



Chambres de Sébastien Dulude : la poésie-performance et le livre

Yan St-Onge

Numéro 2, 2014

Sutures sémiotiques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1090760ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1090760ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cygne noir

ISSN

1929-0896 (imprimé)

1929-090X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

St-Onge, Y. (2014). *Chambres de Sébastien Dulude : la poésie-performance et le livre*. *Cygne noir*, (2), 112–129. <https://doi.org/10.7202/1090760ar>

Résumé de l'article

La poésie-performance peut s'envisager comme une sorte de suture sémiotique entre la poésie et l'art performance. Offrant un compte-rendu de la pratique du poète-performeur Sébastien Dulude, le livre *Chambres* (2013) soulève des questions sur le statut du livre et de la documentation de la performance. C'est principalement dans le sillage de Philip Auslander que s'inscrit cet article dans lequel interviennent les notions de performativité et celle de documentation. La question de l'ontologie de la performance chez Peggy Phelan, celle de l'archive chez Christophe Kihm et celle du régime ontologique chez Gérard Genette sont aussi convoquées dans cette réflexion. Les enjeux sémiotiques du document et de la documentation textuelle et photographique, de même que l'idée du livre comme performance sont ainsi abordés dans un souci de cerner un peu mieux le statut de ce « livre de poésie-performance ».

© Yan St-Onge, 2014



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

CHAMBRES DE SÉBASTIEN DULUDE : LA POÉSIE-PERFORMANCE ET LE LIVRE

L'événement contemporain de poésie peut se penser en trois grandes catégories : la lecture de poésie ou ce qu'on appelait traditionnellement un récital ; le spectacle de poésie au sens d'une mise en scène théâtrale avec des comédiens ; et la poésie-performance. Cette dernière se situe dans un espace transdisciplinaire, en tension entre diverses tendances artistiques : l'art performance et ses développements dans le champ des arts plastiques ou visuels, la poésie sonore et la poésie action, les diverses avant-gardes comme dada, le futurisme, le surréalisme, Fluxus, mais aussi la contre-culture, le lettrisme, le *happening*, etc. Si la lecture de poésie et le spectacle de poésie sont des pratiques liées au livre comme espace littéraire privilégié, la poésie-performance, sans nécessairement tourner le dos aux pratiques livresques, propose une poésie pouvant se révéler différente de la poésie écrite. Il s'agit d'une « suture sémiotique » au sens où la poésie-performance fait cohabiter la poésie et l'art performance, ce qui implique une jonction qui se dissimule mais qui reste « observable quand même¹ ». Comme l'explique Herman Parret dans l'ouvrage *Sutures sémiotiques*, « [i]l y a discontinuité et en même temps homogénéisation du discontinu sans qu'il y ait effacement des différences² ». Appliqué à notre cas, le concept de suture sémiotique suppose que la poésie-performance implique une fusion de deux formes d'art dans une nouvelle forme hybride, sans que celles-ci ne perdent totalement leurs spécificités respectives. Sous la dénomination d'« art performance » se retrouvent les multiples pratiques utilisant le corps comme matériau, pratiques qui ne s'inscrivent pas nécessairement dans une des traditions des arts de la scène, bien que certaines de ces traditions entretiennent effectivement des rapports avec l'art performance. En fait, l'art performance consiste à la fois en un espace transdisciplinaire et *indisciplinaire*, puisque rien n'oblige à ce que l'action d'une performance ne requière quelque aptitude spécifique que ce soit. Tout geste, en ce sens, peut potentiellement devenir une œuvre de performance. Selon Peggy Phelan, professeure à l'Université de Stanford et spécialiste de l'art performance, « la seule vie de la performance est dans le présent³ ». Selon sa définition de la performance, dès lors qu'elle est documentée, cette dernière change de statut : « l'être de la performance, comme l'ontologie de la subjectivité [...], existe à travers sa disparition⁴. » Sur le plan ontologique, Phelan considère que la performance est « non reproductible⁵ », éphémère : chaque itération en est une expression unique vouée à disparaître.

La poésie-performance, ou en tout cas une certaine partie des pratiques pouvant être classées dans cette catégorie, repose quant à elle sur l'idée de la poésie « hors du livre ». En accord avec cette idée, l'exposition rétrospective « Bernard Heidsieck – Poésie action » ayant eu lieu du 18 février au 22 mai 2011 à la Villa Arson, le Centre national d'art contemporain associé à l'École nationale supérieure d'art de Nice (France), avait d'ailleurs été présentée en ces termes :

Bernard Heidsieck décide de rompre au milieu des années cinquante avec la poésie écrite, pour la sortir hors du livre. À une poésie passive, il oppose une poésie active, « debout » selon sa propre expression. Il est l'un des créateurs, à partir de 1955, de la Poésie Sonore et, en 1962, de la Poésie Action⁶.

Cette poésie hors du livre serait une sorte d'affranchissement, et même une transgression, affirme le directeur du centre d'art de la Villa Arson, Éric Mangion :

La poésie s'affranchit de la seule écriture pour devenir une présence, une voix, un corps, une mise en scène au même titre qu'une performance [...] Il s'agissait de sortir du cadre, du livre, transgresser les frontières de l'art en dépassant les codes habituels de la création⁷.

Cette idée de transgression des frontières, que Mangion décrit comme constitutive de la poésie action, se montre tout aussi pertinente en ce qui concerne l'art performance.

Originaire de Montréal mais résidant à Trois-Rivières depuis 2002, Sébastien Dulude pratique la poésie-performance depuis 2008. Son travail a été présenté un peu partout au Québec, de même qu'en France et en Belgique. *Chambres*⁸, livre de l'artiste publié en 2013, procède plutôt d'un processus inverse à celui évoqué par Mangion, soit de partir de la performance pour en arriver à un livre. Les textes et les photographies présentés dans cet ouvrage fonctionnent comme des signes qui renvoient à certaines performances que Dulude a déjà effectuées, parfois à plusieurs reprises, lors d'événements de performance ou de poésie. La pratique de Dulude implique, d'une part, un travail de performance qui repose sur la « physicalité » et les limites du corps, rappelant en ce sens le *body art* des débuts de l'art performance. D'autre part, elle implique aussi un travail du texte poétique, au sens plus habituel des pratiques littéraires que l'on classe dans la poésie. De ce fait, l'expression « poésie-performance » se révèle, dans le cas de Dulude, d'une très grande pertinence et d'une justesse évidente : il s'agit d'un travail où la performance et la poésie se retrouvent juxtaposées et participent ensemble à la construction de l'œuvre. On peut dès lors y voir une suture sémiotique, c'est-à-dire la jonction de deux modalités sémiotiques, d'une part le texte poétique, d'autre part l'action de la performance. La question est donc de savoir le rôle que joue le livre de Dulude, ainsi que le rapport qu'il peut entretenir avec sa pratique de la poésie-performance. Le livre et la pratique de la poésie-performance de Dulude entretiennent-ils une relation qui serait elle aussi de l'ordre de la suture sémiotique? Pour y réfléchir, les notions de performativité et de documentation, telles que développées dans l'article « The Performativity of Performance Documentation » de Philip Auslander, permettront d'éclaircir un peu les tenants et les aboutissants de cette problématique, tout en confrontant ces notions à celle d'ontologie de la performance de Peggy Phelan⁹ et à celle, très actuelle, de *reenactment*. La question de l'archive dans le champ de l'art, telle que décrite par le critique d'art et théoricien Christophe Kihm, fera aussi partie des perspectives que j'envisagerai. J'aborderai par conséquent les aspects suivants : la documentation photographique, le rapport entre le représentamen et l'objet (au sens peircien du terme) dans la photographie de performance, le livre comme performance, le texte et l'image comme documentation ainsi que la reconstitution de la performance.

La documentation photographique

L'exemple de *Chambres* montre que le livre est utilisé pour rendre compte de performances passées. En collaboration avec le photographe trifluvien Benoît Paillé, Dulude a réalisé des photographies le montrant en train de performer à nouveau des actions qu'il avait déjà effectuées auparavant, et ces images sont également accompagnées des textes lus par Dulude lors de ses performances passées. Ainsi serions-nous naturellement poussés à croire que ces traces endossent une fonction documentaire à l'égard des performances. « On suppose habituellement que la documentation de l'événement de performance en fournit une trace ou un enregistrement par lequel il peut être reconstruit [...] et la preuve qu'il a bien eu lieu¹⁰ », nous rappelle Auslander. La photographie permet d'enregistrer ou de consigner ce qui a été fait dans la performance et peut ainsi servir de preuve ontologique confirmant que celle-ci a vraiment eu lieu. Cela va dans le sens de Charles S. Peirce qui affirme que puisque la photographie « est l'effet de radiations venues de l'objet, elle devient un indice et fort riche en informations¹¹ ». La documentation peut aussi se penser en termes d'archivage. Dans le champ de la performance, fait remarquer Christophe Kihm, l'« archive se distingue par le rapport qu'elle entretient avec l'immatérialité ou l'éphémère de l'œuvre¹² », puisque « l'archive produite peut tenir lieu d'unique indice matériel témoignant de l'activité de l'artiste¹³ » une fois que la performance est terminée. La documentation photographique de la performance joue donc le rôle d'archive permettant de conserver des traces de l'événement. Or, le caractère principalement indiciaire¹⁴ inhérent à la photographie documentaire n'est pas si évident dans le cas des photographies qui sont proposées dans *Chambres* –, j'aurai l'occasion d'y revenir.

Auslander fait une distinction entre la photographie de performance de type « documentaire » et la photographie de performance de type « théâtral » : la première relève de la conception habituelle de la documentation, soit la photographie comme signe à la fois iconique¹⁵ et indiciaire qui renvoie à un événement ayant existé dans le passé ; la deuxième, en revanche, relève de la « performed photography¹⁶ », d'une sorte de « performance photographique », c'est-à-dire de la performance qui n'existe que par le médium photographique. Pour clarifier ce type de document, l'auteur évoque entre autres *Rose Séavy*, une série de photographies dans lesquelles Marcel Duchamp se met en scène incarnant un personnage féminin, ou encore *Le saut dans le vide* d'Yves Klein¹⁷, une photographie montrant l'artiste sautant du haut d'un bâtiment. Or, au moment de l'action, Klein tombe en fait dans un filet protecteur qui n'apparaît pas dans l'image. En ce sens, la « performance photographique » n'utilise pas la photographie pour rendre compte d'une performance ayant eu lieu, mais pour faire advenir, en quelque sorte, une performance. Certes, Yves Klein a vraiment sauté du haut d'un bâtiment, mais ce geste n'est qu'une des composantes de la performance : en effet, la performance que donne à voir la photographie suppose que l'artiste saute dans le vide sans protection, ce qui n'était pas tout à fait exact lors de l'action. C'est pour cette raison que Philip Auslander accorde à la photographie la possibilité de « créer » la performance :

Il se pourrait bien que nos sens de la présence, de la puissance et de l'authenticité de ces pièces ne découlent pas du fait de traiter le document comme un point d'accès indiciaire à un événement passé, mais du fait de percevoir le document lui-même comme une performance qui reflète directement le projet esthétique ou la sensibilité d'un artiste et pour laquelle nous sommes le public présent¹⁸.

La conception défendue par Auslander, supposant que toute photographie de performance est « performative » et qu'elle « crée » la performance, est somme toute assez radicale, considérant l'importance du paradigme indiciaire qui reste ancré dans notre culture de l'image (en particulier lorsqu'il s'agit de la photographie). Héritière des théories de *La chambre claire* de Roland Barthes, notre compréhension contemporaine de la photographie s'entend en vertu du principe d'un « ça a été ». Cela suppose qu'elle fonctionne bien comme un indice, au sens peircien, puisque le signe est déterminé par l'objet auquel il renvoie. La photographie, par son procédé même, donne à voir ce qui était devant l'objectif de la caméra au moment de la prise de vue ; la pellicule (ou les capteurs photographiques électroniques) se trouve alors affectée par la lumière que réfléchit l'objet saisi à l'intérieur du cadre. Ce que dit Auslander, c'est que ce n'est pas la présence d'un public qui fait de l'événement une œuvre de performance, mais plutôt l'acte de documenter qui agit comme un acte performatif¹⁹ en ce sens qu'il crée le « cadre » d'une performance ; ce cadre circonscrit la performance, mais présente aussi le point de vue sur le monde qu'engendre cet ensemble de suppositions, de concepts, de valeurs et de pratiques²⁰. La documentation relève d'un acte performatif qui « fait » l'art performance ; elle lui octroie son statut. Si Barthes parle d'un « ça a été », on pourrait le substituer, me semble-t-il, par un « cela est » chez Auslander. Conséquemment, le principe illocutoire du *Quand dire, c'est faire* de John Langshaw Austin²¹ pourrait se transposer en « Quand documenter, c'est faire » chez Auslander.

En revanche, on pourrait reprocher à Auslander de tenir trop vite pour acquis que la performance implique inévitablement d'être documentée. Ainsi, les pratiques n'ayant pas de documentation sont-elles, si l'on suit cette théorie, des performances? Bien évidemment. L'idée que c'est la documentation qui « fait » la performance semble conséquemment un peu exagérée, même si, en ce qui a trait au corpus auquel se limite Auslander dans son article, cela s'avère vrai. On ne peut pas nier en effet que les performances de Chris Burden, de Cindy Sherman, de Gina Pane, de Vito Acconci ou d'Yves Klein (pour ne nommer que celles-là) existent principalement grâce à la photographie. L'exemple de Pane est d'ailleurs flagrant : selon elle, le photographe doit se trouver dans l'action, au plus près possible, puisqu'il est responsable de l'œuvre qui sera donnée à voir après la performance, quitte à obstruer la vue du public présent²². La primauté de la photographie sur l'événement est donc indéniable dans le cas de Gina Pane. Soit, Auslander défend sa théorie en l'illustrant avec un certain corpus, mais cela ne suppose pas qu'elle puisse s'appliquer à toutes les pratiques de la performance en art. Si le document photographique agit comme un acte performatif qui fait advenir l'art performance, on ne peut donc pas restreindre l'art performance à ce qui est documenté par la photo ; la performance existe déjà, en soi, à partir d'un cadre interprétatif préexistant, et ce cadre fait appel à ce qu'Umberto Eco nomme l'encyclopédie²³, soit le savoir qu'un individu possède et qui lui permet d'interpréter un signe ou des signes. Pour le dire autrement, il y a un cadre contextuel qui permet de considérer une action comme une performance artistique : divers facteurs tels que le lieu (est-ce un lieu de diffusion artistique?), la personne en action (est-ce une ou un artiste? est-ce une performeuse ou un performeur?) ou l'événement dans lequel s'inscrit l'action (est-ce un festival de performance? est-ce un événement artistique?) participent à la construction d'un cadre interprétatif à partir duquel le public peut supposer qu'il s'agit d'une performance. Un savoir minimal sur le contexte de la performance en question et/ou

sur l'art performance, de manière générale, est nécessaire à l'interprétation ; ce savoir doit faire partie de l'encyclopédie du spectateur, sans quoi la reconnaissance du signe « performance » ne pourra évidemment se faire.

Si l'on revient aux images de *Chambres*, il est évident que ces images ne sont pas de l'ordre de la documentation des performances effectuées par Dulude dans les divers lieux et contextes où il a pu les présenter, mais bien une recreation de ces performances « pour l'appareil photo ». Toutes les images ont été prises dans le même appartement, dans des conditions relevant bien plus du contexte propre au studio de photographe que du festival de performance. Sur le plan plastique, les images proposent donc une esthétique « travaillée » avec un éclairage, des couleurs et un cadrage extrêmement précis, plutôt qu'une esthétique « documentaire » connotant une prise de vue qui s'adapte à l'action. En ce sens, les photos prises par Paillé se rapprochent du type « théâtral » dont parle Auslander, même si, en fait, l'image ne fabrique pas nécessairement les performances, puisque ces performances de Dulude ont déjà été présentées dans des contextes différents, en divers lieux dans le passé.



Figure 1. Sébastien Dulude, « la chambre acide », tiré de *Chambres*, Les Éditions Rodrigol, 2013.
Crédit photo : Benoît Paillé

La photographie : du representamen à l'objet

Pour Auslander, la performativité de la photographie de performance repose sur l'idée que l'image reflète le projet esthétique de l'artiste et que la réception de l'image *comme performance* fait de la personne qui regarde le « public » de cette performance. D'ailleurs, si l'art performance implique pour la majorité des théoriciens et théoriciennes de l'art, dont Peggy Phelan, une question de présence, il paraît pertinent de rappeler, comme le fait Henry Sayre, qu'une photographie est une véritable présence : « Une photographie est, bien sûr, un objet à part entière, irréfutablement présent²⁴ ». Contrairement à Auslander qui favorise, en quelque sorte, une conception de la photographie de performance comme présence performative plutôt qu'une conception purement indiciaire et constative de la photographie, Sayre suggère que ces deux rôles lui sont simultanément impartis : « Nous faisons l'expérience de la photographie en tant que présence – comme un objet d'art formaliste – et comme une présence signifiant l'absence virtuelle de certaines expériences *a priori*²⁵. » Les performances données à voir dans le livre de Dulude, en tant qu'actes spécifiques, supposent une présence de l'artiste avec un public relativement limité : le photographe Benoît Paillé, évidemment, de même qu'un assistant de plateau tel qu'indiqué en début d'ouvrage ; rien ne semble indiquer cependant que d'autres personnes étaient présentes à titre de public. La présence d'un assistant de plateau, loin d'être banale, vient appuyer l'idée que le contexte de la prise de vue relève bien plus du contexte de « studio » que de la « photographie sur le terrain ». Ainsi, les images de Dulude dans le livre renvoient d'abord à un moment spécifique, soit celui d'une séance de prise de vue. Or, lorsqu'on sait que ce sont des performances qui ont déjà été présentées devant public, on peut comprendre que ces images comme signes renvoient aussi aux diverses occurrences des performances. Cependant, mon propos n'a pas pour but de minimiser la condition performantielle²⁶ des photos de *Chambres* ; l'action a évidemment eu lieu. Par exemple, le poème-performance²⁷ « la chambre acide » montre Dulude en train de se brûler le ventre avec une ampoule électrique ; il ne s'agit pas d'une simple représentation iconique de ses performances antérieures, mais d'une véritable réitération du geste (bien que la photographie, comme on le sait, puisse être truquée). Sur l'une des images, on remarque la brûlure que Dulude s'est infligée au ventre. Suivant le paradigme indiciaire de la photographie, on peut affirmer, à la vue de cette image, que nous sommes bien face à une performance, puisque, croit-on, ce que l'on voit correspond à un « faire » concret et non à une imitation, et ce même si le cadre dans lequel elle s'inscrit est celui de la production d'images pour en faire un livre plutôt qu'un événement où le performeur est en coprésence avec un public.

On le remarque, le caractère indiciaire de la photographie pose un problème dans le cas de *Chambres* : ce ne sont pas simplement des images qui jouent le rôle d'indice de ce qui a été photographié, mais ce sont aussi des signes qui peuvent renvoyer à de multiples occurrences de ces performances grâce à ce que Peirce nomme un « argument »²⁸ ou un « signe argumental »²⁹. Cet argument, « qu'il ne faut pas comprendre au sens de raisonnement, qu'il peut être certes, mais au sens de système interprétatif³⁰ », est, comme le précise Nicole Everaert-Desmedt, de l'ordre de la « loi », car « [l']argument interprète un signe au niveau de la tiercéité ; il formule la règle qui relie le representamen et son objet³¹ ». Dans ce cas-ci, l'interprétant argumental serait le fait de connaître l'existence de la multiplicité des occurrences des performances de Dulude, ce qui permet de considérer la photographie non pas seulement comme un signe indiciaire,

mais aussi comme un signe symbolique. Ce qui est représenté par la photographie procède d'un double renvoi : à l'espace-temps indiciaire d'abord, soit le moment de la capture de l'image photographique ; aux espaces-temps des occurrences passées de la même performance ensuite, par convention symbolique. En somme, c'est le principe d'interprétance³² qui permet de distinguer l'objet du moment spécifique de la prise de vue de l'objet « performance » comme « idée » ou « concept » de l'œuvre aux occurrences multiples. Ce dernier objet constitue ce qui est partagé entre une occurrence et une autre. De ce fait, il semble possible d'envisager le travail en poésie-performance de Sébastien Dulude comme une pratique relevant du régime allographique tel que théorisé par Gérard Genette à partir des concepts de Nelson Goodman : il s'agit d'un mode d'existence impliquant des « œuvres à immanence idéale, c'est-à-dire consistant en un type commun à plusieurs occurrences correctes³³ », contrairement au régime autographique qui implique des œuvres « à objet d'immanence unique [...] non prescrite par un modèle préexistant (matériel ou idéal)³⁴ ». Autrement dit, chaque itération d'une même performance de Dulude, produite dans un contexte différent en vue d'une médiation différente, présente un caractère double : expressif et dénotatif, mais c'est en vertu de ce second aspect seulement que l'œuvre acquiert une profondeur symbolique supplémentaire.

Le livre comme performance

Comme je l'évoquais en introduction, pour Peggy Phelan, la performance existe dans l'éphémérité d'un temps présent partagé entre un performeur et un public. Le critique et théoricien de l'art Thierry De Duve abonde lui aussi dans ce sens en envisageant la performance comme une coprésence éphémère : « la performance est un art de l'*ici* et du *maintenant*, elle implique la coprésence, en espace-temps réel, du *performer* et de son public³⁵ », écrit-il. La spécificité des performances de Dulude réalisées « pour l'appareil photo » dans le but de produire un livre implique bien davantage qu'une simple occurrence comme les autres ; en effet, la production de ces photographies participe à la création d'une « performance » qui n'existe pour le public que sous la forme du livre ; ce n'est donc pas une coprésence entre le performeur et son public au temps présent de l'action. De plus, le livre lui-même forme un ensemble tenant lieu de concept de performance : chacun des sept poèmes-performances entretient un rapport au corps ou un rapport au lieu. Les titres « muqueuses », « jointures » et « l'urine des autres » évoquent clairement la question du corps, tandis que « la chambre acide », « à travers », « salle de bain » et « cuisine » évoquent l'appartement. Il est par conséquent possible d'en déduire que le projet de *Chambres* joue sur une certaine relation entre le corps et l'appartement. La quatrième de couverture montre une porte de l'immeuble, plus spécifiquement une porte-fenêtre, à travers laquelle on ne voit que de la lumière, dans une prise de vue nocturne et hivernale. Par contre, une image semblable avec le même cadrage se retrouve à l'intérieur, accompagnée du texte du poème-performance intitulé « à travers », mais cette fois le performeur se tient debout derrière la porte-fenêtre, regardant vraisemblablement vers l'extérieur. Ainsi, une fois que le livre a été parcouru en entier, la quatrième de couverture semble montrer une absence : celle du performeur qui ne se trouve plus dans le cadre de la porte. Cette opposition entre présence et absence est d'ailleurs clairement nommée dans le texte de ce poème écrit comme un flux textuel sans ponctuation qui se termine comme ceci :

[...] te voyant apparaître disparaître apparaître disparaître à travers à travers à travers alors que je te sais absente que je te sais disparue que je te sais envolée que je me sens traversé à travers à travers à travers et c'est comme un coup de souffle glacial qui me tranche dans l'été³⁶.



Figure 2. Sébastien Dulude, « à travers », tiré de *Chambres*, Les Éditions Rodrigol, 2013.
Crédit photo : Benoît Paillé.

L'ouvrage *Chambres* vient donner une nouvelle présence à la poésie-performance de Sébastien Dulude ; c'est un livre avec des photographies qui donnent à voir, au sens où l'entend Roland Barthes dans *La chambre claire*, le « référent » d'événements passés au détriment des signifiants³⁷ (ce qui suppose que la photographie a tendance à faire oublier qu'elle est une représentation plastique et non l'objet lui-même), mais c'est aussi un livre qui est performatif, dans le sens proposé par Auslander (impliquant l'idée d'acte performatif), car il fait de ces événements passés des performances au temps présent de la lecture, et même, c'est un livre qui est une performance, c'est-à-dire qu'il fonctionne comme une action proposée à titre d'œuvre d'art. Pour saisir la posture d'Auslander, il faut comprendre sa critique du lien ontologique qui unirait la performance et la photo de performance. Elle constitue, selon lui, une question idéologique : c'est par son *trivial realism* (son réalisme futile ou insignifiant) que la photographie crée l'illusion d'une correspondance exacte entre le signifiant et le signifié³⁸. Ainsi, la représentation visuelle propose une illusion, peu importe que la photo de performance relève du type documentaire ou du type théâtral. Surtout, Auslander conteste

l'idée d'authenticité comme critère de discrimination ; par exemple, l'idée d'exclure l'œuvre de Klein en disant que ce serait autre chose que de la performance, sous prétexte que l'événement représenté n'a jamais « vraiment » eu lieu, est selon lui intenable. En effet, refuser de considérer *Le saut dans le vide* de Klein comme une performance au motif qu'elle n'existe seulement qu'à l'intérieur de l'espace photographique serait l'équivalent, écrit Auslander, de dire que les Beatles n'ont pas « performé » la musique sur l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* parce que cette performance n'existe que dans l'espace sonore de l'enregistrement, le groupe n'ayant en réalité jamais joué la musique telle qu'on l'entend sur l'album³⁹. Il ajoute que cette posture serait absurde, puisqu'il est évident que les Beatles ont « performé » la musique de cet album, tout comme Yves Klein a bien réalisé son saut. Ce qui devient intéressant avec le livre de Dulude, c'est justement ce statut instable des images : d'abord, elles sont les indices du moment de la prise de vue, autrement dit de la « performance pour l'appareil photo » ; puis, elles sont les « symboles singuliers » des autres occurrences des performances de Dulude, et ce, malgré les possibles variantes. En effet, un symbole singulier, pour Peirce, est un symbole dégénéré « dont l'objet est un individu existant, et qui signifie seulement les caractères que cet individu peut réaliser⁴⁰ », ce qui évidemment en fait un symbole, c'est-à-dire « un signe conventionnel ou dépendant d'une habitude (acquise ou innée)⁴¹ ». À titre d'exemple, la performance « cuisine » n'a pas été réalisée de la même manière lors des autres occurrences : Dulude portait un pantalon lorsqu'il a présenté cette performance à Montréal et à Québec en 2012⁴², alors que dans le livre il n'en porte pas. Cette mise à nu, dans le cadre d'une performance qui consiste à se laisser tomber des couteaux de cuisine sur les pieds nus, accentue évidemment la prise de risque et la fragilité du performeur. On peut cependant comprendre que la photo tient effectivement lieu de symbole singulier, puisqu'elle réfère aux multiples occurrences d'un même « concept » de performance.



Figure 3. Sébastien Dulude, « cuisine », tiré de *Chambres*, Les Éditions Rodrigol, 2013.
Crédit photo : Benoît Paillé.

Dans un autre ordre d'idées, il y a dans l'ouvrage deux feuillets qui se déplient pour donner à voir des pages supplémentaires (détournant, d'une certaine façon, l'idée du *centerfold* ou de la page centrale de certains magazines, notamment *Playboy*) : le premier se trouve dans le poème-performance « la chambre acide », et il laisse apercevoir un bout de texte sur une page qui est d'abord cachée, tandis que le second feuillet plié, dans « morsures », permet de découvrir une image sur deux pages où l'on voit Dulude avec la main posée sur sa bouche, exhibant du même coup la blessure et le sang, les effets de sa propre morsure. Ces éléments contribuent à donner un rôle de performance à l'objet livre en faisant appel à la manipulation de la lectrice ou du lecteur. De plus, ces feuillets à déplier renforcent la poétique de l'absence et de la présence ; dans un cas, on découvre du texte caché où il est d'ailleurs question « de dormir et de rêver à la colère / absents ensemble / pour une dernière séance » ; dans l'autre cas, le performeur apparaît, lorsqu'on dépie le feuillet, jouant sur la frontière entre le désir de montrer et le sentiment de culpabilité connoté par le geste de la main sur la bouche. De même, le fait que le livre ne soit pas paginé contribue au caractère performantiel de la lecture : les repères se perdent pour la lectrice ou le lecteur, ce qui a pour effet de remettre en question la temporalité qui est, évidemment, un paradigme crucial pour l'art performance. Le livre est donc à la fois une trace des performances passées, un acte performatif faisant de l'objet représenté par ces images des performances, mais aussi une performance en soi qui, en plus, fait appel à l'action performantielle du lecteur.

Le texte et l'image comme documentation

Si l'image est un document qui peut agir comme performatif, il est important de s'interroger aussi sur le rôle du texte dans un livre de poésie-performance. Le texte a une existence comme poème en soi, pouvant être lu pour lui-même. Or, puisque les textes et les images documentent ce qui a été fait et ce qui a été dit dans les performances de Dulude, ils constituent aussi une documentation qui permet de garder une trace de la parole et du geste qui sont, comme chacun le sait, plutôt éphémères. Au même titre que la documentation photographique aide à reconstruire mentalement l'action de la performance, le texte poétique sert ici à reconstruire la parole de cette même performance. Évidemment, tout comme l'image, le texte ne donne pas tout, il ne garde que ce qui relève de la langue, mais ne documente rien de ce qui relève de la parole : l'intonation, le timbre de la voix, l'accent, le rythme, l'hésitation, etc. Le texte est donc ici uniquement « l'idée » de ce qui a été donné à entendre dans la performance, sans indication sur le « comment » de la parole, à l'instar de la photographie qui ne peut que donner une idée plus ou moins précise de ce qui a été vraiment donné à voir dans la performance. C'est alors sous le régime allographique de Genette, comme je l'évoquais précédemment, qu'on peut envisager l'œuvre de Dulude : l'immanence idéale de l'œuvre serait à trouver dans le texte et dans l'image qu'il y a à la fois dans le livre et dans les occurrences de ses performances. Bien évidemment, le rapport entre le texte et l'image induit une compréhension de l'un qui est influencée par l'autre et vice-versa, mais cette sémiotique intermédiaire⁴³ ou pluricode⁴⁴ ne change rien au rôle à la fois documentaire et performatif de ces poèmes-performances constitués de textes et d'images qui reprennent le contenu de la poésie-performance duludienne. L'analyse du rapport texte-image dans le livre *Chambres* serait certainement une piste intéressante à envisager

comme forme supplémentaire de suture sémiotique, mais elle déborde de ce que je souhaite développer ici sur le statut du livre par rapport aux performances.

La reconstitution de la performance

Les photographies dans le livre *Chambres* sont, comme on l'a vu, des images des performances de Dulude qui ont été réitérées pour l'appareil photo. En ce sens, il faut y voir une nouvelle occurrence des performances, mais aussi, d'une sorte de reconstitution ; l'action pour l'appareil photo diffère de l'action en coprésence, c'est-à-dire de l'action en direct devant un public. À cet égard, la vidéo de la performance « cuisine » à la galerie d'art Lacerte art contemporain⁴⁵ située sur le boulevard Saint-Laurent à Montréal montre bien qu'on ne retrouve pas tout à fait la même action dans le livre qu'à cette occasion⁴⁶. D'abord, Dulude porte un pantalon, comme je l'ai déjà dit, mais surtout, l'action se déroule dans un contexte qui doit être pris en compte : il s'agit d'une soirée de lecture publique de poésie. Dans ce contexte, la proposition d'une œuvre de poésie-performance se distingue des autres lectures de poésie plus classique – *a fortiori* lorsqu'il s'agit d'une performance comme celle de Dulude, dont la violence est évidente. De plus, on constate que l'image vidéo relève clairement du type « documentaire », tandis que l'image photographique dans le livre pourrait, comme on l'a vu, être associée au type « théâtral ». En revanche, serait-il possible de penser cette réitération de la performance chez Dulude comme une reconstitution ou un *reenactment*? La tendance très actuelle qu'on retrouve sous l'appellation *reenactment* et qui est parfois traduite par « reconstitution » recoupe surtout des œuvres « motivées par la réactualisation ou la relecture critique d'un événement social ou politique⁴⁷ », comme le souligne la directrice de la revue *Esse arts + opinions*, Sylvette Babin. Sinon, ce sont des œuvres qui « semblent plutôt orientées vers la mise en valeur de l'œuvre d'un artiste ou d'un moment important de l'histoire de l'art⁴⁸ ». Le *reenactment*, explique l'artiste et commissaire de Vancouver Mariane Bourcheix-Laporte,

suggère l'existence d'une tension entre l'événement original, d'une part, et la copie de cet événement, d'autre part. Mais en tant que stratégie de l'art contemporain, on ne saurait limiter la reconstitution [ou *reenactment*] à un processus de duplication. La reconstitution [ou *reenactment*] en tant qu'entreprise artistique ne se contente pas de reproduire un événement : elle le réactualise⁴⁹.

De ce fait, la réitération chez Dulude ne cadre pas tout à fait avec le *reenactment* ; il refait ses propres performances, donc il ne met pas en valeur un autre artiste ou un événement de l'histoire de l'art, et n'effectue pas non plus une relecture critique d'un événement politique ou social, ni une relecture de ses propres performances. Il n'y a pas avec *Chambres* de « déconstruction d'un événement passé et sa reconstruction en un point ultérieur de la ligne du temps⁵⁰ ». Pour l'historienne de l'art Amelia Jones, à l'opposé d'Auslander, la performance tient à « un désir d'authenticité et de présence qui nous pousse à toujours privilégier "l'œuvre en direct" au détriment de "la représentation"⁵¹ ». En ce sens, le livre de Dulude va tout à fait à l'encontre de cette conception de la performance : il ne recrée pas les performances pour qu'un nouveau public y assiste, mais pour faire un livre qui sera ensuite donné à voir. Il s'agit plus d'une question de médiatisation que de recréation de l'événement, bien qu'on

puisse considérer le livre qui résulte de la réitération de l'action chez Dulude comme étant assez similaire à ce qui se passe *après* le *reenactment*. On retrouve chez Marina Abramovic une pratique similaire, où la documentation des *reenactments* devient une nouvelle forme médiatisée de l'œuvre à la fois d'origine (historique) et de sa reconstitution. C'est le cas avec *Seven Easy Pieces*, au musée Guggenheim de New York en 2005, où elle a reconstitué une de ses performances, de même que des performances d'artistes reconnus⁵² ; c'est aussi le cas avec l'exposition rétrospective *The Artist Is Present*, au Museum of Modern Art de New York en 2010, où elle a fait reconstituer ses performances par d'autres personnes⁵³. Nonobstant ces diverses tentatives, Amelia Jones soutient qu'il n'y a pas de « sens original récupérable⁵⁴ » ; un événement « n'est jamais accessible dans une forme singulière faisant office de vérité⁵⁵ ». Il faut avouer que *Chambres*, bien que ne relevant pas du *reenactment* à proprement parler, présente une sorte de reconstitution qui, à l'instar de n'importe quelle reconstitution, « montre l'événement comme un phénomène "toujours-déjà" expérientiel et interprétatif (et interprété)⁵⁶ ». Sébastien Dulude, en réitérant sa performance, se place déjà dans un processus de réinterprétation de sa performance passée, même si ce n'est qu'une réitération et non une reconstitution avec une « stratégie » du *reenactment*, pour reprendre l'expression de Mariane Bourcheix-Laporte. Ce constat vient confirmer, en quelque sorte, l'idée de Philip Auslander, à savoir que la documentation de la performance fonctionne comme un acte performatif qui donne (ou redonne) un statut performantiel à l'action passée. Enfin, je suppose qu'on peut aussi lui concéder que la documentation peut être une performance en soi, puisque s'il n'y a pas de vérité originelle de l'événement, l'occurrence livresque est tout aussi performantielle que l'occurrence en direct.

Conclusion

La pratique de la poésie-performance suppose une suture sémiotique en raison de son caractère transdisciplinaire et pluricode. De plus, on peut envisager, à la lumière des réflexions faites ici, que le livre de poésie-performance *Chambres* constitue, lui aussi, une suture sémiotique. En effet, à titre d'ensemble complexe de signes, le livre réalise un lien entre sa propre existence performantielle et celle des performances de Dulude. Qui plus est, le rapprochement que permet la théorie de Philip Auslander entre la performativité (au sens d'acte performatif) et le document d'une performance artistique vient suturer, si je puis dire, la continuité conceptuelle entre ces concepts ; ces derniers gardent donc leurs particularités, tout en s'inscrivant dans une même continuité. Que fait le livre de Dulude et Paillé, finalement ? Il fonctionne comme une performance, nous dit Auslander ; il constitue une sorte d'archivage de l'éphémérité de la performance, si nous prenons le point de vue de Christophe Kihm ; il s'agit de documents qui sont ontologiquement distincts de la performance en coprésence, selon Peggy Phelan. Si la réitération de la performance dans le but d'en faire des images pour le livre ne s'inscrit pas tout à fait dans la stratégie artistique du *reenactment*, elle remet néanmoins en cause le statut ontologique de la performance. Pour Peggy Phelan, cette ontologie particulière concernant la performance repose sur le paradigme de sa disparition. Se questionnant sur l'écriture comme modalité de transmission de la performance, Phelan constate le problème suivant :

Le défi posé par les revendications ontologiques de la performance pour l'écriture est de re-marquer à nouveau les possibilités performatives de l'écriture elle-même. L'acte d'écrire en vue de la disparition, plutôt que l'acte d'écrire en vue de la préservation, doit se rappeler que la répercussion de la disparition, c'est l'expérience de la subjectivité elle-même⁵⁷.

Il semble évident que l'écriture, comme n'importe quelle remédiation, figure déjà autre chose que la performance ; l'expérience qui est proposée par l'écriture modifie la compréhension qu'on peut avoir de la performance originale. On ne peut dès lors pas écrire pour préserver une performance telle qu'elle a été. Évidemment, ça ne veut pas dire qu'il ne faut pas écrire sur la performance. Il faut plutôt « re-marquer à nouveau » les possibilités performatives de l'écriture elle-même, affirme Phelan. Puisqu'on ne peut pas écrire dans une perspective de préservation, il faudrait écrire dans une perspective de disparition. D'ailleurs, c'est peut-être ce que fait le livre de Dulude, puisqu'en proposant une « nouvelle performance » sous forme de livre, il modifie notre perception de ses performances antérieures. La disparition se jouerait alors, non pas dans la fin de l'événement en coprésence, mais dans la re-sémiotisation des occurrences de performances précédentes qui vient masquer, d'une certaine façon, les interprétations précédentes. Finalement, la poétique de la présence et de l'absence, que j'ai abordée lorsqu'il était question du livre comme performance, vient appuyer cette idée que le livre de Dulude fonctionne comme une disparition de la performance, même si, on n'y échappe pas, ce livre constitue aussi, bien évidemment, un document, une archive, une trace de sa pratique de la performance.

Bibliographie

Œuvre à l'étude

DULUDE, Sébastien & Benoît PAILLÉ, *Chambres*, Montréal, Les Éditions Rodrigol, 2013, non paginé.

Corpus critique

AUSLANDER, Philip, « The performativity of Performance Documentation », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, PAJ 84, vol. 28, no 3, septembre 2006, p. 1-10.

BABIN, Sylvette, « Re pour "réplique" », dans *Esse arts + opinions*, no 79, automne 2013, p. 2-3.

BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

BOURCHEIX-LAPORTE, Mariane, « Erreur de continuité : la reconstitution médiatique dans l'œuvre de Kerry Tribe », dans *Esse. Arts + opinions*, no 79, automne 2013, p. 40-45.

DE DUVE, Thierry, « Performance ici et maintenant : l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre », *Essais datés I. 1974-1986*, Paris, Éditions de la Différence, 1987, p. 159-205.

DELEDALLE, Gérard, *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Le point philosophique », 1990, p. 86-87.

ECO, Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1988.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole, « La sémiotique de Peirce » (2011), dans Louis Hébert (dir.), *Signo*. En ligne : <<http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>> (consulté le 12 mars 2014).

GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2010.

HEIDSIECK, Bernard, « Bernard Heidsieck Poésie action », Villa Arson, 2011. Disponible en ligne : <http://www.villa-arson.org/index.php?option=com_content&view=article&id=219:bernard-heidsieck-poesie-action&catid=37&Itemid=202> (consulté le 12 mars 2014).

JONES, Amelia, « Le leurre de la reconstitution et l'inauthenticité de l'événement », *Esse. Arts + opinions*, no 79, automne 2013, p. 4-9.

KIHM, Christophe, « Ce que l'art fait à l'archive », dans *Critique*, vol. 8, no 759-760, 2010, p. 707-718.

KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2000.

LAVERDURE, Bertrand, « Sébastien Dulude à la galerie Lacerte » (2012), Vidéo en ligne sur *YouTube* : <<http://www.youtube.com/watch?v=ak9qmgDuT7s>> (consultée le 12 mars 2014).

MANGION, Éric, *Bernard Heidsieck. Poésie action*, livret de l'exposition éponyme, Nice, Villa Arson, 2011.

PARRET, Herman, *Sutures sémiotiques*, Limoges, Lambert-Lucas, 2006.

PEIRCE, Charles S., *Écrits sur le signe*, trad. de l'américain par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1978.

PHELAN, Peggy, « The Ontology of Performance. Representation Without Reproduction », *Unmarked: The Politics of Performance*, New York, Routledge, 1993, p. 146-166.

ZERBIB, David, « La performance est-elle performative ? », *Art Press* 2, no 18 : « Performances contemporaines 2 », août-septembre-octobre 2010, p. 20-30.

Notes

- 1 H. PARRET, *Sutures sémiotiques*, Limoges, Lambert-Lucas, 2006, p. 7.
- 2 *Ibid.*
- 3 P. PHELAN, « The Ontology of Performance. Representation Without Reproduction », *Unmarked: The Politics of Performance*, New York, Routledge, 1993, p. 146. (« Performance's only life is in the present. »)
- 4 *Ibid.* (« Performance's being, like the ontology of subjectivity [...], becomes itself through disappearance. »)
- 5 *Ibid.*, p. 148. (« Performance in a strict ontological sense is nonreproductive. »)
- 6 B. HEIDSIECK, « Bernard Heidsieck Poésie action », Villa Arson, 2011. Disponible en ligne : <http://www.villa-arson.org/index.php?option=com_content&view=article&id=219:bernard-heidsieck-poesie-action&catid=37&Itemid=202> (consulté le 12 mars 2014).
- 7 É. MANGION, *Bernard Heidsieck. Poésie action*, livret de l'exposition éponyme, Nice, Villa Arson, 2011, p. 4.
- 8 S. DULUDE & B. PAILLÉ, *Chambres*, Montréal, Les Éditions Rodrigol, 2013, non paginé.
- 9 P. PHELAN, « The Ontology of Performance. Representation Without Reproduction », *loc. cit.*
- 10 P. AUSLANDER, « The performativity of Performance Documentation », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, PAJ 84 vol. 28, no 3, septembre 2006, p. 1. (« It is assumed that the documentation of the performance event provides both a record of it through which it can be reconstructed [...] and evidence that it actually occurred. »)
- 11 C. S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, trad. de l'américain par G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 184-185.
- 12 C. KIHM, « Ce que l'art fait à l'archive », dans *Critique*, vol. 8, no 759-760, 2010, p. 714.
- 13 *Ibid.*
- 14 Relatif à l'indice chez Charles S. Peirce (ou « *index* » en anglais) : « Un indice est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet. » Cf. C. S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, *op. cit.*, p. 140.
- 15 Pour Peirce, le signe iconique « est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède », c'est donc une relation de ressemblance entre le representamen et l'objet. Cf. C. S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, *op. cit.*, p. 140.
- 16 P. AUSLANDER, « The performativity of Performance Documentation », *loc. cit.*, p. 2.
- 17 Cf. Klein et l'expérience du vide : « Un homme dans l'espace! », *Centre Pompidou*, novembre 2006. En ligne : <<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Klein/ENS-klein.htm>> (consulté le 12 mars 2014).
- 18 P. AUSLANDER, « The performativity of Performance Documentation », *loc. cit.*, p. 9. (« It may well be that our senses of the presence, power, and authenticity of these pieces derives not from treating the document as an indexical access point to a past event but from perceiving the document itself as a performance that directly reflects an artist's aesthetic projet or sensibility and for which we are the present audience. »)
- 19 L'acte performatif serait un acte qui, à l'instar de l'énoncé performatif en linguistique, effectue quelque chose au moment de son énonciation. Avec Auslander, documenter une performance ce serait la constituer du même coup en tant que performance. Sur la question du performatif, voir : J. L. AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970 (parution originale en anglais : *How To Do Things With Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962).
- 20 Cette idée du cadre est donc à envisager à partir d'une définition anglaise du terme, que ce soit celle du mot « *frame* » ou du mot « *framework* » ; c'est à la fois un cadre et une structure.
- 21 J. L. AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.
- 22 P. AUSLANDER, « The performativity of Performance Documentation », *loc. cit.*, p. 3.
- 23 U. ECO, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*,

- Paris, Librairie générale française, coll. « Biblio Essais », 1989.
- 24 H. SAYRE, « The Object of Performance. Aesthetics in the Seventies », dans P. AUSLANDER (dir.), *Performance. A Critical Concept in Literary and Cultural Studies*, vol. IV, Londres & New York, Routledge, 2003, p. 188. (« A photograph is, of course, an object in its own right, irrefutably présent. »)
 - 25 *Ibid.*, p. 189. (« We experience photography as presence itself – as a formalist art object – and as a presence signifying the virtual absence of some a priori expérience. »)
 - 26 C'est-à-dire « les conditions ou constructions esthétiques de la performance (en particulier : espace, temps, durée, contextes, matières, corps, formes et forces perçues, senties ou conçues) ». Cf. D. ZERBIB, « La performance est-elle performative », *Art Press* 2, no 18 : « Performances contemporaines 2 », août-septembre-octobre 2010, p. 20-30.
 - 27 J'utilise l'expression « poème-performance » pour renvoyer à l'ensemble des mots et des images d'une même performance à l'intérieur du livre.
 - 28 C. S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, op. cit., p. 140-143.
 - 29 Cf aussi : N. EVERAERT-DESMEDT, « La sémiotique de Peirce » (2011), dans L. HÉBERT (dir.), *Signo*. En ligne : <<http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>> (consulté le 13 décembre 2013).
 - 30 G. DELEDALLE, *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, De Boeck, 1990, p. 87.
 - 31 N. EVERAERT-DESMEDT, « La sémiotique de Peirce », loc. cit.
 - 32 Cf. U. ECO, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988, p. 108-110.
 - 33 G. GENETTE, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010, p. 30.
 - 34 *Ibid.*, p. 55.
 - 35 Thierry DE DUVE, « Performance ici et maintenant : l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre », *Essais datés I. 1974-1986*, Paris, Éditions de la Différence, 1987, p. 160.
 - 36 S. DULUDE, « à travers », dans *Chambres*, op. cit., non paginé.
 - 37 R. BARTHES, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 16 ; 52.
 - 38 P. AUSLANDER, « The performativity of Performance Documentation », loc. cit., p. 1-2.
 - 39 *Ibid.*, p. 7-8.
 - 40 C. S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, op. cit., p. 162.
 - 41 *Ibid.*, p. 164.
 - 42 Cette performance a été présentée à la galerie Lacerte art contemporain à Montréal en mars 2012 et à L'Agitée à Québec (dans le cadre des Labos de Rhizome) en septembre 2012.
 - 43 Sur la question de l'intermédialité, voir : Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques (CRLalt), « À propos ». En ligne : <<http://crialt-intermedialite.org/fr/pages7/>> (consulté le 12 mars 2014).
 - 44 Sur la notion de discours pluricode, voir : J.-M. KLINKENBERG, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2000. En particulier le chapitre 6 : « Pluralité des canaux, pluralité des codes ».
 - 45 Cf. en ligne : <<http://www.galerielacerte.com>>.
 - 46 B. LAVERDURE, « Sébastien Dulude à la galerie Lacerte » (2012). Vidéo en ligne sur YouTube : <<http://www.youtube.com/watch?v=ak9qmgDuT7s>> (consultée le 12 mars 2014).
 - 47 S. BABIN, « Re pour "réplique" », dans *Esse arts + opinions*, no 79, automne 2013, p. 2.
 - 48 *Ibid.*
 - 49 M. BOURCHEIX-LAPORTE, « Erreur de continuité : la reconstitution médiatique dans l'œuvre de Kerry Tribe », dans *Esse. Arts + opinions*, no 79, automne 2013, p. 41.
 - 50 *Ibid.*
 - 51 A. JONES, « Le leurre de la reconstitution et l'inauthenticité de l'événement », *Esse. Arts + opinions*, no 79, automne 2013, p. 6.

- 52 Voir les détails de cette série de performances sur le site du musée Guggenheim. En ligne : <<http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/>> (consulté le 12 mars 2014).
- 53 Voir les détails de cette rétrospective sur le site du MoMa. En ligne : <<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965>> (consulté le 12 mars 2014).
- 54 A. JONES, « Le leurre de la reconstitution et l'inauthenticité de l'événement », *loc. cit.*, p. 6.
- 55 *Ibid.*, p. 9.
- 56 *Ibid.*
- 57 P. PHELAN, « The Ontology of Performance. Representation Without Reproduction », *loc. cit.*, p. 148. (« The challenge raised by the ontological claims of performance for writing is to re-mark again the performative possibilities of writing itself. The act of writing toward disappearance, rather than the act of writing toward preservation, must remember that the after-effect of disappearance is the experience of subjectivity itself. »)

