.



La peau recouverte d'une couche de peinture brunâtre, l'artiste a marché de l'hôtel vers la sculpture. Devant Joséphine décapitée, Trouche, armée d'un fouet « traditionnel », s'est évertuée à fouetter l'impératrice pendant une vingtaine de minutes. Avec violence, elle s'est attaquée à un symbole colonial et esclavagiste pour provoquer le débat, souligner les possibles contradictions et libérer la parole publique sur un sujet hautement sensible⁴.

Le fait d'imposer son corps nu dans un espace privé ou public n'est pas anodin. L'artiste s'inscrit dans un héritage performatif féministe initié à partir de la fin des années soixante. Un héritage au sein duquel elle puise des références essentielles comme Ana Mendieta, Gina Pane ou Orlan. Nous pouvons également évoquer les pratiques de Carolee Schneemann, de Marina Abramovic, de Berni Searle, d'Adrian Piper ou encore de Kimsooja, des artistes qui mettent en avant ce que Laura Cottingham nomme « la

force politique du corps » des femmes. Elles partagent une même ambition, celle de résister aux oppressions et de faire bouger les lignes. Par l'exposition publique de leur corps, elles brisent le stéréotype de la femme passive, silencieuse et recluse dans la sphère privée, domestique. Amelia Jones souligne d'ailleurs que dans « la performance, un corps de femme provoque le désir corporel du regardeur, échappant potentiellement au regard masculin, et autorise la femme à être sujet de l'action »⁵. Elles ont fait de leur corps une arme critique et politique dirigée contre les diktats du groupe dominant. Dans la lignée des performeurs activistes, Sarah Trouche impose son corps et agit dans l'espace public. Sans autorisation spécifique, elle brave les interdits, les tabous et les restrictions au profit d'actions critiques.

En République de Macédoine, elle a réalisé *Action for Tetovo* (2012). La ville, dont la population est majoritairement albanaise et musulmane, subit une discrimination et un mépris généralisés. Les soldats engagés dans la guerre du Kosovo sont considérés comme des mercenaires, des assassins, que le gouvernement macédonien contient dans une ville dont plus personne ne se soucie. Leur existence est occultée, bloquée. Un isolement que l'artiste a souhaité mettre en lumière en collaborant avec une femme albanaise. Nue au bord d'un précipice, elle a fait face à la ville. Sur son dos, une femme, non voilée, dessinait une cartographie personnelle de Tetovo, un plan symbolique marqué par la guerre et la violence. Ensemble, elles ont pris un risque – notamment celui de se faire lapider – pour dénoncer une situation invivable.

Quelque temps plus tard, l'artiste est invitée à venir travailler en Israël. Elle s'est rapidement penchée sur la situation des territoires enclavés et sur la symbolique dissonante de l'olivier. Pour les Palestiniens, l'olivier est un symbole de vie progressivement mis à mal par la colonisation israélienne. Celle-ci a en effet entraîné la destruction de champs d'oliviers qui étaient transmis de génération en génération. Un pan de l'héritage culturel et familial a été anéanti. Parallèlement, l'olivier est un symbole de paix pour le peuple israélien. L'arbre contient ainsi une contradiction que l'artiste a souhaité explorer. Ses recherches ont donné lieu à *Action for Cisjordania*. Coiffée d'un bidon d'huile métallique, elle a entamé une marche à l'aveugle sur un territoire inconnu. Une femme, israélienne, a souhaité l'accompagner dans son périple, un soutien inattendu qui a renforcé la portée de son projet. Pendant plus d'une heure, les deux femmes ont marché dans le sable et les cailloux avec un seul objectif : celui d'avancer malgré les douleurs physiques et la cécité. Avancer le plus loin possible pour métaphoriquement abattre les frontières.

Sarah Trouche met en place une économie gestuelle où la répétition engendre l'endurance et la résistance du corps. Les accessoires sont des prolongements matériels et symboliques, ils soulignent les mouvements et en forment la



> Sarah Trouche, *Action for Tetovo*, République de Macédoine, 2012.



> Sarah Trouche, *Action for Cisjordania*, Cisjordanie, 2012.

trace. Lorsqu'elle avance lentement le long de la Muraille de Chine, le corps grimé de peinture rouge, armée de feux de détresse, la fumée et la couleur produisent une trace éphémère de son passage. La performeuse construit un langage corporel et pictural grâce auquel elle interpelle et questionne un contexte précis. Par sa présence, son action et toute la symbolique qu'elle déploie, elle instaure un système de connexions. En ce sens, elle envisage la performance comme une « relation », une notion développée par Édouard Glissant dont les écrits font écho à la démarche de l'artiste : « Nous fréquentons les frontières, non pas comme signes et facteurs de l'impossible, mais comme lieux de passage et de transformation. Dans la Relation, l'influence mutuelle des identités, individuelles et collectives, requiert une autonomie réelle de chacune de ces identités. La Relation n'est pas confusion ou dilution. Je peux changer en échangeant avec l'autre, sans me perdre pourtant ni me dénaturer. C'est pourquoi nous avons besoin des frontières, non plus pour nous arrêter, mais pour exercer ce libre passage du même à l'autre, pour souligner la merveille de l'ici-là⁶. » ◀

Notes

- 1 Bjork, « Alarm Call », *Homogenic*, 1998.
- 2 Entretien avec l'artiste, février 2013.
- 3 *Ibid.*
- 4 La tête sculptée de Joséphine aurait été jetée à la mer. Sarah Trouche souhaitait la retrouver de manière symbolique. Elle a donc reconstitué deux bustes à partir du sable récolté sur place. Les sculptures prolongent ainsi l'action et le propos de l'artiste.
- 5 Amelia Jones, « Postféminisme, plaisirs féministes et théories incarnées de l'art » (1993), *La rébellion du Deuxième Sexe : l'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Les presses du réel, 2011, p. 457.
- 6 Édouard Glissant, « Il n'est de frontière qu'on outrepassse », *Le monde diplomatique*, octobre 2006, p. 16-17 ; [en ligne], www.monde-diplomatique.fr/2006/10/GLISSANT/13999.

JULIE CRENN est née en 1982. Elle a obtenu un master de recherche en histoire et critique des arts à l'Université Rennes 2, dont le mémoire portait sur l'art de Frida Kahlo. Dans la continuité de ses recherches sur les pratiques féministes et postcoloniales, elle est actuellement doctorante en arts à l'Université Michel de Montaigne, Bordeaux III. Sa thèse est une réflexion sur les pratiques textiles contemporaines (de 1970 à nos jours), des pratiques artistiques mettant en avant les thématiques de la mémoire, de l'histoire, du genre et des identités (culturelles et sexuelles). Elle mène parallèlement des recherches sur l'art contemporain dit africain. Dans ce cadre, elle collabore régulièrement avec *Africultures*. Depuis 2011, elle est rédactrice pour la revue *Inferno*. Elle a également publié dans les revues *Genre & Histoire*, *Inter, art actuel*, *Laura*, *Ligeia* et *La belle revue* [ju. crenn@gmail.com].

Future épouse a faire de la peinture

LE MARIAGE POUR TOUS, VERSION TSUNEKO TANIUCHI, OU COMMENT DÉMYTHIFIER UN RITUEL SCLÉROSÉ

► FABIENNE DUMONT

Depuis 1995, Tsuneko Taniuchi propose des micro-événements où le personnel est clairement politique, dont une série débutée en 2002 qui s'intéresse au mariage pour tous : les *Micro-événements de mariage*. Par ses actions, l'artiste dégage un espace pour réfléchir à la symbolique de cet événement qui régit une partie des rapports sociaux de sexe.

Les *Micro-événements de mariage* organisés par Tsuneko Taniuchi dans différents contextes relèvent d'un acte performatif qui instille un changement de perspective sur ce rituel social. Le mariage n'est plus sacralisé, mais devient banal, voire consumériste. Son attitude critique utilise l'interaction pour emmener le public dans son jeu, créant une interaction sociale qui infiltre le quotidien et la manière de penser l'institution. Quant aux moyens employés, ce n'est pas seulement son corps qui agit, mais aussi son statut matrimonial, et donc un élément d'ordre symbolique, mythifié, atteint lors de ses simulacres de cérémonie. Par la démultiplication des marié-e-s, de tous sexes et genres, Tsuneko Taniuchi a commencé à réfléchir et à faire réfléchir, bien avant le resurgissement de la question sur la scène politique française, à cette idée de mariage entre personnes de même sexe ou de mariage pour tous. Mais, loin d'en faire un concept réifié, elle le tourne en dérision, ultime étape après l'obtention de l'égalité des droits : déconstruire les signifiants de cette cérémonie.

Protocole des *Micro-événements de mariage*

Tsuneko Taniuchi nomme ses actions *micro-événements*, terme qu'elle oppose à *macro-événements*¹. Ces derniers sont historiques alors que les premiers sont personnels, émotionnels, relèvent d'un lien intime. Le macro-événement du mariage, ce serait la loi votée en France, en 2013, qui autorise le mariage pour les personnes de même sexe, dit « mariage pour tous ». Les micro-événements, ce sont les simulacres de mariage organisés par l'artiste depuis dix ans qui questionnent les limites entre réel et fiction pour bousculer les normes, sans héros ni victimes, qui transforment un acte personnel en acte politique.

> Tsuneko Taniuchi, *Micro-événement n° 14 / Future épouse aime faire de la peinture*, exposition Art & Vitrine, Rougié & Plé, Paris, 2002. Photo : © Tiina Ketara.



> Tsuneko Taniuchi, *Micro-événement n° 42 / Mariages dans le jardin d'été*, MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2012. Photo : © Tsuneko Taniuchi.

Les actions sont à double tranchant : d'une part, elles critiquent l'institution du mariage réservée aux hétérosexuels et à ceux et celles qui croient en ce symbole, au romantisme et à la fonction sociale régulatrice des mœurs sexuelles qu'elle soutient ; d'autre part, elles contrent l'ironie par l'implication sérieuse des participant-e-s et de l'artiste dans ce rituel qui est doté d'un pouvoir symbolique autre, mais réel. Il répond à des fantasmes de mariage très variés, entre l'acceptation du comique et de la dérision pour les « antimariages » et la réalisation d'un rêve ou d'un fantasme pour les romantiques convaincus. L'artiste ne veut pas produire un « gadget »², mais impliquer les personnes dans une véritable cérémonie qui construit autre chose, remodèle les pactes sociaux. Cette expérience partagée garde intactes les relations égalitaires, n'instaurant ni domination ni possession. Le rituel très court opère un changement dans la vie des maris, des épouses et du public, car le symbole touché est lourd de sens.

Cette proposition de mariage est vraiment pour tout le monde, hétéro, homo, bi, *queer*, femme, homme ou tout autre positionnement sur la palette sexuée, car Tsuneko Taniuchi ne discrimine pas les postulant-e-s. De même, elle ouvre ce sanctuaire du binaire, de la relation à deux, à des relations plurielles, les contrats de mariage pouvant inclure de deux à cinq personnes. Par contre, ses contrats s'opposent à la polygamie, car les personnes sont toutes mariées à égalité entre elles, alors que la polygamie est en général un privilège accordé aux hommes qui peuvent se marier avec plusieurs femmes, ces dernières n'ayant pas droit à la réciprocité. Toutes les personnes doivent avoir 16 ans au minimum, il n'est donc pas question de mariage avec des mineur-e-s. Enfin, il est également interdit d'exploiter les animaux.

Différents lieux pour différentes personnes qui sont donc conviées à repenser ce protocole social ayant tant de mal à être pensé, justement, tellement il est sacralisé. La République française a déjà récupéré une partie de ce rituel en légalisant le mariage civil en septembre 1792, faisant suite à la Révolution française et à la séparation de l'Église et de l'État. En 1999, le Pacte civil de solidarité ouvre des droits aux couples de même sexe. Cette cérémonie engage ainsi dans le long terme les contractant-e-s.

L'artiste embauche un acteur ou un performeur pour jouer le rôle de l'autorité officielle. Elle substitue au représentant de l'État un représentant de la communauté artistique, autre lieu de légitimation à haute valeur ajoutée. Le sens de ce rituel symbolique collectif semblait peu questionné, boîte de Pandore que le vote de la loi pour le mariage ouvert aux personnes de même sexe a rouverte, faisant surgir le meilleur comme le pire, mais remettant en cause ce qu'il implique. Questionner ce rituel du vivre-ensemble met un grain de sable dans une pratique bien huilée, ce que les micro-événements ont aussi contribué à produire.

Du Pacs aux Micro-événements de mariage

Trois ans après les débats du Pacs (Pacte civil de solidarité), le 15 janvier 2002, Tsuneko Taniuchi réalise une double performance qui donne le ton à ses futurs mariages. Invitée à occuper une vitrine par Rougier & Plé dans le cadre d'une exposition soutenant les créatrices, la performeuse réalise *Micro-événement n° 14 / Future épouse aime faire de la peinture* où, déguisée en mariée, elle peint en prenant des poses très maniérées dans une vitrine peinte en rose dont le titre écrit en lettres rouges barre la vitre. La mariée devient un objet de consommation comme un autre, d'autant plus que la robe provient de chez Tati.

Le 26 janvier, « Micro-événement n° 14 / Love Me Tender » voit l'artiste se marier 28 fois avec 29 personnes (dont un mariage à trois) pendant une journée organisée par la Galerie Jennifer Flay dans le cadre de l'exposition *Sens dessus-dessous*. Tsuneko Taniuchi lance d'abord un appel d'offres pour des candidatures au mariage, mettant en place le protocole d'invitation du public à prendre part à un simulacre de mariage qui sera suivi d'une soirée et d'un buffet de mariage dans deux autres lieux. Lorsqu'une personne est intéressée et que l'artiste se sent en confiance, cette dernière lui chante ce tube de 1956 d'Elvis Presley : « *Love me tender, love me sweet, never let me go. You have made my life complete, and I love you so.* » Puis, un performeur engagé pour l'occasion officie, marie très solennellement les candidat-e-s au mariage, les photographie et leur fait signer les attestations de mariage. L'écart créé par la fatigue de l'officiant, qui se trompe dans les noms ou dans son texte, rend l'opération très joyeuse, parfaitement décalée – subtilement décalée. L'émotion et le questionnement circulent dans l'assemblée, l'acte étant bel et bien performatif.

Vers un devenir de macro-événement

Le 8 mars 2003, lors de l'exposition *Intimités* à l'hôtel de ville de Paris, « Micro-événement n° 21 / Candidature en vue de mariage » souligne l'ampleur prise par la performance qui touche désormais un public plus large et utilise le lieu exact de la signature des registres, le jour de la Journée internationale des femmes. L'artiste étant d'origine étrangère, naturalisée française, c'est aussi à la situation des femmes étrangères se mariant pour acquérir la nationalité française qu'elle fait écho. Au centre de la salle des mariages, Tsuneko Taniuchi est juchée sur une estrade rose, dans une bulle qui tourne lentement, telles les poupées des vitrines de Noël, et chante *When I Fall in Love* dont les paroles comprennent un passage ironique : « *In a restless world like this is, love is ended before it's begun, and too many moonlight kisses seem to cool in the warmth of the sun.* » La parodie amoureuse tourne alors à plein régime. D'ailleurs, une femme, vraisemblablement féministe, fabrique spontanément une pancarte où elle inscrit :



> Tsuneko Taniuchi, *Micro-événement n° 21 / Candidature en vue du mariage*, exposition *Intimités*, Hôtel de Ville, Paris, 2003. Photogramme : © Tsuneko Taniuchi.

« Libérons cette femme ! » Elle pousse un soupir de soulagement quand la performeuse sort de la bulle. Une fois Taniuchi descendue, les cérémonies ont lieu : discours, consentement, embrassades, signatures, sortie magistrale... Des photographies exposées dans des cadres dorés anciens attestent ensuite de l'événement qui s'est déroulé, surenchérissant sur l'aspect kitsch des éléments utilisés. Vidéos, documents écrits et divers objets sont aussi exposés, devenant des œuvres comme telles.

En 2002, elle utilise une église comme lieu de célébration à Marnay-sur-Seine ; en 2003, elle officie en camion à la Maison des sciences de l'homme ; en 2004, elle le fait devant la Tate à Liverpool ; en 2005, c'est à l'École des beaux-arts de Rouen : « *You are welcome to marry me. Please enjoy yourself!* » En 2005, lors du nouvel an chinois parisien, Tsuneko Taniuchi adapte son mariage en se proposant en mariée portant une robe chinoise traditionnelle (*Micro-événement n° 26 / Je me marie en chinois*, Galerie Miss China Beauty), sans chanter. La proposition évolue ainsi jusqu'au protocole actuel, l'occasion de fêter les anniversaires de mariage en réunissant les marié-e-s qui le souhaitent⁴. L'artiste s'intéresse au potentiel de rencontres inattendues offert par les situations, mettant en abyme le mariage pour lui faire perdre son sens, le détourner vers une offre alternative. En 2012, le MAC/VAL expose *Micro-événements de mariages (2002-2012)*, un bilan de ses actions thématiques, et lui offre la possibilité de réaliser la dernière version connue de ses mariages multiples : 18 mariages avec 22 personnes y sont célébrés, et Taniuchi passe un temps plus long, après la signature, pour discuter avec ses épouses et maris, sur le chemin les menant au lieu de la photographie de mariage. Les candidat-e-s sont issu-e-s de la population locale et des connaissances de l'artiste, car les deux ont diffusé l'appel de candidatures.

Par ses mariages à répétition dont le protocole demeure évolutif mais strict, environ 250 à ce jour, la performeuse use du symbole, le détourne, l'ouvre à d'autres pratiques en les légitimant. Les micro-événements liés au mariage vont désormais s'incarner dans la société par le biais de mariages civils célébrés dans les mairies françaises afin de devenir un macro-événement.

Les Micro-événements de mariage : féministes et queer ?

L'histoire personnelle de Tsuneko Taniuchi a aussi nourri cette réflexion, car elle est venue en France pour échapper à la tradition japonaise et approfondir son positionnement féministe par des lectures précises. Après une formation de musicienne, de peintre (au moment de Gutai) et un premier cycle universitaire en sociologie et en histoire de l'art au Japon, Tsuneko Taniuchi part à New York et à Paris, à la suite de la lecture décisive de *The Bride and the Bachelors : Five Masters of the Avant-Garde* (1968) de Calvin Tomkins, un essai qui l'intéresse pour le décloisonnement des pratiques qu'il soutient. Elle se fixe définitivement à Paris en 1987, réalisant un travail minimaliste très coloré et empreint d'émotion, contrairement à la doxa minimale, qui fait écho aux travaux minimalistes de Judy Chicago.

Les écrits de Betty Friedan – notamment *La femme mystifiée* (1963) – reflètent assez bien ce que l'artiste mentionne, même si elle ne les a pas lus, car ils décrivent la vie des femmes de la classe moyenne américaine qui se morfondent dans leur maison de banlieue après avoir étudié et rêvé d'une vie plus réjouissante. *La femme mystifiée* a d'ailleurs déjà servi de déclencheur pour l'une des œuvres mythiques de l'art féministe américain, la réalisation de la *Womanhouse* (1972) par les étudiantes de Judy Chicago et de Miriam Schapiro. Ces questionnements sont posés autrement aujourd'hui, mais ils s'inscrivent dans la lignée de cette pensée critique féministe. Tsuneko Taniuchi se dit féministe depuis au moins l'adolescence, thématique qui revient en force dans ses travaux après la lecture de *Ce qui arriva quand Nora quitta son mari* (1977), roman d'Elfriede Jelinek qui dénonce les conditions de vie et de travail d'ouvrières par la recherche de liberté du personnage de Nora issu du roman d'Henrik Ibsen. Cette préoccupation pour le statut des artistes femmes la pousse à réaliser une installation qui traite de la condition des femmes, *Dailywork* (1994). Tsuneko Taniuchi critique les conditions de vie faites aux femmes, mais aussi les hiérarchies, très présentes au

Japon si l'on en croit Amélie Nothomb (*Stupeur et tremblements*, 1999). Elle affirme ainsi : « C'est bien cette question de frontière qui m'importe, que je tiens à mettre en avant, soit celle qui passe entre l'art et la réalité, soit celle qui prévaut au partage des identités, qu'elles soient sexuelles, de genre, sociales ou culturelles⁵. »

Sur le site de *Têtu*, un journal en ligne qui défend – notamment – les droits homosexuels, l'écrivaine punk et *queer* Virginie Despentes défend avec sa verve habituelle le droit au mariage pour tous, dans une conception radicale qui s'accorde à la pensée de Tsuneko Taniuchi et s'oppose aux conceptions de l'ancien premier ministre français Lionel Jospin : « "L'humanité est structurée sur le rapport hommes femmes". Juste, sans homophobie : les gouines et les pédés ne font pas vraiment partie de l'humanité. Ils ne sont pourtant pas stériles – mais comme ils ne vivent pas en couple, ce n'est pas de l'humain pur jus, pas de l'humain-humain comme l'est monsieur Jospin. [...] Je m'étais déjà dit que je ne me voyais pas "femme" comme le sont les "femmes" qui couchent gratos avec des mecs comme lui, mais jusqu'à cette déclaration, je n'avais pas encore pensé à ne plus me définir comme faisant partie de l'humanité. [...] Les enfants de divorcés se fadent des beaux parents par pelletées, alors chez eux ce n'est plus un papa et une maman, c'est tout de suite la collectivité. [...] Mais pourquoi tant de souplesse morale quand ce sont les hétéros qui se torchent le cul avec le serment du mariage, et cette rigidité indignée quand il s'agit des homosexuels ? On salirait l'institution ? On la dévoierait ? Mais les gars, même en y mettant tout le *destroy* du monde, on ne la dévoiera jamais davantage que ce que vous avez déjà fait, c'est perdu d'avance... dans l'état où il se trouve, le mariage, ce qui est exceptionnel c'est qu'on accepte de s'en servir. [...] Arrêtez de vous raconter des histoires comme quoi l'hétérosexualité à l'occidentale est la seule façon de vivre ensemble [...]. Vos vies dans l'ensemble sont plutôt merdiques, vos vies amoureuses sont plutôt calamiteuses, arrêtez de croire que ça ne se voit pas⁶. »

Humaniser, pluraliser

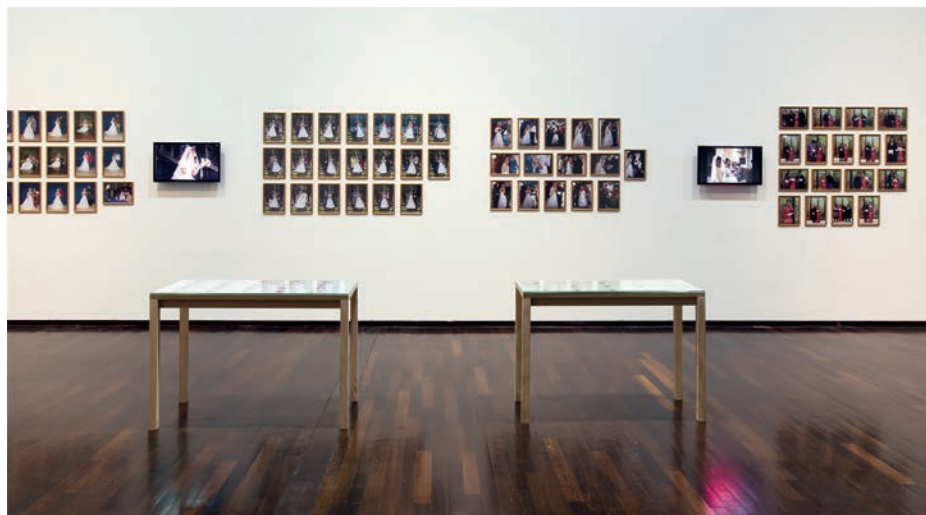
À l'appui des mots de Virginie Despentes et dans le sens donné au mariage par Tsuneko Taniuchi, les propos de Monique Wittig résonnent justement avec à-propos : « Les homosexuels ont en commun avec les femmes le fait de n'être que "sexe". Les homosexuels et les femmes ont été exclus de l'humanité. Néanmoins, si pour la société l'exercice de la sexualité veut dire rapports sexuels hétérosexuels, nous sommes loin de la sexualité. [...] Pour nous, il existe semble-t-il non pas un ou deux sexes mais autant de sexes (cf. Guattari/Deleuze) qu'il y a d'individus⁷. » Dans le sens de la pluralité des identités proposée par Virginie Despentes et Monique Wittig, les performances collectives de Tsuneko Taniuchi sont bel et bien féministes et *queer*.

Les micro-événements liés au mariage ont permis d'ouvrir une brèche dans la pensée du mariage, introduisant une reconnaissance là où elle n'existait pas. Il est difficile de les créditer avec certitude d'une contribution à une société acceptant véritablement sa pluralité sexuée et sexuelle, mais c'est la gageure des actions collectives entreprises par Tsuneko Taniuchi par le biais des relations interpersonnelles, véritable nœud de la définition de ses micro-événements. Son travail relève de l'activisme social, certes inclus dans le cadre muséal mais ouvert à tout le monde, proposant une démocratisation de l'accès à l'art, autre institution sociale. Cet art du simulacre participe à la dissolution des frontières de normes rigidifiées et discriminantes. L'agir politique de Tsuneko Taniuchi s'infiltre dans les interstices sociaux et détricote patiemment les normes en les bousculant avec émotion et ironie. ◀

Notes

- 1 Cf. Tsuneko Taniuchi, *Micro-événements*, édition de l'auteure, 2010, 86 p.
- 2 Terme employé par l'artiste, entretien avec l'auteure, 20 avril 2013.
- 3 Carton d'invitation, *Biennale de Liverpool*, Tate Liverpool, 2004.
- 4 *Anniversaire de mariages*, Musée national d'art moderne, 2010.
- 5 « Conversation avec Tsuneko Taniuchi », *Situation(s) [48°47'34" N / 2°23'14" E]*, MAC/VAL, 2012, p. 187.
- 6 Virginie Despentes, « Virginie Despentes répond à Lionel Jospin et aux anti-mariage pour tous » [en ligne], *Têtu*, 12 novembre 2012, www.tetu.com/actualites/france/virginie-despentes-repond-a-lionel-jospin-et-aux-anti-mariage-pour-tous-22503.
- 7 Monique Wittig, *La pensée straight*, Baland, 2001, p. 107.

FABIENNE DUMONT est docteure en histoire de l'art contemporain, professeure à l'École européenne supérieure d'art de Bretagne et critique d'art. Elle est l'auteur de nombreux textes pour des revues, catalogues ou ouvrages collectifs, et la directrice de l'anthologie *La rébellion du Deuxième Sexe : l'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)* (Les presses du réel, 2011). Sa thèse, « *Douze ans d'art contemporain* » version plasticiennes : une histoire du mouvement féministe et artistique des années 1970 en France, paraîtra en 2013. Elle prépare actuellement un essai monographique, *Nil Yalter : à la confluence des mémoires migrantes, du féminisme et du monde ouvrier*, et vient de faire paraître un article dans le catalogue *Linder : femme/objet* du Musée d'art moderne de la ville de Paris. fabienne.plume@free.fr



> Tsuneko Taniuchi, *Micro-événements de mariages (2002-2010)*, exposition *Situation(s) [48°47'34" N / 2°23'14" E]*, MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2012. Photo : © Martin Argyroglo.



Photo : Ivan Binet.

PAR-DELÀ L'ACCIDENT

► ANNE PILORGET

Au printemps 2013, à l'Œil de Poisson, Baptiste Debombourg présentait *Flow*, une installation sculpturale investissant l'espace de la galerie. Constituée d'une centaine de pare-brises d'automobiles cassés, l'œuvre interroge l'impact de la violence sur la matière et la notion de survivance. Elle prolonge en cela la question de l'accident, posée auparavant par les carcasses de voitures de César, de Bertrand Lavier, etc.

Soutenue par une structure en bois, l'œuvre répond à une esthétique architecturale d'ornementation du lieu. L'artiste français établit un rapport direct de l'œuvre à la réalité qui est produite dans l'espace et l'histoire immédiate. Les pare-brises, intentionnellement mutilés et déployés dans la galerie, offrent l'image et la sensation d'une catastrophe à même le lieu. Cette collision est à la fois individuelle et collective : chaque élément en porte la marque, la blessure. Pour cela, l'artiste a exploité la sémiotique et les propriétés plastiques du verre feuilleté. Mis au point pour éviter les éclats lors d'accidents automobiles, puis réutilisé dans le bâtiment pour limiter les dommages des attentats terroristes, le matériau réfère à une forme de violence actuelle. Les couches de verre étant séparées par une bande adhésive, le geste est gardé en mémoire. À la suite du choc, son étoilement ressemble à l'image d'une cicatrice, d'une séquelle corporelle ou affective. Il peut ainsi évoquer les blessures individuelles et collectives laissées par la guerre ou autre catastrophe. Baptiste Debombourg déclare d'ailleurs s'être intéressé à l'idéologie et à la représentation dans l'architecture des monuments d'après-guerre construits en Europe de l'Est. Ces œuvres colossales témoignent d'un moment historique troublant et du traumatisme de toute une communauté. Si l'installation *Flow* ne fait référence à aucun site ni aucun passé en particulier, elle semble néanmoins l'expression contemporaine d'une société violente et fragile.

Dans cette installation, l'artiste a poussé plus loin ses propres questionnements sur la sculpture et le lieu. À l'instar de Carl André, il a cette fois horizontalisé son œuvre au sol de manière à ce que l'on puisse marcher sur elle. Les points de vue possibles sont multipliés et l'œuvre se fait paysage. En laissant discrètement au sol l'inscription « Mazda performance », il offre une clé de lecture évidente : le spectateur devient l'acteur d'une création artistique. Sous nos pas, le verre craque un peu plus et nous pouvons éprouver les qualités tactiles et sonores du matériau. Chacun participe à attenter davantage au lieu, à y laisser une empreinte. Il y a alors paradoxe : le visiteur parachève la construction de l'œuvre par la destruction. En nous mettant face à cette contradiction, l'artiste semble vouloir interroger nos propres responsabilités.

Cependant, par-delà les stigmates, il y a aussi la résistance d'un matériau qui ne s'est pas entièrement désagrégé et se maintient sur la structure. Sur le mur, l'œuvre reste debout, sous la forme d'un jaillissement puissant qui s'immisce dans toute la pièce. Par son caractère enveloppant et

asymétrique, elle dégage une dynamique forte, une esthétique pulsionnelle, d'où le titre *Flow*, littéralement « flux » en anglais, qui désigne un ensemble d'énergies, de matières, se déplaçant et évoluant dans un sens commun. À cette impression de mouvement s'ajoute un jeu d'éclairage par lequel l'artiste a choisi d'intensifier l'aspect liquide du verre. D'ailleurs, on pourrait rapprocher la sensation du verre brisé à celle des craquements de la glace sur une rivière gelée. L'œuvre ressemble dès lors à une immense vague et son titre pourrait se confondre avec son homonyme. La vitalité formelle et l'aspect organique s'opposent à l'iconographie de la mort et de l'accident.

Enfin, *Flow* désigne aussi un état optimal de concentration, le sentiment d'être immergé, transporté par la tâche que l'on accomplit. Ce concept, qui peut s'appliquer à celui de l'effort artistique, permet à l'homme de dépasser ce qui lui est négatif. Si l'œuvre évoque la fragilisation humaine, elle est donc aussi exaltation face à la vie. Dans l'installation, il y a en effet une résilience physique : la résistance du matériau aux chocs et la résilience psychologique par l'art, soit la faculté de l'humain à se relever après un traumatisme. ◀

Titulaire d'un baccalauréat en histoire et d'une maîtrise en arts, lettres et civilisations, ANNE PILORGET est critique d'art indépendante. Elle publie ses textes dans plusieurs revues, dont *Espace-sculpture*, *Inter*, *art actuel* et *Ciel variable*, et collabore en tant qu'auteure avec des centres d'artistes.



Photos : Patrick Altman.

TREMBLE !

► CHLOÉ GRONDEAU

Après une exposition solo à New York, dans le cadre du festival *Montréal-Brooklyn* mené par le Centre Clark, Patrick Bérubé revient avec une installation, *Ébranlement*, pour Le Lieu, centre en art actuel. En deux mois, l'artiste prolifique présente une nouvelle proposition, réunissant objets et dessins.

Cela faisait plusieurs années que Patrick Bérubé avait délaissé l'installation et l'intervention *in situ* au profit d'un travail aux dimensions « plus objectales », de ses dires, la conséquence directe des multiples résidences réalisées puis de son intégration au sein d'une galerie commerciale, la Galerie [sas] à Montréal. Des contextes et problématiques l'ont contraint à faire évoluer son travail en privilégiant l'exploration et la production en atelier. Cependant, ses dernières expositions laissaient présager son envie de revenir à ses premières amours. Au sein des espaces de monstration, il réinstaurait déjà un dialogue entre les pièces, présentant des dispositifs comme *Lies* (2010) et *Incidence* (2012) où chacun des objets, des images ou des sculptures entraînait systématiquement en résonance avec les autres. Resté malgré tout fidèle à la volonté de mettre à mal les sens et les certitudes des visiteurs, il n'a jamais cessé d'user d'une forme poétique du naïf, propice à déstabiliser celui qui veut bien se laisser happer par cette parenthèse (dés)enchanted.

C'est avec *Ébranlement* qu'il affiche clairement son retour à l'installation. La galerie du Lieu est totalement revisitée. Murs et cloisons sont érigés, scindant l'espace en trois écrans *monstratoires* prêts à recevoir la démarche multiforme et cynique de l'artiste. Bérubé y déploie un bel ensemble d'objets, de sculptures et de dessins aquarellés produits spécifiquement pour l'occasion, le tout ponctué de quelques pièces familières pour qui suit son travail, *Duvet de canard*, *Failure*, *Fur* et *Dirty* ayant déjà été présentés lors d'expositions précédentes.

Entrer dans l'univers de Patrick Bérubé, c'est un peu comme vivre une expérience pop sous acide, une vision quasi hallucinatoire qui cultive l'état limite où l'objet installatif oscille joyeusement entre surprise et malaise. Cependant, que le visiteur ne s'y méprenne pas : l'utilisation d'un langage ludique et d'objets familiers déployés dans une scénographie couleur layette est un subterfuge qui permet à l'artiste de présenter une œuvre à la lecture double. Relevant l'importance du « comment montrer » et du « comment voir », *Ébranlement* ne se livre que partiellement et joue de l'affect comme un révélateur aux multiples strates.

Il n'est possible d'appréhender une installation qu'en prenant le temps d'en arpenter le dispositif, de déambuler en son sein pour en activer le processus faisant jaillir sa singularité.

L'exploration peut commencer...

Le visiteur est invité à pénétrer dans l'espace central de la galerie, mué en une salle d'attente aux tons pastel, suscitant ainsi une incertitude d'autant plus inquiétante qu'elle peine à en identifier la cause. Quel tour l'artiste a-t-il encore bien pu nous jouer ?

Six chaises sont sobrement disposées les unes à la suite des autres. Sur l'une d'elles, *Duvet de canard* (2012), œuvre antérieure issue du bestiaire de l'artiste, propose, par le biais d'un coussin peuplé de poussins naturalisés, une métaphore critique de l'ineffable quête de confort de l'homme. Ce qui fait le bonheur des uns semble ici faire le malheur des autres. Parmi cette austère farandole : trois tables basses. L'une, située au centre, sert de réceptacle à des plantes, seule présence de vie au sein du lieu d'exposition. Les deux autres encadrent la scène, traversées de part en part de piles de revues *National Geographic* aux allures de colonnes sculpturales érigées en monuments mortuaires dédiés à la nature. Leur tranche, arborant numéros et objets, semble se transformer en une sorte d'épithaphe au préambule funeste : la date de naissance de l'artiste gravée sur les tables fait la promesse sans ambages d'une mort prochaine. Au-dessus, tout comme le sablier composé de cendres et installé sur le mur lui faisant face, une horloge semble être le portrait d'un instant précis, une attente inlassable face à un temps figé par des aiguilles immobiles. À ses côtés, des aquarelles, diptyque où l'enfant, caché sous une table et masqué d'un tronc d'arbre, se trouve par la suite recontextualisé au cœur d'une maison écroulée, refuge ultime contre les tumultes à venir. C'est que le plus surprenant reste à venir...

C'est en avançant au cœur de cette installation fallacieuse que celle-ci prend toute son ampleur et que quelques inquiétants processus font alors basculer cette image familière : l'ensemble des objets se met à trembler. Le visiteur en mouvement active la vibration des œuvres et transforme le lieu en un impressionnant tremblement de terre. Décontenancé, apeuré, il tremble lui-même, éprouvant une certaine difficulté à se remettre de l'importante teneur de son rôle. Celui qui pensait occuper une position passive devient l'activateur du processus même de l'œuvre. La touche de l'artiste est là, sous nos yeux. Rendues dans une forme simple et souvent délirante, des pièces remplies de contradiction cherchent à intensifier le malaise et la confusion en plongeant d'abord le spectateur dans un univers rassurant pour mieux le surprendre par la suite. Et, comme si le trouble déjà suscité ne suffisait pas, s'ensuit un jet de fumée à l'éruption aléatoire, tout droit sorti d'une prise électrique. L'œuvre vivante paraît continuer sa rébellion et crache son amertume face à celui qui cause sa propre perte.

Tout comme l'oiseau de *Failure* (2009), l'homme, animé de désirs vains et destructeurs, se lance inlassablement en quête de palliatifs aux utopies effondrées de notre siècle. Un comportement que l'artiste, soucieux d'en accentuer l'artifice, souligne au moyen de théâtraux rideaux rouges, puis se plait à décliner sous forme de commentaires métaphoriques. Une affiche propose au regardeur de « perdre du poids », titre et image d'une œuvre *bérubéenne* préexistante où un poids en acier est littéralement entamé par la morsure de ce qui semble être une dentition robuste. Au fond de la salle siège un socle rectangulaire et démesurément long pour l'objet qui y repose : une sonnette aux allures duchampiennes, protégée par un cadre de plexiglas proposant de hisser l'objet au rang d'œuvre d'art tout en plongeant le visiteur dans l'extrême frustration de ne pouvoir se délecter du plaisir jouissif d'en activer sa fonction première. Surplombant l'œuvre, *Achievement* (2013) se veut une pièce au signifiant pluriel, à la fois oiseau de bon et de mauvais augure. Figure de l'astre culminant ou froid logo composé de sceaux dorés ? Symbole lumineux ou allégorie contemporaine prééminente et performative au sein de laquelle l'inscription à la lecture quasi polysémique d'*achievement* vient renforcer l'ambiguïté ? Le mot flirte en effet entre sa proximité orthographique, « achèvement », et sa traduction anglaise, « succès ».

Attiré par une lumière rouge, l'œil continue son exploration et pénètre au cœur d'une seconde pièce à la scénographie plus épurée. Le visiteur fait alors face à un mur fendu, source de cette fameuse lumière à la couleur apocalyptique. Là gît un boîtier au cœur duquel une sculpture de souffre arbore fièrement sa forme chaotique et merveilleuse, forgée par la nature elle-même.

Enfin, c'est en revenant sur ses pas que le visiteur peut accéder au troisième espace :

deux cadres composés de poussière trônent sur l'un des murs d'une étroite pièce sombre. Les inscriptions *Fur* (2010), pour le premier, et *Dirty* (2010), pour le second, se fraient un chemin parmi ce mariage de fibres et de débris d'une vie antérieure. La noirceur de l'installation réside pourtant derrière le regardeur qui, se penchant pour observer le chaos à travers les traits d'un soleil naïvement dessiné sur une vitre salie, se retrouve coiffé de deux rideaux turquoises à la dramaturgie acidulée. Là, une table et des chaises d'enfants renversées, recouvertes de cendres et surplombées d'un boulier esquissant une croix catholique, portent les mêmes stigmates d'une catastrophe passée, terreau fertile d'un faux germe « pixellisé » au vert effrontément lumineux. En toute conscience du trouble qu'il génère, Patrick Bérubé use ici de l'imagerie propre à l'enfance et crée un terrain propice à la réceptivité du visiteur plongé dans l'incertitude et le malaise de ce qu'il contemple. L'absence de l'être emprunt de vie s'évanouit dans ce qui

semble être les conséquences de nos comportements individuels et collectifs.

Non dénué d'humour, l'artiste nous dévoile un rapport plus frontal à la mort. L'être humain constamment ébranlé par de petites contrariétés semble ici rencontrer l'ébranlement ultime et faire face à sa propre finitude. Ainsi, *Ébranlement* joue sur de multiples sens et se plait à opérer un constant va-et-vient, relevant la propension de Patrick Bérubé à créer des passerelles entre le regardeur et son objet afin de préserver ce dernier de la potentielle opacité de l'œuvre, sans pour autant nier l'importance de son propos et sa capacité à faire sens. ◀

CHLOÉ GRONDEAU a fait ses armes au sein du Frac-Collection Aquitaine puis des *Rencontres internationales Paris/Berlin/Madrid*. En 2010, elle rejoint la Fabrique Pola en tant que membre de l'équipe de Zébra3/Buy-Sellf où elle s'occupe, entre autres, des résidences d'artistes internationales. En 2012, elle initie le collectif de jeunes commissaires S\\E//C. Chloé Grondeau est diplômée d'un master en arts visuels et d'un DUT en gestion des organismes culturels. chlocgrondeau@hotmail.com



Photo : Patrick Bérubé.

L'ARTISTE DOIT-IL ÊTRE PLUS CONSCIENTISÉ ET ENGAGÉ QU'UN COMPTABLE AGRÉÉ ?

► NATHALIE CÔTÉ

Ils étaient nombreux, les artisans du milieu des arts visuels de Québec venus assister à cet intéressant débat sur l'engagement des artistes. Débat suscité par une controverse autour du projet de résidences en coopérative Sherpa, offrant des logements à prix modique à des artistes et personnes ayant des problèmes de santé mentale. Les artistes y défendront leur liberté.

Autour de la table : quatre invités. Les deux artistes, la Monréalaise Edith Brunette et Jocelyn Robert, directeur du Département des arts visuels de l'Université Laval, protégeront l'autonomie de l'art. Benoît Côté, concepteur du projet Sherpa et directeur général du Programme d'encadrement clinique et d'hébergement (PECH), organisme d'aide aux personnes ayant des problèmes de santé mentale, exprimera sa déception face aux préjugés en la matière. À la table également, Gilles Arteau, fondateur de Méduse, aujourd'hui coordonnateur de l'Espace F de Matane, expliquera l'écart entre les artistes et la société par une certaine institutionnalisation des organismes communautaires et du milieu culturel.

LE CONTEXTE

La « mixité sociale », à la mode dans le discours des promoteurs immobiliers comme dans celui de l'administration municipale, a certainement contribué à convaincre les instances gouvernementales d'investir dans l'immeuble de 77 logements sis sur le boulevard Charest¹. La Ville de Québec y avait d'ailleurs réservé une trentaine de places pour les jeunes artistes, dans l'espoir tout à fait noble de garder la relève artistique au centre-ville. Étant donné les contraintes liées à l'octroi des subventions et le peu d'intérêt des artistes, plusieurs des logements leur étant d'abord destinés ont depuis été offerts à des personnes à faible revenu, sans égard à leur statut d'artiste.

On peut comprendre le peu d'intérêt des artistes pour ce projet. Celui-ci semble imposé « d'en haut », par les décideurs, par l'État. Les artistes ayant surtout besoin d'ateliers, il n'est pas étonnant, dans ce contexte, qu'ils revendiquent, comme nous le verrons, la liberté de choisir leur engagement social et politique. Et le débat a été l'occasion pour eux de le rappeler.

L'ORIGINE DE LA POLÉMIQUE

À l'automne 2012, de jeunes artistes en arts visuels ont réagi au projet Sherpa, créant un débat débordant sur le Web où ont été

véhiculés de malheureux préjugés envers les personnes ayant des troubles de santé mentale. Tenons-nous en au texte paru dans *Le Devoir* de novembre 2012 où la journaliste Isabelle Porter rapportait les propos d'une étudiante, Eugénie Paradis-Charette : « Plusieurs [artistes] trouvent "bizarre" qu'on propose de les associer à des gens qui ont des problèmes de santé mentale. "Il ne faut pas non plus tomber dans le cliché 'les artistes, c'est des gens spéciaux'", dit-elle. Et là, au premier abord, c'est l'impression que ça donne. À son avis, une coopérative d'artistes aurait plus de succès. "Ce serait différent parce que nous, on vit beaucoup en communauté et on a tendance à vouloir apprendre les uns des autres. Mais on choisit aussi à côté de qui on s'installe." »

C'est à la suite des réactions de jeunes artistes que Folie/Culture a organisé la table ronde du 27 avril 2013, invitant les panelistes à se demander si l'art s'intéressait à autre chose qu'à lui-même et si l'artiste devait être plus conscientisé et engagé qu'un comptable agréé. Inépuisable et passionnant sujet que celui de l'engagement social des artistes... Tout le monde a son opinion là-dessus ! Et les discours se conjuguent trop souvent à l'impératif.

QUEL RÔLE POUR L'ARTISTE ?

Ainsi, la discussion a permis de soulever quelques intéressants points sur les rapports entre l'art et la société, l'artiste et la communauté, la qualité des invités à cette table ronde animée avec sensibilité par Guy Sioui Durand y participant grandement. Edith Brunette a ouvert le débat en affirmant que l'artiste a un rôle à jouer dans la société : « L'artiste est quelqu'un qui a une prise de parole qui est privilégiée. Il a accès à des espaces médiatiques. Sa parole a une portée. » Cependant, critique face aux catégories, Jocelyn Robert a conservé tout au long du débat la posture de l'artiste « inventeur de la géométrie », déplorant qu'on demande à un artiste, plus qu'à quiconque, de jouer tel ou tel « rôle » dans la société, remettant en cause la question même posée aux panelistes. Mais puisqu'on y discutait d'engagement, il a noté le premier de tous, pour les jeunes étudiants à qui l'on répète que « ce n'est pas en art qu'ils se trouveront du travail » : « Décider de devenir artiste est déjà un engagement. »

On citera *Guernica* de Picasso et, plus près de nous, les artistes automatistes comme modèles d'artistes engagés dans les changements sociaux. Gilles Arteau soulignera avec pertinence

que l'apport des artistes du *Refus global* a été d'abord plastique et esthétique, « transformant notre façon de regarder le monde, d'échanger entre nous, qui fait que le Québec était capable de regarder ce qui se faisait ailleurs ». Si l'on ne peut faire l'économie d'une réflexion sur la société dans laquelle on vit, quand il est question d'art, ce sont d'abord le travail de la forme et de l'exploration de ses limites qui sont en jeu. N'en déplaise aux détracteurs de l'art pour l'art... Mais de toute façon, l'art doit-il correspondre à une seule définition ?

LE DÉBAT CONTINUE...

Edith Brunette a par ailleurs apporté une nuance importante entre les artistes et les personnes ayant des problèmes de santé mentale : « Si les artistes choisissent la marginalité, les personnes qui ont des problèmes de santé mentale, elles, ne l'ont pas choisie. » Cette association est ainsi théorique. De plus, selon elle, « les artistes se font beaucoup imposer actuellement la manière dont ils devraient travailler, là où ils devraient travailler. Ce projet à mixité sociale n'est pas un projet qui est venu du milieu des artistes et, aussi intéressant qu'il puisse être, cela vient quand même de l'extérieur ». C'est ce qui pourrait expliquer la réaction des artistes face à ce projet qu'ils n'ont pas dessiné.

Benoît Côté, initiateur du projet, a en effet relaté qu'en cours d'élaboration, lui et son équipe ont « décidé d'offrir des logements à des artistes ». Cela s'est fait, sans doute, dans l'esprit du travail de Folie/Culture, liant maladie mentale et art, et dans la perspective de poursuivre le développement des dernières décennies dans Saint-Roch où les artistes ont été un moteur important pour la revitalisation du quartier.

CE QU'IL RESTE D'AUTOGESTION

En considérant l'apport des organismes communautaires et des centres d'artistes pour la vitalité et l'amélioration de la qualité de vie dans Saint-Roch, Gilles Arteau a ainsi expliqué les réticences auxquelles a fait face le projet de coopératives Sherpa et plus globalement la distance actuelle entre les artistes et la société :

« À la base des collectifs d'artistes, il y a quelque chose qui s'appelle l'autogestion. À la base de beaucoup d'organisations communautaires à travers le Québec, il y a quelque chose qui s'appelle l'autonomie. Quand on regarde les deux, ce sont les mêmes préoccupations, la



même volonté de décisions démocratiques. Ce sont les mêmes approches collectives et volontaristes pour changer les choses [...]. Ces deux mouvements sociaux, depuis les deux dernières décennies, se sont fait dépouiller d'une partie de leurs adhérents par les superstructures étatiques [...]. Il y a une couche d'institutionnalisation dans nos secteurs. »

Gilles Arteau a toutefois demeuré optimiste : « Si l'on travaille intelligemment avec ce qu'il reste d'autogestion dans les organismes communautaires et dans la culture, on aurait les prémisses d'un changement plus profond qui ressemblerait à ce que vous avez voulu faire avec Sherpa. » Ce sera probablement possible, alors, de « transgresser les catégories », comme désire le faire Benoît Côté.

Enfin, si ce débat a permis de discuter de questions rarement abordées et de faire se rencontrer le monde communautaire et le milieu culturel, il a aussi et surtout permis de rappeler que la liberté chérie par l'artiste est indissociable de celle que le citoyen revendique en sourdine. ◀

> De gauche à droite : Benoît Côté, Gilles Arteau, Guy Sioui Durand, Edith Brunette, Jocelyn Robert.
Photo : Folie/Culture.

Note

- 1 Sherpa est un complexe d'habitations à prix modique au centre-ville de Québec. On y retrouve divers services reliés à la santé mentale, dont un centre de rétablissement et de médiation culturelle. Les nouveaux résidents y ont aménagé au printemps 2013.

En 1998, NATHALIE CÔTÉ obtenait une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Montréal. Elle a été successivement critique d'art au magazine *Voir* de Québec et au journal *Le Soleil* de 1998 à 2008. Elle publie régulièrement des textes dans les revues d'art et est actuellement coordonnatrice du journal communautaire *Droit de parole*, le journal des luttes populaires des quartiers centraux de Québec.

LES TRANSATLANTIQUES, CRÉATIONS AUDIOLITTÉRAIRES SINGULIÈRES

► JULIEN DELAUNAY

« Les TransAtlantiques », sous-titrés « Long courrier », sont le fruit d'un partenariat entre Productions Rhizome (créations littéraires et interdisciplinaires, Québec) et Transcultures (centre des cultures numériques et sonores, Mons, Belgique), stimulateurs d'échanges entre auteurs-performeurs et artistes audio. Suivant une relation épistolaire entre les artistes du Québec et ceux de la Fédération Wallonie-Bruxelles, une résidence chez Rhizome à Québec, en mars 2013, a donné lieu à des créations présentées au *Mois de la poésie* avec quatre duos inédits : le poète Jean-Marc Desgent et le musicien électro-organique Gauthier Keyaerts, le romancier Hervé Bouchard et le musicien-ingénieur du son Stephan Ink, l'artiste multidisciplinaire Werner Moron et l'artiste audio Érick d'Orion qui faisait déjà partie de la précédente série d'échanges multi-belgo-québécois (« Atomes »), l'auteur-artiste visuel bruxellois Sebastian Dicensaire et le platiniste montréalais Martin Tétreault.

En préambule aux « TransAtlantiques », le 19 mars, le duo bruxellois Supernova (Philippe Franck et Gauthier Keyaerts) nous a offert pour l'occasion un concert spécialement orienté « poésie autre » avec, outre des textes en français et en anglais de Philippe Franck, une lecture du grand poète belge surréaliste Paul Nougé et un document inédit du mythographe new-yorkais Ira Cohen lisant à Bruxelles, le tout subtilement mis en musique par le duo associant traitements électroniques et ponctuations iPad *live*, guitare électrique tantôt caressante, tantôt sauvage, lecture sobre et chant soyeux. La salle du Cercle a éclaté de rire quand Philippe Franck a fait du journal du jour la matière à un *cut-up groovy* (« *Le Devoir* compilatoire »). Elle a aussi apprécié l'invitation faite à Werner Moron de lire un « De l'autre côté des cloisons » jubilatoire, qu'il avait écrit juste avant dans l'avion.

Le 21 mars au Cercle, Hervé Bouchard a ouvert les hostilités transatlantiques avec « La chanson du singe bleu » qui a entraîné le fantôme du philosophe allemand Eugen Fink dans la « quatrième dimension » de la rue Kerouac de Québec, sous les halos électro de Stephan Ink, entre ciel et sous-terre. Werner Moron a vigoureusement livré sa belle et hypnotique techno en compagnie d'un Érick d'Orion qui martèle cordes désaccordées et capsule métallique en réponse au mantra de son complice liégeois, tous deux impressionnants, d'une énergie quasi animale, mais restant aussi à l'écoute de leurs nuances.

Le 23 mars, toujours au Cercle, lieu central de ce festival aux multiples découvertes, le deuxième volet des « TransAtlantiques » a réuni Sebastian Dicensaire qui avait choisi de traiter lui-même sa lecture de « Libido de machines »



> Jean-Marc Desgent et Gauthier Keyaerts, *Mois de la poésie*, Québec, 2013. Photo : © Transcultures.



> Supernova, *Mois de la poésie*, Québec. Photo : © Productions Rhizome.

et un Martin Tétreault oscillant avec parcimonie entre platine et *laptop* dans une sorte de *hörspiel* électro-*povera*. Le dernier duo belgo-québécois nous a pour sa part plongés en une atmosphère enfumée et postatomique avec un Jean-Marc Desgent (accompagné d'une basse à trois cordes empruntée au sieur d'Orion) magnifiquement intraitable dans son « Rombre, noyer, jeter son propre corps » servi par les sons aussi ciselés qu'hallucinés de Gauthier Keyaerts.

Après cette première étape, « Les TransAtlantiques » seront présentés, en septembre 2013, au festival international des arts sonores *City Sonic* à Mons, piloté par Transcultures et le

centre culturel le manège.mons. Après le joli petit livre reprenant les textes des auteurs, édité par Rhizome à l'occasion du *Mois de la poésie*, un disque vinyle (sur le label Transonic, récemment lancé par Transcultures) devrait conclure cette coproduction nomade qui donnera également lieu à une installation multimédia imaginée par Simon Dumas en complicité avec Philippe Franck. La distance comme un élan, le résultat comme un choc ! ◀



1

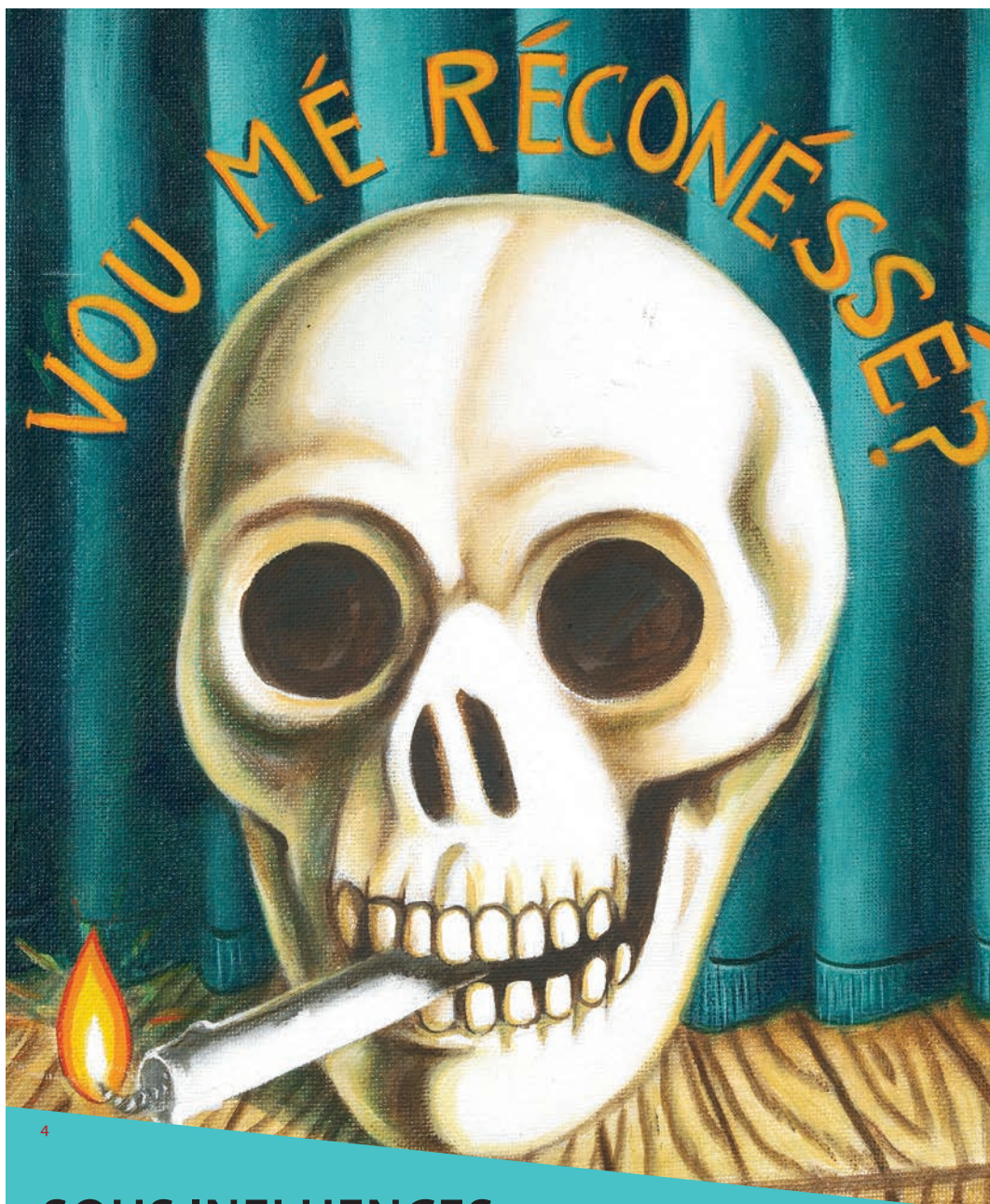
- 1 Philippe Mayaux, *Le Transporteur*, acrylique sur toile, 33 x 22 cm, 1995, collection privée. Courtoisie Galerie Loevenbruck, Paris © ADAGP. Photo : Fabrice Gousset.
- 2 Bryan Lewis Saunders, *G13 Marijuana*. Photo : courtoisie Bryan Lewis Saunders.
- 3 Yayoi Kusama, *Dots Obsession (Infinite Mirrored Room)*, 1998, collection les Abattoirs-Frac Midi-Pyrénées. © Yayoi Kusama. Photo : Grand Rond Production.
- 4 Philippe Mayaux, *Vous mé reconéssé (Tête de mort)*, acrylique sur carton entoilé et bois, 27 x 22 cm, 1994, collection privée. Courtoisie Galerie Loevenbruck, Paris © ADAGP. Photo : Fabrice Gousset.



2



3



4

SOUS INFLUENCES, ARTISTES ET PSYCHOTROPES

► CHARLES DREYFUS

Véhicule et condition de « voyage » on ne peut plus multiples, cette exposition à La Maison Rouge a pour commissaire Antoine Perpère. Commissaire stupéfiant, s'il en est. À 30 ans, il devient infirmier-chef au Centre Marmottan, à Paris, dans le service d'hospitalisation d'usagers de drogues et, depuis 1991, il est chef de service éducatif au Centre de soins, d'accompagnement et de prévention en addictologie de l'association Charonne à Paris. Parallèlement, en 1980, il tombe sous l'emprise de l'art et devient artiste. En octobre 2000, il dit « décrocher » définitivement avec l'exposition chez Baudoin Lebon. Puis, *Conclusion de carrière*, avant de « rechuter » avec un retour d'acide en 2008 chez Alice Vidal : « Simon Hantaï me manque. / Me manquent aussi les raisons de son retrait à partir de 1982 ainsi que ses œuvres, et plus particulièrement ses aquarelles. / Dans ses peintures, à partir de la méthode des pliages, les couleurs sont contiguës au blanc, côte à côte. Les couleurs et le blanc se limitent mutuellement. / Dans les aquarelles, le blanc est aussi sous les couleurs mais celles-ci sont visiblement posées sur le blanc, ce qui est peut-être plus risqué, plus fragile, plus aléatoire. / Jean Fournier, son galeriste, m'a dit un soir : "Ce sont les aquarelles de Paul Cézanne qui soutiennent le monde." / J'aimerais que les aquarelles de Simon Hantaï aient pris le relais de celles de Paul Cézanne, mais le monde s'est tellement alourdi depuis. / Pour ma part, je pose quelques gouttes d'eau colorée sur quelques fines feuilles de papier blanc¹. »

Vaste problème que celui d'esquisser les soi-disant, selon Artaud, « dangers de la drogue » et de les mettre en perspective avec la disposition de l'esprit, compte tenu (ou non) du contexte propre à chaque créateur. Artaud, pour qui l'a un peu lu, part d'un point de vue nettement anti-social. Pour lui, la seule raison d'attaquer l'opium réside dans le danger que son emploi peut faire courir à l'ensemble de la société. Toujours pour Artaud, ce danger est faux, mais « [m]alheureusement pour la médecine, la maladie existe. Toutes les lois, toutes les restrictions, toutes les campagnes contre les stupéfiants n'aboutiront jamais qu'à enlever à tous les nécessiteux de la douleur humaine, qui ont sur l'état social d'imprescriptibles droits, le dissolvant de leurs maux, un aliment pour eux plus merveilleux que le pain, et le moyen enfin de repénétrer dans la vie »². Sûreté générale.

Il ne s'agit pas de la drogue mais *des* drogues, comme nous l'explique Perpère :

« Les psycholeptiques, qui abaissent le niveau de conscience et d'activité et qui procurent un apaisement des sensations douloureuses, physiques et psychiques, associé à une composante onirique importante [...] (opium, morphine, héroïne...) [...] ».

Les psychoanaleptiques, qui stimulent le niveau de conscience sans en modifier la qualité (cocaïne, crack, amphétamines, café...) [...].

Les psychodysleptiques, qui perturbent qualitativement la conscience. Quasiment synonymes d'"hallucinogènes", ils entraînent

des "états modifiés de conscience" (plantes et champignons hallucinogènes, cannabis, molécules de synthèses, LSD...).

La plupart des drogues n'ont pas de caractéristiques aussi cloisonnées. L'alcool en est le plus évident exemple, qui peut être tour à tour et selon le dosage, désinhibiteur, excitant, calmant, onirogène, voire hypnotique. L'effet de tel ou tel psychotrope est étroitement lié à la personnalité de l'usager, à son état physique, à ce qu'il recherche ou présume pouvoir atteindre de son absorption, au contexte historique et social et, bien sûr, aux éventuelles autres substances associées³.

L'artiste, selon Perpère, se distingue *a priori* du toxicomane non-artiste et « vise à mettre en forme ce qu'il a perçu de la réalité autre ; laquelle un psychotrope lui a ouvert un accès ; si les drogues sont des clefs, encore faut-il trouver les serrures et les portes correspondantes, et surtout avoir l'ambition de sortir [de son propre appartement] »⁴. « Si tu m'en trouves, je suis ton homme et mon appartement notre plage d'envol », a dit Henri Michaux. « Tous les problèmes ont leur source là, mais aussi toutes les solutions, aussi diverses qu'elles seront, imparfaites, magiques, traîtresses, incroyables, dérangeantes ou merveilleuses⁵. » Grâce aux moyens plastiques dont il dispose, l'artiste traduit, simule ou représente.

Toujours dans le catalogue de l'exposition, Miguel Egaña interroge la pensée de l'art considéré lui-même comme une drogue à part entière, une sorte de narcophilosophie que l'on retrouve dans les propos de Walter Benjamin : « L'étude la plus passionnante de l'ivresse du hachisch ne nous apprendra pas sur la pensée (qui est un éminent *narcotique*) la moitié de ce que cette *illumination profane* qu'est la pensée nous apprend sur l'ivresse du hachisch. Le lecteur, le penseur, l'homme qui attend, le flâneur sont des types d'illuminé tout autant que le fumeur d'opium, le rêveur, l'homme pris d'ivresse. [...] Pour ne rien dire de cette drogue terrible entre toutes – nous-mêmes – que nous absorbons dans la solitude⁶. » Egaña en dégage trois grandes catégories :

« 1) *L'art est un narcotique* (Freud, Schopenhauer) — Freud fut un usagé fervent de la cocaïne et un ardent prosélyte (il en donnait à sa fiancée Martha) et a deux points communs avec Schopenhauer. Une vision pessimiste de l'existence et une vision "biologique" du monde, la première se fondant sur l'autre. Une définition analgésique de l'art, en abordant classiquement la question de l'art plutôt sous l'angle du spectateur que celui du créateur. 2) *L'art est un dopant* (Nietzsche) — Il ne s'agit plus de nier pour Nietzsche la vie mais l'exalter, la "volonté" schopenhauerienne devient "volonté de puissance" : il fera de l'ivresse, entendue au sens le plus fort du terme (trance), et de son représentant, Dionysos, le concept central de son esthétique, rétablissant les liens perdus depuis la grande tradition chamanique : "L'instinct [...] créa l'art, pour en faire à la fois un complément, un accomplissement,

et un *stimulant* de la vie [...] ? » 3) *L'art est une drogue dure* (Duchamp) — Duchamp vilipende à l'aide de la cruelle métaphore de l'addiction térébenthienne, chère au peintre, le cycle infernal qui est celui du drogué : la recherche du plaisir entraîne la répétition, la répétition entraîne le manque et le besoin, etc.

Ready-made comme anti-réitération, anti-contamination, anti-accoutumance, anti-jouissance corporelle, résolument spiritualiste (« je voulais remettre la peinture au service de l'esprit »). Un Duchamp qui endosse le rôle de l'agent déceptif, celui du *désintoxicateur*. Au moins en ce qui concerne la térébenthine et l'art exclusivement rétinien (et ceci de façon paradoxale et contradictoire puisque, fumeur impénitent toute sa vie, dans sa jeunesse new-yorkaise Totor est submergé par le sexe et l'alcool.) »

Qu'en est-il de l'exposition ? Peut-être un premier constat, comme l'énonce, en 1970, Claude Olivienstein, le responsable de l'hôpital Marmottan, à propos du livre *The Varieties of Psychedelic Experience* (Robert E. L. Masters et Jean Houston, 1966) : l'utilisation systématique de « trucs », trucs mobiles, cinétiques, jeux de lumière, comme on en trouve au Musée Grévin et dans les baraques foraines, lorsqu'ils veulent donner l'illusion du merveilleux, dépend exclusivement du talent des auteurs. Ils sont donc désastreux (tout psychédéliques qu'ils s'affirment) lorsque ces derniers n'en ont pas : « Quant à l'affirmation selon laquelle les hallucinogènes permettraient la traversée progressive des divers niveaux de conscience, c'est faire également bon marché de l'imprégnation de la civilisation occidentale par les idées freudiennes. En ce sens, l'expérience psychédélique comme son expérience artistique sont un peu comme une auberge espagnole : on n'y trouve que ce qu'on y apporte [...] »⁸.

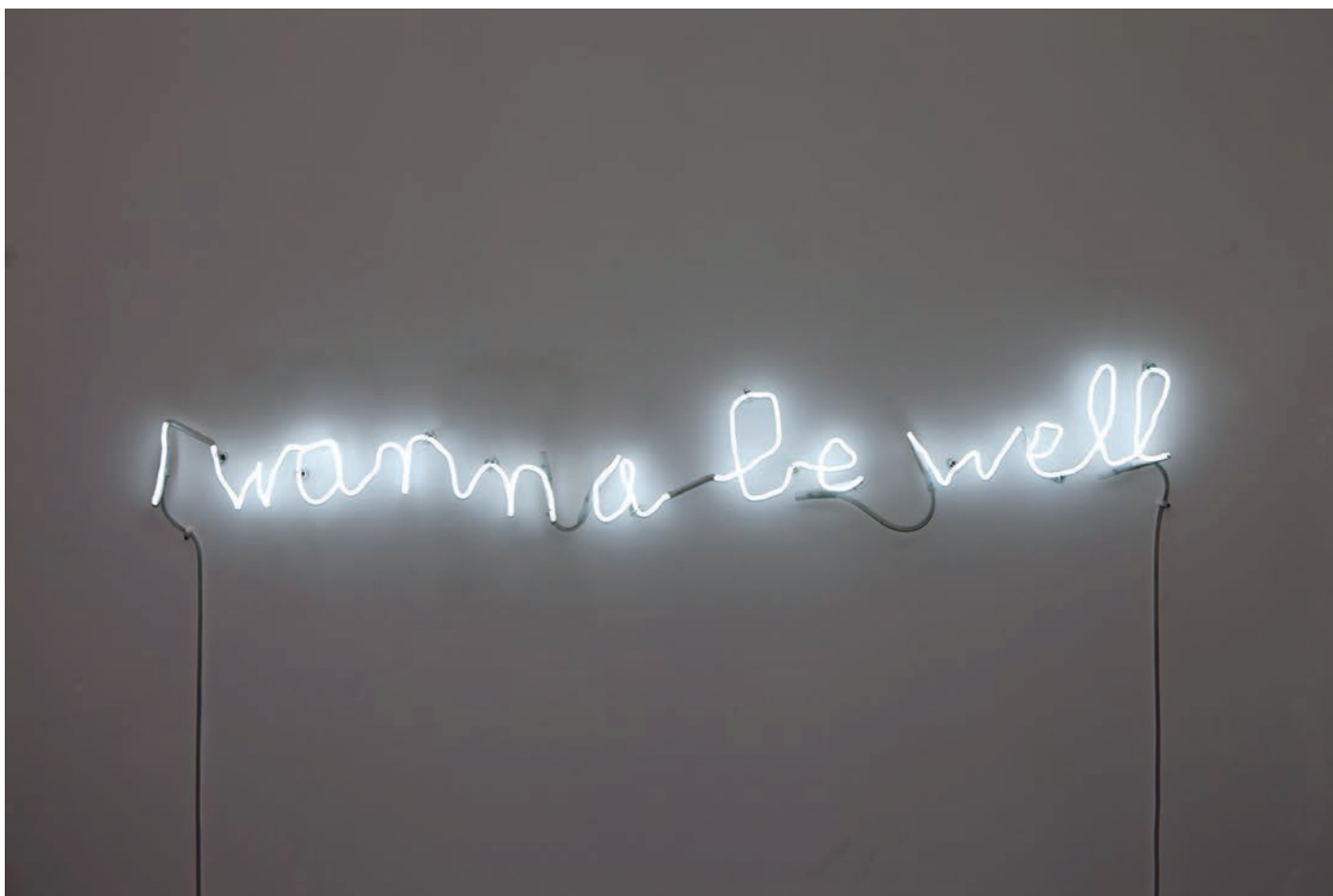
Talent, beauté ? C'est vrai que parfois certaines « œuvres » vous arrachent les yeux par manque d'esthétisme et que d'autres ne « nourrissent » en rien votre cerveau. Pour Frédéric Valabrègue, les hallucinogènes mettent plus en valeur l'inconscient dans ce qu'il a de collectif que dans ce qui ressort de l'individu ou du roman familial. Sorte de retour au primordial et à l'originel : « On y rejoue le combat contre les forces démoniaques, Persée tendant à Méduse un miroir... Cela rejoint une intuition fondamentale des drogues psychédéliques : il pense dans le monde comme il pleut, à l'impersonnel. »

Je ne parlerai pas ici des œuvres qui illustrent la drogue (les photos, objets divers, etc., de Youssef Nabil, de Larry Clark, de Michel François, de Nan Goldin : plus de 250 œuvres et 91 artistes).

Malgré l'enivrement, entre déjà-vu et trop-plein, des moments planants persistent : *Objets de tentation* (1966) de Daniel Pommereulle, cette lame de rasoir qui tranche une aquarelle, une « propédeutique des sentiments », selon Anne Tronche (sur la lame est inscrit « lame parfaite/acier supérieur ») ; *La pierre philosophique* (2012)



> Youssef Nabil, *Natacha fume le narguillé*, 2000. Photo : courtoisie Galerie Nathalie Obadia.



> Claude Lévêque, *I wanna be well*, néon blanc, écriture de Côme Duwa, 2010. Courtoisie Galerie Kamel Mennour. Photo : Fabrice Seixas.

des frères Chapuisat, une pierre fendue par un feu qui fume un joint ; *Bouteille de vin rêvant d'être une bouteille de lait* (1961) de Robert Filliou ; *Gross und Klein* (1982-1983) de Markus Raetz, une bouteille et un verre grand ou petit, selon l'angle que le regardeur adopte ; *180 degrés et 90 degrés* (1972-2010) de Jean Dupuy, des télescopes vous montrant votre œil et le bout de votre chaussure ; *Prises de sang* (1996) d'Esther Ferrer, trois seringues, bleu, blanc, rouge (alcoolique aristocratique, alcoolique amnésique, alcoolique communiste) ; *Sur la terrasse (Fès)* (1976) d'Erró ; les verres cannelés de Raymond Hains qui désignent plus l'artiste devenu lui-même qu'une influence « venue d'ailleurs » ; *Infinity Mirrored Room : Dots Obsession* (1998), la fofolle, simple et pure obsession de Yayoi Kusama pour les points, plus points fous d'eux-mêmes que jamais.

Restent les flashes simplement plaisants au regard comme *Bola* (1995) d'Edson Barrus, une élégante boule de 18,5 cm de diamètre composée de papier fumé et de salive. Et comment trouver un rapport entre des films comme *Camembert martial extra doux* (1975) de Martial Rayssé où la statue de la Liberté se met à parler et *The Psychedelic Gedankenexperiment* (2010-2011) de Gary Hill qui nous parle en construisant une molécule de LSD, alors que son élocution paraît déphasée et que la molécule elle-même n'en fait qu'à sa tête ? Quant à *TV Buddha* (1997) de Nam June Paik et *Oui* (2000) d'Adel Abdessemed, une étoile formée par de

la résine de cannabis, ces œuvres tiennent leur place. On comprend moins l'absence de la *Dream Machine* de Brian Gysin. La foi de Damien Hirst rejoint pour sa part allègrement les accumulations de Daniel Spoerri. La Beat Generation se contemple collectivement avec *Bouquet* (1957), une huile collective sur papier d'Allen Ginsberg, Gregory Corso, Ghérasim Luca et Peter Orlovsky, tous pour un temps résidents du 9, rue Gît-le-cœur, sans oublier un exceptionnel Gabriel Pomerand, *Le théâtre* (1951), Jean-Jacques Lebel et les textes éclairants d'Alain Jouffroy.

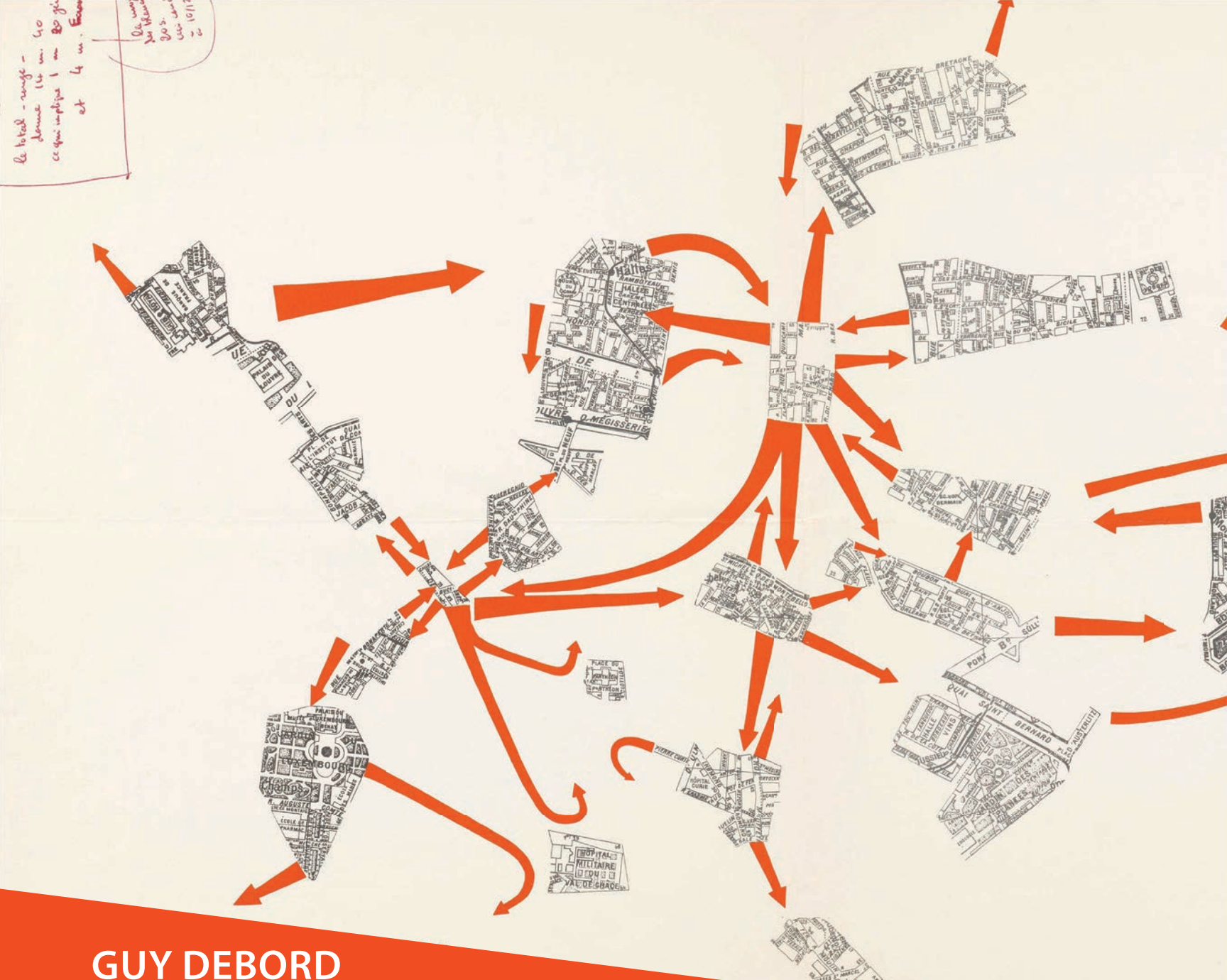
C'est aussi l'occasion de voir une œuvre très rarement montrée, celle de Bernard Saby, ou encore *Dessin sous l'influence du haschich* (1853) de Jean-Martin Charcot lui-même... Jean Cocteau ne fait quant à lui pas le poids aux côtés de Stanislas Ignary Witkiewicz, d'Antonin Artaud ou d'Henri Michaux avec ses dessins mescaliniens, à qui on laisse d'ailleurs le mot de la fin pour sa lucide individualité dans un entretien avec Jean-Dominique Rey :

« Dès l'instant que l'on a une existence personnelle, il faut bien que ce phénomène rejoigne votre personnalité. Le mouvement c'est un besoin nécessaire... Je n'ai eu aucune formation contraignante. Quand j'ai commencé à peindre c'est par du graphisme pur. J'ai commencé par ce qui m'excitait le plus. Et pour en revenir à la question posée [Comment cela s'est passé dans votre peinture lorsqu'elle cessa d'être exécutée sous l'influence de la mescaline ?], je mets en garde contre une explication mescalinienne. La mescaline n'a fait que cueillir quelque chose qui était prêt⁹. » ◀

Notes

- 1 Antoine Perpère (septembre 2008), *Sous influences*, communiqué de presse.
- 2 Antonin Artaud, « La liquidation de l'opium », *La révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, p. 21.
- 3 A. Perpère, « Formes sous influences », *Sous influences : artistes et psychotropes*, catalogue de l'exposition, Fages, 216 p. ; *id.*, dossier de presse, p. 6.
- 4 *Ibid.*, p. 7.
- 5 *Ibid.*
- 6 Walter Benjamin, « Le surréalisme », *Œuvres II*, M. de Gandillac (trad.), Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 131. (L'italique est d'Egaña.)
- 7 Friedrich Nietzsche, *Le livre du philosophe*, G. Blanquis (trad.), Garnier-Flammarion, 1991, p. 72.
- 8 Claude Olivenstein, *La drogue*, Éditions universitaires, 1970.
- 9 Jean-Dominique Rey, *Henri Michaux, rencontre (entretien avec Michaux, le 29 février 1972)*, Bernard Dumerchez, 1994, p. 26.

Présent dans l'ours d'*Inter*, *art actuel* comme correspondant français depuis de nombreuses années, CHARLES DREYFUS se trouve aussi dans l'index de plusieurs dictionnaires dont *Le siècle rebelle : dictionnaire de la contestation au XX^e siècle* (Larousse, 1999). Il a obtenu un DEA en histoire de l'art et est docteur en philosophie (*Fluxus, théories et praxis*). Ceux qui ont besoin d'étiquettes le classent souvent comme artiste Fluxus. Son art à base de mots et d'objets *ready-made* rejoint parfois cet état d'esprit, mais le plus souvent ne ressemble à rien d'autre qu'à lui-même, engagé dans une métaphore que lui seul peut distiller. Il a beaucoup écrit sur l'art contemporain et a été la cheville ouvrière de plusieurs magazines, en particulier *Kanal magazine*. Il est poète et s'est produit comme performeur dans une vingtaine de pays à travers le monde.



GUY DEBORD UN ART DE LA GUERRE

► CHARLES DREYFUS

Le titre, déjà, ressemble à un oxymore. Une affaire nationale, des mécènes, nous dit-on, avec l'aide de la veuve, ont réussi à garder en France les archives « de celui qui n'a jamais travaillé ». L'Université de Yale les convoitait fortement. Si j'en crois Internet, il y a eu pour cette exposition un « spectacle schizophrène du droit d'auteur »¹ acquis/pas acquis (un fonds s'élevant à 2,7 millions d'euros mérite d'être vu par le public). Cet homme qui s'est suicidé en 1994 appartient-il aujourd'hui avec ou contre son gré au *mainstream* ? Beaucoup d'eau a coulé sous les ponts de la Seine depuis qu'un jeune homme en 1953 au fond de la rue de Seine a écrit, avec de hautes lettres : « NE TRAVAILLEZ JAMAIS ! »

Comment faire l'impasse, dans la revue *Inter*, sur la mise en abyme d'une mise en spectacle d'archives acquises en 2011 par l'une des plus prestigieuses institutions culturelles françaises, la BNF ? Un extrait du dossier de presse montre l'ironie d'un Debord devenu Trésor national : « Paris, 2013, sur les quais de la Seine, Guy Debord, classé Trésor national, entre pour de bon dans le spectacle, dont il fut le plus intransigeant des critiques. Mais avec lui, pour le combattre encore, son art de la guerre. »

Antonio Casilli présente ainsi le cynisme de la démarche : « C'est là que le droit d'auteur se fait spectacle dans la mesure où ce dernier – selon Debord – n'est que le véhicule de la relation marchande. En l'occurrence, la relation de la culture qui s'expose à la prédation et à la récupération marchande de la part non pas d'entreprises privées, mais des institutions de l'État, lesquelles réussissent le coup double de *patrimonialiser* et *capitaliser* le bien commun qu'est représenté par l'œuvre même de l'un des premiers intellectuels à avoir théorisé le dépassement de toute propriété intellectuelle². »



Au vu de l'exposition, Debord, lui, au-delà de toutes les dérives et du vin ingurgité, a été un travailleur acharné. Durant toute sa vie, il a rempli des milliers de notes de lecture, classées minutieusement selon des thèmes précis. Certaines de ses fiches sont noircies avec une écriture presque aussi minuscule que celle de Walter Benjamin, d'autres présentent des schémas et des dessins. Un très grand nombre de citations proposent un éventail d'auteurs impressionnant et même une carte du monde pour distinguer les zones les plus influentes : « César : "On se trompe si on s'attend, dans la guerre, à n'avoir que des succès." Machiavel : "Entre vous et moi, il ne peut y avoir de moyen terme, il faut que nous soyons amis ou ennemis." Jacob Burckhardt : "[...] Chacun doit relire ces livres déjà exploités mille fois et dont le visage est autre pour chaque lecteur et pour chaque âge de la vie." »

Faut-il ici survoler en quelques phrases toutes les différentes facettes de Debord ? Mes préférences y seraient trop criantes : Lautréamont, Arthur Cravan, Dada... Mais là, c'est presque un mystère pour moi : comment a-t-il pu supporter (même si ce n'est que quelques mois) Isidore Isou ? Comment rester, même une seconde, dans l'ombre de celui qui se croyait Dieu lui-même ? Castoriadis parle du lettrisme comme d'un « groupe Dadao-clocharde ». On préfère lire ses textes avec Wolman dans *Les mains nues* sur les « situations ludiques ». Je suis moins *fan* du besoin de propagande qui, au sein de la culture officielle, devient par trop louche (le maso est parfois sado, et vice-versa, c'est bien connu). Je ne suis pas non plus très friand de « qui a fait quoi le premier » ni de « qui exclut qui ». Je me souviens du kiosque au coin du boulevard Saint-Michel et du boulevard Saint-Germain qui vendait l'I.S. Mais je lis qu'en fait, il n'y avait que

400 exemplaires vendus, le reste étant distribué gratuitement. Avant la célèbre publication du 22 novembre 1966 à Strasbourg *De la misère en milieu étudiant* (écrite par Mustapha Khayati avec l'« assentiment » de Debord sur les presses « détournées » du syndicat étudiant de l'UNEF, de ce fait « impliqué »), Debord n'œuvrait tout de même pas tout à fait seul : en 1959, il a rencontré les intellectuels de Socialisme ou barbarie et, en 1960, il a signé *Le manifeste des 121* contre la guerre d'Algérie – alors qu'à 25 ans, en pleine guerre, il se fait réformer : asthmatique chronique, myope, maladroit. Il n'a pas été tendre par la suite avec le signataire Henri Lefebvre, ni auparavant dans *Potlatch* : « Devons-nous considérer Picasso et Clouzot, d'un point de vue moral, comme de tristes charognes bonnes à porter à quelque équarrissage ? » Pendant ce temps, quelques mauvaises langues ne le jugent, à cette époque, que comme un potache attardé vivant une vie de bohème aux crochets de sa femme.

Dans une lettre du 29 septembre 1966 à Mustapha Khayati, il écrit : « Il n'y a pas pour nous d'étudiant intéressant, en tant qu'étudiant. Son présent et son avenir planifié sont également méprisables ("encore un effort si vous voulez cesser de l'être"). La "bohème" n'est pas une solution révolutionnaire ; mais elle n'est jamais authentiquement vécue qu'après une rupture complète et sans retour avec le milieu universitaire. Donc, que des étudiants n'essaient pas de se vanter d'une version factice de ce qui est déjà une médiocre solution individuelle dans les meilleurs cas. Fais sentir d'abord à ces rédacteurs notre mépris suspendu sur eux, pour leur ôter tous les doutes sur le mépris universellement mérité par leur milieu. »

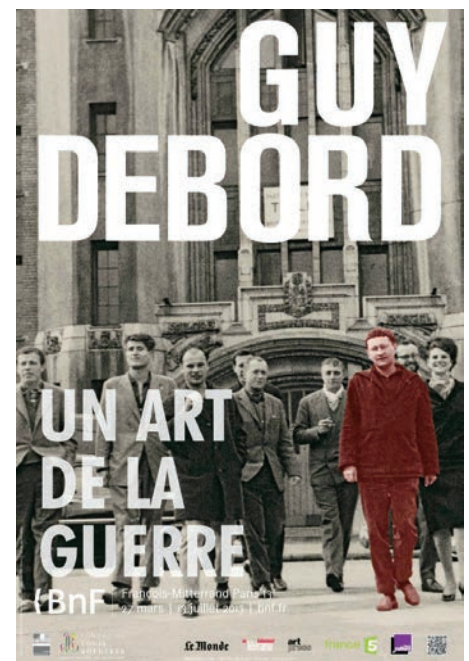
Or, ma génération a été baignée et bercée par le livre de Debord *La société du spectacle* (Buchet-Chastel, 1967), puis tout s'est retrouvé après la déferlante « société du spectacle » de Mai 68. Toutes les sauces se sont additionnées et ont laissé la place à de l'exégèse sur laquelle plus personne n'est d'accord.

Ici, le parti pris de l'archive sert de fil conducteur. Ce n'est certainement pas le plus mauvais. À la sortie, si l'on en a le courage, on peut même voir à la queue leu leu tous ses films. Qui a eu cette patience d'ange ? Personne, je suppose.

L'exposition présentait également des œuvres plastiques, mais elles devaient coïncider avec ce que je connais le mieux, et je ne me souviens plus de rien : oui, des Asger Jorn, un excellent Pomerand, celui qui toujours, pour moi, sort du lot ; oui, cela me revient, je n'ai pas pu ne pas voir *The Naked City* : illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie – j'ai un faible pour les flèches rouges –, ses peintures *Directives* « Réalisation de la philosophie » et « Dépassement de l'art » – au moins en reproduction – et les divers détournements dont les B. D.

J'ai été plus attentif à l'espace qui était consacré au *kriegspiel* (jeu de guerre) dont je ne connaissais que l'existence du livre écrit avec Alice Becker-Ho – à qui l'on doit cette exposi-

tion – aux éditions Gérard Lebovici en 1987 : « Un relevé des positions successives de toutes les forces au cours d'une partie. » Le jeu a pour modèle historique les lois établies par la théorie de guerre de Carl von Clausewitz, une réduction des frictions en tout genre qui, si l'on en croit sa devise, ne doit pas exclure la ruse : « On adapte ses armes et ses méthodes. » Une préoccupation, une passion, une stratégie, qu'il développe depuis le milieu des années cinquante. En 1965, il en dépose le brevet et, en 1977, il s'associe avec Gérard Lebovici – « Lebo », l'imprésario de Belmondo, le producteur de Resnais, de Rohmer, de Truffaut... – pour fonder une société nommée Les Jeux stratégiques et historiques, dont l'objet est la production et la publication de jeux. Quelques exemplaires en cuivre argenté du Jeu de la guerre sont réalisés par un artisan et une *Règle du jeu de la guerre* est publiée en français et en anglais.



Mais auparavant, Debord, en 1971, rencontre Lebovici qui se voulait déjà « le Gallimard de la révolution » avec ses Éditions Champ libre, et y insuffle ses propres perspectives. La stratégie tourne un peu beaucoup au vinaigre égotique lorsqu'en octobre 1983, Lebovici rachète le Studio Cujas pour y faire projeter exclusivement les films de Debord en continu (comme un musée qui n'exposerait qu'une seule œuvre). Truffaut traite alors Debord de « nouveau Tartuffe ». Faut-il préciser, stratégie oblige, que les Éditions Champ libre n'ont publié, en ce qui concerne les avant-gardes artistiques, quoi que ce soit s'étant développé chronologiquement après Debord lui-même ? ◀

Notes

- 1 Antonio A. Casilli, « La BnF, Guy Debord et le spectacle schizophrène du droit d'auteur » [en ligne], Body Space Society, 1er avril 2013, www.bodyspacesociety.eu/2013/03/23/la-bnf-guy-debord-et-le-spectacle-schizophrène-du-droit-dauteur/.
- 2 Ibid.



Photo : Richard Martel.

L'ARTISTE ET LA POLITIQUE EN DES TEMPS DIFFICILES

► NELSON HERRERA YSLA

Au mois de décembre 2012, le *Musée national d'art moderne et contemporain d'Alger* réalisait des Journées internationales d'études sous la thématique « Art et engagement politique », lors du *Festival international d'art contemporain*, ayant lieu tous les deux ans avec la collaboration du ministère de la Culture algérien. Organisées dans le cadre de la célébration du 50^e anniversaire de l'indépendance algérienne, ces Journées ont rappelé les rôles politique et culturel des artistes de même que le rapport entre l'art et l'histoire. Plusieurs invités (conservateurs de musées, historiens de l'art, enseignants, commissaires d'expositions, critiques d'art) de la France, d'Alger, des États-Unis, de la Syrie, de l'Italie, du Mali, de la Tunisie et de l'Algérie ont discuté autour de l'énoncé d'Enrico Baj : « Il est des tableaux qui rappellent mieux que toutes les heures sanglantes de l'histoire. »

Le titre de ce colloque, « L'artiste et l'engagement politique » – très approprié à cette époque de mondialisation, d'effacement des repères parmi les diverses manifestations de l'art et de la culture, de profonde crise économique dans différentes parties de la planète, de très hauts et mirobolants prix au marché de l'art –, me porte à croire que les deux termes, *artiste* et *engagement politique*, doivent être à nouveau considérés, évalués, définis, à la lumière des changements qui marquent aujourd'hui le monde dans presque tous les domaines de la vie : politique, sociale, économique, culturelle. Comme on le sait déjà, la relation entre ces deux termes a donné naissance à la notion d'*artiste engagé*, laquelle a émergé dans le public au XX^e siècle au sein des cercles d'intellectuels européens et a gagné en notoriété dans la décennie des années soixante lors des intenses mouvements de libération en Afrique, au Moyen-Orient, en Amérique latine et en Asie. De nombreux artistes et groupes de création ont conçu, à l'aide de diverses techniques d'expression des œuvres, des performances et des actions dans les galeries, les musées et les rues pour encourager lesdits mouvements, mais aussi dénoncer les guerres impérialistes contre de petits pays, les interventions militaires, les dictatures en tout genre, les gouvernements antipopulaires et autres maux qui portaient atteinte à l'humanité dans différentes parties de la planète.

Lors de cette même décennie, des changements significatifs se sont produits dans le domaine de l'art. Le transfert du concept de *dématérialisation* de l'œuvre d'art jusqu'à son *extension* vers d'autres domaines de la culture et d'autres disciplines sociales nous a permis de penser que l'art que nous croyions jusque-là enraciné, inamovible, fixé par l'Histoire dans des livres et des magazines, n'était pas le même. À notre plus grand étonnement, l'art commençait à devenir différent. Et cette profonde série de

changements ne s'est pas arrêtée depuis. C'est pour cela que c'est de plus en plus difficile de définir *ce qu'est l'art* et *ce qu'il n'est pas*, aussi bien pour les critiques, les historiens et les chercheurs que les commissaires. Rappelons le moment où, dans une galerie de New York en 1917, Marcel Duchamp a exposé un urinoir qui a été classé comme « œuvre d'art » : en réalité, depuis ce jour, soit il y a presque cent ans, l'histoire de l'art a changé. Voilà pourquoi nous pouvons affirmer que nous vivons une certaine confusion qui n'a pas encore été éclaircie.

Par ailleurs, à présent, beaucoup de personnes qui n'ont pas fait d'études ou qui n'ont pas été formées dans des ateliers, des académies ou des universités sont considérées comme des artistes. Quiconque a exposé une « œuvre d'art » dans une galerie, un musée, une rue, un espace public ou même sur Internet est immédiatement considéré comme « artiste » ; les espaces traditionnels consacrés à l'exposition ne sont pas suffisamment crédibles ou notoires pour promouvoir tout ce qui s'expose en leur sein. Il semblerait que l'affirmation faite par Joseph Beuys dans les années soixante-dix, selon laquelle « tout homme est un artiste », ait trouvé sa place dans la plupart des sociétés et pays contemporains. Ils sont très peu nombreux, ceux qui rejettent cet argument autant en Occident qu'en Orient. En conséquence, le monde est surpeuplé d'œuvres d'art, de livres, de magazines et surtout de catalogues. Il est aussi saturé de biennales, de triennales, de salons, de foires, de ventes aux enchères, que personne ne remet en question. Il y a surproduction non seulement en ce qui concerne l'art, mais aussi la musique, la littérature, le cinéma, la danse et presque toutes les manifestations de la culture.

Alors on peut se demander : qui est *vraiment* artiste ? quels sont les paramètres, les coordonnées qui servent à évaluer et à mesurer le statut d'artiste ? qui ne l'est pas ? quelle est la vraie valeur économique d'une œuvre d'art si quelqu'un paie pour une seule pièce plusieurs dizaines de millions d'euros ou de dollars ? La dépense de grosses sommes d'argent n'est pas une exclusivité réservée à des tableaux peints à l'huile ou à des œuvres considérées célèbres par l'Histoire, car quatre millions d'euros furent versés pour une photographie digitale imprimée sur du papier. Comment peut-on mesurer la valeur non seulement économique, mais aussi sociale, culturelle, politique, d'une œuvre d'art ? L'expansion chaque jour plus forte du marché a fait changer de manière extraordinaire autant l'art que la culture en général. C'est pour cette raison qu'aujourd'hui de nombreuses personnes dans le monde veulent devenir « artistes ».

Mais d'autres concepts ont aussi changé dans le monde. Après la chute du mur de Berlin en 1989, la notion de ce qui est politique a changé.

Le socialisme et le communisme ont le plus souffert de cet événement, symbole de changement au cœur de l'Europe, tandis que le capitalisme s'est maintenu apparemment au même endroit... jusqu'à aujourd'hui où il commence à souffrir des frémissements qui mettent sérieusement en danger ses fondements, ses structures économiques et son pouvoir. L'actuel modèle de la société capitaliste ne satisfait plus les souhaits, les désirs, les attentes des citoyens, et partout apparaissent des fissures, voire un mécontentement généralisé qui se traduit par des manifestations populaires, des grèves, de longues marches dans les villes et les campagnes, des démissions de gouvernement, sans que personne ne puisse prédire où et quand cela se terminera ni ce qu'il adviendra de nous aujourd'hui même ou demain dans ce monde agité où nous vivons.

Les notions de gauche, de centre et de droite ont aussi changé. Les partis politiques souffrent des crises aussi bien en Europe qu'en Amérique latine. Certaines associations nouvelles surgissent sur la scène politique actuelle étant donné le dynamisme des réseaux sociaux qui ont commencé puis continuent encore aujourd'hui à usurper l'espace appartenant traditionnellement aux partis politiques. Il est difficile de prédire quelles seront les formes et les structures de nos nombreuses sociétés dans les prochaines années. Nous sommes à une époque de transition en ce qui concerne plusieurs domaines de la vie, mais nous n'avons pas encore le recul historique suffisant pour l'apprécier dans toute sa dimension.

La politique est aujourd'hui associée à tout ce que nous faisons dans les quartiers, communautés, villages, villes, pays, afin de transformer le *statu quo* social, économique, culturel, même s'il s'agit d'actes minimes, car de telles actions, qui influent sur les gens, donnent lieu à des opinions diverses et affectent, d'une manière ou d'une autre, le tissu social. Tout ce que nous faisons aussi dans le domaine de la culture a des connotations politiques, bien que nous ne le réalisons pas avec des objectifs spécifiques. En effet, la politique a aussi étendu son champ d'action, comme l'art lui-même. Désormais, ce que font les politiciens, les partis, les gouvernements, ne concerne plus seulement l'État. Nous, les commissaires, les conservateurs, les critiques, les historiens, sommes en train d'accomplir une certaine action politique chaque fois que nous publions un texte, que nous organisons une exposition à l'échelle locale ou mondiale, que nous promouvons une tendance artistique, car nous sommes en train d'éveiller une conscience auprès des citoyens, auprès de la société. Notre travail contribue à modifier les structures culturelles et sociales au sein de notre environnement proche. Ce que nous faisons tant bien que mal se manifestera chez de nombreuses

Au début du XX^e siècle ont surgi des associations artistiques et des artistes qui ont concentré leur production symbolique sur des aspects politiques d'un pays donné ou du monde en général. Dès les premières décennies, quelques signes d'un certain engagement politique sont apparus, bien qu'on n'ait pas nommé leurs protagonistes « artistes engagés ». À cette époque, plusieurs créateurs ont condamné la Première Guerre mondiale et ont dénoncé l'essor du fascisme en Europe. Ils ont de même sympathisé avec les changements et transformations produits par des révolutions victorieuses telles que la révolution d'Octobre en Russie ou la révolution mexicaine sur le continent américain. Les exemples appartenant à l'histoire de l'art sont nombreux : Otto Dix, Picasso, les muralistes mexicains, Rivera, Orozco, Siqueiros, le Brésilien Cândido Portinari, le Cubain Wifredo Lam, l'Équatorien Oswaldo Guayasamín, l'Argentin Antonio Berni, Erró ainsi que l'extraordinaire avant-garde russe qui a été la protagoniste de l'une des expériences les plus importantes, appuyant la naissance de l'État soviétique, intégrant art et vie, art et société, art et avant-garde politique.

personnes, provoquera ou non un sentiment de satisfaction personnelle et contribuera aussi à ce qu'elles deviennent de meilleurs ou pires citoyens.

Ces grands thèmes et sujets ont continué à être abordés par les artistes principalement lors de deux moments historiques : l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale et, quelques années plus tard, dans les années soixante, la naissance d'importants mouvements de libération sur la planète, culminant avec le soutien presque massif accordé au peuple vietnamien face aux États-Unis lors de cette guerre injuste, de triste souvenir. Dans les années soixante-dix, nous avons vécu une période plus calme, même si en Amérique latine les dictatures militaires commençaient à gagner en puissance pour contrôler et empêcher de nouvelles tentatives de libération des pays. Plusieurs artistes et groupes de création ont condamné cette nouvelle réalité dans leurs œuvres et actions en Argentine, au Chili, au Brésil, au Pérou, en Colombie, aboutissant à une vaste prise de conscience sociale. L'art latino-américain a encore une fois subi de gros changements, autant que celui des muralistes mexicains dans les années vingt et trente.

Cependant, à partir des années quatre-vingt, la situation change à nouveau du point de vue politique puisque les régimes dictatoriaux et répressifs ont cédé la place aux gouvernements démocratiques dans presque toute l'Amérique latine. Les préoccupations des artistes ont alors

changé de contenu et de forme. Les grands thèmes et sujets du passé ont été substitués par d'autres qui n'existaient pas auparavant ou qui ne se manifestaient pas avec une telle intensité : je fais référence à la violence, au SIDA, aux drogues, à la faim, au manque d'eau, au changement climatique, aux migrations, aux sans-papiers, au trafic d'hommes et de femmes, à la xénophobie, aux épidémies, à l'argent, au génome humain, parmi d'autres. Quant au plan formel, les installations, les objets sculptés, la photographie, se sont imposés puisqu'ils sont plus en adéquation avec une culture postmoderne, inclusive, plurielle, ouverte, diversifiée, où tout est valable, tout est possible, qu'importe son origine. Les artistes ont commencé à voyager plus que jamais en quête de nouveaux espaces d'exposition, poussés par une vague mondiale de migrations constantes, principalement depuis les pays du Sud vers les pays du Nord. Tout s'est mélangé comme jamais dans l'histoire. Des hybridations et des métissages jamais vus auparavant en matière d'art ont surgi.

Pendant les années quatre-vingt-dix jusqu'à cette première décennie du XXI^e siècle, ce *statu quo* a continué à se développer, raison pour laquelle aujourd'hui il est difficile de trouver une tendance ou un courant dominant. On ne peut même plus s'orienter avec clarté par rapport au centre et à la périphérie comme avant : il y a déjà de nombreux centres actifs, et ce qui précédemment était la périphérie a aujourd'hui gagné une force centrale.

L'engagement de l'artiste a changé dans la même mesure où ont changé toutes ces notions autour de l'art et de sa circulation prévalant tout au long des années, des décennies, des siècles. L'artiste est plus centré aujourd'hui sur la réflexion autour des sujets de la vie quotidienne, de la vie de tous les jours. Il essaie d'élucider des énigmes de l'existence humaine en observant de près les découvertes de la science et les progrès de la technologie. Il veut vendre ses œuvres aux États-Unis et en Europe, obtenir des bourses n'importe où sur la planète, aspirer à des séjours de longue durée, gagner de grosses sommes d'argent dans des concours et des ventes aux enchères, et être invité aux grands événements d'art internationaux qui sont à présent de plus en plus spectaculaires, mirobolants, gigantesques, tels les Jeux olympiques ou les Championnats mondiaux de football. Les œuvres de nombreux artistes latino-américains peuvent être appréciées à la Tate Modern de Londres, au Grand Palais de Paris, au Centre d'art de la reine Sophie de Madrid, au MoMA de New York, à la *documenta* de Kassel et aux *Biennales* de Venise, de Lyon, d'Istanbul, de Gwangju, de Charjah, de La Havane. Plus de 200 biennales et des centaines de foires partout dans le monde le poussent à un état d'inquiétude et de préoccupation.

La nécessité d'améliorer ses conditions de vie, d'être reconnu et admiré en ces moments difficiles, conditionne ses points de vue, ses intérêts, sa manière de se mettre en relation



> Pablo Picasso, *Guernica*, 1937.

> Diego Rivera, *Man at the Crossroads*, 1933.





avec le public. Cela lui a donné le statut d'« artiste international », qui renie parfois sa nationalité, ses origines géographiques et culturelles. Certains n'incluent même pas sur leur CV l'endroit où ils sont nés. Voilà l'une des conséquences de la mondialisation que l'on expérimente aujourd'hui et qui explique très bien jusqu'où les pouvoirs du marché et de l'argent sont arrivés : ils ont fini par surclasser le pouvoir politique, la nécessité d'un engagement politique. Dans nombre d'œuvres de nos artistes les plus reconnus, on ne perçoit plus de traits identitaires, ni de signes, ni de symboles appartenant à leur groupe ethnique ou culturel. Les codes qu'ils emploient dans leur discours et leur démarche artistique tentent d'atteindre un langage universel qui les place sur le même plan que leurs collègues d'Europe ou des États-Unis. Ce qu'il y a de politique dans leurs œuvres a changé de visage, car ils préfèrent désormais ne pas trop déranger les pouvoirs économiques qui dominent aujourd'hui le monde de l'art. Ils ne veulent plus jouer le rôle d'« enfant terrible ». Ainsi, la politique dans l'art est actuellement visible à d'autres niveaux de perception : l'engagement fait de l'artiste un homme qui transmet ses complexes conditions d'existence, ce qui l'angoisse, le séduit, l'inquiète, le libère.

L'association des Indignés en Europe, qui a presque deux ans déjà, n'a pas trouvé de réponses dans le milieu de l'art : on ne sait pas si elle attire l'attention des artistes qui habitent ces

pays ; on ne sait pas si les récents événements qui ont bouleversé le Moyen-Orient et qui ont provoqué la stupéfaction de presque toute la planète ont déjà trouvé leur expression dans le domaine de l'art. C'est pour cette raison qu'on ne peut pas voir dans cette nouvelle alliance entre les forces politiques et sociales une expression immédiate et une illustration artistique comme cela se produisait au siècle précédent. Les quelques rares œuvres qui ont abordé ces thèmes n'ont pas suffisamment perduré, ce qui ne veut pas dire que l'artiste soit aujourd'hui un être indifférent, un être aliéné dans son milieu et dans le monde. Il y a trop de choses dans son entourage qui ont changé et qui ont finalement transformé sa sensibilité, sa façon de se conduire.

L'art est en train de vivre des moments de changement. Les artistes aussi. Même si l'histoire paraît presque la même, car il existe encore des inégalités et des injustices comme aux siècles derniers, la réalité de tous les jours est autre. L'expression de la complexité contemporaine de la vie pourrait être considérée comme un paradoxe. En fait, c'est l'un des plus grands défis pour tous ceux qui, comme nous, se soucient de l'avenir de l'art, des artistes et de la politique : nous avons besoin de nouveaux instruments théoriques, de nouvelles méthodes d'analyse, de nouveaux outils de travail. Des réunions telles que le colloque d'aujourd'hui nous mènent à un engagement plus fort, pour lequel nous sommes disposés à consacrer tout notre temps. ◀

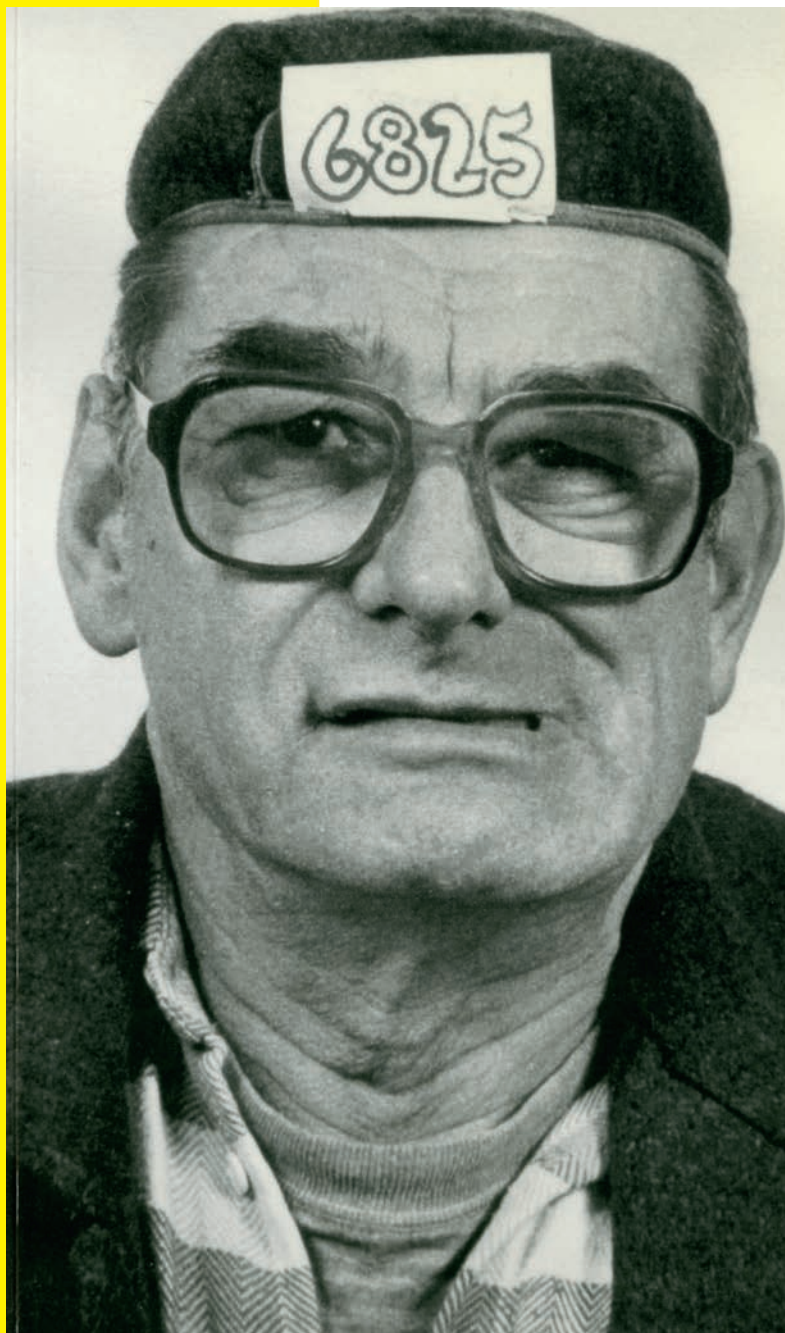
> Marianela Orozco, *Comunion*, photographie (mouches qui s'alimentent d'une portion commune de miel), 47,2 cm x 70 cm, 2007.

NELSON HERRERA YSLA est critique d'art, commissaire et fondateur de la *Biennale de La Havane* et du Centro Wilfredo Lam, à La Havane, Cuba. Il a collaboré à plusieurs revues d'art à Cuba et à l'étranger. Il a publié plusieurs livres sur l'art et la poésie à Cuba, au Mexique et au Brésil. En 2007, il recevait le Prix national de la critique d'art. En 2008, il a été directeur de la *Bienal Paiz* au Guatemala. Il a donné plusieurs conférences en Amérique latine, en Europe, au Moyen-Orient et aux États-Unis.

1925-2013

OTTO MUEHL

► JACQUES DONGUY



> Photo tirée de la page couverture *Lettres de prison* d'Otto Muehl, les presses du réel, Dijon, 2004.

Otto Muehl, né le 16 juin 1925 à Grodnau en Autriche, père de l'actionnisme viennois avec Hermann Nitsch qu'il rencontre en 1962, vient de s'éteindre, le 26 mai 2013 au Portugal, près de Faro. Otto Muehl, de sa 13^e à sa 20^e année, a vécu sous le régime national-socialiste. On peut penser que la violence de l'actionnisme s'explique par ce non-dit de la participation active des Autrichiens au régime hitlérien, donc à Auschwitz et à Treblinka, violence du non-dit qui va s'exprimer sous forme de régurgitation de saletés, de boue, de nourriture, de merde, ce qu'il appelle l'« action matérielle ». En 1968 à l'Université de Vienne, sur l'invitation des étudiants socialistes, il compisse le public et Günter Brus chie sur la drapeau autrichien en chantant l'hymne national. En 1973, il fonde la Commune, au départ avec la bénédiction du chancelier Kreisky, à Friedrichshof, à l'est de Vienne, non loin du rideau de fer. Il voulait prendre le contrepied du nazisme et du pétainisme : travail, famille, patrie. Il voulait un phalanstère à la Fourier, ce Fourier qui fascinait à la même époque un Robert Filliou, peut-être la seule véritable tentative d'expérience communiste, avec la mise en commun des biens et de la sexualité, expérience qui a duré près de 20 ans, jusqu'en 1989 : pas de couples, des enfants éduqués par la communauté, pas de pères, ou alors tous les hommes sont des pères. Dans la Commune, l'art est la pratique de tous, et une œuvre artistique considérable y est réalisée sous forme de peintures et de films. Selon Otto Muehl, « la folie [de l'État] s'exprime avec Hitler, avec Staline ». Isou parlait de la société paradisiaque ; Muehl a voulu la réaliser dans la réalité, passer de l'art à la vie : « On a fait des fêtes extraordinaires avec de la danse, du théâtre, de la musique, de la littérature, de la peinture. »

Mais la Commune est bientôt considérée par l'État autrichien comme un centre de formation pour terroristes, et Otto Muehl fait sept ans de prison. À sa sortie de prison, il s'installe en Algarve pour son *expérience n° 2*, une petite commune, en fait une famille élargie où il tentera de corriger les erreurs de la première commune. Il y pratique aussi des cours de peinture, soit le portrait des visiteurs : « Je propose toujours de faire un visage de manière très correcte, et quand ce portrait est terminé, je dis qu'il y a maintenant un vent de sable qui arrive. »

Selon lui, le mot *art* est un mot un peu artificiel : « L'art d'aujourd'hui est une réaction de défense contre le malaise dans une société de consommation de masse dépourvue de sensualité. » Comment peut-on mieux décrire l'art lié à la vie ? ◀

REÇU AU LIEU



Chroniques lavalloises/ Laval Chronicles

Mariane Bourcheix-Laporte
et Anne-Marie Proulx

Chroniques lavalloises est une publication hors norme, petit ovni plié (plutôt que relié) dans le paysage de ma bibliothèque, réunissant les propositions visuelles et conceptuelles de dix artistes de Laval et d'ailleurs qui « ont exploré différents aspects urbains, humains, géographiques et historiques de la ville ». Sous forme de cartes postales, ces propositions offrent un format qui oriente le regard posé par le lecteur – quoique j'hésite sur le terme : *lecteur-regardeur* serait peut-être plus juste, voire *usager* – puisque l'usage prescrit d'y écrire au verso, de les adresser, de les affranchir, puis de les poster.

Alors que, traditionnellement, la carte postale est un marqueur géotemporel où sont reproduits des symboles forts, des monuments par exemple, ou encore des paysages caractérisés entre autres par le pittoresque ou le bucolique, celles-ci sont tout autres : « Elles donnent de l'importance aux histoires simples, aux paysages éphémères, aux rêves ordinaires [...] ». Les propositions partagent également un certain éclectisme, tant formel que conceptuel, chaque artiste y allant de ses préoccupations et de son bagage perceptuel.

L'*Expédition no 9* d'Anne Bertrand « mélange explorations territoriales et recherches documentaires » : une boule de Noël abandonnée sur la berge derrière l'aile psychiatrique de l'hôpital du Sacré-Cœur est un fait tout aussi anodin qu'extraordinaire de l'histoire avec un petit *h*. *Traverser la rivière des Prairies à la vitesse de la lumière sur le pont de l'A25* d'Étienne Tremblay-Tardif propose pour sa part un recadrage faussement sérigraphié de photographies contemporaines et historiques de l'inauguration du pont. *Lavallée* de Donna Akrey est une singulière série d'images où n'est laissée que la végétation en découpes irrégulières, verdure sur vide. Shane Krepakevich, lui, nous propose du sublime : des ciels sans titre, intersection Le Corbusier et Jacques-Tétrault. *Les rencontres archivées* de Julie Fournier Lévesque témoigne d'un temps où l'écriture courait couramment sur le papier, carte sur carte abîmée. Un autre type d'écriture parcourt les *Surfaces scolaires* de Marc Laforest, faites de bois gravé d'ennui et de joie fébrile puérile. L'unique carte de Vanessa

Kwan, *Language Leaves Me Lonesome* (*Solitaire dans le langage*), évoque quant à elle l'isolement de la banlieue et la gestuelle mimant le L d'un Laval palindromique. *Capsules de banlieue* de Jacinthe Robillard fait le focus sur des clichés de son enfance lavalloise. Les maisons dessinées de Claire Dumoulin tracent la mémoire à main levée d'un certain *Vivre à Laval*. Enfin, *Hétéropolis 00* de Jean-François Prost (*Adaptive Actions*) constitue quelques projets pilotes urbanistiques d'un Laval « ouvert » sur l'avenir.

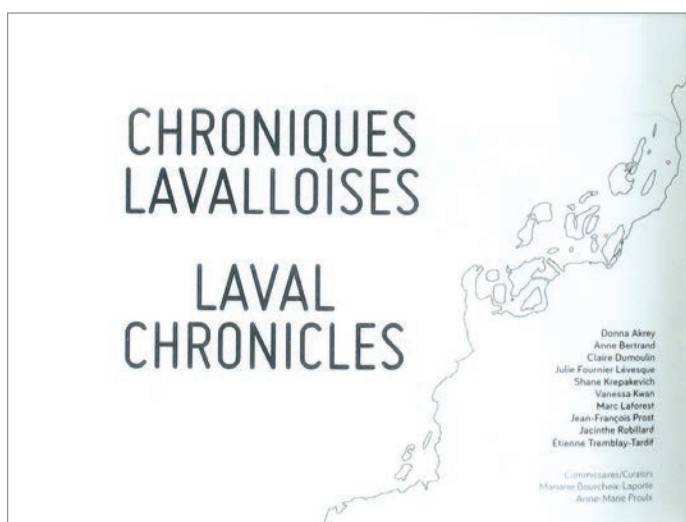
Projet initié par Anne-Marie Proulx et Mariane Bourcheix-Laporte – auteures du texte de présentation –, *Chroniques lavalloises* porte différentes voix et divers points de vue. De ces propositions, on retient un ensemble de perspectives à la fois complémentaires et indépendantes : ces images, et les quelques phrases ou titres qui les accompagnent, font figure de fenêtres et de filtres qui « donnent » sur différentes facettes d'une réalité parmi mille autres. L'accès à ces fenêtres pourrait éventuellement être lié à leur potentielle mobilité : les cartes peuvent être envoyées. Le seront-elles ? L'ont-elles été ? À qui ? Vers où (les) « donner à voir » ? À ce titre, il s'avère que les artistes ont été invités pendant les mois de novembre et de décembre 2012 – pour faire suite au lancement de la publication – à disséminer un nombre de cartes dans des lieux au choix. Cette distribution furtive figurait une diffusion hors galerie de la programmation nomade de Verticale.

Laval, depuis quelque temps, semble être devenu le lieu d'un foisonnement artistique sans précédent. C'est du moins le sentiment que j'ai lorsque je reçois les lettres d'information de la Galerie Verticale qui, je le constate avec constance au fur et à mesure que progresse sa programmation, accomplit un travail colossal dans sa situation de centre d'artistes « en région », voisin et ami de Montréal. La visibilité que génère Verticale est telle que Laval, désormais, existe. Ces chroniques en font foi.

Lancement le 1^{er} décembre 2013, exposition jusqu'au 8 février 2014, au foyer de la Maison des arts de Laval.

Nathalie Bachand

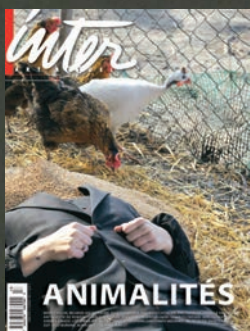
Verticale – centre d'artistes
397, boul. des Paires, bur. 412
Laval (QC) Canada H7N 2W6
info@galerieverticale.com
www.galerieverticale.com
ISBN 978-0-9877539-1-5





114 / PRINTEMPS 2013 POÉSIE AUTRE

Dans ce numéro consacré à la « poésie autre », « nous ne prétendons, ni ne souhaitons, dresser l'historique et dessiner un tableau exhaustif – velléité utopique – de la poésie autre, mais plutôt effectuer quelques analyses sur des cas concrets et contemporains. Et il fut même plutôt difficile de lui trouver un titre... Poésie autre, quoique fort approximatif, nous a semblé le plus approprié. » Avec des contributions de : José Acquelin, Jean-Pierre Bobillot, Yves Boisvert, Philippe Castellin, Catherine Cormier-Larose, Jacques Donguy, Sébastien Dulude, Marc-Antoine Durand, Giovanni Fontana, Philippe Franck, Jean-Yves Fréchette, Jean-Claude Gagnon, Christine Germain, Silvio de Gracia, Michaël La Chance, Jonathan Lamy, Imen Louhichi Kamoun, André Marceau, Hélène Matte, Hugo Nadeau, Laurance Ouellet Tremblay, Nicolas Rivard, Yan St-Onge.



113 / HIVER 2013 ANIMALITÉS

Il y a un excès d'humains. Cette phrase est en soi très controversée puisque c'est précisément le manque d'humanité qui semble dominer le monde actuel. Immersés au sein d'une véritable crise de l'humanisme, ce numéro ouvre la réflexion pour resituer cet humanisme au cœur du débat. Plusieurs propositions textuelles et divers portfolios d'artistes en lien avec la thématique « Animalités ». De plus, ce numéro propose un retour sur les dernières éditions de la *Biennale de La Havane*, la *Manif d'art de Québec* et la *documenta* de Kassel, événements majeurs de la scène culturelle mondiale.

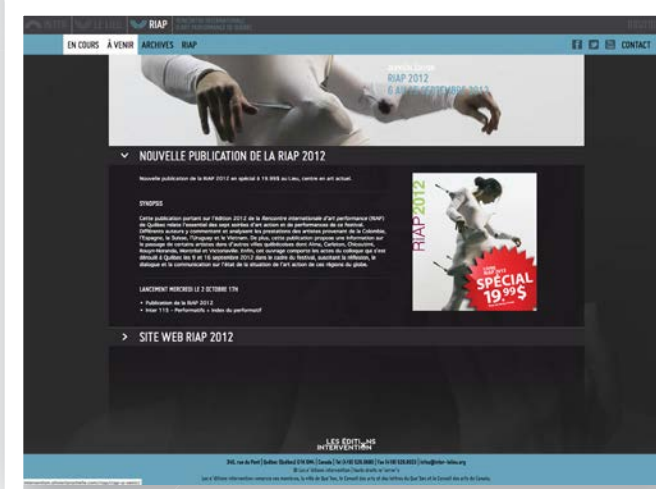
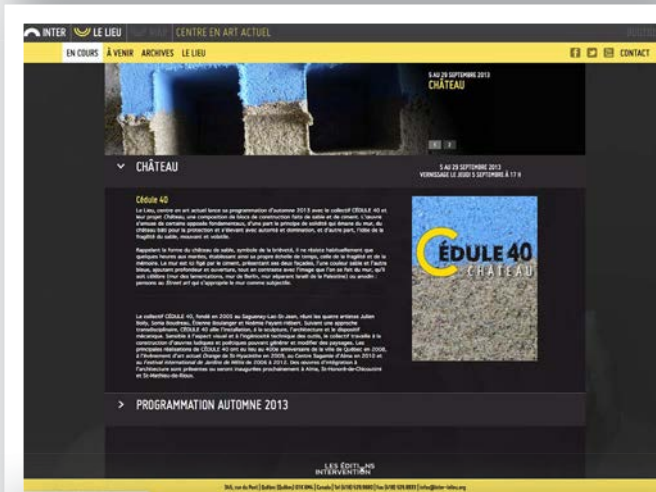
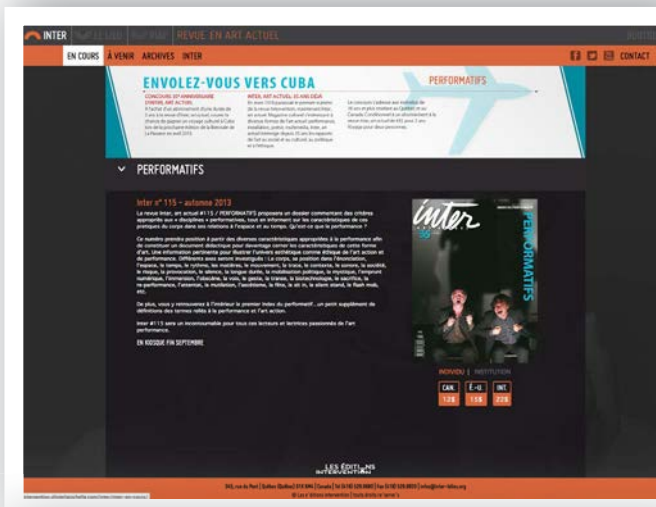


112 / AUTOMNE 2012 SEXES À BRAS-LE-CORPS

Le projet d'un numéro sur la question de la présence et du traitement du sexe dans la création contemporaine est né d'un constat historique et amusé sur notre époque : dans les sociétés occidentales, la provocation ne se situe-t-elle pas davantage, de nos jours, du côté des voiles que des nus ? Contrairement au climat social encore très traditionaliste des décennies de l'après-guerre, en opposition auquel les artistes ont pu se saisir du sexe comme d'un tabou à faire tomber, ultime verrou pensé comme catalyseur de la révolution sociale, la tendance n'est-elle pas inverse aujourd'hui ?

ÉDITIONS INTERVENTION

NOUVEAU SITE WEB



PHENOMENA

DU 18 AU 25
OCTOBRE 2013

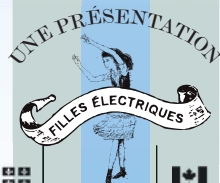
* RENCONTRE IMPROBABLE *
TABLEAUX VIVANTS * POÉSIE
* MYTHOLOGIE GRECQUE *
Événements intrigants et poétiques
DANSE * MUSIQUE * THÉÂTRE
Nouvelles générations
D'OMBRES * AUTOMATES *
Nouvelles façons de faire
AVANT-GARDE PRODUCTIONS
INDÉPENDANTES * ESPRIT
ARTISANAL * PERFORMANCE
* EXPERIMENTATION *
TRUCAGES * INVENTIONS
PARADES * MARIONNETTES
MYSTÈRES * DISPARITIONS
CABARET DADA * TRAVESTIS
* INTERDISCIPLINAIRE *
INDISCIPLINÉ * INCLASSABLE *
ESPRIT DE MÉLIÈS ES-TU LÀ?



La Sala Rossa / Casa del Popolo / Bain Saint-Michel / les rues du Mile End

www.festivalphenomena.com

INFOS : 514 495-1515



Patrimoine
canadien



Montréal | LE DEVOIR

jeu146

Revue de théâtre

Scènes, confessions et plaidoiries
tirées des soirées produites par le
Festival du Jamais Lu.

Jusqu'où te mènera
ta langue ?

jeu147

Revue de théâtre

Le spectateur
en action

À propos de quelques exemples contemporains
de mise en action du spectateur au théâtre,
en danse et en performance.

Mise en scène, interprétation, danse,
dramaturgie, portraits d'artistes...

Je m'abonne !

514-875-2549 / info@revuejeu.org

www.revuejeu.org



art nomade



RENCONTRE INTERNATIONALE
D'ART PERFORMANCE DE SAGUENAY

OCTOBRE 2013

WWW.ARTNOMADEPERFORMANCE.CA

PRÉSENTÉ PAR

bang

centre
d'art
actuel



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des arts
de Saguenay



Punctum arts visuels

Portfolios / Entrevues / Actualité / Calendrier / Ressources



Marta Lavieva. En gypse (24), huile sur toile, 48" x 48", 2013. Photo: Éliane Excoffier

www.punctum-qc.com



ri
LES BRASSEURS RI
www.brasserie-ri.com
1 888 253-8330

La modération a
bien meilleur goût.

Educ Valcool

**BELLE
GUEULE**



32^e
FESTIVAL

CINÉMA ROUYN-NORANDA

INTERNATIONAL / ABITIBI-TÉMISCAMINGUE
26 AU 31 OCTOBRE 2013

FESTIVALCINEMA.CA

FCIAT



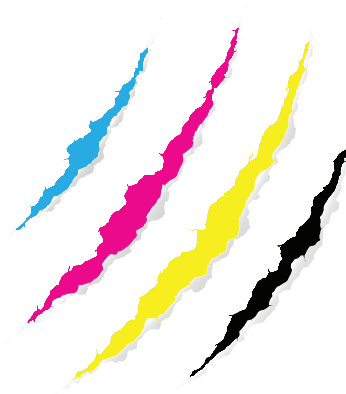
**Hydro
Québec**

Québec

TELEFILM
CANADA

CONCEPTION DE L'AFFICHE : MARTIN POITRAS ET CHRISTIAN LEDUC

IMPRIMEUR DE MARQUE
En configuration Staccato



LITHOCHIC

2700, RUE JEAN-PERRIN, BUREAU 104 QUÉBEC (QUÉBEC) G2C 1S9

T: 418 842.4882 LITHOCHIC.COM

Rétrospective de films de mode
en hommage au Festival Shaded View on Fashion Films
en présence de Diane Pernet le 18 octobre 2013



MONTRÉAL

**FESTIVAL
DU NOUVEAU
CINÉMA**

9 > 20 OCT. 2013



NOUVEAUCINEMA.CA



Le Vadrouilleur urbain

Arts visuels

<http://levadrouilleururbain.wordpress.com/>
boucheretlecland@sympatico.ca



heures d'ouverture

mardi au vendredi de 9h à 17h
samedi de 10h à 17h

encadreuredesartistes@gmail.com



620, ST-JOSEPH EST
QUÉBEC (QUÉBEC) G1K 3B9
418 522-5501



Nadia Tarakdjian
Directrice / Director

550, boul. Hamel
Place Fleur de Lys
Québec (Québec) G1M 2S6

T : 418-523-3553

F : 418-523-7023

C : ntarakdjian@uniglobelachance.com
www.uniglobelachance.com

chaque agence est exploitée par un propriétaire indépendant

vie de quartier boutiques cafés & restos actualité promotions



événements expositions concerts théâtre conférences +++



**MORIN
DESROCHERS
BEAULIEU**
Comptables agréés s.e.n.c.

**MORIN,
DESROCHERS,
BEAULIEU**
Comptables agréés
s.e.n.c.

706, rue Saint-Joseph Est
Bureau 200
Québec (Québec)
G1K 3C3
Tél. (418) 692-1077
Télec. (418) 692-2953



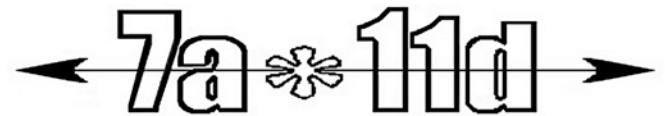
Le Sacrilège
Votre bar de quartier!
447 rue St-Jean

16 bières en fût - CKRL en direct - La terrasse

Et tellement plus!

WWW.LESACRILEGE.NET

NOS VOISINS SYMPATHIQUES



International Festival of Performance Art

Toronto, Canada

10th edition - oct 2014

www.7a-11d.ca

L'ÉCARTE
LIEU D'ART ACTUEL

Exposition
du 28 août au 6 octobre 2013

BGL

C'est pas moi qui a fait ça

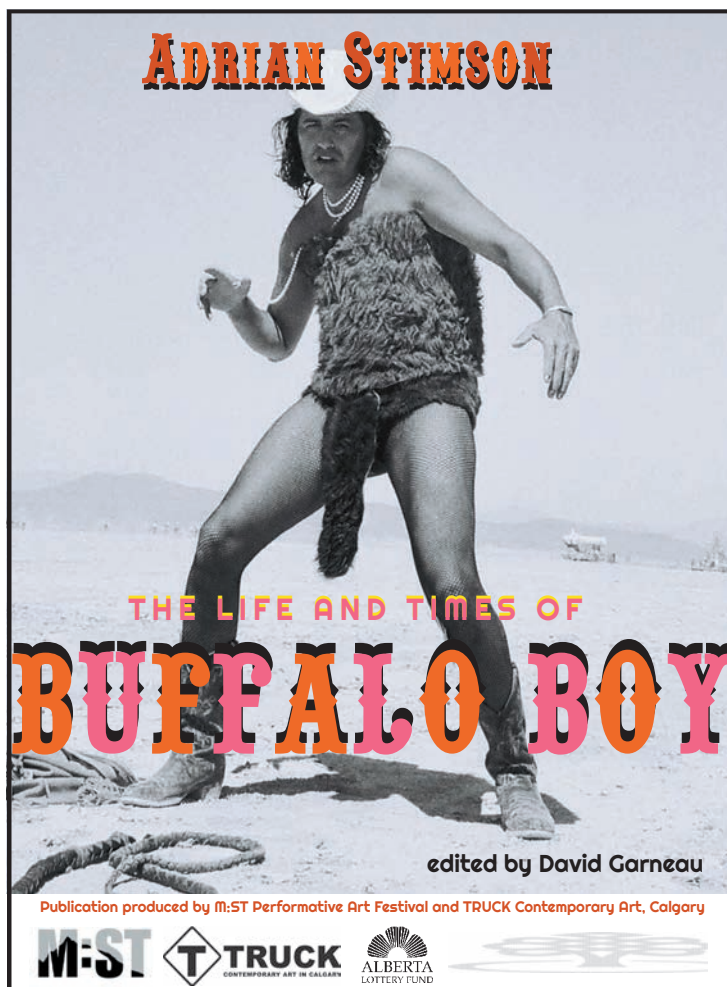
HUGO GAUDET-DION

Donner signe de vie

HEURES D'OUVERTURE
du mercredi au vendredi de 13 h à 17 h
samedi et dimanche de 11 h à 17 h

167 Murdoch
Rouyn-Noranda (Qc)
819.797.8738

WWW.LECART.ORG



UPCOMING PROGRAMMING

SEPTEMBER 23 TO 27, 2013
Gustaf Broms (Sweden)

SEPTEMBER 28, 2013
Macarena Perich Rosas (Chile)
Tomasz Szrama (Poland/Finland)

OCTOBER 25 TO 26, 2013
Art Nomade at FADO
Lynn Liu (Singapore)
Mathieu Bohet (France)
Danny Gaudreault (Quebec)
Henri Louis Chalem (Quebec)

www.performanceart.ca

F | a
d | o

LE LIEU CENTRE EN ART ACTUEL

PROGRAMMATION AUTOMNE 2013

CÉDULE 40

5 AU 29 SEPTEMBRE

VERNISSAGE LE JEUDI 5 SEPTEMBRE 17H

SOIRÉE DE LANCEMENTS

REVUE INTER #115 / PERFORMATIFS

LIVRE ET DVD RIAP 2012

PERFORMANCES DE DAVID DULAC ET JULIE GAGNON

2 OCTOBRE 17H

ALAIN SNYERS

10 AU 25 OCTOBRE

VERNISSAGE LE JEUDI 10 OCTOBRE 17H

PRÉSENTATION DES ÉDITIONS DERNIER TÉLÉGRAMME - FRANCE

30 OCTOBRE 17H

PERFORMANCES FINLANDAISES DANS LE CADRE D'ART NOMADE

RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART PERFORMANCE DE SAGUENAY

30 OCTOBRE ET 31 OCTOBRE 20H

ALASTAIR MACLENNAN

14 AU 24 NOVEMBRE

VERNISSAGE LE JEUDI 14 NOVEMBRE

SOIRÉES DE PERFORMANCE

11-12 DÉCEMBRE 20H 10 AU 25 OCTOBRE

VERNISSAGE LE JEUDI 10 OCTOBRE 17H



84 pages couleur
19,5 cm x 22 cm / 24,95\$
www.inter-lelieu.org

RIAP2012 relate l'essentiel des sept soirées d'art action et de performances tenues à Québec dans le cadre de la RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART PERFORMANCE. La publication rend aussi compte des prestations qui ont eu lieu, en réseau (ALMA, CARLETON, CHICOUTIMI, ROUYN-NORANDA, MONTRÉAL, VICTORIAVILLE). Enfin, l'ouvrage regroupe les actes du colloque consacré à la situation de l'art action dans les pays d'origine des artistes invités.

ARTISTES INVITÉS / COLOMBIE : Nadia Granados, Edwin Miguel Jimeno Tarazona, Carlos Monroy, José Fernando Pertuz Villa, Rosenberg Sandoval / ESPAGNE : Julia Isabel Fernández Sánchez, Ángela García, Los Torreznos, Álvaro Terrones / SUISSE : Claudia Bucher, Monika Günther et Ruedi Schill, Daniel Häller, Andrea Saemann / URUGUAY : Héctor Bardanca, Jesusa Delbardo, Juan Angel Italiano, Marina Picart Motuzas / VIETNAM : Bui Cong Khanh, Thao Nguyen Phan, Ly Hoang, Linh Phuong Nguyen / FRANCE : Alias Black Market / QUÉBEC : Génération/Corruption (performances de la relève), Plote.

ÉDITIONS
INTERVENTION





LA CULTURE EN REVUES

ARTS VISUELS | ART LE SABORD | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER | VIE DES ARTS | CINÉMA | 24 IMAGES | CINÉ-BULLES | CINÉMAS | SÉQUENCES | CRÉATION LITTÉRAIRE | BRÈVES LITTÉRAIRES | CONTRE-JOUR | ESTUAIRE | EXIT | JET D'ENCRE | LES ÉCRITS | MŒBIUS | VIRAGES | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE | CULTURE ET SOCIÉTÉ | À BÂBORD! | L'ACTION NATIONALE | LIAISON | LIBERTÉ | QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS | HISTOIRE ET PATRIMOINE | CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | MAGAZINE GASPÉSIE | LITTÉRATURE | LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIVRE D'ICI | LURELU | NUIT BLANCHE | SPIRALE | THÉÂTRE ET MUSIQUE | CIRCUIT | JEU REVUE DE THÉÂTRE | LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE | THÉORIES ET ANALYSES | ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN | ÉTUDES LITTÉRAIRES | INTERMÉDIALITÉS | TANGENCE | VOIX ET IMAGES

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois

LES REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES
WWW.SODEP.QC.CA

APPEL DE PROPOSITIONS

Inter, art actuel
numéro 117

CALL FOR
PROPOSAL

Imposture, falsification et détournement

Tout comme il y a des impostures scientifiques et littéraires, il y a des impostures artistiques.

1 – Pour certains, l'art, tel qu'il occupe le devant de la scène, serait déjà une imposture, c'est une duperie organisée par une élite qui se définit par le caractère hermétique des œuvres. Alors, l'intellectuel entre en lice, ou plutôt prend ses distances de la coterie, et déclare que l'empereur est nu. Ce débat revient tous les dix ans, il prend la forme d'une dénonciation en règle menée par de grands intellectuels (Domecq, Baudrillard, Virilio...), contre l'imposture de l'art contemporain. Cette argumentation appartient à un désaveu de l'époque, lorsque le discours médiatique, les assurances des politiques et des mégacorporations, sont déjà de vastes impostures mensongères. L'imposture en art est redéfinie à l'époque des contre-manipulations.

Certaines œuvres donnent beau jeu aux dénonciateurs de l'art : « Le baiser de l'hôtel de ville » de Robert Doisneau serait un faux « moment photographique », le saut dans le vide de Yves Klein, l'autocastration de Schwarzkogler, la retraite avec coyote de Beuys, etc. Certains prétendent qu'il n'est pas nécessaire de dénoncer, la supercherie finit par s'éventer, les vedettes du monde de l'art bientôt devenues des caricatures d'elles-mêmes. Les artistes ne sont pas moins menteurs à une époque où les discours politiques, et aussi les pseudo-rationalisations économiques, sont tromperies. Nous sommes tolérants envers les supercheries dans le domaine de l'art, car nous croyons que l'art a peu d'impact sur la société : Damien Hirst serait moins dommageable que Bernie Madoff ? L'art est un mensonge que nous apprenons à aimer, peut-être qu'on s'y exerce à aimer le mensonge.

2 – L'imposture en art n'est pas seulement une dénonciation par quelques « fâcheux » qui montent sur scène pour arracher les masques, comme le disait Érasme : c'est une production de fausses œuvres et la fabrication de faux artistes afin de prendre en défaut le système de l'art. On veut piéger l'élite à son propre jeu, on veut dénoncer la complaisance, sinon l'aveuglement, du public. Les gens veulent voir ce qu'ils veulent, ils deviennent ainsi les complices d'un statu quo qui leur fait pourtant horreur. Certains tirent une jouissance perverse à tromper leur entourage, d'autres veulent exposer la stupeur béate du public devant son téléviseur, pour démontrer combien il est facile de tromper, et démontrer aussi combien ce monde est artificiel. Il est vrai que la vraie folie c'est de tout mobiliser pour un semblant de normalité (Pirandello), alors certains auront recours au simulacre pour ébranler une normalité qu'ils dénoncent, ils éprouvent le besoin d'introduire le faux dans un monde où l'égoïsme ne cède pas à la naïveté, où l'aveuglement volontaire est plus rigide que l'armature des habitudes. L'imposture est l'illusion qui s'assume au cœur du marché des dupes : Bansky devant Sotheby's.

3 – Il y a une troisième approche de la question de l'imposture : la tromperie est nécessaire pour passer un message, pour déjouer la censure. Alors nous entrons dans l'imposture par recherche d'efficacité symbolique, les canulars, hoax, truccages, fake, copie, bootleg, remake, etc. sont des moyens, l'imposture est une stratégie issue de la nécessité de répondre à l'absurde par l'absurde. Alors l'imposture devient un exercice violent où l'artiste paye de sa personne, la tromperie implique un risque nécessaire pour transformer : il y a le faux communiqué, la fausse expo (Cattelan), la fausse œuvre (Duchamp ?), l'œuvre parallèle, la contre-œuvre (Guston), le faux certificat d'authenticité et le pseudo-témoignage autographe, le pseudo artiste (Måns Wrangle), avec une fausse biographie (Bansky et Thierry Guetta ?), le faux trauma... la tentation est forte de s'inventer un personnage et devenir le clown attendu, quand toute célébrité est imposture, ce que Rothko a découvert tragiquement. Le roman Van Gogh n'a rien à voir avec la peinture ? Le Beuys-chaman était-il une imposture ? Comment déjouer la mascarade sinon en assumant le rôle du clown, en créant un contre-personnage au risque de se piéger soi-même : tôt ou tard, nous retrouvons notre plus intime imposture, le jeu que chacun joue avec lui-même. Ces différentes approches de l'imposture (dénonciation, production, stratégie) seront examinées, par la réflexion critique et les analyses de cas, sur des pratiques du faux qui révèlent le vrai qui ne peut se dire autrement.

Imposture, Falsification and Diversion

Artistic impostures exist as much as scientific or literary impostures.

1 – For some, art, as it exists in the public arena, is an imposture in and of itself. That is to say, it is a deception that is organized by an elite who defines itself with the impenetrable quality of certain works of art. Enter the intellectuals, who distance themselves from the hype and declare that the emperor has no clothes. This debate resurfaces every ten years and takes the shape of a standard denunciation led by important intellectuals (Domecq, Baudrillard, Virilio...) against the imposture of contemporary art. To support this argument is to deny one's era – an era in which the media's discourse, as well as the politicians' and megacorporations' promises are already vast, deceitful impostures. Imposture in art is redefined in the era of counter-manipulations.

Certain works of art make it easy for those who denounce contemporary art: Robert Doisneau's *Le baiser de l'hôtel de ville* captures a fake "photographic moment", and then there's Yves Klein's *Le saut dans le vide*, Schwarzkogler's self-castration, Beuys' cohabitation with a coyote, etc. Some say that it isn't necessary to denounce, that the hype will eventually blow over and that these stars of the art world will soon become caricatures of themselves. Artists are no less deceitful in this era of dishonest political discourse and economic pseudo-logic. We are tolerant towards deceptions in art, because we believe that art has little impact on society: Damien Hirst causes less damage than Bernie Madoff? Art is a lie that we learn to love, maybe because we have learned to love lies.

2 – Imposture in art is more than just a few annoying people taking the spotlight in order to unmask artists. As Érasme said, it is the production of fake works of art and the manufacturing of fake artists in order to cause a breakdown in the system of art. We want to trick the elite at their own game and to denounce the public's complacency and ignorance. People want to see what they want, and so they become accomplices to a status quo that terrifies them. Some people take a perverse pleasure in deceiving those around them, while others wish to expose the blissful ignorance of television audiences in order to demonstrate not only how easy it is to deceive them, but also how artificial the world is. It is true that real madness lies in wanting to mobilize everything for a false sense of normalcy (Pirandello), and so some will turn to shams in order to agitate the normalcy that they denounce. They feel the need to introduce fake elements into a world in which selfishness never gives way to naivety, and in which voluntary blindness is more rigid than the armour of our habits. Imposture is an illusion that affirms itself among the masses of fools: it is Bansky meets Sotheby's.

3 – There is a third approach to the question of imposture: deceit is necessary in order to convey a message and to elude censorship. This imposture results from a search for symbolic efficiency. Hoaxes, fakes, bootlegs, remakes, etc. are means, while imposture is a strategy that stems from a necessity to answer the absurd with the absurd. And so imposture becomes a violent exercise in which artists must put themselves on the line. Deceit implies a risk that is necessary for the transformation: there's the fake press release, the fake exhibition (Cattelan), the fake work of art (Duchamp?), the parallel work of art, the counter-work of art (Guston), the fake certificate of authenticity, the fake autograph, the pseudo-artist (Måns Wrangle) with a fake biography (Bansky and Thierry Guetta?), the fake trauma... when, as Rothko tragically discovered, all forms of celebrity are imposture, the temptation to invent a persona and to become the clown that everyone is waiting for is strong. Van Gogh's romanticized life story has nothing to do with painting? Was the Beuys-shaman an imposter? How does one escape the masquerade if not by taking on the role of a clown, or by creating a counter-persona at the risk of trapping one's self? After all, we all sooner or later come face to face with the most intimate imposture of them all, that is to say, the game that each one of us plays with ourselves. These different approaches to imposture (denunciation, production and strategy) will be examined through critical thinking and case analyses of practices in which the fake reveals a truth that cannot be told otherwise.

RIAP 2012

2012, 184 pages, 24,99\$
ISBN 978-2-924298-00-8

**L'ART DANS L'ACTION /
L'ACTION DANS L'ART
TEXTES 2002-2012**

Richard Martel
2012, 151 pages, 19,95\$
ISBN 978-2-92 0500-94-5

**RENCONTRE INTERNATIONALE
D'ART PERFORMANCE 2010**

2011, 136 pages couleur, 29\$
ISBN 978-2-920500-90-7

ROBERT FILLIOU ET SA « RECHERCHE »

Les enjeux plasticognitifs de la recherche
sur l'origine
Cyrille Bret
2010, 168 pages, 24\$
ISBN 978-2-920500-87-7

LA CARAVANE DE LA PAROLE

2009, 160 pages couleur (DVD inclus), 29\$
ISBN 978-2-920500-71-6

**HABANART À QUÉBEC/
ARTE DE QUÉBEC EN LA HABANA**

2008, 120 pages couleur (DVD inclus), 29\$
ISBN 978-2-920500-70-9

**ŒUVRES-BOMBES ET BIOTERREUR
L'ART AU TEMPS DES BOMBES**

Michaël La Chance
2007, 208 pages (16 pages couleur), 24\$
ISBN 978-2-920500-69-3 (Éditions Intervention)
ISBN 978-2-916978-01-7 (productions nad, France)

**L'ART ET SON CONTEXTE
Au fait, qu'est-ce que l'art ?**

Jan Swidzinski
2005, 156 pages, 19\$
ISBN 978-2-920500-27-9

**RENCONTRE INTERNATIONALE
D'ART PERFORMANCE DE QUÉBEC 2006**

2007, 48 pages (DVD inclus), 19\$
ISBN 978-2-920500-28-0

**RENCONTRE INTERNATIONALE
D'ART PERFORMANCE DE QUÉBEC 2004**

2005, 36 pages, 13\$
ISBN 978-2-920500-24-4

**PIERRE HAMELIN, LIBRE-FAISEUR
Les leçons inachevées**

2005, 12 pages, 13\$
ISBN 978-2-920500-25-2

**VILLES ANCIENNES/ART NOUVEAU
QUÉBEC/KRAKÓW**

2004, 174 pages (français-polonais), 24\$
ISBN 83-86905-58-1

RENCONTRE INTERNATIONALE**D'ART PERFORMANCE DE QUÉBEC 2002**

2004, 56 pages, 13\$
ISBN 978-2-920500-24-4

**ROBERT FILLIOU : L'ART EST CE QUI REND
LA VIE PLUS INTÉRESSANTE QUE L'ART**

2003, 70 pages (français-espagnol), 19\$
ISBN 978-2-920500-20-6

ARTS D'ATTITUDES

Action, discussion, interaction
2002, 177 pages, 29\$
ISBN 978-2-920500-22-8

**RENCONTRE INTERNATIONALE
D'ART PERFORMANCE DE QUÉBEC 2000**

2002, 28 pages, 13\$
ISBN 978-2-920500-21-X

LATINOS DEL NORTE

2002, 96 pages (français-espagnol), 19\$
ISBN 978-2-920500-20-1

ART ACTION 1958-1998

2001, 500 pages (français-anglais), 92\$
ISBN 978-2-920500-19-8 (Éditions Intervention)
ISBN 978-2-84571-005-4
(Nèpe/Nouvelles éditions polaires, France)

**DICK HIGGINS, 1938-1998
Intermédia**

1999, 20 pages, 17\$
ISBN 978-2-920500-18-X

L'ART EN ACTES

1998, 308 pages
(trad. anglaise des textes principaux), 45\$
ISBN 978-2-920500-16-3

PERFORMANCES ASIATIQUES/FROM ASIA

1998, 24 pages (français-anglais), 14\$
ISBN 978-2-920500-17-1

**ART CONTEXTUEL/LES CHOSES
VONT COMME ELLES VONT**

Jan Swidzinski
1997, 16 pages, 9\$
ISBN 978-2-920500-15-5

**L'ART COMME ALTERNATIVE
Réseaux et pratiques d'art parallèle
au Québec 1976-1996**

Guy Sioui Durand
1997, 466 pages, 39\$
ISBN 978-2-920500-14-7

**RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART
PERFORMANCE ET MULTIMÉDIA 1996**

1997, 30 pages, 16\$
ISBN 978-2-920500-13-9

ALAIN GIBERTIE, 1950-1996

1996, 8 pages
Encarté dans *Inter, art actuel* no 66

**ART ET NATURE/KUNST UND NATUR
Symposium/Simposion**

1996, 54 pages (français-allemand), épuisé
(l'intégralité du contenu de cette publication se
retrouve dans le numéro 65 d'*Inter, art actuel*)

TERRITOIRES NOMADES

1995, 190 pages, 45\$
ISBN 978-2-920500-11-2

**RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART
PERFORMANCE DE QUÉBEC 1994**

1995, 24 pages, 16\$
ISBN 978-2-920500-10-4

INTERZONE

Audio/vidéo/ performance/radio art
Festival d'In(ter)vention 7
1993, 44 pages, 22\$
ISBN 978-2-920500-08-2

ORALITÉS/POLYPHONIX 16

« La pensée se fait dans la bouche »
1992, 227 pages, 40\$
ISBN 978-2-920500-07-4

MANŒUVRES

Le Lieu, centre en art actuel 1990-1991
1992, 68 pages, 24\$
ISBN 978-2-920500-06-6

INTERSCOP

Festival d'In(ter)vention 5
1991, 32 pages, 18\$
ISBN 978-2-920500-05-8

PERFORMANCE AU/IN CANADA

1970-1990
1991, 395 pages (français-anglais), 50\$
ISBN 978-2-920500-04 (Éditions Intervention)
ISBN 0-88910-428 (Coach House Press)

**PREMIÈRE BIENNALE
D'ART ACTUEL DE QUÉBEC**

De la performance à la manœuvre
1991, 54 pages, 24\$
ISBN 978-2-920500-03-1

**IMMEDIA CONCERTO
Festival d'In(ter)vention 4**

1988, 100 pages, 29\$
ISBN 978-2-920500-02-3

DISTRIBUTION

ÉDIPRESSE 945, avenue Beaumont, Montréal (Québec) H3N 1W3 Canada
T 514 273-6141 | T (sans frais) 1 800 361-1043 | F 514 273-7021
information@edipresse.ca | www.edipresse.ca

LES PRESSES DU RÉEL 35, rue Colson, 21000 Dijon, France
info@lespressesdureel | www.lespressesdureel.com



LES PRIX INDiqués INCLUENT LES TAXES
ET LES FRAIS DE LIVRAISON AU CANADA
POUR LES AUTRES DESTINATIONS :
INFOS@INTER-LELIEU.ORG



Téléchargez Inter, art actuel

 **Scopalto.com**

 **zinio**
www.zinio.com

suivez-nous sur
INTER-LELIEU.ORG



POINTS DE VENTE

→ Montréal Archambault 1501, rue Jeanne-Mance Place Des Arts	→ Québec Archambault 1095, rue Saint-Jean 1580, boulevard Lebourgneuf	Benjamin News 101, rue Henry Bessemen Bois De Fillion	Tabagie Centre-Ville 219, boulevard JD Gauthier Shippagan
Coop Uqam 405, rue Sainte-Catherine Est	Jac & Gil 303, rue Saint-Joseph Est 8500, boulevard Henri-Bourassa 2750, chemin Sainte –Foy 785, rue Des Glacis	→ Mauricie / Trois-Rivières Tabagie du Boulevard 3740, boulevard Des Forges	Pharmacie Jean-Coutu 10525, rue Principale Saint-Louis de Kent
Dépanneur Bertrand Enr. 392, rue De Castelnau Est	Les magazines Lecto 3440, chemin Quatre-Bourgeois	→ Montérégie Tabagie Le Cachet 365, Saint-Jean Longueuil	→ France Les Sandales d'Empédocle - Besançon CAPC Boutique / Acapulco - Bordeaux Mollat - Bordeaux Filigranes - Bruxelles Tropismes - Bruxelles Le Consortium - Dijon Le Magasin - Grenoble Entre Temps - Liège Boutique d'art contemporain - Lyon Decitre - Lyon Michel Descours - Lyon Histoire de l'oeil - Marseille Flammarion - Centre Pompidou - Metz Caractères - Mont de Marsan Folies d'encre - Montreuil Vent d'ouest - Nantes Carré d'Art - Nîmes Arbre à lettres - Paris Atout-Livre - Paris Bookstoring - Paris Comme un Roman - Paris Comptoir des mots - Paris Le Divan - Paris Equipages - Paris Flammarion - Centre Pompidou - Paris Le Genre Urbain - Paris La Hune - Paris Jeu de Paume - Paris Librairie du Québec - Paris Le Monte en l'Air - Paris Palais de Tokyo - Paris Tschann - Paris Vendredi - Paris Violette and Co - Paris Le Quartier - Quimper Kléber - Musée - Strasbourg Les Abattoirs - Toulouse Oh les beaux Jours - Toulouse Ombres Blanches - Toulouse La Chartreuse - Villeneuve Avignon
Le Point Vert Inc. 4040, boulevard Saint-Laurent	Maison De La Presse 1050, rue, Saint-Jean	Tabagie Ultra 2882, chemin de Chambly Longueuil	
Librairie Musée Beaux-Arts Montréal 2181, rue Bishop	Renaud-Bray 1200, Alphonse-Desjardins Lévis	→ Outaouais \ Gatineau Librairie Michabou 210, chemin d'Aylmer	
Librairie Olivieri 5219, Côte-Des-Neiges	Tabagie De La Place 699, rue Saint-Joseph Est	Librairie Réflexion 320, boulevard Saint-Joseph	
Magazine Belle International 2085, rue Sainte-Catherine Ouest	Tabagie Lemoyne Enr. 156-A, rue Wolfe Lévis	Renaud-Bray 1100, boulevard Maloney Ouest Gatineau	
Renaud-Bray 4380, rue Saint-Denis 1691, rue Fleury 6255, rue St-Hubert 5117, avenue du Parc 5252, Côte-Des-Neiges	Tabagie St-Jean 620, rue Saint-Jean	Tabagie Gateway 200, Du Portage	
Maison de la Presse 5149, Côte-Des-Neiges	Un coin du monde 1150, rue Cartier	→ Saguenay – Lac Saint-Jean Archambault 1120, boulevard Talbot Chicoutimi	
Tabagie Cabry 150, rue Saine-Catherine Ouest	Zone Université Laval 305, boulevard Charest Est 2305, rue de l'Université, Local 1100	Les Bouquinistes 392, rue Racine Chicoutimi	
Tabagie Dépanneur Capri 2359, rue Beaubien Est	→ Abitibi-Témiscamingue Le coin de la fantaisie 1500, chemin Sullivan Val d'Or	Tabagie Nelson 3767, boulevard Du Royaume Jonquière	
Tabagie Impériale Inc. 3159, rue Masson	Variété dépanneur centre-ville 87, avenue Principale Rouyn-Noranda	→ Ontario / Ottawa Byward Market News 8, Byward Market Square Ottawa	
Zone Libre 262, rue Sainte-Catherine Est	→ Bas-St-Laurent / Rimouski Tabagie de la Cité 102, rue Saint-Germain	International News Fairview 2960, Kingsway Dr. Kitchener	
→ Région Montréalaise Archambault 1545, boulevard Le Corbusier Laval	Tabagie Hôtel de ville 214, avenue de la Cathédrale	Le Signet & Wizard Art Shoppe 300, Main Street Hawkesbury	
La Librairie de Verdun 4150, rue Wellington Verdun	→ Estrie Bibliairie G.G.C. Ltée. 1567, rue King Ouest, Sherbrooke 401 rue Principale, Magog	Librairie du Centre 435, Donald Street Ottawa	
Librairie Papeterie Citation inc. 600, boulevard Sir-Wilfrid-Hamel Beloeil	Tabagie King 2249, rue King Ouest Sherbrooke	Librairie du Soleil 33, George Street Ottawa	
M. Leclerc et G. Couillard Pharmaciens 1067, avenue Laurier Ouest Outremont	Tabagie Wellington 2000 154, Wellington Sherbrooke	Maison de la Presse 92, Bank Street Ottawa	
Maison de la Presse 7500, boulevard Les Galeries d'Anjou Anjou Tabagie David 3100, De La Concorde Laval	→ Lanaudière Tabagie 6/36 Plus 375, Notre-Dame Joliette	Pharmasave 29, Main Street Huntsville	
Tabagie Moon 401, rue du Commerce Verdun	La Tabatière 100, Brien Repentigny	University of Windsor book store 401, Sunset Avenue Windsor	
	→ Laurentides Les Presse Du Monde 195, rue Principale Saint-Sauveur	→ Nouveau-Brunswick Reid's Newstand 985, Main Street Moncton	

INFORMEZ-VOUS AUPRÈS DE VOTRE KIOSQUE PRÉFÉRÉ !



index. DU performatif.

ÉDITIONS
INTERVENTION

PATRICIA AUBÉ
NATHALIE BACHAND
JULIEN BLAINE
EDITH BRUNETTE
MICHEL COLLET
NATHALIE CÔTÉ
PAUL COUILLARD
JULIE CRENN
JULIEN DELAUNAY
JACQUES DONGUY
DOYON/DEMERS
CHARLES DREYFUS
FABIENNE DUMONT
BARTOLOMÉ FERRANDO
JULIE FIALA
HERVÉ FISCHER
GIOVANNI FONTANA
MICHEL GIROUD
CHLOÉ GRONDEAU
JOËL HUBAUT
ELISABETH JAPPE
MICHAËL LA CHANCE
JONATHAN LAMY
HÉLÈNE LEFEBVRE
LUC LÉVESQUE
PATRICE LOUBIER
ANDRÉ MARCEAU
RICHARD MARTEL
HÉLÈNE MATTE
HELGE MEYER
FRANCIS O'SHAUGHNESSY
ANNE PILORGET
ALAIN-MARTIN RICHARD
BARBARA ROLAND
GUY SIOUI DURAND
JULIE-ANDRÉE T.
TouVA
MAGALI UHL
PRISCILLA VAILLANCOURT
VALENTINE VERHAEGHE
NELSON HERRERA YSLA



ENVOLEZ-VOUS VERS CUBA

CONCOURS 35^e ANNIVERSAIRE DE LA REVUE INTER, ART ACTUEL

À L'ACHAT D'UN ABONNEMENT (INDIVIDU) D'UNE DURÉE DE 2 ANS À LA REVUE **INTER, ART ACTUEL**,
COUREZ LA CHANCE DE GAGNER UN VOYAGE CULTUREL À CUBA
LORS DE LA PROCHAINE ÉDITION DE LA **BIENNALE DE LA HAVANE** EN AVRIL 2015 !
INFOS@INTER-LELIEU.ORG

index. DU performatif

ÉDITIONS
INTERVENTION

RÉVISION

Geneviève Fortin, Jonathan Lamy,
Richard Martel

CORRECTION

Gina Bluteau

GRAPHISME

Chantal Gaudreault

Les Éditions Intervention

Québec, 2013

www.inter-lelieu.org

L'**INDEX DU PERFORMATIF** concerne les pratiques performatives et d'art action. Depuis de nombreuses années, nous disséminons ces disciplines « indisciplinées » où le corps et le contexte sont investigués par des artistes de toutes provenances. De plus en plus, l'univers du performatif se vérifie dans un nombre considérable de pays lors d'événements, de biennales, où on nous demande de mieux expliquer la nature, la teneur, les caractéristiques de l'art action et de la performance ; cet opuscule répond en quelque sorte à cette demande pour comprendre les exigences du système performatif et ses modes d'intervention variés. ☆ Avec cet « Index du performatif », nous avons voulu lister les termes les plus significatifs dans un champ de pratiques artistiques où l'expression tend à réaliser cela même qu'elle décrit ; où évoquer une action, c'est déjà l'accomplir ; où signifier, c'est faire. Il ne s'agit donc pas d'extraire du sens de ces manifestations, quand le sens serait une plus-value que l'on pourrait extraire d'une situation pour capitaliser sur le réel : le performatif *fait sens* lorsqu'il réinvestit le sens dans la vie concrète. ☆ On aura compris que l'index que nous proposons ici ne renvoie pas à des textes, comme les index que l'on retrouve habituellement en fin d'ouvrages. Cette indexation de pratiques et d'événements s'efforce plutôt d'en relever les aspects les plus significatifs, insérés dans un certain nombre de termes, afin bien sûr de souligner les liens entre ces termes, mais surtout de mettre en jeu le *sens* comme une circulation fluide entre diverses manifestations du champ artistique. ☆ En espérant ainsi mieux confirmer les pratiques, vérifier leurs modalités d'intervention et saisir les exigences du protagoniste-artiste face à sa pulsion créative, nous vous souhaitons une bonne consultation ! ☆

MICHAËL LA CHANCE ET RICHARD MARTEL

ACTION ► Action : le faire/le non-faire/le laissez-faire. Le cycle d'une action : motivation – connexion – intention – amplitude – direction – action – effet – entre-action. *TouVA

ART ACTION ► Il est préférable de parler d'art action plutôt que de performance pour considérer des aspects plus appropriés aux arts dits visuels qu'aux autres disciplines. Dans l'univers anglo-saxon par exemple, le concept de performance est associé au théâtre comme à la danse. Ce n'est donc plus la dimension du spectaculaire qui semble l'intérêt du protagoniste. De même, dans le livre sur la performance de Roselee Goldberg, on trouve Robert Lepage qui, ici, est surtout reconnu comme un artiste de théâtre. D'ailleurs, le concept d'art action peut s'appliquer à diverses situations sans nécessairement tomber dans le spectaculaire. On peut cependant y injecter des « unités » de spectaculaire. Quant au concept d'art, il est un domaine privilégié qui a une longue histoire s'écartant du théâtre et de la danse. Des gens de la danse font aussi une différence entre chorégraphie et activité performative. Il faut donc préférer *art action* pour renouveler le vocabulaire et préciser la pertinence d'intervenir dans « l'acte pour l'art ».

*RICHARD MARTEL

ART ACTION ATTITUDE ([H] [A] [H] [A])

Trans/action totalement totale : *transformation*, coordination, invention de cercles (clubs, entreprises ou lieux), rencontre de singularités, festival-festivités (piques-niques, banquets), jeux interactifs et collectifs, expérimentation, hors-limites, débordement, expansion x extension, dispersion, divagation, errance, solitaire/solidaire, *nomadisme*, Eternal Network, gags et furieux fous rires, absurdité inutile et paradoxale, dérisoire MAXIMUM MINIMUM. N'im-

porte quoi, n'importe où, n'importe comment, n'importe quand, AVEC n'importe qui, AUTREMENT, brouillage, *dérivation*, OUI ou NON, *burlesco*, écart absolu, KAOTIQUE. Quelques figures passées : Rabelais, Fourier, Jarry, Satie, Duchamp, Picabia, Ball, Arp, Huelsenbeck, Hausmann, Schwitters, Artaud, Daumal, Cage, Brecht, Filliou, Dada, Fluxus & cie (zutiques, zaoum, merz, zaj). *MICHEL GIROUD

ATTENTE ► La mise en œuvre d'une suite d'actes et de gestes dans une performance engendre une attente de la part des spectateurs, et ce, que l'issue soit annoncée ou non. Facile, facile ? L'attente demeure un ingrédient puissant. Celle vécue par le spectateur s'actualise dans diverses émotions. Ainsi, bien qu'elle soit impalpable, à peine identifiable – car elle survient de façon collatérale et même souterraine –, cette attente aura contribué à alimenter une part certaine du sentiment esthétique vécu par le spectateur. Plus le performeur saura doser les ingrédients et les disposer dans la composition de sa performance, plus il augmentera l'intensité et la conscience de l'attente. En cours de route, l'attente peut provoquer de multiples émotions, allant de la frustration à l'angoisse, en passant par le rire, jusqu'à la finale qui occasionnera, pour sa part, de nouvelles émotions.

*ANDRÉ MARCEAU

ASSISTANCE

Assistance : transaction – contagion – transformation. L'assistance peut être rassemblée devant le(s) performeur(s) sur « scène » (captive) ou non (non captive), dans des contextes d'interventions publiques (dits « non-lieux ») ou encore lorsque les spectateurs participent et deviennent l'élément clé qui activera l'œuvre en en faisant intégralement partie. Dans tous ces cas, et dans

une multitude de variantes, on expérimente un espace distinctif où le performatif surgit – et est nourri – de cet échange : être en transaction, « subir » sa contagion et vivre la manifestation du potentiel de transformation. ***TouVA**

BRUIT ► Ondes audibles à l'oreille humaine, résultant d'une action du corps d'un performeur sur lui-même, sur un objet ou sur lui-même par l'entremise d'un objet. *sPrRtltpfgr*. Le bruit est une incidence du mouvement et de l'action du performeur ou des objets que celui-ci met en action. *KbNLzV*. Le bruit ainsi provoqué oriente de manière plus ou moins consciente le sens de la performance, ce qui implique des effets d'importance variable sur le spectateur. *rRrgBhX*. Par ailleurs, les sons génèrent une réaction physique, plus ou moins perceptible chez le sujet, d'où découlent, également, des émotions. *gHtTcP*. En certains cas, la pondération des bruits peut être inversement proportionnelle à l'émission de paroles de la part du performeur. *CmcqCW*. Le bruit est parfois un élément fondamental à l'émergence du silence, *JjDkrStv*, tout comme un flot ininterrompu et chaotique de paroles. *bQnZwp*. La performance, par ses performeurs, a intégré parfaitement l'intuition des futuristes italiens : le bruit est aussi musique, à l'instar du silence. *ffIhjdK*. Le bruit est de même action sur le corps des spectateurs. *pnTfNL*. ***ANDRÉ MARCEAU**

CHIRURGIE ► Ce serait aller trop vite que de penser que la série d'opérations chirurgicales-performances d'Orlan s'instaure dans un *au plus près du réel* fondé sur une quelconque impulsivité organique ou encore sur l'extraction et l'ouverture de la chair ; que de considérer que l'acte de chirurgie esthétique dans le secret borné du dénotatif est art. La performance chirurgicale concourt à camoufler l'acte en l'exhibant, en le

surlignant, en l'insérant dans une matrice narrative qui le met en spectacle, c'est-à-dire le (re) tranche, le coupe en tant que tableau scénique d'un dedans, « *spectare/sectare* » (Frédéric Maurin), ce qui produit du grotesque, du jeu, un univers, de la parodie, de l'art. ***MICHEL COLLET**

COLLECTIF ► Produire en collectif est assez différent de s'activer individuellement : il y a partage et les possibilités sont plurielles. C'est aussi une possibilité d'osmose qui offre des occasions d'entrer dans les mécanismes où, l'intérêt n'étant plus sur l'individu, l'intentionnalité est orientée à même des engrenages en relation de communication. Les points de vue se trouvent alors multipliés, comme le niveau relatif de participation. ***RICHARD MARTEL**

CONFÉRENCE-DÉMONSTRATION ► Chaque conférence-démonstration obéit à une démarche du performeur en cinq points : 1) réfléchir-écrire-dire sur un concept utile ; 2) transformer certaines parties de ce texte en images pour une projection simultanée ; 3) utiliser des objets usuels dans un contexte à connotations multiples ; 4) produire une tension entre la production du texte et la disposition de ces objets ; 5) installer un hiatus entre le rationnel (ici par le discours) et l'esthétique (l'installation et la performance). / Toujours, en dehors de l'écriture, la tentation de placer des artefacts dans un espace dynamique. De les projeter dans un lieu circonscrit par le performeur et ses actions. Ces données brutes sont des éléments usuels, en ce sens qu'on n'y retrouve aucun objet fabriqué dans une intention esthétique : du sucre est du sucre, une truite est une truite, une carotte de mine est un cylindre plein et marbré obtenu par une opération industrielle. La mise en place de ces objets est déterminée à partir d'un texte

théorique. Texte lu dans une verbalisation tendue. Dans tous les cas il s'agit d'un concept utile : par exemple, l'idée générale d'« inversion et propulsion », ou la question des Territoires, ou la question du Corps dans la performance. Le texte projeté dans la salle y transporte aussi le lieu de l'installation. Cette stratégie permet de déplacer une partie du travail, c'est-à-dire le texte comme masse sonore et sémantique, dans l'aire d'observation, là où se trouve l'auditoire. Par ailleurs, l'autre zone de circulation, celle où le performeur agit, est occupée par les matériaux polymorphes dont la structure en construction semble aléatoire : le performeur projette des objets, en installe d'autres avec précision, verse des liquides, des poudres, fait apparaître des couleurs dans le sucre, oppose tous les objets entre eux. Il se peut aussi que simultanément une vidéo passe sur un écran géant, que des diapositives soient projetées sur un mur, que du son généré par la voix inversée éclate dans la salle... La performance permet d'élaborer l'installation sur place, en direct, alors que chacun des objets acquiert une vie spécifique ajoutée à sa fonction d'origine. Pareillement, l'installation se donne dans son seul processus de construction [...]. C'est dire que l'intention de la conférence-démonstration [...] présume qu'il doit bien y avoir des connexions possibles, pas encore explorées, résolument chaotiques, au sens d'un modèle non prévisible. Le projet ici consiste à donner quelque chose qui ne soit compréhensible que dans son seul temps d'élaboration. Ce système annule la possibilité de contemplation et exige une interprétation spontanée. *ALAIN-

MARTIN RICHARD

CONFÉRENCE-PERFORMANCE ► La conférence-performance est un genre hybride. Elle se situe au croisement de l'art conceptuel et de la

performance historique à visée politique, tout en intégrant parallèlement une dimension narcissique plus actuelle. On pourrait la définir comme une action conceptuelle dans laquelle la présence et le corps de l'artiste sont centraux – comme dans la performance classique –, mais où interviennent aussi, et d'une manière caractéristique, le langage et l'idée propres au courant conceptuel. Lors d'une conférence-performance, le savoir et l'action se font face et se distribuent les rôles : celui du conférencier face à son auditoire, celui du performeur face à son public, mais pour une seule et même incarnation. En déplaçant la performance artistique sur le terrain des formes de l'énonciation scientifique, en les révélant, les artistes questionnent de l'intérieur les normes sociales sur lesquelles s'appuie l'institution pour transmettre le savoir et asseoir sa légitimité, au premier rang desquelles la conférence. Ainsi, en s'emparant des atours de la science, les artistes mettent en évidence la forme du discours situé et incarné pour exhiber le réel pouvoir de l'orateur qui possède les règles du jeu de l'institution. *MAGALI UHL

CONFLIT ► En introduisant dans le lexique de l'art action la notion de conflit, nous voulons reconnaître autant le lointain (étranger) que le quotidien (familier). Ceux-ci ne sont que des positions *relatives* et des imaginaires sociaux qu'on accepte trop souvent comme indiscutables. Si l'on parle de conflits et de contextes, on doit prendre en considération leurs spécificités géopolitiques (historiques et présentes). Aucun contexte n'est égal ou identique – mais on peut quand même signaler des homologies ou parallélismes. Spécifiquement, si l'on juxtapose l'Irlande du Nord et la Pologne, on peut discerner un même fil conducteur artistique partagé en « contextes ». Les performeurs tant

polonais que nord-irlandais ont développé par des moyens pratiques et concrets, en utilisant des matériaux d'art performance, un espace-temps performatif commun. On peut relever notamment : les *échanges éphémères* Mail Art entre artistes des deux pays, au-delà de leurs limites géosociales et territoriales respectives ; les pratiques et questionnements théoriques sur *l'in situ* en art ; les pratiques et réflexions sur les thématiques de la *présence* et de *l'art dans la vie* ; une performance (art action et art *en action in situ*) *politisée* et *activiste* par son contexte environnant, indépendant du contenu et de la matière de l'œuvre. *JULIE FIALA

CONTEXTE ▶ 1. On dit souvent que le contexte de présentation d'une action est très important dans sa livraison. Et, la plupart du temps, le performeur demande, avant même de produire son action, de savoir dans quel type d'espace il aura à réaliser son acte. La dimension de l'espace, le type de plancher, le revêtement mural, l'éclairage, toutes contraintes physiques sont des conditionnements pour l'artiste qui produit une action. La hauteur du plafond, les matériaux, la présence de fenêtres ou non... le lieu de présentation n'est pas neutre et peut influencer l'énonciation proposée... ou à proposer ! De même, des artistes peuvent à l'occasion abandonner une activité, ou une partie de leur activité, justement parce que l'espace convient plus ou moins à leur proposition. Le contexte joue donc un rôle dans la livraison de l'art action et, souvent, celui-ci est déterminant. *RICHARD MARTEL ▶ 2. Le contexte est un lieu qui n'est pas uniquement considéré pour son côté esthétique, mais aussi envisagé « en relation avec la somme des expérimentations, des habitudes, des pratiques » (Jean-Marc Besse), des histoires, des croyances, qu'un groupe d'humains a développée en ces lieux. Il

donne à penser, et à penser autrement, la création et la réception de l'œuvre. Il est un lieu sensible, porteur de traces. *JULIE-ANDRÉE T.

CORPS ▶ 1. Le corps du performeur doit être présent dans l'action, et ce fait n'a nécessairement rien à voir avec le narcissisme ou l'expression. Nous essayons, dans la performance, de rapprocher notre corps du concept de matière neutre, bien éloigné de la notion du « sujet qui s'exprime », même s'il est question d'une matière toujours en rapport avec la pensée, avec notre propre pensée. Il s'agit d'un corps qui est aussi relativement éloigné du représentatif. Nous disons « relativement » parce que, dans l'acte même, nous ne pouvons couper complètement avec le fait de la représentation. Un corps-matière est partiellement construit par les différents rapports aux autres et est continuellement en train de se transformer. Henri Michaux considère le corps comme une « carcasse » vide à l'intérieur qui se laisse traverser par l'autre et par les événements qui font partie du contexte où il habite. *BARTOLOMÉ FERRANDO ▶ 2. Le corps comme il est. Nu, il est lourd de signification, il exprime honte (vulnérabilité) ou fierté (séduction). Le corps humain est unique. Habillé ou costumé, il représente un personnage *culturel* : classe, rôle, etc. *ELISABETH JAPPE ▶ 3. Corps porteur de sens. En performance, le corps s'utilise comme canevas. La prépondérance de l'objet se retrouve dans la composition du travail, et la façon de l'utiliser est liée à l'œuvre qui est à concevoir. Dans ce maniement, le corps peut se fusionner à l'objet. Une relation intime se produit et c'est ainsi que la motivation entre en lien direct avec l'objet. Il arrive que ce dernier, en tant que matériau, cède sa place à l'espace avoisinant : les murs, le plancher, le plafond, le lieu, les éléments et les individus. L'action se retrouve alors en lien

étroit avec ce matériau agissant à la fois comme objet et sujet de la performance. *HÉLÈNE LEFEBVRE

► 4. Le corps est un objet tridimensionnel ayant la capacité de se mouvoir, de ressentir et de se sublimer, tout comme la matière qui l'entoure ou avec laquelle il est mis en contact, directement ou indirectement. Le corps est un lieu où il y a circulation des sens, des connaissances. C'est un lieu de passage. C'est un canevas imprimé de diverses et multiples représentations, imbibé de traces ayant une coloration variable. *JULIE-ANDRÉE T.

CORPS RÉSONNANT ► Le terme *corps résonnant* peut être rapproché du terme anglais *corporeality* suggéré par le compositeur Hary Partch (1901-1974), évoquant une matérialité physique du son qui retentit aussi corporellement. En performance, certains artistes investissent le corps de manière intense, convoquant les perceptions, développant une conscience à la fois fine et globale du corps lors de leur action. Ils sont parfois amenés à considérer leur travail selon une réalité que nous pourrions nommer *plastique corporelle* qui précisément concourt à mettre le corps en résonance ; intériorité, mémoire du corps et présence à soi prennent dans ce cas une importance particulière. Cette exploration peut aboutir à des modifications de la perception, des modifications physiques du corps, des états tout à la fois corporels et psychiques de transe. *VALENTINE VERHAEGHE

DÉLIVRER ► *Délivrer* signifie « remettre, livrer, rendre sa liberté ». Il est synonyme d'enfantement, d'accouchement. *Délivrer* peut aussi être entendu comme ce qui est tatoué sur l'omoplate du poète-éditeur-performeur Julien Blaine : « Je livre le livre. » La formule se traduit de deux manières : d'une part, il s'agit de manifester la poésie en dehors du livre, par l'action

vocale-gestuelle ; d'autre part, il est question de faire du corps livresque une poétique même. Notamment dans *Pagure* (1998) et *Lecture par les pouces* (2001), Blaine met en abyme le support de l'écrit et, ainsi, l'acte de lecture. Cette façon de faire procède aussi de ce que Philippe Castellin appelle une mise en valeur des « qualités matériques » du poème (*Doc(k)s, mode d'emploi*, 2002). Le Groupe μ postule la « médiation médiatisée » comme une des formes de *médiation refusée*, propre à la « nouvelle poésie » à laquelle participent les poèmes concrets (*Rhétorique de la poésie*, 1977). Cette médiation médiatisée déborde littéralement le sujet d'étude de Groupe μ lorsque Blaine vocifère des poèmes à propos de la bouche dont ils surgissent. L'acte de *délivrer le livre* trouve son actualité auprès d'une relève pour qui se *délivrer du livre*, comme poids symbolique, c'est le traverser. *HÉLÈNE MATTE

DÉMARCHE ► Manière de rendre compte de ce que l'on voit et perçoit avant/pendant/après l'acte de création, d'exprimer la façon dont on se sert des composantes de l'art performance pour élaborer, vivre, réfléchir une œuvre en particulier, de prendre conscience de la façon dont les changements opèrent en cours de processus, de faire des corrélations entre les différentes façons de concevoir des uns et des autres, de questionner... *TOUVA

DOCUMENTATION ► 1. On ne peut penser – ni critiquer ou enseigner – l'art action sans sa documentation. L'histoire de la performance s'écrit grâce à ses illustrations depuis au moins la parution, en 1965, de *Happenings* de Michael Kirby, dont le sous-titre est *An Illustrated Anthology*. Bien entendu, les images de la performance ne sont pas la performance, mais leur représentation. « Ceci n'est pas une action », dirait Magritte.

En voir un document n'équivaut à y assister. Cela dit, et reconnaissant les limites de la documentation de la performance, on aurait tort de la dévaluer ou de considérer qu'elle n'a aucune valeur. Sans elle, certaines œuvres auraient tout simplement disparu et « sombré dans l'abîme du rêve », comme le dirait le poète. Ainsi, la documentation permet de faire l'expérience de la performance après son déroulement, que ce soit dans un livre, une revue, une galerie, un musée, une salle de classe ou sur le Web. Elle nous indique que l'action d'art a une portée plus grande que sa réalisation immédiate, que les performances continuent de nous parler et de nous questionner plusieurs années après qu'elles aient eu lieu. *JONATHAN LAMY

► 2. On conçoit que l'art action et la performance soient des pratiques éphémères – habituellement ! Or, pour permettre à ce type de pratique de perdurer dans l'histoire, on a pris l'habitude de documenter ses faits et gestes en photographie comme en vidéo. Toutefois, pour ces photographes et vidéastes, on dit de ne jamais se tenir entre le « producteur » et le public. Au risque de le répéter, l'incursion d'une personne – et de son arsenal – au milieu de l'action ne sert pas à la « digestion » de la matière performative et court même le risque d'une certaine contamination, ne servant ni le performeur ni son activité. *RICHARD MARTEL

DRAMATURGIE ► Ce mot est totalement ignoré ou, disons, boudé dans le lexique de la performance. Mais il signifie plus que l'art de composition des pièces de théâtre ou leur passage à la scène. La dramaturgie, c'est l'*organisation* de l'action, de l'espace et du temps. Selon Lessing, c'est « une pratique (ouverte) visant à questionner et à produire de la pensée ». Cette pratique repose sur l'activité critique. C'est l'écriture de l'expérience esthétique d'une œuvre, la prise en compte de sa réception. *JULIE-ANDRÉE T.

ENCODAGE ET DÉCODAGE ► Dans l'encodage et le décodage d'une suite d'actions performatives, la lecture de l'œuvre s'active au moyen d'éléments visibles (matériaux, objets, images, gestes, déplacements, etc.) que nous appelons *points de référence* puisque ceux-ci ont déjà des conventions de signification, de fonction, d'utilisation. Puis s'ajoutent des éléments non visibles reliés à la perception sensorielle et émotionnelle (motivations, sensations, sentiments, affect, psyché, pulsions, variations d'énergie, etc.) pour lesquels nous avons choisi l'expression *points d'ancrage*. Comme la lecture d'une performance se construit en relation avec ce que nous venons de voir et de percevoir en l'associant à ce que nous sommes en train de décoder, la connexion entre ces deux catalyseurs – points de référence et points d'ancrage – s'associe aux éléments structurants en cours pour orienter la succession et la signification des actions performatives. Pendant l'encodage, le performeur prend des décisions sur le vif, il actualise un processus soustractif, alors que le spectateur, lui, s'investit dans un processus additif pour mettre en branle sa propre lecture, également réalisée sur le vif. Dans cette communication avec le public, la place que prend l'aléatoire, selon ou sans le choix du performeur, vient aussi enrichir la teneur et la vitesse de la perception issue du déroulement des actions. *TOUVA

ESPACE ► 1. Le fait d'intégrer l'espace à l'action performative est important : l'espace qui entoure le performeur, celui dans lequel il se déplace, celui qu'il touche avec ses mains ou avec son corps ; un espace « qui ne peut être conçu comme une totalité mais comme un fragment » (Georges Perec), un fragment qui l'entoure et entoure même l'assistance. On tend à considérer l'espace comme un vide, mais il ne l'est pas : il est une matière, un espace-corps

dans lequel bouge le corps-matière. Quand on fait un mouvement, n'importe lequel, on *trouve* l'espace, on *trace une ligne* dans l'espace, on le *perce*, on *construit un volume* à l'intérieur de lui. Le sculpteur vasque Jorge Oteiza écrivait qu'il fallait « regarder dans l'espace la trace que laisse un objet quand on le déplace ». C'est de cette forme éventuelle, de cette construction qu'il est question. Quand le performeur fait un parcours dans l'action, il *écrit* l'espace avec les bras, avec les jambes, avec tout le corps. *BARTOLOMÉ FERRANDO

► 2. L'espace, c'est l'expérience polysensorielle du paysage. *JULIE-ANDRÉE T.

ESPACE PUBLIC ► Espace relationnel et ouvert partagé par une communauté. L'espace public peut difficilement être contraint à une typologie définie et inaltérable. Entre l'évanescence des nouvelles agoras électroniques et le décor pérenne des places publiques traditionnelles, une modalité nomade, dynamique et circonstancielle de l'espace public peut virtuellement s'infiltrer en tous lieux. Cet espace public en devenir forme une constellation fluctuante et interstitielle activant le cadre de la ville existante. *LUC LÉVESQUE

ESTHÉTIQUE ET ONTOLOGIE ► L'aspect du rituel se développe en distinguant l'esthétique de l'ontologique. À cette étape se décèlent les assises de la motivation initiale nécessaire à la conception de l'œuvre. Cette motivation continue de se développer au moment de l'action performative. Elle sera transformée une fois de plus à la fin de l'œuvre, car elle aura été densifiée par le processus de création. L'esthétique en performance consiste dans le choix d'éléments plastiques tant sur les plans sensitif qu'intellectuel et subjectif. Par conséquent, ils sont reliés à l'autocohérence du performeur en action. Les

choix esthétiques font également partie de la motivation initiale du travail. Dans l'organisation du travail se conçoivent la structuration et les points d'ancrage. L'aspect ontologique se situe plutôt au niveau de l'action en mouvement : c'est le mouvement de fond qui maintient le performeur en action, lui permettant de se connecter aux points d'ancrage grâce à l'autocohérence. Ce mouvement de fond fait partie de l'aspect « invisible » du travail relié à la référence de l'œuvre. La référence en performance est associée à la motivation de l'œuvre, à ce qui la dépasse et que le spectateur peut recevoir.

*HÉLÈNE LEFEBVRE

ÉTHIQUE ► À la question de ce qui est « inacceptable » en performance, nous répondrons : un artiste de la performance qui intervient dans la performance d'un autre artiste pour modifier le déroulement de l'action. À ce titre, il « conviendrait » aussi de se retenir sur le plan participatif – par exemple lorsqu'un performeur demande une participation – en laissant le public offrir ce type de collaboration. En effet, s'il y a possibilité d'interaction, aussi bien que ce soit de la part de non-performeurs ! *RICHARD MARTEL

ÉTYMOLOGIE ► *Performance*. C'est une question de langue. En français, le mot est assez récent. En 1839, il est importé de l'anglais, mot d'abord formé du français *performant*, du verbe *parformer*, dont la signification était au XVI^e siècle « accomplir, exécuter ». *Parformer* a ensuite disparu de la langue française. C'est un objet, une fonction dont la base linguistique est un mouvement attaché à une disparition initiale, à une dérivation dans une langue étrangère. Aujourd'hui, dans le dictionnaire du français courant, le mot est déspécialisé, défini en termes d'exploits, de résultats chiffrés d'une course, et

ce n'est que très récemment que *performance* a été défini en lien avec l'art. *MICHEL COLLET

ÉVÉNEMENT ► Il faut considérer la production de l'événement comme une option potentielle qui insinue la fusion d'éléments situés dans l'espace et le temps de l'activité à produire. Une extension du performatif implique d'agglomérer ce qui se situe dans cet agencement que constitue l'art dans l'action, mais il peut se construire avec un certain niveau de participation, volontairement ou par soumission au déroulement de l'activité par l'auteur. *RICHARD MARTEL

FAIRE FAIRE ► Oui, on peut *faire faire* la performance par d'autres. Les laisser se dépêtrer avec la gêne, le doute, les regards. On recrute des étudiants dans les médias sociaux, on engage ses amis pour le prix d'une bouteille de whisky. On peut aussi laisser à d'autres la dépense de temps et d'énergie, lorsqu'on est ailleurs, trop vieux, trop célèbre, mort peut-être. On paie des acteurs pour qu'ils s'embrassent dans le hall d'un musée, pour qu'ils rejouent une vieille perf lors d'une levée de fonds. On transfère l'expérience par paresse ou ennui, on délègue par pudeur, on devient spectateur de sa performance. *EDITH BRUNETTE

FESTIVAL ► Tout comme des scientifiques ou des membres d'associations professionnelles diverses, le moment de la rencontre – entre spécialistes ? – permet la confrontation comme l'échange. C'est une occasion de présenter des activités dans un contexte plus « spécialisé », offrant des moments de rencontre et proposant des relations. Beaucoup d'organisateurs de festivals s'impliquent pour la production-dissémination d'actes performatifs parce qu'ils sont, la plupart du temps, eux-mêmes performeurs. Aussi l'univers du performatif se présente-t-

il sous une certaine forme d'autogestion. De même, il est plutôt rare que des institutions – disons muséologiques – s'impliquent à ce niveau. Les festivals sont pourtant essentiels pour le développement des diverses pratiques d'art en action. Ils proposent une certaine solidarité et des mécanismes relationnels, tout en rendant « historiques » les actes des artistes. Les festivals sont aussi une sorte de confirmation-légitimation des pratiques performatives. Lorsqu'il s'agit d'une activité dans un festival dit international, c'est aussi un « test » pour celui qui la produit : la présentation devant un public composé de spécialistes comporte un risque ; ça marche ou ça ne marche pas ! *RICHARD MARTEL

FLASH MOB ► Événement vain par excellence, rassemblement décoratif de *hipsters* avides de meubler leur dimanche après-midi et leur page Facebook, récupéré aux sauces militante autant que publicitaire, le *flash mob* – la foule éclair – n'est pas dans les bonnes grâces de l'art. Et pourtant, il en vient. Quelle différence, en effet, entre les participants anonymes d'un happening de Kaprow se mettant à siffler au milieu des allées d'un supermarché de Boston (*Self-Service*, 1966) et les faux clients d'une épicerie de Manchester s'immobilisant pendant une minute avant de reprendre leurs courses (*Supermarket Flashmob*, Manchester, 2007) ? Des inconnus répondent à l'appel d'un idéateur invisible, se rassemblent dans un espace public l'espace d'une performance collective, le plus souvent une action décalée ou absurde. Non seulement le *flash mob* vient des arts, mais il en prolonge certaines des prétentions les plus prisées du dernier siècle : faire du spectateur un acteur, voire un créateur, abolir la figure de l'artiste génial et de l'auteur unique, rassembler, sortir des espaces réservés, interrompre le quotidien. *EDITH BRUNETTE

FURTIF ► Modalité d'intervention artistique se caractérisant au premier chef par une insertion plus ou moins anonyme et subreptice au sein de contextes *a priori* non artistiques (espaces urbains, réseaux de communication, lieux publics et commerciaux divers). L'art furtif fait irruption dans les circonstances de la vie collective ou individuelle en dissimulant son statut artistique et en présentant une ténuité physique qui le distingue de la visibilité ostensible caractérisant une majeure partie de l'art public. Le propre du furtif ou de l'œuvre furtive est ainsi de se destiner à un observateur incident qui n'est pas au fait de son statut (artistique), en s'embusquant pour mieux le surprendre, au hasard de ses activités quotidiennes. Sa signification est d'ordre pragmatique puisqu'elle est d'abord éprouvée comme détail inusité qui tranche avec la continuité familière de l'environnement urbain. *PATRICE LOUBIER

GESTE ► C'est un mouvement du corps, une action. C'est un échange, mais aussi une prise de position. Le geste, c'est la traduction d'un mot, d'un discours, d'une opinion, d'une proposition, qu'il soit politique, poétique ou du quotidien. *JULIE-ANDRÉE T.

GRAND ŒUVRE ► L'alchimiste était appelé poète. Il était désigné comme *poietes*, c'est-à-dire *operator* (opérateur), selon la même logique qui renvoie le mot *poiesis* au Grand Œuvre. *Poietes* signifie à la fois « opérateur » et « poète » (Arturo Schwarz). Les termes, dérivés de la même racine, possèdent eux-mêmes cette double signification. *Poiesis* : « création » et « poésie » ; *poiema* : « chose créée » et « poème ». Le Grand Œuvre, dénommé *poiesis*, est donc tout à la fois théorie et application, connaissance et expérimentation, poésie et action. Le terme

magie a pour sa part une racine qui signifie « faire » dans plusieurs langues. Le poète fait. Le performeur fait. Il met en forme dans son action une synthèse d'opposés qui détermine une réalité différente. Il unit nature et culture, écriture et oralité, immobilité et mouvement, action et projet, objet et sujet, de sorte que son œuvre apparaît *double*. Le tout renvoie à un référent de type alchimique. Dans la tradition hermétique, le monde est synthèse de contraires : toute chose est double. Au génie poétique il est demandé de mettre en jeu la synchronisation des processus de conjonction (performance) afin que puissent être atteints les niveaux formels les plus élevés.

*GIOVANNI FONTANA

JEU ► « Il faut de la place pour jouer, et "il y a du jeu" quand il y a de l'espace entre les choses. » (Goetz, 2001) On peut aussi agir pour faire de la place, là où il n'y aurait apparemment pas de jeu. Le jeu comme action peut en lui-même être considéré potentiellement comme un « inters-tice social » (Bourriaud, 1998). Dans son fameux *Homo Ludens* (1938) – qui inspirera les situationnistes – Johan Huizinga insiste sur le fait que, « dans la sphère du jeu, nous sommes et agissons autrement ». Pour l'historien néerlandais, l'« espace ludique [...] expressément délimité où l'action se déroule » correspond à « une abolition temporaire du monde habituel », une description qui se rapproche de l'idée de « trou positif » proposée par Kotányi et Vaneigem (1961). L'espace du jeu fait brèche dans la vie quotidienne en ce qu'il offre un terrain pour une expérience potentiellement revitalisée des interactions sociales à l'échelle de la proximité. Le jeu, catalysant agir et implication commune entre différents acteurs, offrirait ainsi une condition propice à une expérience intensifiée et directe du vivre-ensemble. *LUC LÉVESQUE

HAÏKU PERFORMATIF ▶ Le haïku performatif est une vision singulière du processus de création arrimant l'art performance et l'amour idéalisé. Le fondement du haïku performatif repose sur une métrique de trois images consécutives qui expriment l'essence d'expériences intérieures ou d'une idée (l'amour). Ce concept est inspiré de la philosophie du haïku littéraire. C'est une démarche permettant une structure rythmique claire représentée par des voies détournées (des impressions éblouissantes), c'est-à-dire un mince développement technique à l'échelle de la pensée et des actions. Le haïkiste de la performance est contraint d'exposer son intention par un cheminement bref, mais riche. Le haïku performatif ne se mesure pas en minutes, mais en images. Sa force réside dans son enchaînement performatif et sa capacité d'ouverture à l'inconnu. *FRANCIS O'SHAUGHNESSY

HARANGUE PERFORMÉE (CONFÉRENCE-PERFORMANCE AMÉRINDIENNE) ▶ La harangue performée est un souffle activiste amérindien d'art action compris comme agir communicationnel. Ce souffle activiste se répand en fonction du parti pris de « rêver plus pour changer le monde » ici et maintenant, avec les autres ! Les harangues performées appartiennent donc à un carrefour, à un métissage entre la vision artistique autochtone et la vision d'un art universel actuel. D'une part, ce genre performatif s'enracine dans certaines formes de l'oralité amérindienne, telle cette pratique ancestrale chez les Iroquoiens offrant de longs palabres, avec panache et style afin de faire consensus, mais aussi avec rythmes et sons du *yasta'wencha'* (tambour), chants et contes. Nos harangues performées se font métaphores vivantes de territorialités artistiques reflétant nos rapports géopolitiques et spirituels à la

Terre-Mère. Elles sont portagées vers le monde de l'art action et de la poésie sonore (*spoken word*) comme art vivant. Également, les harangues performatives usent de certains codes de l'art mettant à profit les possibilités expressives du corps et des objets signifiants tout en sollicitant la participation directe de l'assistance en tant qu'agir communicationnel, comme l'anticipe le sociologue critique Jürgen Habermas.

*GUY SIOUI DURAND

HASARD ▶ Dans le déroulement de la séquence, il y a des hasards, des moments qui ne sont pas calculés d'avance et où la livraison du performatif s'élabore au fur et à mesure. Vivre le temps dans l'espace constitue un ajustement qui tient compte d'une foule de facteurs : la présence du public, l'ambiance, les lieux... Le performeur agit des matières et substances qui mobilisent son action et peuvent orienter le dispositif et l'agir ; le corps est assujéti aux diverses contraintes et caractéristiques du contexte de présentation. Tel un improvisateur (comme dans le free jazz), l'artiste avance en déployant son matériel — s'il en a — et l'énonciation témoigne de la situation. Il y a contrôle mais aussi relativisme ; il y a matérialité en dialectique d'application. Ici encore, le mélange n'est pas neutre et tout participe du performatif. Le performeur doit se faire confiance pour que son agir se manifeste dans le vécu de l'action. *RICHARD MARTEL

HOMME TYPOLOGIQUE ▶ Obsédé, l'homme typologique sent la nécessité de renouveler son vocabulaire et de définir incessamment les mots pour les réunir au sein de dictionnaires ou de lexiques. Son ancêtre est l'« homme typographique » dont McLuhan (*The Gutenberg Galaxy*, 1962) décrit la genèse et qui a donné lieu à deux sous-espèces : le philologue et le linguiste.

Comme le philologue, archéologue étudiant les sédimentations des mots, l'homme typologique aborde le langage de manière herméneutique, en tant que matière épistémologique vivante, prétexte à l'interprétation. Il s'oppose en ce sens aux linguistes et autres téléologues du langage (ou des médias) pour qui il y a structures et déterminisme des formes. Si le souci du détail évite à l'homme typologique une vision universalisante, il a le désavantage de réduire les pratiques à l'intérieur de catégories. Par exemple, pour certains hommes typologiques, le *performatif* réfère exclusivement, dans la parole, aux « actes du langage » (Austin, *How to Do Things with Words*, 1962). *HÉLÈNE MATTE

HYPOTHÈSE DE DISPARITION ► Les *hypothèses de disparition* constituent un concept général issu de la question non résolue de la société du spectacle où tout – incluant l'humain – devient une marchandise. Par un retournement paradoxal – paradoxe, car nous demeurons toujours tapis derrière – nous jouons depuis une vingtaine d'années avec ce concept. Hypothèse de disparition par confusion sexuelle, immixtion dans une foule, passage derrière un obstacle, transfert médiatique, défectuosité technique, confusion géographique, disparition pure et simple... Chaque hypothèse, illustrée par une petite action, devient le lieu de disparition de quelque chose et, ultimement, de nous-mêmes. Un jeu absurde, où le paradoxe n'est jamais épuisé et où chaque action ne produit bien sûr pas du vide, mais tout au plus une légère distorsion dans la notion du spectacle comme délégation de nous. Ces hypothèses de disparition nous permettent en quelque sorte de nous abstraire du spectacle tout en le fabriquant. Mais le paradoxe reste entier, car il faudrait, en toute cohérence, tout faire et n'en rien laisser paraître,

surtout refuser de l'inscrire officiellement dans le corpus artistique, ce qui à prime abord serait une mise en abyme, non pas au sens littéraire mais au sens propre. Il faudrait nous enfouir dans la face inconnue et non célébrée du corps social pour devenir une masse de densité en libre circulation. *ALAIN-MARTIN RICHARD

ILLUSION ► Si l'on veut trouver la différence entre l'*observation du monde* et l'*observation de l'art*, il faut regarder davantage du côté de l'observation du monde. L'art performance a toujours voulu déjouer les attentes de son public. Les performeurs voulaient intervenir dans la vie quotidienne de leur public. Ils ne voulaient pas être confinés à une sorte de ghetto artistique où leur travail ne pouvait être vu que par des amateurs d'art avertis. La performance cherche la rencontre. Les performeurs ont donc quitté les galeries, les musées, les scènes de théâtres, et s'en sont allés dans les espaces publics, les rues et d'autres lieux encore plus incongrus. Ils travaillent de manière « antifantasmagorique ». J'ai emprunté cette expression à Jonathan Crary, qui l'utilise dans *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*. *Fantasmagorie* était le nom d'une version de la Laterna Magica, qui fonctionnait avec un genre de projecteur qui cachait les lanternes dans le but de conserver l'illusion. L'illusion complète créée par l'ensemble de la projection mettait en évidence sa réalité, qui s'inscrivait dans la narration englobant l'utilisation de la machine. On s'efforçait de rendre l'effet théâtral si parfait qu'on ne doutait plus de sa présence. L'art performance se trouve dans une direction complètement opposée. Le fait de fabriquer ou de faire quelque chose, le processus même, est exposé de par l'origine de l'œuvre d'art. L'œuvre de l'auteur respire le même air que le corps des membres du public, et tous deux

partagent le même espace. Donc, à notre avis, nous pouvons dire de l'art performance que c'est une forme d'art antifantasmagorique. *HELGE MEYER

INDEX ► Dans cet « Index du performatif », nous avons voulu lister les termes les plus significatifs dans un champ de pratiques artistiques où l'expression tend à réaliser cela même qu'elle décrit ; où évoquer une action, c'est déjà l'accomplir ; où signifier, c'est faire. Il ne s'agit donc pas d'extraire du sens de ces manifestations, quand le sens serait une plus-value que l'on pourrait extraire d'une situation pour capitaliser sur le réel : le performatif *fait sens* lorsqu'il réinvestit le sens dans la vie concrète. Cette indexation de pratiques et d'événements s'efforce d'en relever les aspects les plus significatifs, classés dans un certain nombre de termes, afin bien sûr de souligner les liens entre ces termes, mais surtout de mettre en jeu le *sens* comme une circulation fluide entre diverses manifestations du champ artistique. Il est pratique courante d'indexer les objets d'un musée ; pourquoi ne pas indexer les mises en situation poétiques ou les formes d'actualisation artistiques en dehors du musée ? Qui dit classer ne dit pas nécessairement muséifier, compartimenter et figer. Nous sommes conscients du caractère étriqué de tout classement. Nous avons plutôt voulu montrer comment notre terminologie s'affole, combien cette réalité nous échappe et n'a pas révélé tout son potentiel. Mieux que cela, le performatif produit une *impensée* qui ébranle le paradigme du classement : cet index en est le symptôme. Le lecteur ouvre l'« Index du performatif » avec une curiosité pour tel ou tel terme, mais bientôt il rebondit d'une entrée à l'autre, se laisse surprendre par la continuité qu'offre l'ordre de lecture le plus arbitraire et ne s'attarde ici, à l'entrée « Index », que pour mieux repartir ailleurs. *MICHAËL LA CHANCE

INTERMÉDIA ► 1. Un des aspects fondamentaux de la recherche artistique est caractérisé par l'intégration substantielle des langages. Dick Higgins (1966) en souligne la portée, insistant sur la différence entre *mixed-media*, expression qui désigne un objet artistique dont le spectateur peut distinguer les diverses composantes sémiotiques (verbales, sonores, dynamiques, visuelles...) et *intermedia*, terme qui se réfère exclusivement aux œuvres où cette intégration est complètement développée. En ce cas, les divers éléments se fondent en un ensemble unifié n'autorisant aucune forme de lecture différenciée. Ainsi, par exemple, un *poème sonore* est constitué par un événement artistique où texte, voix et son fusionnent de sorte que ce dernier se trouve directement déterminé par le texte en passant par la voix, sans jamais se donner comme commentaire du texte ou support et accompagnement de la voix qui énonce le texte. Au cours des années soixante, les implications théoriques des concepts d'*intermédia*, d'*intercode* et d'*interlangage* génèrent de multiples recherches, aussi bien dans le domaine des techniques que celui des poétiques. Les activités artistiques se fondent les unes dans les autres et viennent à occuper des zones limites qui favorisent de nouvelles typologies linguistiques et expressives. *GIOVANNI FONTANA ► 2. *Intermédia* est un mot que Dick Higgins a emprunté au poète britannique Coleridge (*Statement on Intermedia*, 1965) pour s'opposer à la hiérarchisation des médias propres au classicisme et au romantisme, promouvant une approche horizontale des disciplines artistiques et leur correspondance. Praticien de Fluxus, Higgins mettra de l'avant une approche où le processus et le jeu priment sur l'objet. *Inter* réfère par extension à *réseau* en tant que « structure d'échanges » propre

au milieu de la performance. L'histoire des avant-gardes artistiques au XX^e siècle montre le passage, à partir de la fin de la Seconde Guerre, de la forme du noyau à celle du réseau. Celui-ci, « ensemble de relations », s'oppose au noyau idéologique centralisé autour d'un manifeste ou d'une personnalité dominante. D'allure mouvante et rhyzomatique, ses motifs sont la rencontre et le passage permettant la jonction d'attitudes parfois opposées. *Média* souligne à la fois la « matérialité de la médiation » et l'« incidence épistémologique » qu'elle présume (McLuhan). *Média* permet d'envisager le modèle triadique du Groupe μ qui, au-delà de l'analyse poétique de textes, s'accorde à celui de démarches artistiques contemporaines (y compris la performance) : la médiation refusée, la médiation aléatoire et la médiation médiatisée. *HÉLÈNE MATTE

INTERMÉDIATÉTÉ ► Néologisme au sein duquel résonnent nombre de mots concernant la performance. Il combine à la fois l'intermédia promulgué par Higgins et l'immédiateté convoitée par la performance. L'intermédiateté éprouve l'*intermédialité*, terme en vigueur dans le milieu de la recherche universitaire notamment grâce à Jürgen Ernst Müller qui l'a développé à partir de la notion d'intertextualité. Aux notions de média et de médiation, l'intermédiateté impose celle d'immédiat, implique la corporalité de l'actant ou du récepteur, tous deux en situation de performance. L'immédiat soutient l'idée d'une *présence* (« toujours déjà différée », dira Derrida), au sens d'une « actualité circonstancielle, en circulation ». L'intermédiateté appelle ainsi de penser le corps (qui est aussi une éthique), la mobilité et le partage (au sens d'une liaison mais aussi d'une séparation) : un corps-à-corps pensant. *HÉLÈNE MATTE

INTERSTITIEL ► L'interstitiel se rapporte aux différents modes d'actualisation de la notion d'interstice conçue comme une condition spatiotemporelle ouverte et relative, existante, activée ou créée dans un corps, entre les parties d'un corps ou entre différents corps. Le propre de l'interstitiel est étymologiquement de « se trouver entre » les choses. Se référant à la notion d'intervalle, il renvoie de même à un « espace de temps ». Rapporté à l'urbain, l'interstitiel peut être la cavité urbaine qui ronge ou ponctue un urbanisme du plein, mais il s'applique aussi aux pratiques qui font brèche dans les modes de vie et la temporalité normalisée du quotidien, aux flux qui s'infiltrent et s'inventent en passant entre les mailles du planifié. Il réunit ainsi non seulement des notions comme celles d'ouverture, de porosité, de brèche ou de relation, mais aussi celles de processus, de transformation et de situation.

*LUC LÉVESQUE

INTERVALLE ► L'intervalle, l'interstice, l'entre-deux, l'*in-between*, agit telle une zone de perception privilégiée. Rappelons par exemple comme il n'est pas toujours évident de préciser le début et la fin d'une performance. Il y a là un autre type d'intervalle, un instant où nous percevons le moment de chevauchement (*overlap*) entre le temps « réel » et celui plus « performatif ». Dans cet espace-temps réside une ambiguïté concernant l'identification du « vrai » début de la performance. L'effet ressenti est celui d'une suite de débuts potentiels, alors que nous espérons que le prochain, cette fois-ci, nous donnera la certitude que nous avons bien perçu le vrai début. Il en va de même dès la fin de la performance, alors que son écho, encore tout frais, retentit dans l'espace. Pensons également au moment où nous avons l'impression que tout

peut basculer vers autre chose : l'intervalle entre la fin d'une action et le début de la prochaine. Cet espace de tous les possibles agit tel un futur antérieur au sens où celui-ci n'a pas encore eu lieu, mais qu'il va survenir bientôt. Une suspension, certes, mais aussi le moment d'un nouvel ancrage qui permet la prise de décision, le prochain *enlignement* vers l'actualisation de ce quelque chose en devenir. *TouVA

LENTEUR ► Il arrive dans la lenteur. Il est là, le performeur : il prend place. Il prend aussi son temps. Il sort ses objets, ses machines et accessoires, lentement ; il les déploie, pose ses actions et ses exactions sur eux. Il prend encore son temps. Il semble même hésitant. Parfois, on a l'impression qu'il s'est mal préparé, qu'il n'a pas planifié sa façon de faire... On se dit qu'il aurait pu s'exécuter de telle ou telle façon, afin d'être plus productif, de gagner du temps. Et aller plus vite droit au but ! Le tout procure une impression de maladresse, de confusion. Pourtant, non. Est-ce une façon de s'opposer à la volonté productive ? Il n'y a rien de facile. Il doit faire supporter le processus aux spectateurs. Associée à l'attente, la lenteur peut en accentuer l'effet, et réciproquement. Lenteur. Tâtonnement. Lenteur. Déploiement. Lenteur. Donner le temps de ressentir et d'endurer ce qui arrive. *ANDRÉ MARCEAU

LEXIQUE ► Nous concevons le lexique comme un processus autant réflexif que créatif. Et puisque cet ensemble notionnel opère d'une manière dynamique, il s'avère alors plus significatif de décoder ces dynamiques que de préciser exclusivement à quoi chacune des notions formulées se rattache. Les notions qu'il contient ne sont pas catégorisées, par exemple en déterminant ce qui se rattacherait davantage à la

présence de l'artiste ou au déroulement de la performance, car la plupart des notions sont souvent interreliées ou encore témoignent de phénomènes qui peuvent se déployer de façon simultanée. Autrement dit, l'idée n'est ni de définir ni de catégoriser, mais plutôt d'identifier des relations, des agencements, des arborescences, des effets dominos, des contagions, des métissages, des fusions, pour mieux entrevoir les passages empruntés par le performatif. Du vocabulaire de base qui semble assez couramment admis, nous retenons les notions suivantes : l'ancrage, la motivation, l'authenticité, l'attitude, l'intention, l'investissement, la pulsion, l'action, l'amplitude, la dynamique, l'énergie, le corps, le temps, l'espace, l'objet, la fluidité, le geste, le mouvement, la mutation, le moment, la narrativité, la présence, les registres, la relation, la personnalisation, la personnalification, la ritualisation, le processus, la structure, la cohérence, l'aléatoire, la conscience, le risque, la transformation, l'urgence, la vision. *TouVA

LIEU ► Endroit – culturel ou naturel, connu ou inconnu. *ELISABETH JAPPE

LIEU/NON-LIEU ► Lieu et non-lieu constituent des « polarités fuyantes ». Étymologiquement lié aux notions de *topos* (grec) et de *locus* (latin), le lieu se réfère généralement à l'idée d'emplacement accueillant et de halte. Il se rapporte conséquemment aux notions d'orientation, d'appartenance et de protection (Norberg-Schulz, 1979). La notion de non-lieu décrit par ailleurs un type d'espace contemporain qui, à l'inverse du lieu, ne se définit pas par l'identitaire, le relationnel ou l'historique : espace de transit et de flux, espace où les croisements n'engendrent pas d'emblée les rencontres, espace générique apparemment sans histoire ni identité. Lieux

et non-lieux n'existent pas « sous une forme pure », mais s'incarnent plutôt dans un palimpseste où « le [lieu] n'est jamais complètement effacé et le [non-lieu] ne s'accomplit jamais totalement » (Augé, 1992). L'espace ouvert par cette polarisation est susceptible de catalyser de nouvelles attitudes, de nouveaux agencements de l'« habiter » liés aux enjeux de la condition contemporaine. L'espace en question implique pratiques, processus et temporalités. Il n'est plus suffisant de rêver le lieu ou de stigmatiser passivement le non-lieu ou l'espace générique ; c'est dans la zone stratégique entre ces pôles – zone de *mi-lieux* – que d'impurs et insaisissables hybrides sont à imaginer, à composer et à activer. *LUC LÉVESQUE

MANŒUVRE ▶ 1. Avec la manœuvre, l'art abandonne ses structures traditionnelles de production et de diffusion (ateliers, musées, galeries), alors que l'artiste assume le rôle d'un instigateur social qui infiltre la vie quotidienne. Ce n'est pas seulement la notion d'art *in situ* qui se déploie dans les rues publiques ou les résidences privées ; ce n'est pas non plus simplement la reconnaissance d'une « esthétique relationnelle » qui glorifie l'interaction sociale comme nouvelle modalité du spectaculaire. Il s'agit plutôt de l'avènement d'un art qui s'introduit dans les comportements quotidiens, réclamant l'action sociale elle-même comme un matériau. Une manœuvre est une situation initiée par un artiste qui se déploie dans le temps et l'espace, construite comme un processus collectif qui empêche l'artiste de contrôler son résultat ultime.

*PAUL COUILLARD ▶ 2. Terme théorisé par les membres du collectif Inter/Le Lieu dans les années quatre-vingt-dix, il s'agit de productions performatives qui ne sont pas basées sur le déploiement de la personne, mais qui peuvent se réaliser sur plusieurs heures, plusieurs jours, voire plusieurs

mois... De même, le projet est matérialisé ou non, il est le fruit d'un travail « collectif » ou non : les méthodologies sont multiples. La manœuvre prend en considération le déroulement séquentiel et peut se dématérialiser, le temps comme l'espace étant éclatés. *RICHARD MARTEL ▶ 3. Alors que l'œuvre se concentre sur le rapport qu'entretient l'artiste avec sa production, la manœuvre se pose comme un projet de forme de vie qui ne trouvera son accomplissement que dans une prise en charge dynamique d'une communauté. En ce sens, ce n'est pas par sa forme que la manœuvre se distingue des autres pratiques de l'art vivant ou de l'art action comme la performance, les actions de rue, les parades, le théâtre invisible, les amuseurs publics, mais par sa manière de s'inscrire dans le corps social. La manœuvre ne se donne pas comme quelque chose de terminé, comme une production entière, qu'elle soit action ou objet, mais comme l'ébauche, l'esquisse d'un projet plus vaste qui la dépasse et qui n'atteindra jamais sa plénitude ni son accomplissement. En ce sens, la manœuvre s'installe dans une *situation* qu'elle a elle-même fomentée. Mais comme toute situation, au sens situationniste du terme, elle est instable ; elle est un projet réifié dans des composantes multiples et rassemblées dans une conjoncture donnée ; surtout, elle s'attaque au consensus ambiant, étant presque toujours une immixtion sauvage et incongrue dans le quotidien. *ALAIN-MARTIN RICHARD

MICRO-INTERVENTION ▶ Intervention ultralégère opérée ou mise en branle en divers milieux. Ce registre d'action ne se limite pas aux seuls champs des arts, de l'architecture et de l'urbanisme ; il recoupe par affinités procédurales des pratiques variées agissant par insertion ou immixtion dans l'environnement. *LUC LÉVESQUE ET

PATRICE LOUBIER

MOBILIER ► Élément mobile, vecteur d'activation ou support d'appropriation capable de générer, par un déploiement stratégique ou tactique, un champ d'interrelations et de situations. Le mobilier peut, en ce sens, être abordé comme véhicule de micro-intervention.

★ LUC LÉVESQUE

MONDIALITÉ ► Édouard Glissant parle de la mondialité comme d'une notion qui désigne un enrichissement intellectuel, spirituel et sensible plutôt qu'un appauvrissement causé par l'uniformisation des idées, des pensées, des cultures, c'est-à-dire la mondialisation. « La mondialité est au contraire cet état de mise en présence des cultures vécu dans le respect du divers. » ★ JULIE-ANDRÉE T.

MOUVEMENT ► Déplacement ou dislocation du ou des corps. ★ JULIE-ANDRÉE T.

NEUTRALITÉ ► Être stoïque dans la livraison du performatif, ne pas avoir d'expression, est comme avoir plusieurs niveaux d'expressivité. Par contre, affirmer une expression implique une certaine « théâtralisation » et court le risque de diminuer le concept de partage avec le public qui, lui, peut construire ses propres visions-analyses de la proposition énoncée. La neutralité dans l'expression suscite une prise de position qui constitue une forme d'interaction participative. Il s'agit d'offrir des occasions de déstabilisation, une poétique de l'énonciation, une remise en question de la forme de l'acte. ★ RICHARD MARTEL

NOMADISME ► En 1986, le festival *Espèces nomades* mettait en évidence l'importance des pratiques artistiques liées aux dimensions existentielles et aux modes de vie communs. Évidemment, les performeurs sont *nomades* parce qu'ils

traversent les langages sans cesse. Mais ces artistes ne le sont pas dans un sens uniquement métaphorique : nomades, ils le sont en vérité parce qu'ils se déplacent et se situent dans le monde à la recherche d'autres réalités culturelles, emportant derrière eux le bagage de leurs techniques et de leur univers linguistique. L'art nomade implique un large tissu de relations notant chaque passage, enregistrant chaque transformation et s'appuyant sur les composantes topologiques qui finissent par déterminer ce que Roger Chamberland, avec un jeu de mots efficace nous renvoyant à l'unité et à l'activité de la substance, dénomme « espaces monades ». En réalité, ces espaces monades constituent les molécules d'une matière vivante alimentée par les espèces nomades, espèces garantissant le maintien des flux énergétiques qui se déploient continuellement au sein des déplacements moléculaires d'un univers qui est aussi bien monde que miroir du monde. Dans cette perspective, l'échange international agit à la base des structures culturelle, artistique et existentielle. ★ GIOVANNI FONTANA

PAGE ► Souvent, dans la performance, la page joue un rôle très important. Elle est le référentiel des signes graphiques, ceux de l'écriture comme des images. La page manuscrite. La page imprimée. La page d'un livre. D'un journal. Une note. Un avertissement. Avec des lettres, des nombres, des dessins, des symboles. La page obscure. La page illuminée. La page blanche. La page du silence. Du vide. Mais aussi celle de l'agenda. Du calendrier. La page qui marque le passage du temps. C'est la trace d'une action passée. Une occurrence. C'est l'espace de la confession. C'est la trace de la pensée achevée. C'est le témoignage du doute. La page représente symboliquement l'histoire, la loi, le droit, la philosophie. Elle peut être encadrée. Bénie ou maudite.

Elle peut être utilisée pour un geste subversif. La page peut être tachée, arrachée, jetée au vent, piétinée, enterrée. Mais souvent elle est le projet d'une action à faire. C'est une partition. Alors, elle ne constitue pas une simple station d'accueil des matériaux verbaux ou visuels : elle est un champ de relations où les éléments les plus différents préfigurent, à travers l'éventail des possibilités du registre, la performativité d'un langage complexe en dehors de la page, qui se dilate dans l'espace et le temps, qui se nourrit de la contamination, de déraillements, de courts-circuits intermédiés, d'explosions de signes. C'est le mécanisme de la performance, en particulier celui de la poésie action, où tout ce qui est connu est transfiguré, déformé, dénaturé dans un organisme pluriel et énigmatique. * GIOVANNI FONTANA

PAUSE ► La pause, écrivait Blanchot, « est la respiration du discours ». La pause est un silence. Mais on sait déjà que le silence, qu'il soit musical ou gestuel, n'est pas un vide. Il s'agit d'un silence habité par plusieurs éléments, occupé par des matières diverses, rempli de bruits, de rumeurs et de sonorités. La pause est, en même temps, une interruption et un rythme potentiels, capables de contraster avec ce qui est plus plein. En performance, la pause consisterait en une détention totale ou partielle des mouvements gestuels, des sonorités ou des bruits. Elle permet le mouvement, la réflexion et la perception active de la performance. * BARTOLOMÉ FERRANDO

PAYSAGE ► Manifestation d'une condition territoriale qualifiée et construite par la sensibilité d'un sujet individuel ou d'une collectivité. Une condition territoriale n'est pas donnée *a priori* comme paysage ; pour qu'elle le devienne, c'est-à-dire pour qu'elle soit reconnue ou qualifiée comme telle, elle doit

d'abord prendre consistance – être inventée, construite – comme réalité sensible différenciée. Par-delà le modèle occidental dominant du paysage-image procédant par consommation distanciée des agencements territoriaux, un paysage-action – afférent à une approche interstitielle du paysage – implique la construction d'un rapport plus dynamique au territoire valorisant l'engagement et la proximité : le corps à l'affût prend plaisir à occuper, à traverser, à percer, à infiltrer ou à brouiller l'assemblage de configurations ou de cadres qui constituent l'environnement contemporain, le réinventant ainsi par le biais complémentaire et performatif des pratiques. * LUC LÉVESQUE

PERFORMANCE ► 1.

La performance
c'est un corps
dans un espace
et c'est un son
dans un corps,
ce son est celui de notre corps
ou celui de cet espace,
c'est un son de nature :
voix, viande, &c.
ou un son d'artifice :
musique, bruits, &c.
Puis c'est un geste
du corps
et un mouvement
de cet espace
et comment jouent ensemble
le geste du corps
et le mouvement de l'espace.
Le mouvement de l'espace
est proprement celui de l'espace
mais aussi du peuple de cet espace :
du public.
Là, tout va bouger :

le corps,
l'espace,
le son,
le geste...
Et la rencontre
sera
ou s'évaporerà.

★ JULIEN BLAINE ► 2. Depuis la fin des années soixante, le mot *performance* indique une forme d'art action qui, au début de sa « carrière », était très limitée : la création d'une situation unique par une ou plusieurs personnes qui exprimaient avec cette action une idée ou un sentiment sans utiliser les formes « habituelles » de contact. Cette action était unique, elle ne se répétait pas parce qu'elle était réduite à la situation de toutes les conditions dans lesquelles elle était créée. L'authenticité était de vigueur. Les limites principales de cette définition persistaient mais, avec le temps, s'élargissaient : les « techniques » devenaient multiples. Le nombre des participants, les lieux, la durée, les sons, les outils, les thèmes, étaient plus flexibles. Une limite restait : pas de répétitions, pas de jeux de rôle. En groupe, on discutait l'idée, on choisissait le lieu, on s'unissait sur la durée (possible). Pour la danse : pas de chorégraphie fixée. En ce début de nouveau siècle, les sens accordés à cette définition ont pratiquement proliféré. Le mot *performance* se trouve aujourd'hui dans toutes les sections de notre vie. Il veut dire, surtout, « prouesse ». ★ ELISABETH JAPPE ► 3. La performance est l'actualisation devant un public potentiel d'un contenu variable d'expressivité. À la fois une attitude visant la libéralisation des habitudes, des normes, des conditionnements et une déstabilisation visant une reformulation des codes de la représentation, du savoir, de la conscience, la performance est une mise en situation de matériaux dans un contexte, une

destitution des rapports de conventionnalité et une transformation des catégories stylistiques. Elle colporte les acquis culturels et cherche à définir des ailleurs potentiels dans l'hégémonie de formes plus ou moins institutionnalisées, selon les genres et les besoins d'affirmation ou de négation. Il y a des performances issues de pratiques comme les arts visuels, la poésie, la musique, le théâtre... et d'autres qui tentent de déterminer les critères délimitant des méthodologies hors des conditionnements et des conventions, essayant d'appliquer à ce style de positionnement une originalité fonctionnelle. Bref, il y a autant de sortes de performances que de performeurs. Par ailleurs, les caractéristiques culturelles d'une ethnie ou d'un espace-temps géographique sont des critères selon lesquels s'organise la livraison de la performance. La même performance sera perçue différemment d'une région géographique à l'autre. Elle s'articule la plupart du temps en fonction du contexte de sa présentation. Parfois, le corps est totalement présent ; parfois l'appareillage *objectif*, médiatique ou technologique tend à constituer l'essentiel de la proposition. Quelquefois, le dispositif scénique compose l'essentiel de l'activité ; à d'autres moments, l'investigation suppose le questionnement théorique. Lors de certaines occasions, l'interactivité est présente entre le performeur et le public. Historiquement, la performance serait issue des pratiques dématérialisantes des années soixante, surtout en lien avec la reconnaissance officielle de ce type de pratique artistique. Toutefois, certaines actions performatives trouvent dans les protagonistes des avant-gardes du début du siècle (futurisme, dadaïsme, surréalisme, etc.) des assises historiques. L'hybridation des artistes des années quatre-vingt, contre la spécialisation et le métier, confirme une versati-

lité artistique, qualifiée de multidisciplinaire ou d'interdisciplinaire, qui inclut la performance comme une attitude visant la libéralisation des critères objectifs institués. À la limite, il existerait des performances expressionnistes, d'autres « ritualistes ». Par contre, les formes de livraison sont des moments qui nous en apprennent sur la manière dont s'exécute l'activité artistique-poétique dans un contexte déterminé. La responsabilité de l'artiste s'étend à son engagement et à la validité de son potentiel affirmatif et symbolique. L'organisation sociale, le contexte religieux, l'évolution technologique, le niveau de vie ainsi que les caractéristiques culturelles sont des axes sur lesquels le performeur agit. La réception de la réponse est une analyse sociocritique des présupposés philosophiques du questionnement. La liberté du performeur correspond à son engagement envers l'art. *RICHARD MARTEL

► 4. Dans son ouvrage *Performance, réception, lecture* (1990), Paul Zumthor s'appuie sur les travaux de Dell Hymes, dont un texte intitulé « Breakthrough into Performance », pour tirer quelques grands traits de la performance : La performance, dit-il, « réfère à la réalisation d'un matériel connu comme tel » [notre traduction]. La performance réalise, concrétise, fait passer de la virtualité à l'actualité quelque chose que nous reconnaissons. — La performance se situe dans un contexte à la fois culturel et situationnel. Elle apparaît comme « émergence », un phénomène qui sort de ce contexte en même temps qu'il y trouve place. Quelque chose se crée, atteint sa plénitude, et par là même transcende le cours ordinaire des événements. — La performance et la connaissance de ce qui est transmis sont liées en ce que la nature de la performance affecte ce qui est connu. La performance, en quelque sorte, modifie la connaissance. Elle

n'en est pas simplement le moyen de communication ; en la communiquant, elle marque.

*RICHARD MARTEL ► 5. La performance est un art de la présence, selon RoseLee Goldberg. « Selon la nature de la performance, cette présence peut être ésotérique, chamanique, pédagogique, provocatrice ou divertissante », écrit-elle dans *La performance, du futurisme à nos jours* (2001). Dans *Performance, réception, lecture* (1990), Paul Zumthor affirme que « la performance est acte de présence au monde et à soi ». De même, il rejoint Josette Féral pour qui la situation performanciel est une opération cognitive. Pour lui, il y a « une convergence profonde entre la performance et la poésie, qui toutes deux aspirent à la qualité de rites ». Toute la poétique de Zumthor s'appuie sur le performatif en tant que conduite ritualisée impliquant une coprésence. Tantôt cette poétique génère l'équivoque (position controversée prise dans l'ouvrage *Le masque et la lumière*, 1978), tantôt elle appelle à une mémoire créatrice qu'il nomme « mouvance » et qu'il définit ailleurs ainsi : « [C]ette répétitivité non redondante, c'est celle de la performance. » Cette mouvance a amené Zumthor à réfléchir à propos d'une « forme-force » : « [L]a forme n'est pas régie par une règle, la forme est règle. Mais une règle à tout instant recrée. » *HÉLÈNE MATTE ► 6. Il y a divers « genres » de performances. En ce sens, comparons la performance au sport. Comme dans les sports, il y a les extrêmes : d'un côté du spectre on trouve le yoga et de l'autre, le ski acrobatique. Entre les deux, il y a toute une panoplie d'activités physiques que l'on peut explorer, seul, en duo ou en groupe, avec peu ou beaucoup d'équipement, à l'extérieur ou à l'intérieur, dans un lieu spécialement aménagé comme un gymnase, une piscine, une patinoire, ou en pleine nature comme un lac, une

montagne. Mais nous ne saurions dire adéquatement ce qu'est la performance ou ce qu'elle n'est pas. En anglais, le terme désigne « le fait de mener à bien une activité quelconque » (Étienne Souriau). Dans l'essentiel de la chose, nous adhérons dans le même sens, ce qui nous porte vite, et davantage, à nous questionner, à échanger sur l'œuvre, sa *poiétique* et son *esthétique*. Liviu Dospinescu (www.effetsdepresence.uqam.ca) définit adroitement l'art action ainsi : « *[P]erformance (per- + -formance)* peut être entendue comme le processus même de "production d'une forme" ou comme action ou processus conduisant à une forme. Il s'agit donc de la mise en forme de certaines qualités. »

★ JULIE-ANDRÉE T.

PERFORMATIF ▶ 1. Divers niveaux d'agencement d'unités de langage et d'attitude qui se vérifient de plus en plus dans la sphère sociale comme culture de revendication. Présence de dispositifs d'actions conçues comme moments d'agitation pour différentes occasions lors de grèves étudiantes ou de manifestations urbaines de toutes sortes. On a un peu l'impression que des agirs multiples s'accomplissent dans le festif ; on a le sentiment d'une sorte de spectacularisation utilisant des matières et des propositions sonores, visuelles, voire olfactives. Les périodes d'occupation d'un espace type suscitent un dégagement des structures conventionnelles. On dit donc qu'il y a du *performatif* qui s'agit dans les dispositifs : une incitation à déployer une quincaillerie en fonction des processus limitatifs imposés par diverses contraintes plus ou moins institutionnelles. Le performatif est donc un débordement — Debord aurait bien ri du déploiement de la théorie de la dérive, du détournement et de la « situation à construire ». Le performatif ne s'applique donc

plus strictement au domaine artistique ; il utilise des énergies communicatives en gestation dans certaines circonstances pour s'accomplir selon les situations et le contexte. ★ RICHARD MARTEL ▶ 2. Nécessité du vivant. Quelle que soit notre façon de reconnaître le mode performatif, aucune garantie, aucun contrôle n'est possible : le performatif advient, et ce, en dehors de ce que nous imaginons, prévoyons et même proposons. ★ TOUVA

PETITE DIVAGATION AUTOUR DE NOTRE ENVIE DE CONTINUER À FAIRE DE LA PERFORMANCE ▶

En tant que grossiste en art, nous voyons l'activisme performatif comme une brèche ouverte à l'imprévisible vital, une faille essentielle pour glisser hors des créneaux professionnalisant, une échappée indispensable à notre autoémancipation que nous réactivons instinctivement. Les actions discontinues sont comme des recharges cycliques nécessaires à notre survie. L'activisme performatif comme genre d'attitude varié et variable, c'est pour nous l'association radicale de l'excès punk saturé du cri d'un Munch éternel contextuellement réactivé et mixé à des gags minables comiques, « pif, paf, pouf », à des gestes désarmants et improbables pour mieux réagir aux systèmes et nous infiltrer, nous introduire, les pieds dans l'plat, comme une tache, comme un pet sociétal, un transit libertaire abscons, un résiduel, tel un méta-pipi-caca mutant, une boursofflure incongrue, inapte, décalée mais indissociable au *beat* cardiaque, un rut d'équivalence comme de la respiration concrète amplifiée, branchies à fond les gamelles, et ce, pour affirmer coûte que coûte par anachronisme et contradiction notre rapport exigeant, distingué et respectueux au monde. ★ JOËL HUBAUT

PLASTICITÉ ► « La plasticité, de fait, ne peut concerner la matière sans concerner la *forme*, en puissance comme en acte. » (Dominique Château) Du point de vue de la plasticité, forme et matière sont à la fois des moments statiques et des moments dynamiques, des pauses et des transitions. La plasticité sert d'agent liant entre la matière et l'idée, entre la réalité et la fiction, entre la nature et l'artifice. Vue sous cet angle, la plasticité renvoie ou fait écho à la performance, à la mise en espace du corps, des objets et de la matière ainsi qu'à sa poétique. *JULIE-ANDRÉE T.

POÉSIE ET PERFORMANCE ► La poésie et la performance appartiennent à la même famille, aussi n'est-il pas surprenant d'assister occasionnellement à une prestation où elles se marient. Plus étonnantes sont les manières différentes de le faire, et les déclinaisons possibles sont innombrables. Histoire de mieux connaître ce « matériau » nouveau, nous pouvons tenter d'identifier quelques grands axes employés, du moins en voici deux : 1) Poésie-performance. Elle recoupe toute prestation où un texte poétique est interprété (ou lu) dans un ensemble impliquant des actes performatifs (corps, objets ou machines) dont les effets sont visuels ou sonores. Il y a ici juxtaposition de la performance à la poésie. Dans les cas où les actes ont une incidence principalement sonore, des bruits, des modulations, des échantillonnages (ou autres) sur la voix et les mots qu'elle prononce peuvent être réalisés. 2) Poésie performée. Le mariage entre poésie et performance est ici organique, voire génétique. Il n'y a plus simplement juxtaposition des deux disciplines... L'émission même du poème s'avère performative. Elle met à l'épreuve le corps du performeur, en quelque sorte. Pour y parvenir, le poète-performeur compose le texte dans l'esprit d'une partition, avec sa structure

spécifique, son rythme, sa ponctuation, qui servent d'indication. Il doit souvent s'inventer des signes pour préciser la marche à suivre. Parfois l'ensemble du corps est mis à contribution, parfois l'appareil phonatoire. *ANDRÉ MARCEAU

POÉSIE ÉPIGÉNÉTIQUE ► Le poète-performeur étend et modifie les limites de la poésie ; mais il s'agit d'une poésie chargée de nouvelles tensions, caractérisée par la contamination des systèmes, la fusion des univers séparés, l'utilisation des nouveaux médias et des nouveaux supports, combinant les énergies énormes offertes par la science aux énergies du corps et de la mémoire grâce à une conception différente de la matérialité du langage soutenu par la voix ; mais il s'agit d'une voix « autre » qui, d'une part, nous connecte à un domaine de l'oralité disparu et, d'autre part, se pose sur le visage d'une voix inouïe grâce aux passages numériques et aux nouveaux outils de synthèse sonore. Le poète-performeur, alors, est le créateur et acteur d'une *hyperpoésie*. Grâce à son geste, à son énergie, à sa pression constante, le corps poétique subit des processus ultérieurs accordés à des routes multidirectionnelles et devient l'objet d'une modélisation plastique progressive, de sorte que, rapporté à la structure de « génotype » de la partition, on pourrait parler, pour les phases évolutives dans l'espace-temps, de *poésie épigénétique*. Les technologies actuelles permettent de faire ressortir les sons subtils du corps pour amplifier les bruits intimes, de générer de nouveaux univers vocaux grâce à l'utilisation de logiciels de plus en plus complexes, qui réalisent la désorganisation totale des schémas acoustiques initiaux. On est ainsi passé des onomatopées de Marinetti à l'hypervox numérisée, ce qui a ouvert de larges horizons acoustiques pour le langage, loin de tout effet mimétique archaïque. On peut parler

avec un masque électrophonique et numérique derrière lequel le son est articulé comme l'un des aspects fondamentaux de la langue, véritable forme hyperpoétique. *GIOVANNI FONTANA

POÉTIQUE DU CORPS ▶ Exercice de l'imaginaire à part et à travers la corporalité. Forme de résistance à l'ennui, à la banalisation, à l'inertie, à la mort et sa fatalité. *JULIE-ANDRÉE T.

POSITION DANS L'ÉNONCIATION ▶

On trouve dans *Playboy* cette série de définitions des différents systèmes politiques :

1) Socialisme : vous possédez deux vaches et vous en donnez une à votre voisin. 2) Communisme : vous possédez deux vaches ; le gouvernement vous les prend toutes les deux et vous donne le lait. 3) Fascisme : vous possédez deux vaches ; le gouvernement vous les prend toutes les deux et vous vend le lait. 4) Nazisme : vous possédez deux vaches ; le gouvernement vous les prend toutes les deux et vous fait fusiller. 5) Bureaucratisme : vous possédez deux vaches ; le gouvernement vous les prend, en tue une, trait la seconde et jette le lait. 6) Capitalisme : vous possédez deux vaches ; vous en vendez une et, avec l'argent, vous achetez un taureau. 7) Art action ou performance : vous possédez deux vaches ; l'une s'appelle *temps* et l'autre *espace* : où tu veux, quand tu veux. *CHARLES DREYFUS

POSTDISCIPLINARITÉ ▶ À l'ère de la démocratie culturelle et de la multiplication des récits et vérités, le processus créateur de Doyon/Demers s'inscrit dans une démarche postdisciplinaire. Cette approche se veut comparable, particulièrement dans l'art performance et l'art participatif, à la sélection et à l'identification que nous actualisons sans cesse afin de nous aligner et réaligner dans la vie de tous les jours. Égale-

ment, puisqu'une caractéristique récurrente de ces pratiques se situe dans le fait de proposer l'œuvre dans son accomplissement, le geste, l'action et le temps offrent au public les risques inhérents à l'immédiateté de l'œuvre, de la même manière que s'expérimente l'instantanéité de nos choix dans la contingence du quotidien. Dès lors, créer et performer, c'est ourdir plusieurs disciplines, artistiques ou non, comme on noue plusieurs interactions dans la construction d'une journée, dans une harmonie tensionnelle entre le connu et l'inconnu, pour ainsi *épiphâner* l'ordinaire. *DOYON/DEMERS

POSTURE ▶ La disposition du corps dans la livraison de l'art action doit accomplir une gestuelle en fonction de la disposition des matières – s'il en est –, dont le rythme est relatif au contexte et à la présence – ou non – du public. Une activité présentée devant 20 personnes devrait être adaptée si elle est montrée à un public de 150. Les propositions s'ajustent et sont circonstanciées, rien n'est isolé. Toutefois, le positionnement et l'attitude de l'auteur correspondent, sur le plan de l'énonciation, à son implication, à sa disposition comme « langage » performatif. De même, le vêtement doit être conséquent, ne prenant la place du performeur lui-même. La simplicité est de rigueur, la plupart du temps. L'accomplissement est un agir délimité par l'élocution du protagoniste. *RICHARD MARTEL

PRÉSENCE ▶ 1. Tout participe du performatif : l'espace dans lequel on accomplit le « geste », la présence du public... Mais la stature du corps dans son énonciation demeure d'une grande importance. Le protagoniste applique des actes qui sont vécus en profondeur, qui permettent au public de sentir l'intention que rendent le rythme et les dispositions corporelles. On dit

que l'art performance est l'*art de la présence*, qu'il est relatif à tout ce qui se passe et ce qui enveloppe celui qui accomplit la séquence. Le lieu aussi influence la livraison de la matière « spectaculaire ». Rien n'est neutre. On doit prendre en considération le contexte situationnel, *in situ*.

*RICHARD MARTEL ► 2. Présence : pulsion – amplitude – densité – intensité – gestes – observations – décisions sur le vif – la bonne action au bon moment – la prise de parole. *TouVA

RÉEL ► Le performeur produit des actes « réèlement », c'est-à-dire qu'il ne feint pas d'accomplir des activités qui utilisent son propre corps même si celles-ci agissent contre lui-même. Il ne mime pas la situation : il la vit ! La proposition est directe, et la concentration permet d'accomplir un rituel même s'il est question de souffrir ou de risquer de modifier sa corporalité. Pensons à Serge Oldenbourg qui a joué à la roulette russe en performance ! Réel ou « acté », on aura dit « réel » puisque, si ce n'avait pas été le cas, il y aurait eu simulation, le contraire, donc, de l'attitude performative. Le performeur s'accommplit dans le réel, il n'y a pas d'*acting*. Il court un risque, ce qui transforme la manière de concevoir les normes et conventions. *RICHARD MARTEL

RELATION ► Le fait de présenter une activité dans un contexte public donne nécessairement la possibilité d'établir une certaine relation. La possibilité d'interaction, même de la part de ceux qui assistent à la « présentation » de l'acte, est bien réelle. Dans certaines occasions, il peut même y avoir osmose et partage, l'acte pour l'art suscitant un remaniement potentiel dans la relation entre l'émetteur artistique et ses récepteurs. Tout au contraire, certaines propositions ne comportent aucune participation autre que celle de leur auteur. *RICHARD MARTEL

RISQUE ► 1. La livraison d'une activité performative peut constituer une sorte de défi qu'un artiste doit vivre avec plus ou moins d'intensité. Elle peut comporter des éléments incontrôlables ou difficiles à actualiser. Souvent même, le protagoniste risque, et d'une manière disons volontariste, de mettre par exemple son corps en péril. Certains performeurs le font pour pousser plus loin leur résistance ou tester leur niveau de tolérance : mettre le feu à leur corps, s'attacher, s'infliger des violences, user de matières dangereuses... Parfois, des artistes se mettent dans des situations troublantes, et ce, avec leur consentement, intentionnellement. D'autres peuvent aussi exposer le public à des conditions comportant un certain niveau de danger, ce qui est toujours problématique pour un organisateur ! *RICHARD MARTEL ► 2. Pour définir le risque, référons-nous au *Dictionnaire de la mort*, sous la direction de Philippe Di Folco : « Malgré tout, lorsqu'on est vivant, on prend continuellement le risque de mourir. L'*expérience* du "risque de mourir" est, probablement, ce qui nous caractérise le plus en tant qu'êtres vivants, lorsque nous nous efforçons de comprendre ce que signifie "vivre". C'est à ce moment-là que nous comprenons que nous prenons continuellement le risque de ne plus vivre, c'est-à-dire de mourir. » Le risque habite la vie et n'appartient essentiellement qu'à celle-ci. La performance étant à notre avis l'expression, dans toute son ampleur, de la vie, voilà pourquoi le risque est presque une condition *sine qua non* de la performance et, de manière plus élargie, de l'art. Une vie *risquée*, c'est la recherche d'une tension intérieure particulière, c'est l'expression de la pulsion de vivre et de notre finitude. *JULIE-ANDRÉE T. ► 3. Risques et enjeux : il ne peut y avoir de performatif sans vulnérabilité. *TouVA

RYTHME ▶ 1. Le rythme peut avoir toute sorte d'influence sur l'homme : tranquillité, mouvements de joie, d'agression, de bien-être, de solidarité. Le contexte : la famille, le lieu d'habitation, le métier, la classe dans la société, les projets, la nation, la race. *ELISABETH JAPPE ▶ **2.** C'est ce qui fait que nous ne nous ennuyons pas. Ce sont les hauts et les bas. C'est l'imprédictibilité. *JULIE-ANDRÉE T.

SACRIFICE ▶ Tandis que le sang, dans la lignée des autosacrifices antiques, s'écoule à des fins médicales (de guérison ou de prévention), spirituelles ou politiques, les mutilations peuvent parfois paraître comme un don de soi, un sacrifice, tout autant qu'un témoignage ou une « confession impudique » (Patrice Pavis). Le passage à l'acte en dit parfois beaucoup sur une situation où le performeur se pose en tant que martyr – *martus* en grec signifie « le témoin ». Les pratiques de mutilation, les expériences de la douleur et d'extraction de sang qui marquent un certain nombre de performances telles que celles de Gina Pane, de Chris Burden, de Bob Flanagan, et que l'on retrouve de nos jours chez Franko B., Ron Athey, He Yunchang, Regina José Galindo, Rocío Boliver, Angélica Liddel, Ivo Dimchev, ne sont pas sans faire référence à l'idée de sacrifice et d'autosacrifice qui avait lieu notamment en Afrique, en Grèce ou chez les anciens Mayas yucatèques. Le performeur, dans certains cas, se retrouve véritablement comme « victime de sacrifice » à l'occasion d'un spectacle où le public peut être culpabilisé par l'expérience de sa participation, allant jusqu'à endosser le rôle de victime, même celui de bourreau. *BARBARA ROLAND

SÉDUCTION ▶ État d'ouverture et de générosité dans lequel nous nous plaçons pour accueillir le public et créer une atmosphère de confiance.

*JULIE-ANDRÉE T.

SILENCE, SILENCES ▶ L'expression le dit : « Qui ne dit mot consent. » Ainsi, le silence peut être performatif en lui-même. Par ailleurs, en situation de performance artistique, le silence est un matériau qui opère souvent en duo avec le temps. Il confère à ce dernier une certaine lourdeur, quand ce n'est du poids. L'absence de mots (et de musique), le silence, donc, lorsqu'il s'étire dans le temps, transmet un message *de facto*. Le sens (et les implications) de ce message varie(nt) selon le contexte, les actes posés ainsi que les objets (ou parties du corps) mis en action. Il ne s'agit alors pas d'un silence absolu, sans un son : le silence dont il est question est celui de la parole, des mots, de la transmission orale. L'absence de mots, le silence, peut être intégrale (tout le long de la performance) ou ponctuée de paroles dont l'importance demeure variable et liée à l'œuvre présentée. *ANDRÉ MARCEAU

SIMULATION ▶ L'action de simuler n'équivaut pas seulement à *créer* une situation, mais peut aussi la *recréer*. C'est reproduire ou rééditer en soi une situation perceptuelle et contextuelle. C'est jouer à *être mort*. C'est jouer à la mort ou *être* la Mort. *JULIE-ANDRÉE T.

SINGULARITÉ DU SUJET ▶ Le personnage singulier est un être métissé et tiraillé en lui-même et entre tous les courants, rites, émotions et valeurs qui le traversent. C'est un processus d'accumulation et de maturation dans le temps et l'espace, susceptible de créer une résonance et de repousser les limites de soi dans son rapport à l'autre. Cette façon de faire permet d'approfondir la présence de l'être et d'ancrer naturellement les gestes dans le corps en action relié au contexte.

*HÉLÈNE LEFEBVRE

SITUATION ► « Moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements. » (Debord *et al*, 1958) La conjonction active entre espace et temps constitue le matériau instable et tactique associé à sa construction. Par-delà l'emprise omnisciente du spectaculaire, « la situation est faite pour être vécue par ses constructeurs » (Debord, 1957). Associée à la question urbanistique, elle ouvre un champ d'action visant à transformer la ville existante en réinventant les manières de la pratiquer. *LUC LÉVESQUE

SOCIÉTÉ ► La société, c'est le Tout-monde.

* JULIE-ANDRÉE T.

SQUELETTE – CHAIR – MOUVEMENT ►

Sorte de clé pour le performatif, de la préparation à sa livraison. Métaphore qui explique les phases qui impliquent l'auteur et le déroulement de son action. *Squelette* signifie « avoir un axe, un concept à énoncer, une idée à dynamiser, une direction à donner à une action ». Par exemple, on veut illustrer une histoire à partir d'un fait précis ou l'extrapoler à partir d'un événement. Souvent, c'est problématique pour ceux qui y assistent quand l'action concerne le vécu de son auteur puisqu'ils ne peuvent avoir accès à ce qui se passe. Il importe donc de mettre en application une directionnalité qui puisse se modifier, incorporer des éléments... C'est pourquoi la *chair* est ajoutée pour emplir le *squelette* et lui procurer un supplément, toujours à partir d'une idée, d'une direction qui ajoute un commentaire et amène des éléments de diverses formes. Le *mouvement*, finalement, concerne la réalisation du dispositif dans le contexte de sa présentation et dépend de plusieurs considérations. En résumé et pour ne pas trop restreindre le

propos, on ajoute à partir d'une idée un déroulement séquentiel, puis on réalise une projection dynamique dans un contexte particulier... ce qui s'appelle une performance ! Paradoxalement, si une action est préparée à 100 %, dans le *mouvement* de sa mise en acte persistera le risque de ne plus avoir de place pour la réalisation performative... *RICHARD MARTEL

TEMPS ► 1. On pourrait dire que chaque objet a son propre temps, qu'il *bouge* et *se défait* d'une manière différente à n'importe quel autre. Chaque fois qu'on touche un objet se produit le contact entre deux *temps* différents : on est en rapport avec un élément qui bouge à une vitesse différente, qui est en contraste avec la nôtre. Apprécier cette différence nous aide à percevoir ce qu'on pourrait appeler le « temps intime ». En fin de compte, ce que l'on fait, c'est développer la conscience de l'instantané, la perception interne du moment présent où se déroule l'action même, l'attention intense vers ce temps vertical que détermine notre parcours. Donc, la perception du moment présent est équivalente à celle du vide mental. Il s'agit de la perception d'une discontinuité, d'une coupure faite tout au long du parcours du temps. *BARTOLOMÉ FERRANDO ►

2. Époque culturelle, durée, horloge, mais aussi temps météorologique : pluie, soleil, vent, neige.

*ELISABETH JAPPE ► 3. C'est le moment qui passe, c'est le *here and now*. *JULIE-ANDRÉE T.

TOUT-MONDE ► Le Tout-monde désigne la coprésence nouvelle des êtres et des choses. C'est une mosaïque du monde. « J'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la "vision" que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire : que nous ne saurions plus

chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité. » (Édouard Glissant) *JULIE-ANDRÉE T.

TRACE ▶ Le motif de la trace est fondateur dans l'œuvre de Glissant. Dans la langue antillaise, le mot veut dire « chemin » et, dans la nôtre, « mémoire ». Elle se situe dans toutes les couches de notre être. Elle est ouverture, errance, divagation et relativité. Elle est à l'opposé d'un esprit de système : « On ne suit pas la trace pour déboucher dans les confortables chemins, elle voue à sa vérité qui est d'exploser, de déliter en tout la norme séductrice. » (Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*). Ce que pourrait être l'esthétique de la trace ? La répétition, la reprise ; c'est repasser par le même chemin pour en reprendre un nouveau ; c'est l'expérience du déplacement, de la migration. *JULIE-ANDRÉE T.

TRANSEXPÉRIENCE ▶ 1. Le transsexpé-rientalisme s'intéresse aux conditions de mise en forme de l'expérience et à sa transmission en art et dans la spiritualité. Il est coutume de désigner par *expérimentalisme* les pratiques en art mettant en valeur le non-prémédité, les visions oniriques, les productions automatiques ou le « vandalisme créateur » (Asger Jorn), marquées par l'attrait pour le hasard et l'improvisation, avec un intérêt pour les sensations fortes, le risque et la recherche d'intensité dont le foyer est le moi. Avec la fin de la modernité, l'expérimentalisme a basculé dans la surenchère et la provocation, la production d'états limites et le relativisme frivole. Le transsexpé-rientalisme en art propose de dénoncer la réduction de l'expérience humaine à un vécu bidimensionnel, quand les médias nous saturent avec des sentiments binaires, nous enferment dans des saisies figées de notre existence. L'artiste transsexpé-rientaliste ne préconise par tant d'expé-ri-

menter *sur* les choses, mais d'*éprouver* celles-ci en lui-même et par lui-même. Aujourd'hui, l'expérience est encapsulée, donne prise à des lectures isolées. Pourtant, à mesure que les images se multiplient, les expériences faiblissent et se font rares. Nous devons retrouver l'expérience qui n'a pas de centre, pas de limites, pas de finalité — et qui a malgré cela la plus forte gravité. MICHAËL

LA CHANCE ▶ 2. S'agit-il de magie ? De transsexualité ? De transgression ? D'extase ? De transmédialité ? Le concept même est assez inhabituel pour constituer un outil d'exploration, d'autant plus qu'il semble indiquer une expérience intense. Nous pouvons alors concevoir la transsexpé-rience comme la capacité de l'artiste tout autant que celle du regardeur de projeter ou de lire dans une œuvre une interrogation puissante et une expérience intense, qui sont alors partagées et possiblement enrichies ou transformées par l'appropriation du public. N'est-ce pas une transsexpé-rience que nous vivons en regardant une peinture zen de Rothko ou *Le cri* dramatique de Munch, au-delà de nos expériences personnelles ? Ces œuvres mettent alors en jeu la capacité de chacun d'éprouver personnellement l'émotion d'un autre, d'épouser son questionnement, bien sûr en y mêlant ses propres sentiments, ses propres expériences, ses propres questionnements. Il y a nécessairement une alchimie, une synthèse ou une dialectique dans la dynamique d'une transsexpé-rience. *HERVÉ FISCHER ▶ 3. Vivons le trans. Dépassons l'expérience même de notre sens commun pour aller plus loin. L'expérience est un processus externe, nourri par les événements extérieurs, tandis que la transsexpé-rience suppose l'inverse. C'est un processus tourné vers l'intérieur, plus profondément en nous, afin de nous écarter de la folie du sens social et d'entrer dans la nôtre. Celle-ci se confronte dès lors à elle-même et, une fois la destination atteinte,

procure à notre perception du monde un tout nouvel angle. De là nous repartons de nouveau, insatiables de connaître. *PRISCILLA VAILLANCOURT

TRANSFORMANCE ► Dans *Performance Theory*, Richard Schechner utilise le néologisme *transformance* pour nommer le pouvoir transformateur de l'acte performatif. Fusion des mots *transformation* et *performance*, ce terme n'est pas tant défini par Schechner que posé comme une évidence au sein de ce schéma fort simple : « *actuality 1* → *transformance* → *actuality 2* ». Cette équation illustre le fait que la performance change l'état des choses. À la manière du rituel qui agit sur le cours du monde, que ce soit de manière symbolique (en rejouant un événement mythique) ou bien réelle (le mariage, par exemple), ce qui précède et ce qui suit la performance diffèrent. La performance fait advenir quelque chose. Quelque chose change sous l'effet du performatif. Avant et après la performance, une partie du monde (ou de nous-mêmes) n'est plus intacte. *JONATHAN LAMY

TROUÉE ► Lucio Fontana est celui qui a développé en art, à partir de la fin des années quarante, le « concept spatial » du trou. Perforer la toile n'est pas pour lui un acte de destruction ou une autre manière de dessiner, mais une façon d'« échapper au cadre » pour ouvrir le plan pictural aux potentiels de l'espace infini qui l'environne et le traverse. Ce qui importe ici n'est donc pas tant la figure susceptible d'apparaître d'un ensemble de perforations, mais ce qu'elles peuvent laisser passer, les parcours et traversées qu'elles appellent, le franchissement du « tableau », les trous que l'on traverse au lieu de regarder. Le dispositif suggère une manière différente d'appréhender et d'expérimenter l'environnement, une attitude se superposant

au régime scopique dominant pour le percer et l'ouvrir sur d'autres trajectoires ou devenir. Dans une perspective d'action similaire appliquée à l'urbanisme, les situationnistes Kotányi et Vaneigem (1961) ont fait l'éloge du *trou positif* : « Tout l'espace est déjà occupé par l'ennemi, qui a domestiqué pour son usage jusqu'aux règles élémentaires de cet espace (par-delà la juridiction : la géométrie). Le moment d'apparition de l'urbanisme authentique, ce sera de créer, dans certaines zones, le vide de cette occupation. Ce que nous appelons construction commence par là. Elle peut se comprendre à l'aide du concept de "trou positif" forgé par la physique moderne. Matérialiser la liberté, c'est d'abord soustraire à une planète domestiquée quelques parcelles de sa surface. » *LUC LÉVESQUE

VOIX ► Parfois la voix joue le rôle de protagoniste de la performance, parfois elle est le catalyseur entre les éléments impliqués dans l'action. Son énergie sonore est vitale. Ses qualités po(ï)étiques déterminent des formes acoustiques capables d'animer la spirale des interconnexions entre les différents domaines d'expression. La voix vibre comme un flux indistinct de vitalité, avant le langage, avant l'articulation de la parole : il y a toujours une potentialité de signification, une poussée à vouloir dire, à exprimer, c'est-à-dire à exister. En effet, la nature de la voix est essentiellement physique, corporelle. Avant d'être le canal de transmission des mots par le langage, la voix est un impérieux cri de présence. Elle est pulsation universelle et modulation cosmique. L'émanation sonore a une valeur démiurgique, fondatrice, même iatrique-thaumaturgique, et pour cela revêt une importance créative fondamentale. Paul Zumthor a souligné dans son livre sur la « présence de la voix » que le son a été le lieu

de rencontre entre l'univers et l'intelligible, aussi bien dans le devenir de l'humanité que dans celui de l'individu. La voix est en effet « vouloir dire » et « vouloir exister ». C'est le lieu d'une absence qui se transforme en présence. La voix module les influences cosmiques qui nous traversent. Elle est résonance infinie qui fait chanter toute forme de matière. Derrière la voix, dans le lieu corporel intérieur d'où sont maîtrisés le chant, les

soupirs, le souffle, tout ce qui, en deçà et au-delà du dire, est conscience primordiale de l'existence est aussi signal de l'inexprimable. *GIOVANNI FONTANA

Z ► Z, comme dans *zoopsie*, où l'on hallucine des animaux, prend place ici afin de mettre un terme à un index de termes, afin de satisfaire notre ambition de couvrir le champ performatif de A à Z. *MICHAËL LA CHANCE

NOTICES BIOGRAPHIQUES

★**JULIEN BLAINE** est né en 1942 à Rognac, au bord de l'étang de Berre, flaque de mer jadis bleu azur, aujourd'hui marron glacé. Il vit à Ventabren et à Marseille, mais nomadise le plus possible. Sous un autre prénom (Rick), il serait né à Casablanca la même année. Sa mère, Vivian, née en 1921, a tenu son plus beau rôle auprès de Laurel et Hardy dans *Jitterbugs* (1943). Frère aîné de David, il est plus magique que lui ! Quant à lui, sous un autre prénom (Guy), dans sa jeunesse, il a soufflé Barbie à Ken. Par ailleurs, Julien Blaine a écrit quelques livres, réalisé quelques expositions, donné quelques performances et organisé quelques manifestations.

★**EDITH BRUNETTE** conjugue pratique artistique et recherche théorique. L'une comme l'autre s'intéressent aux formes des discours dominants, à leur manière de représenter le monde — celui de l'art, notamment —, d'en exclure certains éléments et d'en simplifier d'autres. Récemment, la Galerie de l'UQAM (Montréal), le centre Praxis (Sainte-Thérèse) et Skol (Montréal) ont accueilli ses réalisations ; les revues d'art *ETC*, *Inter*, *art actuel* et *Cassandra/Horschamp* ont publié ses textes.

★**MICHEL COLLET** est artiste intermédia et théoricien, membre du comité de rédaction international de la revue *Inter*, *art actuel* et du Centre d'art mobile (France). Fondateur de l'Utomobile Club Charles Fourier, il a entre autres organisé avec le collectif

Montagne Froide le festival de performances *Fabrika Voxa* en France ainsi que *Blago Bung* à New York. ★**PAUL COUILLARD** travaille comme artiste, commissaire et théoricien culturel. Depuis 1985, il a créé plus de 200 performances, en solo ou en collaboration, souvent avec son compagnon Ed Johnson. Il a été à la direction artistique du centre d'artistes Fado depuis sa création, en 1993, jusqu'en 2007. Il est un des commissaires-fondateurs du *7a*11d International Performance Art Festival*. Il est aussi éditeur d'une série de monographies sur les artistes canadiens reconnus de la performance. Paul Couillard a été chargé de cours à l'Université McMaster et à l'Université de Toronto à Scarborough, et est actuellement étudiant au doctorat en communication et culture, dans le programme conjoint d'études supérieures des Universités York et Ryerson. ★**DOYON/DEMERS**. Les recherches du duo, formé depuis 1987 d'Hélène Doyon et de Jean-Pierre Demers, portent sur la relation art-vie, et ce, au regard des notions de reliance/déliance, de réalité augmentée anthropologique, d'esthétique sociale et d'hétérotopie. Parmi ses articles, mentionnons « Coefficient de réalité » (*Point & Shoot : performance et photographie*, Dazibao, Montréal), « Manœuvre : veuves de chasse » (*Poiésis*, n° 13, UFF, Rio de Janeiro) et « Désautorisation de l'esthétique » (*L'expérience esthétique en*

question, L'Harmattan, Paris). ★ **CHARLES DREYFUS**, présent dans l'ours d'*Inter, art actuel* comme correspondant français depuis de nombreuses années, se trouve aussi dans l'index de plusieurs dictionnaires dont *Le siècle rebelle : dictionnaire de la contestation au XX^e siècle* (Larousse, 1999). Il a obtenu un DEA en histoire de l'art et est docteur en philosophie (*Fluxus, théories et praxis*). Ceux qui ont besoin d'étiquettes le classent souvent comme artiste Fluxus. Son art à base de mots et d'objets *ready-made* rejoint parfois cet état d'esprit, mais le plus souvent ne ressemble à rien d'autre qu'à lui-même, engagé dans une métaphore que lui seul peut distiller. Il a beaucoup écrit sur l'art contemporain et a été la cheville ouvrière de plusieurs magazines, en particulier *Kanal magazine*. Il est poète et s'est produit comme performeur dans une vingtaine de pays à travers le monde. ★ **BARTOLOMÉ FERRANDO** est professeur de performance et d'art multimédia à la Faculté des beaux-arts de Valence, en Espagne. Il est coordinateur de la revue de poésie expérimentale *Texto poético* et membre du Flatus Vocis Trio, du Taller de Música Mundana et de Rojo. Il a fait des interventions dans le cadre de festivals de performance, de poésie sonore et de free jazz dans plusieurs pays d'Europe, d'Asie (Japon, Corée, Vietnam, Singapour), d'Amériques du Nord (Mexique, États-Unis, Canada) et du Sud (Argentine, Venezuela, Chili). En plus d'avoir publié une vingtaine de livres, de CD, de DVD de poésie et d'essais sur la performance, Bartolomé Ferrando est coordinateur de festivals de performance en Espagne. ★ **JULIE FIALA**, artiste de performance, est membre du collectif Bbeyond en Irlande du Nord depuis 2010. Franco-Ontarienne, depuis Québec, elle termine sa thèse de doctorat qui porte sur l'écoute et les questions éthiques par l'art. ★ **HERVÉ FISCHER** est un artiste-philosophe né à Paris, France, en 1941. Double nationalité : canadienne et française. Hervé Fischer est un ancien élève de l'École normale supérieure (rue d'Ulm, Paris, 1964). Il a consacré sa maîtrise à la philosophie politique de Spinoza (sous la direction de Raymond Aron) et sa thèse de doctorat à la sociologie de la couleur (Université du Québec à

Montréal). Pendant de nombreuses années, il a enseigné la sociologie de la culture et de la communication à la Sorbonne-Paris V (maître de conférences en 1981). À Paris, il a aussi été professeur à l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1969-1980). On lui doit de nombreux articles spécialisés, participations à des ouvrages collectifs et conférences dans les domaines des arts, de la science et de la technologie, en rapport avec la société. Parallèlement, il a mené une carrière d'artiste multimédia. Fondateur de l'art sociologique (1971), il a été l'initiateur de projets de participation populaire avec la radio, la presse et la télévision dans de nombreux pays d'Europe et d'Amérique latine, avant de venir s'installer au Québec au début des années quatre-vingt. ★ **GIOVANNI FONTANA** est un théoricien de la poésie épigénétique. Il s'intéresse depuis 40 ans aux langages à codes multiples, aux techniques intermédias et aux synesthésies. Il étudie les rapports entre les arts, parcourt des chemins poétiques qui se trouvent aux frontières des langages, produit des contaminations à partir de sources poétiques phonovisuelles. Grâce à cette méthode, il propose de nouveaux concepts de texte : *texte intégré*, *polytexte*, *hypertexte multipoétique*, *ultratexte transversal*, annonçant la texture dynamique qui s'accomplit au-delà de la page, dans une dimension spatiotemporelle. Ses ouvrages verbovisuels sont de vraies partitions, des prétextes, des avant-textes, par lesquels il aboutit à la performance de ses poèmes sonores, très appréciés par les milieux de la recherche artistique internationale. Architecte et professeur d'architecture, il a fait des études en arts, en sciences et en musique. Auteur de théâtre et, de temps en temps, metteur en scène, il s'intéresse aux arts électroniques et audiovisuels, s'adressant surtout aux formes et aux moyens de transmission de la culture, notamment au regard des problèmes technologiques. ★ **MICHEL GIROUD** (el coyote) est peintre oral et tailleur en tous genres, inventeur de la poésie totalement totale (PTT), de l'Imperium Asinum Magnificum (IAM), fondateur et directeur de la collection « L'écart absolu » (lespressesdureel.com). ★ **JOËL HUBAUT** est né en 1947 à Amiens,

France. Il vit et travaille entre Caen et Paris. Joël Hubaut est un précurseur du mixage : il développe une œuvre hybride, fictionnelle et transversale par la multiplicité des supports et la variété des actions. Réalisant surtout des sculptures de détournement et des dessins de contamination, il est paradoxalement d'abord connu pour ses performances-installations plutôt rock'n'roll et sa poésie. Depuis 1970, le travail de Joël Hubaut est placé sous le signe de la dérive « épidémik » et du « mix ». Fondateur de l'espace alternatif Nouveau Mixage à Caen (1978 à 1985), des éditions de la CREM (1987) et de la revue sonore *Fractal Musik* (1996) sur CD, il a créé et animé durant plusieurs années les rencontres Hiatus au Frac Basse-Normandie. Il est aussi créateur d'actions expérimentales improbables et organisateur d'événements multimédias : *shows*, concerts, banquets gastrosophiques, *workshops*, actions incongrues, etc. Il participe encore de nos jours à de nombreux festivals de poésie action, de musique expérimentale, d'art vidéo et de performance dans le monde entier. Son œuvre, de 1970 à 2005, est déployée dans une monographie : *Re-mix épidémik : esthétique de la dispersion* (Les presses du réel, Dijon). ★ **ELISABETH JAPPE**, de nationalité néerlandaise, est née en France (Périgord). Elle a fait un baccalauréat en Hollande et des études en décors et costumes de théâtre à Amsterdam et à Paris. Depuis son mariage avec le critique d'art et poète Georg Jappe, elle vit en Allemagne. À partir de 1975, elle s'implique dans l'art de la performance : « J'ai étudié les arts visuels et le théâtre. Ni l'un ni l'autre n'a pu me persuader : c'est dans la performance que j'ai trouvé la vie vraie et directe, l'authenticité, l'honnêteté, aussi la cruauté. » Après un programme d'environ 200 performances à la *documenta 8* à Kassel en Allemagne, elle a commencé à « mettre de l'ordre dans ses idées » : elle a écrit, publié, enseigné. Sa publication la plus complète, *Performance, Ritual, Prozess*, est parue en 1993. ★ **MICHAËL LA CHANCE** est philosophe (Ph.D., Paris VIII) et sociologue (DEA, EHSS, Paris) de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique, chercheur au CELAT et directeur du Département des arts et des lettres à l'Université du

Québec à Chicoutimi. Membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel* à Québec, il a publié nombre d'essais sur le rôle des intellectuels à l'époque des géants *corporatifs* et du paradigme technoeconomique, la mondialisation de l'art et le sentiment d'échec de civilisation, la censure dans les arts, la poésie et la peinture allemandes contemporaines devant le trauma, la cyberculture et le cinéma, la répression antiterroriste dans les arts. Il a publié six recueils de poésie. En 2003, il recevait le prix international Saint-Denys-Garneau. ★ **JONATHAN LAMY** est chercheur postdoctoral au Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CELAT) de l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC). Ses recherches portent sur l'art performance, l'amérindianité et la littérature québécoise. Il a publié deux livres de poésie aux Éditions du Noroît : *Le vertige dans la bouche* et *Je t'en prie*. Il entretient également une pratique en performance où il conjugue la poésie sonore, la poésie action et l'intervention dans l'espace public. ★ **HELENE LEFEBVRE**, artiste visuelle originaire de Beauport, Québec, vit à Ottawa. Elle poursuit un questionnement sur l'identité et l'altérité tout en tissant des liens entre l'art, la culture et la société. Elle se consacre à une réflexion sur l'utilisation du son en performance, le documentaire et la notion de présence. Elle entretient un intérêt pour la performance en lien avec les communautés et son intégration muséale. Son goût pour l'ailleurs culturel l'amène à performer à l'étranger, dont récemment en Amérique latine. ★ **LUC LÈVESQUE** est architecte et professeur en histoire et théorie de l'architecture à l'Université Laval (Québec). Ses recherches récentes portent sur les potentialités d'une approche interstitielle du paysage urbain et de l'urbanisme. Entre 1993 et 2000, il a conçu avec le collectif multidisciplinaire Arqué la série d'interventions *in situ* multimédias *Ligne de site* (I à V). En 2000, il a participé à la création de l'atelier d'exploration urbaine SYN- au sein duquel il a réalisé, depuis, diverses recherches et interventions. Membre du comité de rédaction de la revue d'art actuel *Inter*, il a aussi collaboré comme architecte avec différents bureaux en Amérique et en Europe

(Peter Eisenman, Rem Koolhaas/OMA...).

★**PATRICE LOUBIER**, critique et historien de l'art, a signé de nombreux textes dans des périodiques, des ouvrages collectifs et des catalogues d'exposition. Il a aussi agi à titre de commissaire pour quelques expositions, dont la *Manif d'art 3* de Québec, avec André-Louis Paré (2005), et *Entre des fragments de choses, d'espace et de temps* (Maison des arts de Laval, 2012), sur l'œuvre de Martin Désjols. Ses travaux portent sur les formes conceptuelles, l'art d'intervention et les pratiques furtives à propos desquelles il effectuait récemment une résidence de recherche au Centre des arts actuels Skol (Montréal), où la rédaction du présent article a été complétée. Patrice Loubier est professeur au Département d'histoire de l'art de l'UQAM depuis 2009. ★**HÉLÈNE MATTE** est une poète issue des arts visuels qui dit, une artiste plasticienne qui écrit. Détentrice d'une maîtrise en arts visuels, elle poursuit présentement un doctorat en littérature et arts de la scène et de l'écran à l'Université Laval. Elle collabore régulièrement à des revues d'art et de littérature à titre d'auteure et offre des conférences sur les poésies. En tant que gestionnaire ou coordonnatrice, elle a participé depuis 1999 aux activités de plusieurs centres d'artistes et événements culturels. Par sa démarche interdisciplinaire, elle interroge particulièrement le dessin, l'art action et les poésies hors livre. Elle compte à son actif plusieurs expositions, spectacles littéraires et performances en Europe, au Canada et ailleurs en Amérique. ★**ANDRÉ MARCEAU**, poète transdisciplinaire, crée avec les mots, les images, les sons, la performance et l'animation (ensemble ou séparément) depuis une quinzaine d'années. Pionnier de la poésie vivante et du slam, il a présenté de nombreuses prestations au Québec et ailleurs, a publié des recueils (poésie littéraire et haïkus) et a réalisé des disques, en solo ou en collectif, de poésie (orale, slam, sonore, performée). Il a participé à des expositions collectives et publié de la poésie visuelle. Il a également réalisé quelques interventions (manœuvres) de poésie dans l'espace public, dont le plus récent *Sacs à soupirs*. Fondateur du Tremplin d'actualisation de poésie (TAP), il a

animé quantité de soirées, de spectacles et d'émissions de radio en poésie. ★**RICHARD MARTEL** est producteur et déstabilisateur. Il écrit, performe, fait de l'installation, de la vidéo, s'occupe de diffusion, organise et dissémine l'art par l'entremise du Lieu, centre en art actuel et de la revue *Inter, art actuel*. Il a réalisé plus de 250 performances dans plus de 40 pays... ★**HELGE MEYER** a initié le groupe HM₂ avec Marco Teubner en 1998. Depuis 2000, il participe à l'association Black Market International. Il a présenté ses performances lors de nombreux festivals en Finlande, en Italie, au Japon, en Chine, aux Philippines de même qu'au Canada et aux États-Unis. Parallèlement à Black Market International et HM₂, il produit des performances individuelles. Il écrit dans diverses revues, enseigne et donne des ateliers et des conférences. Comme théoricien, il s'intéresse aux relations entre la performance et la souffrance, au travail en duo, à l'histoire de l'image. En 2007, il a terminé un doctorat sur l'image de la souffrance dans l'art performance dont la thèse a été publiée en Allemagne. ★**FRANCIS O'SHAUGHNESSY** est un artiste québécois en art performance. Il détient une maîtrise en art de l'UQAC (2007) et est doctorant à l'UQAM. Il vit et travaille à Montréal, Canada. ★**ALAIN-MARTIN RICHARD** vit et travaille à Québec. Artiste de la manœuvre et de la performance, il a présenté ses travaux en Amérique du Nord, en Europe et en Asie. Il poursuit en parallèle un travail de commissaire, de critique et d'essayiste. Il a publié dans de nombreuses revues des articles sur le théâtre, la performance, l'installation et la manœuvre. Membre des ex-collectifs Inter/Le Lieu et The Nomads, il est par ailleurs toujours actif avec Les Causes perdues et Folie/Culture. Ses productions se déploient souvent sur plusieurs plans de réalité comme dans *L'atopie textuelle* (2000) et *Le chemin pour Rosa* (2006). Ses dernières productions prennent appui sur la communauté locale et intègrent toujours des aspects singuliers de ce qu'il nomme le « paysage humain ». Chaque fois, il convient de découvrir de quelle manière le social s'inscrit dans l'espace public pour s'y déployer, avec ses résonnances politiques, économiques,

libidinales. ★ **BARBARA ROLAND** est actuellement doctorante en arts du spectacle à l'Université libre de Bruxelles. Elle développe une approche à la fois pratique, théorique et critique des stratégies du performeur qu'elle mène individuellement et en collaboration avec des artistes et des chercheurs de toutes disciplines. Au croisement des genres, elle s'intéresse particulièrement au statut de la performance dans le milieu artistique non institutionnel, à son évolution, à ses rapports et à ses influences sur la « représentation ». Performeuse et conférencière, elle écrit pour des revues spécialisées telles que *Scènes* et *L'art même*. Elle a aussi été publiée par des revues scientifiques nationales et internationales telles que *M@gm@* et *Degrés*.

★ **GUY SIOUI DURAND**, Wendat (Huron), est un complice intellectuel de l'univers des multiples formes d'art vivant, d'art en action, d'art performance et de manœuvres artistiques en contextes réels depuis 1976. Une suite d'événements, de publications et d'influences des années 1990-1994 est à la base des conceptions et mises en pratique de ce qu'il nomme aujourd'hui, au regard amérindien, « harangues performées » – alors appelées « conférences-performances ». ★ **JULIE-ANDRÉE T.** a exposé, depuis 1996, ses installations et présenté ses performances au Canada, aux États-Unis, en Europe, en Asie et en Amérique du Sud. En 2002, elle joint le groupe de performance Black Market International et, ces dernières années, multiplie les collaborations avec des artistes de la scène. Depuis 2005, on a pu voir son travail à SKOL (Montréal), à La chambre blanche (Québec), à Séquence (Chicoutimi) et à la Biennale de Liverpool (2010). En février 2009, elle a présenté, en collaboration avec Jean Jauvin (concepteur d'éclairages) et Laurent Maslé (compositeur et concepteur sonore), « *Not Waterproof* et/ou l'érosion d'un corps erroné » de même que « Rouge » dans le cadre du *Festival TransAmériques*, du *Festival d'Avignon* 2010, du *Push Festival* 2010 (Vancouver) ainsi qu'au Théâtre de la Bastille (Paris, 2011). Julie Andrée T. a été professeure invitée au programme de performance de la School of Museum of Fine Arts (Boston) entre 2008 et 2011. À ses heures, elle joue les commissaires. ★ **TouVA**,

le collectif montréalais fondé au printemps 2007 (composé de Sylvie Tourangeau, Victoria Stanton et Anne Bérubé) est un groupe d'étude sur les modes du performatif. Actif en art performance, le trio multiplie les occasions de recherche en privilégiant plusieurs approches à la fois : performances, conférences, blogues, laboratoires d'expérimentation et d'échanges dynamiques avec des artistes, *coaching* dans une variété de contextes – y compris les festivals internationaux – sont parmi ses réalisations. Véritable chantier participatif, le collectif TouVA s'engage à garder vivante la réflexion sur le performatif. Le trio bénéficie présentement de l'appui du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts du Canada afin de réaliser un ouvrage sur le sujet (à paraître en 2014). Sa performance la plus récente a eu lieu en août 2013 à la Fonderie Darling, sur invitation de la commissaire berlinoise Janine Eisenächer. ★ **MAGALI UHL** est professeure de sociologie à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et membre du CELAT (Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions). Ses principales recherches visent à cerner les modifications des sociétés actuelles par le prisme de l'art contemporain, à partir notamment de la performativité et des imaginaires du corps, de la place des rites et de la mort ou encore de l'autofiction en arts visuels. Elle interroge plus spécifiquement le rôle, la place et les enjeux des images dans l'exploration de soi et la connaissance du social. ★ **PRISCILLA VAILLANCOURT** est étudiante au baccalauréat interdisciplinaire en arts à l'UQAC. Elle est une exploratrice des diverses strates de la vie artistique, sociale et géographique, et s'intéresse notamment aux origines des idées et leur évolution. Elle participe à diverses manifestations culturelles et est cofondatrice du CÉAR (création d'événements artistiques de la relève) au Saguenay. ★ **VALENTINE VERHAEGHE**, artiste intermédia, enseigne dans le champ de la performance à l'Institut supérieur des beaux-arts de Besançon, est chargée de cours à l'Université Lumière de Lyon et cocuratrice d'événements internationaux (Cabaret Voltaire à Zürich, Fondation E. Harvey à New York...). ★

