

Index du performatif

Michaël La Chance and Richard Martel

Number 115, Supplement, Fall 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/70163ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

La Chance, M. & Martel, R. (2013). Index du performatif. *Inter*, (115), 1–36.

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 : *transformaction*, 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/solaire, *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. *ff!hjdK*. 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 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 répondons : 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 *performer*, dont la signification était au XVI^e siècle « accomplir, exécuter ». *Performer* 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 déspecialisé, 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

ÉVÈNEMENT ▶ 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'organisateur 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 LÈVESQUE

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 à 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 SIOUÏ 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'*intermédiatité*, 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 *poïétique* et son *esthétique*. Liviu Dospinescu (www.effetsdepre-sence.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 boursoufflure 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 poïétique. *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'hypervoix 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 « réellement », 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'acquitte 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 transexpé-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 *experimentalisme* 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'experimentalisme a basculé dans la surenchère et la provocation, la production d'états limites et le relativisme frivole. Le transexpé-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 transexpé-rientaliste ne préconise par tant d'expé-

riences, 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 transexpé-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 transexpé-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 transexpé-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 transexpé-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 LÈVESQUE

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(i)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 » (*Poésis*, 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 intermédiées 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 technoéconomique, 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. ★ **HELÈNE 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 Arqhé 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 Désilets. 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 HM₂T 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 HM₂T, 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 résonances 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...). ★

