UNIVERSITÉ LAVAL

Amitié et hantise : Méthode et politique de l'hommage en art performance

Thèse

Steven Girard

Doctorat sur mesure
Philosophiæ doctor (Ph. D.)

Québec, Canada

© Steven Girard, 2026

Amitié et hantise :
Méthode et politique de l'hommage en art performance

Thèse
Doctorat sur mesure en arts visuels, droit et sciences sociales

stvn girard

Sous la direction de :

Alexandre St-Onge, directeur de recherche

Résumé

Par cette thèse, je propose une réflexion critique, théorique et incarnée sur le geste d'hommage en art performance. À partir de ma propre pratique artistique, j'examine comment l'hommage peut activer la mémoire d'autres artistes à travers des actions performatives relevant à la fois de la filiation, de la citation, de la traduction et du rituel. Loin d'un simple exercice de reconnaissance, l'hommage y est envisagé comme une méthode de travail et une posture politique : un moyen d'interroger notre rapport aux autres, au temps, aux œuvres, aux formes de transmission et à la discipline de l'art performance en tant que tel.

La recherche articule théorie, recherche archivistique et récit de pratique. Elle s'ouvre sur une réflexion sur l'amitié en art, entendue non seulement comme lien interpersonnel, mais aussi comme dispositif d'accueil et d'écoute. S'appuyant sur les travaux de Jacques Derrida, Giorgio Agamben, Pavlína Morganová, ainsi que sur les pratiques d'artistes comme Leena Kela et Michelle Lacombe, l'amitié est pensée comme un cadre éthique orientant les modalités de création et de relation en performance.

Un deuxième axe central de la thèse porte sur la notion de hantise. L'hommage performatif, tel que je le conçois, convoque les figures absentes, les gestes oubliés, les mémoires latentes. Il engage un rapport spectral au passé, faisant de la performance un espace de réactivation, mais aussi de traduction. L'hommage devient ainsi un terrain d'enquête sur les formes de survivance des actions, sur les continuités et discontinuités dans les pratiques artistiques, ainsi que sur les tensions entre fidélité et trahison. Cette lecture est nourrie par les écrits de Walter Benjamin, Michel de Certeau et les gestes notamment de l'artiste Terrance Houle.

La thèse développe ensuite une méthodologie de l'hommage performatif, à partir d'une série d'actions réalisées en 2025 dans le cadre de la résidence *Nous sommes d'hier*, présentée à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval. Ce corpus est enrichi par mes recherches en archives, notamment au Black Kit, aux archives d'Alastair MacLennan, à La

Chambre Blanche et au Lieu, centre en art actuel. Chaque action est analysée selon une grille sensible : origine de l'idée, relation à l'artiste-source, transformation du geste, réception par les regardeur·euses. L'ambiguïté du geste et sa traductibilité nourrissent une réflexion sur l'originalité, la propriété et la valeur en art performance.

L'ensemble du travail défend l'idée que l'hommage en art performance offre une critique implicite des logiques d'individualisme artistique et de l'obsession de l'originalité. En assumant pleinement sa nature seconde, réactive, tributaire, ma pratique de l'hommage propose une autre éthique de la création : située, affective, dialogiqual. Elle constitue également une réponse aux effets d'effacement dans l'histoire de l'art performance, souvent marquée par des exclusions géographiques, genrées ou sociales. En rendant visibles d'autres filiations, d'autres gestes, d'autres voix, l'hommage en performance devient un outil de remémoration critique.

Le texte est ponctué de fragments narratifs, de descriptions de performances, de réflexions à la première personne, de correspondances et d'entrevues improvisées. Cette forme hybride est volontaire : elle reflète la nature processuelle, relationnelle et non linéaire de l'art performance, tout en mettant en tension le récit théorique avec les aspérités de l'expérience vécue.

Enfin, la thèse propose que le regardeur participe lui aussi à ce processus de transmission. En se confrontant à ces gestes qui citent, traduisent ou dédoublent, il devient co-lecteur, témoin actif d'une mémoire partagée. Dans ce sens, l'hommage en art performance n'est pas une fin en soi, mais un relais — une promesse de continuité sans clôture.

Abstract

This thesis offers a critical, theoretical, and embodied reflection on the gesture of homage in performance art. Grounded in my own artistic practice, it explores how homage can activate the memory of other artists through performative actions that draw on filiation, citation, translation, and ritual. Far from being a mere exercise in recognition, homage is considered here as both a working method and a political stance—a way of questioning our relationship to others, to time, to works of art, to forms of transmission and to performance art discipline in itself.

The research interweaves theory, archival research, and practice-based narrative. It begins with a reflection on friendship in art, understood not only as an interpersonal bond but also as a dispositif of hospitality and listening. Drawing on the writings of Jacques Derrida, Giorgio Agamben, and Pavlína Morganová, as well as the work of artists such as Leena Kela and Michelle Lacombe, the thesis proposes friendship as an ethical framework that guides modes of creation and relationality in performance.

A second central axis of the research focuses on the notion of haunting. As I conceive it, performative homage conjures absent figures, forgotten gestures, and latent memories. It engages a spectral relationship to the past, making performance a space of reactivation but also of translation. In this light, homage becomes a terrain for investigating the afterlives of actions, the continuities and discontinuities in artistic practices, and the tensions between fidelity and betrayal. This perspective is informed by the writings of Walter Benjamin and Michel de Certeau, and the performative practice of artist such as Terrance Houle.

The thesis then develops a methodology of performative homage based on a series of personal actions carried out in 2025 during the performance residency *Nous sommes d'hier*, presented at the Galerie des arts visuels de l'Université Laval. This corpus is further enriched by my archival research—at the Black Kit, the Alastair MacLennan archives, La Chambre Blanche, and Le Lieu, centre en art actuel. Each action is analyzed through a sensitive framework: the origin of the idea, relationship to the source-artist, transformation of the gesture, and the reception by viewers. Emphasis is placed on the ambiguity of the

gesture and its potential for translation. These tensions feed a reflection on originality, authorship, and value in performance art.

The thesis as a whole argues that homage in performance art offers an implicit critique of the logics of artistic individualism and the pursuit of originality at all costs. By fully embracing its secondary, reactive, and indebted nature, my homage practice proposes an alternative ethics of creation—one that is situated, affective, and dialogical. It also responds to the erasures within the history of performance art, which is often shaped by geographic, gendered, or class-based exclusions. By making other filiations, gestures, and voices visible, homage in performance art becomes a tool for critical remembrance.

The written thesis is punctuated with narrative fragments, first-person reflections, performance descriptions, letters, and impromptu interviews. This hybrid form is deliberate: it reflects the processual, relational, and nonlinear nature of performance art, while also creating friction between theoretical discourse and the rough edges of lived experience.

Finally, the thesis proposes that the viewer themself becomes part of this process of transmission and homage. In encountering these gestures—quoting, doubling, or translating—the viewer is invited to become a co-reader, an active witness to a shared memory. In this sense, homage in performance art is not an end in itself, but a relay—a promise of continuity without closure.

Table des matières

Résumé....ii
Abstract....iv
Table des matières....vi
Liste des figures....viii
Remerciement....xii
Introduction....1
Chapitre 1 : Ce qui me reste des autodafés : méthode et mise en garde....12
Chapitre 2 : la performance : une discipline aux origines fuyantes....17
2.1 Un certain mal d'archive....17
2.2 Problématique : littératie disciplinaire manquante....30
2.3 Une méthode : la rétro-avant-garde....38
2.4 Hypothèse : la performance comme acte de générosité provocative....47
2.5 Appel à l'action : Histoire orale et générosité....59
Chapitre 3 : Hommage : tenter de ne plus trahir....63
3.1. De l'originalité en art performance....63
3.2 Problématique : l'appropriation d'une pratique du vivant....72
3.3 Une méthode : la traduction....81
3.4 Hypothèse : l'hommage comme épreuve des origines fuyantes....92
3.5 Appel à l'action : Hommage et traduction....100
Chapitre 4 : Milieu : se sentir situé au centre d'une discipline....102
4.1 Milieu de résonance et réseau....102
4.2 Problématique : d'un certain multidisciplinaire si tant que adisciplinarisant....111
4.3 Une méthode : la co-signature....131
4.4 Hypothèse : l'amitié comme terrier de pensée....137
4.5 Appel à l'action : Co-signature, amitié et terrier disciplinaire....141
Chapitre 5 : Histoire : ce qui se rejoue inéluctablement....144
5.1 La hantise de l'absence....144
5.2 L'histoire *couinée* de l'art performance....154
5.3 Une méthode : l'anarchive....165
5.4 Hypothèse : l'hommage, une pratique nécromantique, un dialogue avec les morts 174
5.5 Appel à l'action : Possession et l'histoire *couinée* de l'art performance....179
Chapitre 6 : Nous sommes d'hier....182
6.1 De tous ceux et celles qui ne sont pas moi....182
6.1.1 31/05/2025 — action 01 : ouverture....184
6.1.2 3, 10 et 17/06/25 — Triptyque des mardis : action 02, 06 et 10....188
6.1.3 04/06/2025 — Action 03....192
6.1.4 05/06/2025 — Action 04....195
6.1.5.1 06/06/2025 — Action 05 : diptyque 1/2....198
6.1.5.2 13/06/2025 — Action 09 : diptyque 2/2....200
6.1.6 11/06/2025 — action 07....203
6.1.7 12/06/2025 — action 08....205
6.1.8 18/06/2025 — action 11....207
6.1.9 19/06/2025 — action 12....210
6.1.10 20/06/2025 — action 13 : fermeture....212
6.2 Méthode et persistance : treize manières d'habiter l'hommage....217
Conclusion....219
Bibliographie....226

Annexe A <Boris Nieslony et Gerhard Dirmoser - Performance-art Kontext >.....235
Annexe B <Lacombe, M. (2025, 28 février). Discussion sur la performance et le musée [Message envoyé à Stvn Girard]. Courriel personnel.>.....239
Annexe C <Pablo Alves Artinprocess - Common good - reflections on a performance by STVN Girard at Starptelpa Festival (curated by Laine Kristberga), Riga Circus, Latvia, May 2024 >.....240
Annexe D <Boris Nieslony - Aufschlag zu Das-Hans-Im-Glücksyndrom II Das Märchen vom/das Archiv>.....246
Annexe E <Flutura Preka Texte déposé (résultats de recherches pour FRQSC), 2025.>…264
Annexe F <Richard, A-M. (2024, 24 novembre). Correction [Message envoyé à Stvn Girard]. Courriel personnel.>.....269
Annexe G <Disman, A. (2024, 29 mai). The Pathologization of 'Self-Harm' in Performance Lecture for Starptelpa Performance Festival, Riga.>.....270

Liste des figures

Figure 6.1 — stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 01*, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina. p.184

Figure 6.2 — stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 01,* performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina. p.186

Figure 6.3 — stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 02,* performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina. p.190

Figure 6.4 — stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 06*, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina. p.191

Figure 6.5 — stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 10*, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina. p.192

Figure 6.6 — stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 03,* performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina. p.194

Figure 6.7 — stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 04,* performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina. p.197

Figure 6.8 — stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 05*, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina. p.199

Figure 6.9 — stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 09*, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina. p.202

Figure 6.10 — stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 07*, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina. p.205

Figure 6.11 — stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 08*, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina. p.207

Figure 6.12 — stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 11*, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina. p.209

Figure 6.13 — stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 12*, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina. p.211

Figure 6.14 — stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 13*, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina. p.215

Figure 6.15 — stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 13*, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Mathieu Leger. p.216

D’une certaine manière, je dois à Annie Baron d’avoir reconnu en moi ce besoin de flammes que seule la performance a su attiser.

Lasciate ogne speranza, voi ch'entrate.
[Vous qui entrez, abandonnez toute espérance.]
— Dante Alighieri

[Ce] malaise que l'on ressent face à quelque chose qui n'est pas totalement original.

— Sherrie Levine

Il y a donc lieu de comprendre que ces choses viennent du diable, falsificateur de la nature.

— Mireille Buydens

L'un peu plus, certains me l'ont donné, d'autres prêté; je l'ai parfois dérobé ou escroqué. Aux donateurs et aux prêteurs, mes plus sincères remerciements. Aux autres, pareilles excuses.
— A. C. Drainville

Remerciement

Merci à mon amoureuse, Cyane Topalović Tremblay, d’avoir soutenu cette aventure et cette recherche de tant de manières, avec une patience et une tendresse qui ne cessent de m’accompagner.

Merci à Laure Robitaille — pour tes idées de performance, pour tes limites, pour ton amour.

Merci à Guillaume Girard pour ton écoute, ton support, ton amour.

Merci à Juan David Molina, Michelle Lacombe, Hugo Nadeau, Sébastien Goyette Cournoyer, Laurence Gravel, Vincent Fournier, Steve Giasson, Calum Eccleston, Mathieu Leger et Laurence Beaudoin-Morin, pour votre amitié précieuse et vos multiples formes de soutien.

Merci à Boris Nieslony, Alastair MacLennan, Marilyn Arsem, Sandra Johnston, Alain-Martin Richard, et tant d'autres, de vous être improvisé·es archivistes *ad hoc* et corps-archives. Cette recherche-création n’aurait jamais vu le jour sans votre générosité.

Merci à Alexandre St-Onge, ami et directeur de cette thèse, pour ton écoute, ta rigueur, ton accompagnement généreux.

Merci à André C. Drainville, Georges Azzaria et André Éric Létourneau pour vos conseils éclairants et votre soutien inestimable.

En filigrane, merci à Kriss, bébé-Ross, la Duf, Steph, Momo et Tho. Nos excès, nos désillusions, notre curiosité devant ce que nous ne nommions qu’à demi-mot — la performance — auront été le terreau d’une aventure parmi les plus belles que j’ai entreprises.

Enfin, merci à toutes celles et tous ceux qui font de l’art performance un milieu sans bornes, ouvert à l’imprévu, à l’écoute, et à l’autre. Cette thèse est pour vous, pour nous, une tentative de rendre compte de votre amitié radicale, de votre hospitalité subversive.

Introduction

Je compris ce qui n'allait pas : je n'avais plus envie d'appartenir au monde réel.

— Chris Burden

L'idée d'une recherche-création sur l'hommage, la hantise et l'amitié en art performance[1] a émergé à l'orée de la pandémie de la COVID-19 en 2020. Je revenais tout juste du Mexique, à la suite d'une tournée marquée par des performances, des festivals, des fêtes et, surtout, des discussions cruciales entre ami·e·s, artistes et penseur·euses de l'art performance. Je dis bien « ami·e·s », et non « pair·e·s » — terme que je refuse pour sa froideur néolibérale et son ancrage dans une logique de compétition ou de reconnaissance statutaire. Ces échanges intenses, intimes et généreux tenaient davantage du rituel que de la conférence : des moments suspendus où le partage d'expérience, le soin mutuel, l'écoute et la générosité ouvraient un espace politique fragile, mais vital. En filigrane à cet évènement au Mexique s'est fomenté un cercle d'amitié, de penseurs et d'artistes en quête de lieu, d'espace pour que l'art performance advienne. Puis, l'instant de la pandémie, tout s'est

1 Dans cette thèse, le terme *performance* ne désigne ni une catégorie transhistorique de l'agir artistique, ni un simple mode de présentation du geste créatif face à un public, mais une pratique située, historiquement consciente d'elle-même, qui se déploie à l'intersection du corps, du temps, de l'espace, de l'action et du risque. J'emploie ici *art performance* pour nommer une discipline émergente — au sens synchronique proposé par Lukasz Guzek (1998) — qui se constitue à partir des années 1960, lorsque certaines pratiques artistiques reconnaissent leur propre spécificité, leurs réseaux, leurs modes de transmission et leurs régimes de valeur.Cette discipline se caractérise par une centralité du corps non comme propriété individuelle close, mais comme site poreux, exposé, traversé par l'autre et par le monde — un « corps donné », pour reprendre les termes de Chalupecký (1978). Elle repose moins sur la production d'objets que sur la circulation d'énergies, d'affects, de relations et de mémoires, souvent transmises par des formes d'archives instables : témoignages oculaires, récits, discussions, traces documentaires, et surtout par le corps lui-même, compris comme archive vivante et située.L'art performance se développe ainsi selon une logique de générosité, de don et d'échange non marchand, où la valeur d'usage — relationnelle, expérientielle, politique — tend à primer sur la valeur d'échange. Les réseaux qu'elle engendre ne relèvent pas d'une simple infrastructure institutionnelle, mais d'un tissu de solidarités, de reprises, d'influences et d'hommages, souvent en tension avec les logiques disciplinaires qu'elle cherchait initialement à fuir. Enfin, si le terme *performance* s'est imposé dans les années 1970 comme catégorie englobante — absorbant des pratiques hétérogènes telles que le Happening, le Body Art ou certaines actions Fluxus —, j'en fais ici un usage critique, attentif aux ruptures généalogiques produites par cette unification terminologique. Employer *art performance* dans cette thèse revient donc moins à stabiliser une définition qu'à désigner un champ de pratiques, de relations et de hantises, structuré par l'action, l'exposition du corps et la transmission sensible, tout en demeurant irréductible à ses formes institutionnelles, l'ensemble de ces pratiques faisant donc discipline.

figé.

Ce moment de limbe me permit de faire mûrir ma réflexion, non pas dans l'urgence de produire ou de performer, mais dans le creux d'un silence partagé, d'une suspension mondiale. En parallèle, je voyais se transformer radicalement le champ de l'art performance[2]. Une majorité d'artistes adaptèrent leur pratique à la contrainte sanitaire en la digitalisant : surgissaient alors des performances-vidéos formatées pour les réseaux sociaux, des festivals sans présentiel, des événements réduits à des fenêtres Zoom, des gestes désincarnés filtrés par l'écran. Les workshops à distance devinrent monnaie courante, et nos communautés, jadis fondées sur le rassemblement et la co-présence, s'organisèrent autour d'infrastructures numériques : exit la chair. Dans ce contexte, une autorité grandissante était relayée à l'objet fixant l'action : vidéo, image, etc. Exit l'effort physique partagé, les frictions vivantes du direct, les souffles synchronisés, nos « [c]orps [sont] désormais de chair et de data, à cheval entre les mondes tangibles et intangibles ; entre blockchain, cryptomonnaies et autres traces numériques laissées sur les réseaux » (Veyrat, 2023, p.16). Un nouveau paradigme s'installait, avec ses vertus adaptatives certes, mais aussi ses pertes sensibles : la perte du rituel, de l'échange organique, du risque immédiat. Ce contexte m'a poussé à prendre acte de la fragilité de notre « discipline » et à questionner en profondeur ce qui fonde encore, dans l'art performance, une nécessité du corps présent, du contact et de l'adresse incarnée.

Mon retour au Québec s'est accompagné d'un silence prolongé : deux années de mise en

2 À cet effet, j'écrivais dans un article publié en 2024 intitulé *Devenir-Vampire : le pari de la nécromancie insurrectionnelle comme réécriture de l'histoire de l'art performance* ceci : « depuis une dizaine d'années au Canada, plusieurs biennales de performance ont changé de mandat du tout au tout, ne semblent pas être en mesure de renaitre de leurs cendres ou ont simplement été abandonnées. En voici une liste non exhaustive faisant suite à plusieurs entretiens avec des organisateur·trices de festival en art performance. Les festivals et biennales qui ont cessé leurs activités au Canada : Visualeyez, Geste, Art Nomade, le Festival d'art performatif de Trois-Rivières (FAPTR) [...]. En ce qui a trait aux festivals dont la relance est toute récente, mais qui ont subi un remaniement important quant à leur direction ou leur mandat : MS:T, Live et la Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda. À titre de référence, nous pouvions dénombrer un peu plus de dix festivals de performance au Canada en 2018. » (St-Onge et girard, 2024)

sourdine de ma pratique, d'une pratique vivante. Le ralentissement pandémique, combiné à plusieurs ruptures affectives et artistiques, a mis à nu les failles d'un milieu déjà fragile, souvent précaire, toujours vulnérable à l'effacement (girard, 2021). Avant même cette pause forcée, moi, Michelle Lacombe, Rodolphe-Yves Lapointe et Alexis Bellavance — mes ami·e·s de tournée au Mexique en 2020 — parlions déjà des artistes ayant déserté la performance : épuisé·es, marginalisé·es, en raison de posture politique ou simplement oublié·es. À la suite de plusieurs réflexions et écrits sur le sujet, j'articulais en 2020 que « l'anonymat et le renoncement, l'invisibilisation et l'artiste sans œuvre, sont chez moi ce qu'était Arthur Cravan dans l'esprit d'André Breton : constitutif de l'imaginaire » (girard, 2020, p. 77). Un imaginaire, dis-je, constitutif d'une histoire orale de l'art performance autant que d'une posture au penchant politique et critique. Ce départ du Mexique, la pandémie, les deuils et les absences s'entrelacent alors dans un même courant souterrain et prolongeaient ce qui m'habitait déjà : une réflexion sur « ceux, celles et ce qui fut », sur les présences éclipsées, sur la réalité éphémère de nos actions, sur la mémoire performée comme résistance au silence.

Parallèlement, le Lieu, centre en art actuel, traversait un moment de transition : l'un de ses derniers membres fondateurs dû quitter son poste. Un changement important dans cette structure locale qui m'avait vu grandir, expérimenter, puis m'impliquer à titre d'artiste, de travailleur culturel, puis de directeur artistique (2023 – à ce jour). Et ailleurs, d'autres voix se taisaient ou se détournaient : Jamie McMurry quittait l'art performance pour des raisons politiques ; Boris Nieslony, archiviste *ad hoc* et artiste essentiel de la scène performative allemande et internationale, m'écrivait pour m'annoncer des problèmes de santé ; Sylvie Ferré tentait de se départir de ses archives sur la poésie action et l'art performance ; Françis O'Shaughnessy parlait de mettre fin à Art Nomade ; Gustavo Alvarez doutait de la continuité de Performancear o Morir ; et tant d'autres. Ces départs, ces gestes de repli, ce délitement progressif d'un tissu transnational solidaire, arrivaient alors que la pratique elle-même se voyait reconfigurée : réduite à des visioconférences, à des téléperformances, à des gestes écrans, à l'autorité de l'image, substituant le souffle, la peau, l'effort, l'énergie, la

chaleur du présent.

Tout cela survenait après des années à entendre certains juger la performance comme étant «trop provocatrice», «trop 68arde», «trop artisanale», «trop indocile» (Lussac dans Collet et al., 2019; St-Onge et girard, 2024). Des accusations qui m'ont toujours paru révélatrices d'une haine de ce qui dérange, critique, déplace — une haine possiblement des classes, souvent latente, parfois explicite, qui persiste au sein même des structures culturelles dites ouvertes, mais trop souvent aux prises avec le bon goût bourgeois[3] et des injonctions à la rentabilité, à la conformité esthétique, à la visibilité compétitive (Home, 1988). Le milieu qui me tenait debout, souterrain et vital pour des pratiques à contre-courant, perdait de ses forces. Ce recul — à la fois local et global — m'a poussé à prendre acte de ce qui s'éteignait, de ce qui survivait autrement, de ce qui se transmettait en silence, par des gestes de mémoire, par des présences différées, par l'invocation lente et ténue des absents. Face à ce basculement, j'ai décidé de ne pas répondre par une surenchère de présence ou par une course à l'adaptation, mais par une écoute. Une écoute poreuse, inquiète, indocile aussi. J'ai donc pris ce temps pour me tenir en retrait, pour accueillir le silence comme matière. Pour écouter, comme nous y invite Kafka dans une de ses plus célèbres paraboles :

> Il n'est pas nécessaire que tu sortes de ta maison. Reste à ta table et écoute. N'écoute même pas, attends seulement. N'attends même pas, sois absolument silencieux et seul. Le monde viendra s'offrir à toi pour que tu le démasques, il ne peut faire autrement, extasié, il se tordra devant toi.[4] (Kafka, 1931, p. 111).

Ce retrait, loin d'être une abdication, devint pour moi une méthode. Une manière de laisser

3 Par « bourgeois », j'entends ici les structures culturelles, économiques et sociales issues des classes dominantes de la modernité occidentale, organisées autour de la propriété privée, de la distinction sociale, de la hiérarchisation des savoirs et de la séparation entre art et vie. Ces structures perpétuent des normes esthétiques, comportementales et institutionnelles favorables à la reproduction de l'ordre capitaliste, patriarcal et colonial. Dans le cadre de l'art performance, le terme renvoie également à une forme de haine de classe latente, caractérisée par le rejet implicite — parfois explicite — de ce qui provoque, dérange, critique ou met en cause les fondements symboliques et matériels de ces mêmes structures.

4 Tirée de l'allamand : « Es ist nicht notwendig, daß du aus dem Haus gehst. Bleib bei deinem Tisch und horche. Horche nicht einmal, warte nur. Warte nicht einmal, sei völlig still und allein. Anbieten wird sich dir die Welt zur Entlarvung, sie kann nicht anders, verzückt wird sie sich vor dir winden. »

les spectres venir frapper à ma porte.

C'est dans ce moment de rupture que j'ai voulu porter le regard en arrière — vers celles, ceux et ce qui m'avaient précédé, vers les gestes oubliés ou relégués, vers les voix qui hantent encore les plis de la performance. Je n'écris pas ici comme un nostalgique du « bon vieux temps », ni comme un réactionnaire fâché d'un monde qui change. J'écris en témoin traversé, en corps poreux aux présences absentes — tel un oracle d'une autre époque, non pas pour conjurer l'avenir, mais pour y rendre audibles les spectres de nos lignées. Loin d'un simple retour au passé, c'est une archéologie sensible que j'initie ici : celle d'une communauté discontinue, fragmentée, mais persistante, qui s'adresse à nous à travers les silences, les absences et les gestes inachevés.

Dans cette thèse-création, je soutiendrai que la pratique de l'hommage en art performance constitue une méthode à la fois critique et politique. Elle agit comme un dispositif de remémoration active, où l'action citante devient le lieu d'une autorité désappropriée : celle qui déplace la signature, la propriété, et les conditions de l'originalité en les critiquant, en les réduisant. En convoquant le passé par des gestes présents, l'œuvre-hommage performe une forme de savoir incarné, trouble et transversal, qui reconfigure les liens entre *authorship*[5], ontologie[6] et épistémé[7].

Ce faisant, l'hommage en performance critique et dévie des logiques bourgeoises de l'art fondées sur l'originalité, la nouveauté, la propriété et la légitimation marchande. Elle rend

5 *Authorship* : ici entendu comme l'ensemble des processus de légitimation, de signature et de reconnaissance d'un·e auteur·rice au sein d'un champ artistique. L'hommage en performance décentre cette autorité en citant, incarnant, ou co-présentant des gestes issus d'autres corps, d'autres temps.

6 Ontologisant : renvoie ici à la capacité d'un acte ou d'un geste à faire advenir une forme d'être. Dans cette thèse, la performance hommage produit une forme d'existence relationnelle — une manière d'être-avec des spectres, des mémoires, des absences — qui constitue une ontologie située.

7 Épistémé : terme foucaldien désignant l'ensemble des conditions de possibilité du savoir à une époque donnée. L'hommage en art performance, en révélant des filiations souterraines et en contestant les cadres institutionnels du savoir artistique, participe humblement à un déplacement de l'épistémé de la discipline.

visible une communauté de pratique, tissée d'affects, de mémoire et de continuités discrètes. Une communauté qui ne repose pas sur la reconnaissance institutionnelle, mais sur une amitié persistante — parfois posthume — entre gestes, corps, et voix. Loin d'un culte du passé, de l'éphémère, il s'agit ici de proposer l'hommage comme une stratégie de résistance au mal d'archive, à l'injonction au renouvellement perpétuel, et au désengagement des lieux de transmission.

Mon approche s'inscrit donc dans une logique de recherche-création en art performance, une posture qui engage à la fois le corps, l'expérience, le discours et la mémoire (Taylor, 2003). Plutôt que de penser la recherche comme détachée, objectivante ou surplombante, je la vis depuis un lieu d'implication totale : affective, politique, située — mon corps. Ma méthode se construit dans et par l'acte performatif lui-même — c'est-à-dire dans la répétition transformée, l'adresse directe, le rituel, l'improvisation, la citation vivante, le fragment incarné. Loin d'un simple commentaire sur des œuvres existantes, cette recherche se donne comme une pratique qui produit ses propres formes, ses propres écarts, ses propres archives, ses propres traductions.

Dans ce contexte, je recours à une méthodologie que je qualifierais d'intradisciplinaire et inductive, arrimée à l'expérience vécue, au témoignage, à la documentation performée, à la subjectivité, à une posture critique. Je travaille depuis les lieux de friction : entre la communauté de l'art performance et le document, entre le geste et le récit, entre le présent et le souvenir.

Je m'appuie aussi sur une forme d'oralité augmentée, qui ne se limite pas à la voix ou à la parole, mais qui inclut les gestes, les souffles, les silences, les citations non verbales, les rumeurs des fantômes. Cette oralité, ancrée dans une tradition performative de transmission par le corps, devient le véhicule d'un savoir qui échappe à l'archive classique : une certaine

histoire orale de l'art performance, une *anarchive*[8] tirant peut-être sa forme à celle de la Bibliothèque que Borges nous présente dans *Fictions* : « la Bibliothèque est une sphère dont le centre véritable est un hexagone quelconque, et dont la circonférence est inaccessible. » (Borges et al. 2018, p.81) Elle permet de faire place à une forme de savoir situé et sensible.

Enfin, la documentation joue ici un rôle ambivalent. Je ne la conçois ni comme preuve, ni comme relique, mais comme trace active — à activer. Chaque performance produite dans le cadre de cette recherche est documentée, certes, mais est aussi produit d'une trahison, d'une traduction. Ainsi, la documentation devient un outil de dérive, un espace de hantise, un territoire d'amitié posthume qui dresse un certain dictionnaire, une certaine microhistoire.

Ma démarche s'inscrit donc dans une lignée de pratiques performatives qui refusent la clôture de l'œuvre et l'héroïsation de l'auteur. Dans cette thèse, je convoquerai des figures et des gestes issus de traditions diverses sans les nommer : l'actionnisme viennois et son héritage contemporain ; la poésie action et les pratiques d'art corporel des années 1970 ; les formes d'hommages critiques, d'appropriation ou de citation ; les performances d'exhumation, de réparation ou de citation vive issues d'Amérique latine, d'Europe centrale et du Canada, mais surtout d'ami·e·s et de contributeur·trices d'une discipline dénommée art performance. Ces contributions théoriques sont souvent mineures, voire dévaluées par l'institution dominante, mais viennent revitaliser un discours souvent entendu comme dogmatique ou fermé.

8 Le concept d'anarchive propose une approche alternative à l'archive traditionnelle, en insistant sur l'idée d'un mode d'organisation ouvert, vivant et en perpétuel mouvement. Contrairement à l'archive classique, qui vise à conserver et fixer le passé, l'anarchive fonctionne comme un ensemble d'éléments activables qui ne documentent pas simplement l'histoire, mais participent à sa réactualisation à travers des pratiques contemporaines. Dans le contexte de l'art performance, où la transmission est souvent orale et éphémère, l'anarchive permet de penser une mémoire dynamique, non linéaire et relationnelle, qui ne se limite pas à un simple enregistrement du passé, mais qui le réinscrit dans le présent et le futur à travers de nouvelles formes d'interprétation et d'activation. Plus largement, ce concept sera présenté au sein du chapitre 5.

Plus spécifiquement, je m'inscris dans un croisement entre les pensées de la hantise (Harper, Derrida), de la mémoire performative (Taylor, Bégoc, Boulouch, et Zabunyan 2010) et du goût de l'archive (Klein, Farge); d'une conception du temps a-synchrone (Guzek, Benjamin, Agamben) et d'une vue politique de l'art performance (Home, Metzger, Maciunas). À travers ces apports, je défends l'idée que l'hommage en art performance ne relève pas du passéisme (Kihm, 2010), mais d'une forme de réactivation critique du passé — un passé qui n'est pas mort, mais qui insiste.

Loin de s'inscrire dans une tradition muséale de commémoration ou de monumentalisation, j'expliquerai ici comment l'hommage performatif agit comme contre-mémoire, comme force vive capable de rendre justice à ce qui échappe aux récits dominants. À cet effet, il est important de l'entendre comme constitutif d'une résistance à l'oubli imposé par les structures de pouvoir (Derrida, 1995): celles qui sélectionnent ce qui mérite mémoire, et qui effacent le reste — les pratiques non normées, non rentables, non capitalisables (Goldberg, 1984).

En mettant en dialogue les voix d'artistes disparu·es ou retiré·es, en revisitant des gestes oubliés, en insistant sur la continuité affective et politique des pratiques performatives, mon travail se veut un plaidoyer pour une forme de filiation sans héritage manifeste, mais bien conscient (Guzek, 1998) : une filiation non-lignée, non-patrimoniale, mais vivante, mouvante, intermittente, marquée par la perte, les spectres, le relais et la rupture. Cette thèse est un parti prix soutenant cette filiation comme constitutive d'innombrables pratiques, festivals, fêtes, actions et artistes.

Pour ce faire, je proposerai six chapitres traversés par les forces souterraines de l'hommage, de la hantise et de l'amitié, qui balisent cette recherche-création en art performance. Le premier chapitre établira ma posture méthodologique, que je qualifie pleinement de

subjective : une posture située, incarnée, critique, où l'artiste-chercheur·euse n'est pas extérieur·e à son objet, mais traversé·e par lui. Ce chapitre posera les bases d'une méthode performative, intradisciplinaire, où la recherche se fait dans l'action et où la pensée émerge du vécu.

Le deuxième chapitre se penchera sur les origines instables et fuyantes de l'art performance, en revenant sur ses tensions fondatrices, ses récits concurrents et ses mythes de naissance. J'y inscrirai ma propre pratique dans une généalogie critique, marquée par des circulations transnationales, des traditions orales, des pratiques d'auto-suppression ou de retrait, ainsi que par des gestes éphémères, non-institutionnalisés, souvent exclus des grands récits historiques de l'art.

Le troisième chapitre approfondira le concept d'hommage en tant que geste ambivalent, situé entre fidélité et infidélité, entre traduction et trahison. Je réfléchirai à ce que signifie citer un·e autre, l'incarner, le ou la convoquer sans l'assigner. L'hommage sera alors pensé comme un outil critique, un espace de réécriture, un mode d'écoute active et d'adresse différée.

Dans le quatrième chapitre, je tâcherai de déployer une cartographie affective d'un milieu, à partir de filiations non institutionnelles : des réseaux d'amitié, de pratiques partagées, de gestes transmis sans archive. Il s'agira de faire émerger une communauté fragile, intermittente, mais persistante, qui soutiendrait idéalement l'art performance à contre-courant des logiques de reconnaissance, de capital symbolique ou de compétitivité

Le cinquième chapitre, plus poétique et fragmentaire, prendra la forme d'un interlude théorique entre croisement poétique et mystique. J'y articulerai les notions de hantise, d'absence, de présence différée et d'écoute spectrale, à partir d'expériences vécues, de

performances passées, de documents troués. Ce chapitre opérera comme une dérive sensible, un moment de suspens où le texte lui-même devient performatif, hanté et poreux.

Enfin, le sixième chapitre portera sur l'exposition-performance présentée en clôture de mon parcours doctoral. Ce moment final me permettra de réfléchir aux articulations concrètes entre théorie et praxis, en revenant sur une série d'hommages performés et documentés. J'y lirai ces œuvres comme autant de tentatives de mise en œuvre — au double sens du terme — des réflexions traversant cette thèse.

À l'exception du premier et du dernier chapitre, chacun de ces moments sera accompagné d'une partition de workshop, conçue comme un outil d'activation et de transmission. Ces partitions inviteront le ou la lectrice à penser « dans » et « par » l'action, à s'engager activement dans les problématiques soulevées — par le biais du corps, du collectif, du sensible. Car cette recherche ne conjure pas seulement du savoir, mais elle pointe vers une manière d'être en relation : avec les absent·es, avec les gestes oubliés, avec celles, ceux et ce qui nous précèdent et nous habitent encore.

Avant de procéder davantage dans cette thèse, il est important de soulever un biais immanquable de ma posture. Toute tentative de cartographie, toute volonté de dresser une lignée ou de redonner voix aux disparu·es, se heurte à une impossibilité constitutive : nul·le ne peut tout embrasser, tout porter, tout rappeler. Comme Icare, attiré par le ciel jusqu'à s'y brûler, le ou la artiste-chercheur·euse en quête d'une mémoire complète risque toujours de se perdre dans une illusion d'omniscience comme dans un ciel infini. Le mythe rappelle que le soleil brûle et éclaire tout à la fois ; j'essaierai d'éclairer certains espaces moins lumineux sans m'y brûler. Car l'histoire n'est pas un ciel unifié, mais un champ troué, discontinu, hanté de silences, de lacunes et d'absences actives. Cette thèse ne prétend donc pas restituer une totalité perdue, ni ranimer toutes les voix étouffées. Elle assume au

contraire sa position située, fragmentaire, affectée — non comme faiblesse, mais comme méthode. Elle avance non pas comme une épopée héroïque, mais comme une traversée vulnérable, tendue entre le désir de relier et la conscience des pertes. Cette recherche-création chemine à hauteur d'ami·e·s, là où le geste suffit parfois à faire vibrer une présence, même fugace. Elle s'écrit depuis les marges, les plis, les brouillards, les taches aveugles — autant d'espaces à combler par la sensibilité. Si l'histoire ne peut être complète, peut-être peut-elle, du moins, être habitée.

Ma posture dans cette recherche-création se veut donc ouvertement hérétique. J'emploie ce mot non pour revendiquer une futile provocation, mais pour assumer une position de déviation volontaire face aux orthodoxies méthodologiques, historiques et esthétiques qui balisent trop souvent la réflexion sur l'art performance. Être hérétique ici, c'est refuser les dogmes d'une recherche aseptisée, prétendument objective, détachée du vécu, du corps, de l'affect et de la relation. C'est insister pour penser depuis l'intérieur de la pratique, depuis les tremblements de la communauté, les silences des institutions, les complicités forgées dans la durée.

Cette posture hérétique me permet de m'adosser à des figures et à des pratiques souvent reléguées, marginalisées, voire effacées des discours dominants — non pour en faire des icônes figées, mais pour en réactiver les puissances critiques et sensibles. Elle me permet aussi de troubler les frontières entre théorie et pratique, entre analyse et hommage, entre mémoire et traduction. En ce sens, mon geste n'est ni totalement universitaire, ni exclusivement artistique : il emprunte, détourne, greffe, trahit même parfois les cadres attendus pour mieux laisser surgir une pensée incarnée, relationnelle, habitée par la hantise comme par la fête.

Enfin, peut-être qu'être hérétique, c'est accepter d'écrire avec les morts, de converser avec

les absent·es, de composer avec l'invisible. Ce n'est pas fuir le savoir, mais le brûler un peu pour en raviver la braise. À nous reviendra peut-être une part des flammes.

Chapitre 1 : Ce qui me reste des autodafés : méthode et mise en garde

Je suis le dieu du feu de l'enfer et je t'apporte… le feu.

— Christian Messier

Dans les lignes qui suivent, vous lirez la part des flammes en moi. Ces flammes, c'est ce qui m'active dans cette recherche, c'est ce qui m'amène à dire. C'est aussi des flammes qui sont informées d'une approche « manifestaire » ou « pamphlétaire » tirant ses aïeux d'avant-gardes agitées (Les Buveurs d'eau, Vienna Aktionnism, Moscow Aktionnism, etc.) et autres contestataires volubiles et *underground* (Parti pris, Allez chier!, Logos, etc.) qui ont graver autant l'histoire que ma psyché. Cette approche fait foi d'un franc-parler et d'une posture subjective qui rendent compte du milieu d'où je parle, d'un présent qui me cerne. En outre, ces flammes augmentent au gré des rencontres, des entretiens, des lectures de textes non publiés ou d'une littérature mineure constituant un cadre théorique autant épars que riche. Cette déférence pour les micro-histoires, ces marges de la Culture et de son Histoire (Morganová, 2015), marque un terrain qui tend à être dévalué au sein d'institutions diverses — la micro-histoire étant souvent en proie à la défaillance de la mémoire, aux états débridés et festifs. Ce faisant, toutes ces lignes seront marquées d'un « je » qui a pris place au centre d'une histoire fuyante, d'une communauté antinomique et disséminée (Strine, Long et Hopkins, 1990) ainsi que de théories se phagocytant elles-mêmes. Ce « je » explore, analyse et réfléchit sur sa propre expérience dans ces milieux, en filiation avec ces pensées au penchant punk (Gallie, 1964) et communard (Richard, 2013), disposé à y être affecté afin de mieux comprendre ma contribution à l'art performance, de mieux comprendre ce qu'elle est. Ce « je » évoquant un « nous » (Hebdige, 1987), c'est moi qui suis empreint par d'innombrables histoires et discussions. Ces histoires, ce sont autant de réflexions qui m'ont été accessibles par l'entremise de pionniers de la discipline (Alastair MacLennan, Boris Nieslony, Alain-Martin Richard, Richard Martel, Marilyn Arsem, Istvan Kantor Monty Cantsin) que j'ai eu la chance de rencontrer et avec qui j'ai pu discuter. Ce « je » est aussi traversé par des recherches archivistiques (Alastair MacLennan Archive,

Black Kit, La Chambre Blanche, Le Lieu, centre en art actuel), des lectures de livres, des contributions en tant que spectateur ou artiste performeur lors de festivals et d'évènements. L'agir du chercheur universitaire a souvent été agrémenté de bouteilles de bières à la main, de discussions de coin de table lors de biennales ou festivals en art performance, entre ami·e·s et fins connaisseurs[9], loin de l'apparat et de la méthodologie relative à la majuscule que l'on assigne à l'Université, relativisant sa noblesse et son autorité.

Cette posture potentiellement polémique de par la rétribution du mot discipline à l'art performance serait rapidement repoussée du revers de la main, ou encore discréditée, par plus d'un. De fait, « discipline », dis-je, un peu comme un sociologue ou un historien porterait son regard vers un objet du passé pour en relever le territoire que ce domaine occupe. Cette posture, qui s'oppose à celle des pionniers de l'art performance (Pontbriand, 1981; Barber dans Bronson et Gale, 1979; Sikorski, 1987; Carlson, 2004; Lister dans Bronson, 1997; Goldberg, 1999), correspond chez moi à une volonté de dissentir. De fait, l'art performance se voulait être contre les disciplines, contre les limites, contre sa fixité (Stern et Henderson, 1993) et surtout un *ethos* face à l'art qui, de par sa force critique (Home, 1988b), ne provenait d'aucun centre (Martel, 2012a). Ce terme, je l'utilise tel un brasier pour raviver une contribution à l'art performance comme pour illuminer un territoire, pour mieux en parler, mieux y contribuer, mieux saisir qui sont nos pairs et nos ami·e·s, mais aussi pour mieux transgresser cette discipline, mieux la déterritorialiser. Ainsi, « discipline » de l'art performance non pas telle une gratuite bousculade, mais bien comme un palliatif aux tenants d'une certaine multidisciplinarité relativisant (Féral, 2000)[10] les pratiques.

9 Souvent, par crainte et par manque de confiance envers les institutions universitaires et la pédagogie de l'art performance ou, plus largement, par posture critique envers les institutions, plusieurs artistes et pionniers en art performance préféraient discuter tout en festoyant avec moi plutôt qu'être froidement interviewés.

10 Ce relativisme a notamment été mis en lumière lors d'une entrevue sur l'art performance avec Hélène Doyon, qui reconnaissait, sur un ton blagueur : « toutes les doxas, tout ce que je pourrais énoncer comme une vérité sur la performance, on peut le retourner comme une crêpe, pis y'a quelqu'un qui va le faire — et ça va marcher. » (Doyon dans Beha, 2024). Cette observation illustre bien la difficulté d'arriver à une compréhension commune de l'art performance.

On arrive donc en ces lignes avec une histoire de l'art performance toute jeune (Schwarzbauer, 1979), mais tout juste assez volumineuse (Golberg dans Bronson et Gale, 1979) pour me permettre d'y construire un repère, un repaire. Un repère, en son sens commun entendu tel un point où l'on peut y comparer d'autres points. Aussi, repère, telle est son étymologie du latin classique *reperire* : retrouver. Retrouver comme une histoire, comme un point, comme une tache aveugle au centre de l'histoire de l'art. Cela dit, repaire, pour tous mes ami·e·s, mes « pairs », mes spectres, entendu ici en son sens commun d'endroit où l'on va se cacher. De fait, un repaire comme un endroit où l'on peut se reconnaitre de mêmes craintes, de mêmes maux face à un discours hégémonique[11] qui produit une complexification et une mystification de l'art performance. Je soutiens donc que cette mystification crée une distance entre chacun et chacune face aux discours hégémoniques, face à cette « querelle sophistiquée » (Strine, Long et Hopkins, 1990), qui ne peuvent pas nous ressembler et ne peuvent pas nous rassembler. Surtout, repaire en son sens issu du XI^{e} siècle, comme un lieu où l'on revient après une absence. Un repaire, donc, pour se repérer.

Cette jeune histoire tout juste assez volumineuse, se matérialise au sein d'archives. Archives classiques, archives *ad hoc*, histoire orale, corps-archives[12], mais surtout à la manière d'un storytelling collaboratif constitué de nos témoignages oculaires (Battaglia, Clarke, et Siegenthaler 2020) et de nos participations à un certain milieu. Ainsi, mon rapport avec l'archive, bien que problématique en raison de sa propension à faire autorité (Derrida, 1995), bien que problématique en vue de produire une trace de ce qui est de l'ordre de la rencontre et de l'éphémère, se doit donc d'être explicité en ces lignes. De fait, j'utilise, en tant que chercheur, l'archive dans sa forme classique en raison de sa propension

11 Le terme utilisé ici, et ce un peu partout dans cette thèse, est volontairement non restrictif quant aux formes et aux codes spécifiques qu'il pourrait sous-entendre. En ce sens, je crois qu'il est plus à même de rendre compte de ce qui, à un instant donné, était reconnu comme hégémonique. Ainsi, s'opposer ou résister à cette hégémonie, peu importe sa nature, témoigne d'une posture contestataire qui est, selon moi, d'une importance cruciale tant dans ma pratique que dans l'art de la performance.

12 Le corps-archive renvoie à l'idée que le corps humain peut être perçu comme un lieu de stockage et de transmission de mémoire, d'histoire et de savoirs culturels. Ce concept s'intéresse à la manière dont les expériences, les traumatismes, les traditions et les pratiques culturelles s'inscrivent et se manifestent dans et par le corps (Tayler, 2003)

à m'affecter. Non pas sous l'astre du devoir, du respect, d'une quête de vérité ou d'une quelconque scientificité, mais bien tel un hérétique. Hérétique en son sens non conforme au dogme, tel un aveu d'expropriation de ce qui m'est refusé, telle une tentative de rétribuer à une micro-histoire ce que l'Histoire de l'art nous a fait croire. Ainsi, l'archive oui, mais surtout ce dont elle n'est pas la trace, ce qu'elle ne conserve pas en raison du fait que ce qu'elle est, c'est d'abord un aveu d'impossible archivage de l'éphémère, du relationnel, du contexte. Au pire l'archive, mais au mieux les fantômes, les rencontres, bref, ce qui est hors de l'archive. Alors, ma relation avec l'archive est immanquablement dynamique, faite de va-et-vient et de détours. Ceci me permet donc de porter le regard sur ce qui relève de l'éphémère et de l'action, *a contrario* de ce qui est inclus dans les archives : le référé, le symbole, le narratif. Par cette disposition, je m'appuie sur ce qui est spécifique à l'art performance : l'énergie, l'action et la porosité du corps face aux publics. Ce faisant, l'archive, les discussions, le témoignage oculaire, être là autant que me sentir avoir été là afin de traduire une sensation, une énergie (Benjamin, 2015), non pas avec la volonté de rendre compte d'une vérité historique ou d'une rigueur dans l'acte d'archiver, mais plutôt de rendre compte de ce qui est intrinsèque à l'art performance. De fait, l'archive et son « supplément »[13] cernent une énergie qui m'intéresse davantage que ce que l'œil capte, elle pointe vers un mode d'existence et à une micro-histoire de l'art performance hors des discours hégémoniques.

Par le passé, j'ai souvent usé d'un terme tout bête qui témoigne de ma volonté contributive à ce qui pourrait être une discipline de l'art performance. Ce fâcheux terme, rapidement réfléchi, était performance-performance. Comme si seule la répétition du même terme pouvait bêtement vulgariser quelque chose. La performance-performance me permettait de

13 Le concept de « supplément de l'archive » s'inspire de la notion derridienne de supplément, qui désigne à la fois un ajout et un dépassement, un excès qui vient combler un manque tout en le redoublant (Derrida, s.d.). Selon Jacques Derrida, le supplément n'est jamais simplement une addition secondaire, mais un élément fondamental qui transforme ce qu'il prolonge. Appliqué à l'archive, ce supplément ne se limite pas aux documents institutionnalisés, mais englobe ce qui excède les cadres conventionnels de la mémoire : traces éparses, récits oraux, fragments informels. Ce surplus de l'archive ne se contente pas de restaurer un passé figé, il le réactive en le différant et en le réinscrivant dans de nouvelles dynamiques de signification.

rendre compte d'un écart entre ce que l'on entend par performance et ce dont je parle. Ce pauvre mot, vainement augmenté par la répétition, marquait un manque, laissait paraitre une inintelligibilité, empreinte d'une littératie commune erronée. La performance-performance tentait de délimiter ce qui est contributif et ce qui est, selon moi, issu d'une mystification, d'une incompréhension. Ce terme tentait de différencier une chose d'une autre, aussi flou que cela puisse paraitre. J'ai rapidement révoqué l'usage de ce néologisme familier et son pouvoir explicite limité pour me rendre compte de mon mal. J'ai donc cru bon de tenter cette entreprise de l'hommage par la performance de l'histoire de cette dernière. Ainsi, ma recherche-création porte la nécessité d'humblement ramener au présent (Derrida, 2002; Benjamin, 2022; Harper, 2009), sous la forme d'une traduction énactée[14], ce que j'ai toujours vécu au sein de l'art performance, ce dont plusieurs pionniers, qui ont témoigné par l'entremise d'entrevues, ont vécu eux aussi : une pratique de proche en proche, d'échanges, de citations, comme un dictionnaire oral incarné dans la chair. Paraphrasant à peine Strine, Long et Hopkins issue de leur article *Research in interpretation and performance studies: Trends, issues, priorities* mon objectif n'est pas de vaincre ou de faire taire les positions opposées, mais de parvenir, grâce à un dialogue continu, à une articulation plus précise et à une compréhension plus complète de la richesse conceptuelle de la performance (Strine, Long et Hopkins, 1990).

14 J'emploie ici le terme énacté comme néologisme issu de l'anglais *to enact*, souvent utilisé en performance pour désigner une action performative incarnée, un « mettre en chair » qui excède la simple représentation. Ce terme, popularisé notamment par Richard Schechner et Judith Butler, insiste sur l'idée que les identités, les gestes ou les récits ne sont pas seulement représentés, mais produits par l'acte même de leur mise en œuvre. La forme francisée énacté permet de souligner cette opération tout en l'intégrant à la langue française. Le terme reenactment, parfois traduit par « re-jeu » ou « réactivation », désigne quant à lui une reprise ou reconstitution d'une action passée — souvent dans une logique de mémoire ou de transmission — et se trouve au cœur de plusieurs pratiques artistiques contemporaines axées sur la réitération, la citation ou la réappropriation critique.

Chapitre 2 : la performance : une discipline aux origines fuyantes

All my speeches were preface to this, all my exercises but a clearing of my throat.

— Julie Campbell Tatham

2.1 Un certain mal d'archive

Enfin je ne suis plus moi-même, je suis toi.

Un arrachement, dont la seule issue possible serait enfin la poésie.

— Labadie

Fin 2009, j'ai commencé une pratique de la performance influencée par la communauté de pratique locale de cette discipline[15]. Je dis bien « influencée » par la communauté de pratique locale, car cette pratique a pris forme en dehors des murs des institutions scolaires. À cette époque, peu ou aucun cours de performance n'était offert au Saguenay-Lac-Saint-Jean, ma région d'origine. J'ai d'abord appris la performance en tant que témoin et observateur d'Art Nomade 2009, un festival d'art performance aujourd'hui disparu. Par la suite, j'ai suivi un atelier de performance donné par Monika Gunther et Ruedi Schill à Jonquière, au sein d'un groupe de non-initiés comme moi. Peu après, nous — un groupe d'étudiant·e·s-artistes de la région — avons organisé des auto-workshop (Beaudoin Morin,

15 D'emblée, il me semble important de préciser mon choix d'utiliser le terme « discipline », tout en reconnaissant qu'il s'agit d'une question débattue au sein des études sur l'art performance. Dès ses premières années, de nombreux artistes et théoriciens ont préféré des concepts tels qu'« intermédia », « adisciplinaire », « interdisciplinaire », « multidisciplinaire », « transdisciplinaire », « pratique », « champ disciplinaire », « anti-discipline », « médium » ou « genre » pour décrire cette forme d'art de l'action, souvent dans une volonté de préserver son caractère expérimental et insaisissable. Ces positionnements ont constitué des tentatives réfléchies d'éviter une codification rigide qui risquerait de figer la performance dans une définition unique et réductrice. Toutefois, si ces approches ont permis de maintenir une ouverture essentielle à la nature mouvante de l'art performance, je fais le choix d'employer le terme « discipline » dans le contexte de cette recherche pour souligner l'existence d'un corpus de pratiques, d'héritages et de questionnements communs qui, bien que continuellement redéfinis, offrent une certaine structure à ce champ artistique. Loin de chercher à rigidifier cette pratique, il s'agit pour moi de reconnaître que la performance engage, à sa manière, des règles implicites et des cadres d'expérimentation qui participent à son développement critique. Mon usage du terme se veut ainsi une manière de penser la performance non pas comme une discipline au sens traditionnel et académique, mais comme un espace dynamique de mise en question des frontières pratiques et théoriques, y compris celles des disciplines elles-mêmes.

2019) bimensuels. Ainsi, nous avons élaboré les bases d'une pratique nourrie par la proximité des pratiques des autres, sans pour autant connaître l'histoire de la discipline. Nous avons rapidement co-organisé des festivals de performance au Saguenay, sans contrat ni rémunération, selon une logique festive et DIY (*Do It Yourself*). Sans le nommer ni le théoriser, notre but était simplement de faire. À ce stade, ce « faire » n'était même pas défini comme une « performance »; c'était simplement de l'action, de la vie. L'objectif était de participer à une scène d'art performance locale qui se constituait parallèlement à nos pratiques personnelles.

J'ai poursuivi cette approche de l'art performance, sans distinguer nettement ma pratique de celles des autres, de l'organisation d'événements, de la théorie ou de la documentation. Cette approche témoigne de la porosité entre ces différents aspects. Bien que certaines approches en art performance aient déjà été sacralisées, j'accorderai une importance particulière aux approches marginales ou « non-officielles », car l'historicisation de cette discipline implique une part de subjectivité. « Non-officielles », comme un pied de nez à la dyade officiel/non-officiel typique de l'ère communiste, qui persiste dans la littérature érudite actuelle. De fait, plusieurs littératures (Morganová, 2015; Agrafiőtīs, 2023; Pontbriand dans Bronson et Gale, 1979) mentionnent la divergence des termes[16] entre l'Ouest et l'Est avant la chute du mur de Berlin, ce qui a marginalisé certaines manières de concevoir l'art performance. Malgré les observations, entretiens et théories soutenant mon propos, l'accès limité aux archives et leur nature fragmentaire entravent la conservation et

16 Par *divergence des termes*, j'entends moins une simple variation lexicale qu'un ensemble de désaccords conceptuels, politiques et épistémologiques liés aux contextes géographiques, idéologiques et linguistiques dans lesquels s'est développée l'art performance avant la chute du mur de Berlin. Comme je le précise à la note 51, cette divergence est accentuée par la pluralité des traductions et des usages du mot *performance* — entre *performing art*, *performance art* et *Aufführungskünste* — ainsi que par l'émergence, en Europe de l'Est et ailleurs, de terminologies locales telles que *Handlung*, *Aktionkunst*, *Action Art*, *Performancear*, *épitélésis*, *siyay y shou* ou *si-ka-parsgang-sod* (Agrafiőtīs, 2023). Ces choix terminologiques ne relèvent pas uniquement de la sémantique, mais témoignent souvent de positions critiques face au capitalisme, à l'Occident ou aux cadres institutionnels dominants, tout en cherchant à se distinguer du théâtre, de la danse ou des avant-gardes scéniques (Morganová, 2015). La traduction ultérieure de ces termes vers l'anglais ou le français a contribué à une homogénéisation partielle du champ, occultant certaines spécificités locales et participant à la marginalisation de manières non occidentales de penser et de pratiquer l'art performance (Agrafiőtīs, 2023).

la transmission des connaissances sur la discipline, surtout hors du contexte occidental[17]. Ce manque d'archives[18] affaiblit l'autorité du discours sur la performance, occultant de nombreux aspects de son histoire. Ainsi, j'utiliserai le terme discipline de la performance pour tenter de concilier les diverses micro-histoires, approches et démarches fragmentées qui m'ont conduit à écrire ces lignes sur un certain mal d'archives[19]. Pour des réflexions plus approfondies sur le terme « discipline », je renvoie le lecteur au quatrième chapitre, où je discute notamment des termes voisins à la performance.

Bien que l'accès aux archives soit ardu, les artistes performeurs ont dès les débuts produit d'innombrables archives documentant leur démarche et la performance en tant que tel. L'impulsion archivistique (Foster, 1985) et l'art de l'archive (Klein, 2019) ont permis d'élaborer de nouvelles utilisations des archives, longtemps réservées aux archivistes (Jenkinson, 1947). Bien que présent depuis les années 70, ces mouvements ont pris de l'ampleur dans les années 90, contribuant à la reconnaissance de l'importance de l'archive en art performance et à offrir le « goût de l'archive » (Farge, 1989) et une conscience historique (Bénichou, 2010). De fait, l'art performance a pris forme à une époque où la captation vidéo et photographique se démocratisait de plus en plus ; il apparaissait indéniable qu'une pratique éphémère devenait un sujet de conservation tout désigné par ces avancées technologiques (Sharp, 1970). Bien que plusieurs artistes aient réfuté l'importance

17 Dans cette thèse, j'emploie à plusieurs reprises les termes « Occident » et « occidentalo-centré ». Afin de préciser l'acception dans laquelle je les mobilise, je m'appuie sur l'analyse de Diana Taylor, qui écrit : « La nervosité qui entoure le non-occidental continue de hanter une grande partie des écrits sur la performance […]. Ce double mouvement critique met en évidence un objet de préoccupation (le non-occidental) tout en le niant simultanément. Il maintient à distance la production culturelle non occidentale en la construisant comme radicalement autre, puis tente de l'intégrer aux systèmes critiques existants en tant qu'élément mineur ou perturbateur. […] L'Occident a oublié les nombreuses parties du monde qui échappent à son emprise explicative. […] La domination par la culture, par la "definition", par la prétention à l'originalité et à l'authenticité, opère en tandem avec la suprématie militaire et économique. » (Taylor, 2025, p. 32)

18 Certaines références notables, du Québec, on somme toute tenté l'entreprise de répond à ce dont il est nécessaire d'archiver et pallier à ce manque, en voici quelques un : *Une bibliographie commentée en temps réel : l'art de la performance au Québec et au Canada* (Clausen, Boivin et Choquette, 2019)·, *Performance au-in Canada 1970-199* (Richard et Robertson, 1991).

19 Le mal d'archive, selon Derrida (1995), désigne la limite des archives à conserver ou à transmettre de la connaissance. Faisant autorité culturelle, sociale et politique, l'archive est une construction subjective qui répond à ce dont il est nécessaire d'archiver et, par suite, occulte d'innombrables pans de l'histoire.

de la trace documentaire en art performance — soit par l'autodafé ou la destruction de leurs archives (George Maciunas, Gustav Metzger), soit par le refus d'archiver leurs actions (Milan Knížák, Allan Kaprow) — une portion importante des archives s'est affirmée comme une autorité sur l'histoire orale, ou a été volontairement effacée du monde matériel, comme le traduit Morganová dans ses recherches.

> Some had their documentation neatly archived, others pulled various photographs, catalogues and various documents from the depths of their bottom drawers. Many things were lost over the years when nobody showed any interest in it; some were confiscated by the secret police, while other things remained in the editorial offices of various obscure periodicals. The non-existence of digital technology and the unavailability of copying machines was responsible for much of this loss. (Morganová, 2015, p.14)

Dans ce contexte, un pan entier des artistes de l'art performance sous le communisme (et autre régime totalitaire), souvent marginalisé et extérieur à l'art officiel, ont utilisé la photographie comme un objet légitimant, essentiel à sa survie : "there were few ways in which analogue photography could be manipulated and therefore, in contrast to contemporary virtual visuality, it was perceived as proof. For art created behind the Iron Curtain this proof was often absolutely essential." (Morganová, 2015, p.31)

Cette « preuve » était cruciale en raison du contexte socio-politique. Contrairement à leurs homologues occidentaux, les artistes de l'art performance en Europe de l'Est ont souvent dû composer avec une répression systématique. Cependant, l'importance de l'archive s'explique aussi par la nature intrinsèque de la performance : l'action, l'éphémère, l'expérientiel. De fait, en parallèle à ce que nous considérons comme l'âge zéro de l'art performance — les années 1970 (Foster, 1985) — s'est développé un engouement pour les pratiques de l'éphémère et de l'action (Pontbriand, 1981), conjugué à des besoins de conservation durable désormais rendus possibles par la vidéo et la photographie.

À l'instar des observations de Morganová, Pontbriand note un phénomène similaire en Occident, notamment au Canada et aux États-Unis, où la documentation et l'archivage ont

joué un rôle clé dans l'ancrage historique d'un art fondé notamment sur le temps. Ces pratiques, par leur nature même, ont dû embrasser l'impulsion archivistique pour s'historiciser ou simplement pour perdurer. Cependant, plutôt que d'explorer une approche archivistique hors des cadres établis, l'art performance s'est rapidement laissé capturer — et peut-être enfermer — par une forme d'archive convenue. Ce faisant, il n'a pas pleinement développé sa spécificité éphémère, comme le souligne Schneider : "and yet, in privileging an understanding of performance as a refusal to remain, do we ignore other ways of knowing, other modes of remembering, that might be situated precisely in the ways in which performance remains, but remains differently?" (Schneider, 2001, p.101) Ce « reste différemment » évoque une histoire qui ne se réduit pas à une archive tangible, mais demeure sous une forme évanescente, vulnérable à la mémoire et à la disparition. Si l'archive est incontournable pour assurer une contribution durable à l'histoire, un hiatus entre archive documentaire et histoire orale s'est peu à peu installé au sein de l'art performance. Ce décalage, tel un invité devenu maître de la soirée, a relégué au second plan l'importance fondamentale de l'expérientiel au profit de ce qui est archivable. En conséquence, certains artistes ont volontairement court-circuité leur historicisation ou y ont été contraints par des contrôles politiques[20]. Si cette disparition était parfois délibérée, la performance elle-même continue de se dissimuler dans le labyrinthe de l'histoire, risquant de ne jamais affronter ni le minotaure ni l'institution.

Ainsi, c'est tapis dans le labyrinthe de l'histoire que mes recherches-créations prennent forme. Cette pratique découle de recherches-créations qui m'ont d'abord affecté, me disposant à ressentir plutôt qu'à comprendre. Ce qui se joue dans cette légitimation de certaines archives au détriment d'autres, c'est l'écriture subjective de l'histoire de l'art performance. À cet égard, il est crucial de noter, comme Boris Nieslony l'énonçait (Barrett, 2021), qu'un pan important des artistes d'Europe de l'Est et d'Allemagne, dès la fin des

20 L'oeuvre *Czech action art: happenings, actions, events, land art, body art and performance art behind the iron curtain* répertorie avec brio une plétor d'artistes ayant, d'une certaine manière, jamais dépassé le mur de fer qui nous séparait les uns des autres à une certaine époque.

années 1950, ont développé un langage et des réflexions théoriques[21] sans recourir au terme « performance ». Cette méfiance visait à ne pas contribuer au développement de la théorie-praxis occidentale, perçue comme capitaliste et, par conséquent, marchandisable (Home, 1988b).

Même encore aujourd'hui, « [t]out le monde a peur de la performance, qui est vue comme une influence négative de la culture occidentale et de son idéologie » (Petrov, 2024, p.20), médisait Gustav Petrov au sujet de l'art performance en Biélorussie. Pour des raisons politiques, ou pour éviter de prolonger les concepts et théories de l'Ouest, de nombreux artistes ont utilisé des termes voisins ou critiqué l'usage du mot « performance » tel qu'illustré plus haut. Cela dit, rétroactivement, leurs pratiques peuvent être reconnues comme de l'art performance, en raison de leur expression, de leur forme, de leur démarche et des « matériaux » utilisés : temps, corps, espace, risque[22].

En effet, comme l'évoquait Hal Foster, le terme « performance » est apparu dans *Art Index* en 1977, absorbant d'innombrables termes spécifiques comme *Body Art*, *Video Art*, *Experimental Theatre*, *Happening*, etc., principalement sous une acception occidentale. Ce développement disciplinaire, tant en Occident qu'en Orient, a jeté de l'ombre sur d'autres pratiques et a provoqué une rupture dans la généalogie de l'art performance. Le quatrième chapitre de cette thèse, comme mentionné précédemment, s'attarde davantage sur ce développement disciplinaire, mais il est essentiel de ne pas court-circuiter ce qui a fait de l'art performance une approche polymorphe de l'action : une discipline qui se voile en se dévoilant.

21 Voir notamment : http://www.asa.de/projects/asastart.htm

22 À ce propos, je paraphraserai le collectif TouVA sur la notion de risque : il ne peut y avoir de performatif sans vulnérabilité, et celle-ci se manifeste à travers une prise de risque ancrée dans le corps, l'esprit ou le contexte. De son côté, Hélène Doyon propose la définition suivante : *temps, corps, espace, public* (Doyon dans Beha, 2024). Bien que proche, cette approche me semble omettre un élément d'importance pour préserver l'irrévérence des racines de la discipline : le risque.

L'archive est donc source d'autorité historique et preuve énigmatique d'une histoire subjective.

> The archive is the source of historical authority, and all modern forms of historicism depend on it. But the archive, as a collection of texts, objects, practices, and the institutional topography into which they are embedded, is also an enigma, one that perpetually displaces and defers the certainty we seek in its confines. (Nyong'o dans Cheng et Cody, 2016, p.229)

Cette nature énigmatique de l'archive, perpétuellement en déplacement, renforce la complexité de l'art performance, surtout à mesure que la part orale de son histoire s'éloigne des discours institués. Polymorphe et insaisissable, l'art performance soulève des réflexions sur sa captation au sein d'archives institutionnalisées — des captations tantôt maladroites, tantôt impossibles, mais toujours empreintes d'un « mal d'archive ».

Ainsi, une pratique qui vise à ne pas trahir l'histoire de l'art performance — une histoire *a fortiori* orale plutôt qu'écrite — doit s'inscrire dans un dialogue où le passé de la discipline exerce une influence sur le présent, sans que cette force puisse être entièrement mesurée puisque originaire d'une fuite. De ce fait, une exigence archivistique s'impose comme inhérente à ma démarche, mais surtout une exigence anarchivistique — hors et au-delà des archives. Une compréhension historiographique de la discipline est essentielle à mes recherches, mais une contribution en tant que témoin de cette histoire orale l'est tout autant.

Or, bien que l'archivage de l'histoire de l'art performance demeure fragmentaire, voire inexistant pour certaines zones géographiques, l'archive peine à rendre compte de cette discipline sans la trahir. L'une des dimensions essentielles de toute pratique de la performance — le temps — se trouve réduite à un simple instantané : "[a]nother disadvantage of photography is the negation of time, which is essential for action art." (Morganová, 2015, p.32). Ainsi, la performance, coincée dans cette forme d'archive, se réduit à une proposition visuelle marquée par des caractéristiques historiquement

dévalorisées dans le champ de la performance : la composition visuelle, la photogénie[23], la mise en scène, ou encore des éléments relevant davantage de la scénographie. L'archive photographique échoue donc à rendre compte de ce qu'elle capture : une discipline intrinsèquement liée au corps, au temps, à l'espace, à l'action et au risque.

Ce manque n'est pas anodin. Il introduit une primauté du visuel sur l'action, renforcée par l'autorité que les archives exercent, particulièrement en Occident : "the archive is habitual to western culture. We understand ourselves relative to the remains we accumulate, the tracks we house, mark, and cite, the material traces we acknowledge." (Schneider, 2001, p.100) Il en découle que, malgré l'importance de certains artistes plus radicaux qui ont choisi de se rayer de l'histoire par cohérence avec les principes de la discipline (tel qu'évoqué plus haut), mes recherches-créations cherchent à mettre en lumière les apories que les archives du passé engendrent par leurs angles morts sur notre présent. De surcroît, une pratique visant à entrer en dialogue avec ce qui fut doit porter son regard sur ce qui échappe aux archives, afin d'éviter de reconduire la trahison inhérente à la trace et au désir d'un tout archivé[24].

De fait, le corps, en tant que matériau central de l'art performance, partage plusieurs similitudes avec les archives : il est perméable au passage du temps, à la défaillance de la mémoire et à sa fin inéluctable. Ce corps, empreint de mémoire — une mémoire à la fois énergétique et sensorielle — capte ce qui échappe à l'archivage traditionnel : "something fundamental to the body; the body is an archive, bodies are in the archive, and researchers intervene in either the material bodies of objects, files, or images that make up the archive." (Battaglia, Clarke et Siegenthaler, 2020, p.9)

23 À ce propos Hélène Doyon faisait mention que : « [pour] [u]ne excellente performance, souvent, on va avoir une photo décevante. Pis une performance totalement insignifiante au moment où je l'ai vue, ben, ça va donner une superbe photo. C'est tellement pas le rapport avec l'expérience, cette photo-là, c'est une autre affaire. » (Doyon dans Beha, 2024)

24 Tel que mentionné en chapitre 1 ma relation avec les archives institutionnelles est faite de vas-et-viens et de détours qui ne m'inscrit pas dans un statut de chercheur ou de scientifique, mais bien plutôt d'hérétique.

Ce corps court-circuite l'écriture subjective, occidentale et institutionnelle de l'histoire. Par sa mémoire incarnée et son parti-pris expérientiel — ancré dans la chair, traversé par des émotions viscérales —, le corps critique : "[the] 'ocular hegemony' which, to quote Kobena Mercer, 'assumes that the visual world can be rendered knowable before the omnipotent gaze of the eye and the "I" of the western cogito' (Mercer, 1996, p.165)." (Schneider, 2001, p.101) Cette critique s'étend à la reconnaissance institutionnelle et au surplus d'autorité conféré à l'archive en tant que lieu de savoir. Le cogito occidental — centré sur l'individu et l'objectivité de l'œil — est remis en question au profit d'une notion de présence communale et interconnectée, éloignée de toute essentialisation du « je ».

Dans cette perspective, le « je suis » se dévoile moins comme une affirmation ontologique isolée que comme un « je » constitutif d'une situation, d'une présence au monde et dans le monde. L'art performance, en ce sens, dépasse les limites du cogito cartésien pour investir les corps et les relations humaines à travers l'émotion, le risque et le vécu partagé. Il célèbre une expérience collective, enracinée dans l'être-ensemble et amplifiée par l'interaction avec les autres.

En ce sens, le « mal d'archive » prend forme et se manifeste chaque fois que les institutions muséales, universitaires[25] ou encore la reconnaissance du grand public s'approprient l'art performance selon une hégémonie occidentale. Ces dernières tendent à soutenir des approches et discours aseptisés, souvent dépourvus de provocation, de répulsion ou de critique face à la marchandisation de l'art. Carlson l'évoquait déjà en 2004 dans son ouvrage sur l'art performance et sa généalogie possible.

> As its popularity and usage have grown, so has a complex body of writing [on] human activity it is. For the person with an interest in studying performance,

25 À ce propos, « [n]ous vivons les premiers pas de l'enseignement universitaire en la matière — même si, pour le moment, ils restent peu convaincants, que ce soit dans leurs dimensions structurelles ou artistiques; une confusion règne sur la "nature" et les potentialités de la performance » (Agrafiṓtīs, 2023, p.33)

> this body of analysis and commentary may at first seem more of an obstacle than an aid. So much has been written by experts in such a wide range of disciplines, and such a complex web of specialized critical vocabulary has been developed in the course of this analysis, that a newcomer seeking a way into the discussion may feel confused and overwhelmed. (Carlson, 2004, p.1)

Face à cette confusion et à la surcharge d'archives et de théories — parfois paradoxales — allant de la sociologie aux arts visuels en passant par d'autres disciplines, il devient difficile pour un vocabulaire et un discours réellement ancrés dans les réalités de la pratique de percoler.

D'une certaine manière, cette complexité engendre une forme de terreur : d'un côté, un monde qui cherche à diluer ou à marginaliser la pratique par des cadres restrictifs, et de l'autre, une prolifération d'archives et de théories à un point tel qu'il devient presque impossible de rendre intelligible les spécificités mouvantes[26] même de la discipline. L'art performance se retrouve alors pris entre deux dynamiques antagonistes : une volonté d'institutionnalisation qui risque d'étouffer son caractère subversif, et une production excessive de discours critiques et d'archives qui, loin de clarifier, compliquent sa compréhension et sa transmission.

Survient donc une réalité qui s'abstient de son historicisation par un discours faisant autorité, au point de révéler une faille sous-jacente.

> Performance is one medium in the twentieth century that lacks a written history, despite ample evidence of this existence in the form of photographs, texts, manifestos and descriptions from witnesses. These events have been consistently left out in the process of evaluating the history of art, more on account of the difficulty of placing them than of any deliberate omission. (Golberg dans Bronson et Gale, 1979, p.170)

26 J'emploie ici l'expression « spécificités mouvantes » en écho direct à Agrafiṓtīs : « la performance apparaît comme un champ d'essai de communication, d'interaction et, en fin de compte, de l''art' lui-même. […] Les stratégies des performeurs sont souples et continuellement réinventées » (2024, p.50). Cette mutabilité inhérente à l'art performance, plutôt que d'être une faiblesse ou une absence de définition, constitue précisément son mode d'existence, défiant toute tentative de classification rigide et d'archivage définitif.

En plus de générer une confusion notable pour les chercheurs (Carlson, 2004), la pratique de l'art performance, insaisissable et fuyante dès ses premiers jours (Golberg dans Bronson et Gale, 1979), contribue à une certaine résistance face aux institutions. Cette résistance s'oppose à une histoire de l'art performance porteuse de critiques, de provocations, et ancrée dans des espaces communautaires et festifs, bien loin des logiques marchandes et des structures bourgeoises.

L'histoire de l'art institutionnel tend ainsi à aplanir et à blanchir les fondements subversifs de l'art performance, laissant de côté ses éléments les plus indigérables et irrécupérables. Par exemple, on se souvient de Fluxus principalement à travers sa phase triomphante (1964 et après), sans accorder l'importance due aux figures comme George Maciunas ou Tomas Schmit, ni à leurs attaques contre la "serious culture" (Home, 1988b, p.54). Ainsi, les tensions internes et les querelles, pourtant essentielles à la nébuleuse Fluxus telle qu'on la connaît aujourd'hui, sont largement occultées dans les récits institutionnels aplanissant (Home, 1988b).

Comme le souligne Rebecca Schneider, cette fascination des avant-gardes pour la performance, tout en résistant à la récupération historique, s'accompagne d'une série de morts symboliques dans le contexte occidental.

> the increasing domain of remains in the West, the increased technologies of archiving, may be why the late 20th century has been both so enamored of performance and so replete with deaths: death of author, death of science, death of history, death of literature, death of character, death of the avant-garde, death of modernism, and even, in American playwright Suzan-Lori Parks's brilliant and ironic rendition, Death of the Last Black Man in the Whole Entire World (Parks 1995). (Schneider, 2001, p.105)

En ce sens, je soutiens que l'absence d'une captation inclusive et objective de l'histoire de l'art performance dépouille cette pratique de ses caractéristiques provocatrices, critiques et transgressives. La discipline se retrouve alors reconduite sous une forme qui peut apparaître antinomique par rapport à ses origines. Un « blanchiment » du contenu s'opère, où les

propos et actions les plus dérangeants sont mis aux oubliettes, et où la spécificité mouvante de la performance est affadie par la trahison des documents archivistiques.

Cette trahison découle également de la mésentente fondamentale selon laquelle toute action serait assimilable à une performance (Kihm, 2010). Cet effacement de l'histoire est aggravé par l'idéal anti-institutionnel et a-historique de certains praticiens pionniers, qui, paradoxalement, ont contribué à une légitimation de la discipline en négligeant de critiquer les modes de mise en récit et d'archivage. En conséquence, l'histoire de l'art performance est souvent réécrite selon des cadres institutionnels normatifs, au détriment de la radicalité qui définissait son émergence.

À contre-courant, cette situation étrange révèle une contradiction fondamentale : une discipline qui, à ses débuts, avait fait de son identité le statut de pratique minoritaire, sous-culturelle, et artisanale, se voit aujourd'hui promue à travers des discours et des pratiques qui témoignent d'une connaissance historique très récente. Cette historicisation récente[27] tend à célébrer davantage le design d'événements, les grandes fêtes ou encore les spectacles d'envergure, s'éloignant ainsi des pratiques contestataires et transgressives qui caractérisaient les origines de l'art performance.

À cet effet, lors d'une conférence donnée en 2017 à l'UQO, où je présentais une performance avec un faible coefficient de visibilité et une approche d'archivage sensible à l'éphémère, il ne fallut pas longtemps pour que des experts du domaine me qualifient de « déjà-vu » ou encore m'assimilent à une pratique « à la Allan Kaprow ». Cette réaction,

27 De manière quasi prophétique, Roselee Goldberg (1984, p.28) faisait mention des pratiques de la "High" performance comme étant l'art de demain. Encore aujourd'hui cette confusion entre un genre « haut » et un autre « bas » règne. De fait, nous pouvons notamment relire cet effort d'effacement et de divisions des pratiques en phase avec ce que fut l'art performance en cette citation « les gardiens de l'enracinement déploient des efforts considérables pour dicter ce que l'art de la performance devrait désavouer. Il ne doit pas être théâtral, ni traditionnel, ni cérémonial, ni culturel, ni répété, ni prémédité, ni populaire, ni accessible, ni dragueur, ni joué, ni musical. Cette préoccupation puritaine de ce dont l'art de la performance devrait s'abstenir devient un puissant mécanisme d'exclusion. » (St-Laurent, 2024, p.113)

bien qu'instructive, reflète une forme d'ignorance ou de désintérêt par rapport à la performance qui tend à lisser et uniformiser la réception des pratiques contemporaines.

Face à cette réalité, je revendique un parti pris pour une pratique à l'imparfait, pour un temps dit révolu, où l'on célèbre ce qui nous échappe, ce qui nous heurte, quitte à ne porter écho qu'entre ami·e·s, qu'entre absents de l'Histoire. Cette posture ne cherche pas à nier l'importance des archives ou de l'historisation, mais à interroger leur capacité à inclure ce qui, en leurs spécificités, résiste à l'institutionnalisation : une pratique vivante, vulnérable, et ancrée dans le partage d'une expérience qui se dérobe à tout contrôle.

Ainsi, l'opacité que les pionniers de la discipline préconisaient (Kaprow, Filliou, Maciunas), loin d'être une posture élitiste ou un mécanisme d'exclusion, devient une manière de préserver la spécificité et la radicalité de l'art performance face aux pressions de standardisation ou d'essentialisation. Cette dynamique permet à la discipline de se soustraire aux impératifs de reconnaissance instantanée ou d'adhésion large, favorisant au contraire une temporalité plus lente, plus intime, où les connexions se forgent dans un temps long.

Cette stratégie ne cherche pas à nier l'ouverture ou à enfermer l'art performance dans un entre-soi immobile, mais à poser les conditions d'une véritable rencontre, débarrassée des attentes formatées par le marché ou les institutions. Dans cette perspective, l'opacité peut être vue comme un « filtre » qui invite les spectateurs à un effort de curiosité et de déchiffrement, à une approche active et engagée face à l'œuvre (Pagnes 2010).

Cette posture, certes exigeante, ouvre la voie à des pratiques où l'amitié, la complicité artistique et les micro-communautés jouent un rôle central. Loin des grands discours ou des récits hégémoniques, l'art performance, dans son opacité volontaire, peut incarner une

politique de l'infime, où chaque acte, aussi marginal soit-il, contient une puissance critique et transformatrice. Ce repli fertile devient également une manière de revendiquer une autonomie politique et poétique. En se tenant à l'écart des normes institutionnelles et des diktats du marché, l'art performance refuse de devenir une simple catégorie artistique facilement intégrée à des logiques de commodification. Elle demeure insaisissable, indomptable, tout en offrant un espace de résistance collective où les marges, loin d'être exclues, deviennent le cœur battant de la discipline.

Ainsi, à travers ce geste d'opacité, l'art performance affirme son rôle essentiel : non pas celui de plaire ou de se conformer, mais celui de questionner, de déranger, et d'ouvrir des brèches dans lesquelles peuvent s'infiltrer d'autres récits, d'autres manières d'être et de créer. Loin d'une exclusion, c'est un appel à la profondeur, à la multiplicité et à la radicalité que ce geste incarne.

2.2 Problématique : littératie disciplinaire manquante

il y a grand danger à ne pas laisser une place aux fantômes.

— Ramond

J'ai été initié à l'art performance autour de 2009, à une époque où l'on me présentait cette discipline comme ancrée dans son « âge d'or » au Québec — une période correspondant aux années 1970 et 1980 (Pontbriand, 1981). Les artistes qui avaient façonné cette époque prolifique ont rapidement contribué à structurer le domaine : ils ont offert des ateliers de formation et des cours de maître, constitué des collectifs, fondé des institutions et des centres d'artistes, tout en produisant d'innombrables archives. Ces initiatives ont donné naissance à de nombreuses « écoles » et approches distinctes en art performance, si bien que des divergences parfois vives sont apparues, impliquant souvent des disciplines voisines comme la musique, le théâtre, la poésie ou la danse (Féral, 2000). Ces conflits internes, loin d'affaiblir la discipline, nourrissaient au contraire une réflexion foisonnante

sur l'art performance, et ce, jusqu'aux premières années du XXIe siècle.

Cependant, bien que l'art performance reste un champ actif des arts visuels au Québec, les institutions pionnières — telles que la revue *Parachute* (Montréal, 1975-2009), le collectif *Inter/Le Lieu* (Québec, 1981-1998), ou encore La Centrale Galerie Powerhouse (Montréal, 1974 à aujourd'hui) — ont vu leurs mandats évoluer ou ont progressivement laissé davantage de place à d'autres discours. Cette pluralité de voix, bien qu'enrichissante, a rendu plus facile, voire inévitable, l'effacement progressif de l'histoire de la discipline et de ses « fantômes ».

En travaillant avec les archives de la performance dans le cadre de mes recherches-créations, j'ai constaté qu'un pan significatif de ce savoir repose sur des traces fragiles, souvent organisées de façon improvisée, dans ce que l'on pourrait qualifier d'archivistique *ad hoc* (Jenkinson, 1947). Ces archives, semblables à des châteaux de cartes, sont constamment menacées de s'effondrer à la moindre secousse : la disparition d'un artiste, par exemple, ou encore l'incapacité financière de maintenir la gestion de ces fonds archivistiques. Ainsi, les techniques, les récits et les visions des pionniers de cette discipline forment un puzzle incomplet, dont de nombreuses pièces manquent en raison de pertes sociales, géographiques, économiques ou politiques (Petrov, 2024; Morganová, 2015).

Ce déficit archivistique n'est pas anodin : il engendre des lacunes structurelles dans la transmission de savoirs et l'accès aux approches marginales de l'art performance. Ces approches, souvent exclues faute de traces ou de reconnaissance institutionnelle, risquent l'oubli au sein des musées, des programmes académiques, et même des littératures savantes[28]. Conscient de cette dynamique, ma pratique se veut une plongée dans cet

28 Il est intéressant de souligner que les normes muséales sont avant tout dictées par les exigences des assureurs, les contraintes architecturales et l'acceptabilité sociale. Rainer Rochlitz l'évoque de manière plus générale dans *Subvention et subversion* (Rochlitz, 1994). Cependant, dans le cas de l'art performance, plusieurs artistes de renom ont renié leur contribution au sein d'institutions muséales, à l'image de Tim

obscurcissement disciplinaire : une tentative de raviver les traces invisibles, d'interroger les angles morts, quitte à me perdre moi-même dans cette obscurité qui, paradoxalement, porte encore en elle la lumière de ce qui fut.

Ainsi se manifeste un manque de littératie disciplinaire presque inéluctable. Par « littératie », j'entends cet « ensemble » de « connaissances » qui permet à un regardeur ou à un artiste d'interagir avec l'art performance : d'en produire, d'en parler, et d'être pleinement « fonctionnel » au sein d'une soirée de performance ou face à une proposition performative. Loin de chercher à éjecter les artistes actuels ou à marginaliser des pratiques contemporaines, je souligne plutôt que la terminologie, les techniques, l'histoire, et même la grammaire spécifique à cette discipline peinent à se cristalliser en un socle commun (Barber dans Bronson et Gale, 1979). Ce manque de référents partagés entrave les discussions, les échanges, et, par conséquent, la reconnaissance mutuelle entre pairs ou le tissage de liens d'amitié intellectuelle.

Cette difficulté à positionner l'art performance comme contributeur à une théorie-praxis d'importance conduit à un court-circuitage des communautés et des réseaux ; elle repose notamment sur une mésentente (Strine, Long et Hopkins, 1990; Pontbriand, 1981) autour de « notions performatives » qui, bien qu'abstraites, portent une histoire propre (Guzek, 1998). Historiquement, les artistes de performance ont délibérément tourné leur regard vers le geste, plutôt que l'objet (Sikorski, 1987; Carlson, 2004; Lister dans Bronson et Gale, 1979; Goldberg, 1998); une orientation qui s'est inscrite dans le contexte de la précarisation croissante des artistes et de la hausse du coût de la vie en Occident à la fin des années 1960[29] (Sharp, 1970). Pourtant, ces nouvelles approches et leurs contributions théoriques ont rapidement été absorbées par d'autres médiums et disciplines (Goldberg, 1984; St-

Clark (Tomas, 2008), ou ont refusé d'y performer, comme Michelle Lacombe notamment (Lacombe, 2025) (cf. annexe B).

29 À ce propos : « Notre hypothèse est que les problématiques animant les diverses expérimentations performatives de ces années-là se calquent sur ces séquences économiques et ses déclinaisons sociales et politiques » (Agrafiṓtīs, 2023, p.27)

Laurent, 2024) au lieu de donner naissance à une discipline autonome (Barber dans Bronson et Gale, 1979; Barber, 1990).

Ce déplacement a relégué l'art performance en périphérie[30] de l'Histoire de l'art : non seulement en raison de sa difficile pérennisation, mais aussi à cause de sa nature intrinsèquement contestataire, parfois provocatrice, et de sa grande porosité aux autres disciplines. Dès lors, espérer une littératie disciplinaire plus vaste et un partage de théorie-praxis qui consacrerait l'art performance comme discipline à part entière me place en porte-à-faux face à des approches qui tendent à la réduire à une simple méthode, un médium ou un moment transitoire dans l'histoire. Dans mes recherches-créations, je célèbre toutefois cet enchevêtrement : ce fil d'Ariane qui mène à un labyrinthe conceptuel et théorique parsemé de ruines et imprégné d'une odeur mortifère. Ce labyrinthe, à la fois menaçant et fertile, témoigne des potentialités non réalisées d'une discipline qui continue d'échapper à une institutionnalisation pleine et entière.

Ainsi, ma recherche-création vise humblement à restituer, sous la forme d'une contribution témoignant de ce que j'ai toujours observé au sein du milieu de l'art performance : une pratique fondée sur un réseau (Martel, 2012b) de proche en proche, l'échange, la citation, tel un dictionnaire incarné dans la chair. Par un processus quasi organique, ce témoignage oculaire et de corporéité, s'enrichit au gré des rencontres entre pairs, des performances, des discussions, des soirées, des échecs et des amitiés. Ainsi, toute une pratique ne devient discipline qu'à travers sa réitération : nous sommes les mots de cette littératie vivante (Kela dans Korkeaoja et Arlander 2023).

30 Dans les mots de Richard Martel : « la complexité des zones périphériques est une réponse aux conditionnements des institutions et de leurs normes. Fusion des contraires, remise en question des produits, la relation colporte d'unir et d'assembler à part des matières et des matériaux, une forme en appelant une autre, pour destituer nos habitudes et reconfigurer les axes de délimitation d'un produit culturel, ici artistique. » (Martel, 2012b, p.11)

Tel un cercle magique[31] que nous habitons, ce lieu s'étend au rythme de la confiance et de l'émergence d'une littératie disciplinaire ; il écrit peu à peu une théorie qui s'incarne dans la pratique même, conjurant une réalité propre à l'art performance. Ce cercle magique, collectif et mouvant, permet la création d'un milieu comme autant d'artistes performeurs refusant de se reconnaître dans les narrations dominantes des pratiques canonisées ou dans une approche résolument occidentale.

Cette ontologisation de la pratique en une discipline bien réelle contribue à maintenir l'obscurité historique de l'art performance. C'était d'ailleurs le parti-pris de Gustav Metzger avec son *Destruction In Art Symposium* (DIAS). En 1966, l'art performance choisissait délibérément l'obscurité, incarnée dans cet événement majeur. Ce moment historique, crucial pour le prolongement de la discipline, a réuni un grand nombre d'artistes en art action : "Over fifty artists and poets from some fifteen countries participated in DIAS [...], many of whom were the pioneers of happenings, action art." (Stiles dans Cheng et Cody, 2016, p. 197). Cependant, la théorie-praxis de l'art performance, tout comme DIAS, reste marquée par l'opacité et l'insaisissabilité.

Dans les mots de Stiles à propos de DIAS :

> Never systemically organized or methodically publicized, destruction art resists classification for lack of a manageable identity, and is often culturally undetectable, obscure in a way that permits artists to undertake opposition to abuses of power and to infiltrate social and political spheres without being co-opted by the market. At the same time, concealment within culture makes

31 Le collectif Inter/Le Lieu avait notamment produit une édition du magazine *Inter* (97) entièrement consacrée à Giordano Bruno et à son opposition à l'héliocentrisme, suivant cette thèse : « Le monde est actuellement et positivement infini » (Prete, 2006, p.132). Cette vision remet en question une structure hiérarchique centrée sur un unique foyer de vérité ou d'autorité, ce qui fait écho à la manière dont les réseaux en art performance fonctionnent : un maillage fluide et non centralisé, où chaque artistes participe à l'élaboration d'un savoir collectif. Dans ce contexte, j'emploie l'expression cercle magique en référence à la manière dont se constitue un espace d'interactions spécifiques, doté de ses propres règles et significations. Il ne s'agit pas seulement d'un lieu physique, mais d'un espace relationnel et mouvant, façonné par la confiance, l'expérimentation et la transmission d'une littératie disciplinaire. Ainsi, à l'instar des réseaux en art performance, ce cercle magique n'a pas de centre fixe ; il se réinvente constamment à travers les pratiques qui s'y inscrivent et les artistes qui y participent consciemment.

> destruction art vulnerable to mystification, neglect, and invisibility. (Stiles dans Cheng et Cody, 2016, p. 197)

Bien que ces observations concernent DIAS spécifiquement, elles s'appliquent également à l'art performance dans son ensemble. De nombreux artistes présents à DIAS pratiquaient déjà l'art performance à cette époque, ancrant ainsi la discipline dans une origine volontairement obscure. Cette obscurité a permis une expansion des possibles, une affinité avec « la vie » davantage qu'avec une conception institutionnalisée de l'art. Ce positionnement a favorisé des pratiques « invisuelles »[32] (Chuteaux Mila, 2021), mais s'est également éloigné de l'idée d'une littératie transparente.

Ainsi, je soutiens que l'obscurité de la théorie-praxis en art performance découle directement de l'ontologisation de ses pratiques. Toutefois, cette posture critique — en marge des circuits institutionnels et périphérique sur les plans théorique, géographique et pratique (Richard, 2012b) — a aussi rendu l'art performance vulnérable : exposé à la mystification, à l'inintelligibilité et à l'invisibilité (Nyong'o dans Cheng et Cody, 2016). Cette puissance de l'obscurité, ancrée dans les marges et éloignée de l'Histoire officielle, engendre des remous, mais freine également sa reconnaissance, particulièrement en termes de théorie-praxis, face à des propositions plus transparentes et compatibles avec l'institutionnalisation. Cela dit, cette force provocatrice de l'art performance en vaut, selon moi, le risque. Mais elle nécessite que les acteurs et « ami·e·s » de cette discipline prennent en compte cette dynamique : embrasser le brouillard constitutif de l'art performance participe à son prolongement.

Ainsi, comme l'exprime Nyong'o dans son écrit, l'art performance et la possibilité d'une littératie propre peinent à s'imposer en raison du manque de preuves tangibles de son histoire : "[g]iven the ephemerality of the evidences of performance, a painstaking and meticulous scrutiny of what limited archive is available to study is often required."

32 Selon les mots d'Alexandre Gurita, l'art invisuel est « un art qui n'est pas dépendant de l'œuvre ».

(Nyong'o dans Cheng et Cody, 2016, p. 229). Rejouant le pari de DIAS et déjouant les cadres de l'Histoire, la performance exige une excavation minutieuse pour être mieux comprise et pour que puisse émerger une véritable connaissance disciplinaire. Hors de l'Occident, cette difficulté est encore exacerbée : les archives, et donc la possibilité d'une théorie-praxis menant à une littératie, ont souvent souffert de nombreux obstacles (Gómez-Peña, 2005a). Morganová le souligne sans ambiguïté, interpellant les chercheurs avides de savoir à porter leur regard au-delà des limites de l'archive : "given the unavailability of more detailed source materials, I quickly realized that the mapping of this stream of Czech post-war art would require seeking the protagonists themselves in person." (Morganová , 2015, p. 13)

Dès les premiers instants de la discipline, ce manque de sources constitue une entrave majeure à son développement : "[i]n other words, 'the other histories of art' are literally buried in humid boxes, stored in the closets of performance artists worldwide" (Gómez-Peña, 2005b). À chaque manifestation de l'art performance — qu'il s'agisse de festivals, de projets collectifs, de vernissages ou d'autres événements culturels — ce sont des connaissances et des savoirs qui s'inscrivent dans nos rétines, dans nos corps (Klein, 2019). Cependant, ces supports, la rétine et la chair, sont vulnérables : à la maladie, à l'oubli, au brouillard de la mémoire, ou encore à la mort. De la même manière, l'art performance s'est heurté dès ses débuts à des pratiques d'autodafé ou à une résistance (Home, 1988b) systématique à son archivage (Morganová, 2015).

À cet effet, cette disposition quant à ce qui joue et rejoue l'histoire repose sur une approche archéologique, telle que définie par Battaglia, Clarke et Siegenthaler, et inspirée des écrits foucaldiens :

> Foucault (2012 [1969]) calls this "effective history" as a way to intervene in fixed, archived histories that have transformed "documents into monuments" and "define(d) within the documentary material itself unities, totalities, series, relations […] Foucault further claims that "documents" (e.g., the raw material,

> primary sources) can dismantle a “monumental” archived history (i.e., the “grand narrative”) and opens up possibilities for new or alternative histories” (7–8). (Battaglia, Clarke et Siegenthaler, 2020, p.10)

Cette approche prolonge le leitmotiv de DIAS tout autant que les considérations de Morganová, et de plusieurs autres piliers de l’art performance. Elle met en lumière le rôle essentiel du matériel premier : les sources brutes, les témoignages, les échanges et les rencontres. Ces éléments deviennent les fondations permettant d'accumuler et d’« ontologiser » la discipline en une forme de connaissance vivante et incarnée :

> In fact, the performance always begins in our skin and muscles, projects itself onto the social sphere, and returns via our psyche, back to our body and into our blood stream; only to be refracted back onto the social world via documentation. Whatever thoughts we can’t embody, we tend to distrust. Whatever ideas we can’t feel way deep inside, we tend to disregard. In this sense we can say that performance is a form of embodied theory. (Gómez-Peña, 2005b)

Une théorie qui, en résonance avec l’art performance, s’inscrit davantage dans le registre de la micro-histoire orale que dans celui des grands récits.

En effet, c’est précisément par l’exploration de ces fragments — ces traces éphémères mais significatives — que l’art performance peut progressivement déconstruire le discours hégémonique qui l’enferme dans une lecture unique, institutionnalisée ou occidentalo-centrée. Cette micro-histoire, faite de détails souvent négligés ou rejetés par l’Histoire avec un grand H, ouvre alors un espace pour des récits alternatifs, multiples et pluriels, en continuité avec l’esprit critique et contestataire qui caractérise la discipline. Par suite, la reconnaissance que l’art performance s’érige par son ontologisation et s’ouvre à des possibilités et à une littératie disciplinaire, à l’instar de ce que Stiles énonce dans son écrit : “to challenge time-honored beliefs that art must be an intrinsically stable aesthetic object, under the protection and preservation of art institutions, and to prove that philosophical aesthetic thought and experience can be conveyed through ephemeral means.” (Stiles dans Cheng et Cody, 2016, p. 197)

Cette compréhension de la puissance de « l'histoire effective », paraphrasant ici Foucault, se manifeste à travers une théorie-praxis ontologisée, façonnée par une pluralité d'artistes en art performance. L'artiste s'immisce au sein d'une architecture de connaissance en y déposant des pratiques fuyantes, difficilement archivables et qui, bien souvent, se phagocytent elles-mêmes en l'absence de contexte reconnu, de reconnaissance des pairs et d'une valorisation de leurs spécificités[33]. Ainsi, cette disposition qu'a l'art performance à « exister sans exister » selon les termes reconnus de l'Histoire de l'art le rend paradoxalement omniprésent par son absence, un peu telle une rumeur persistante.

En suivant une relecture de Derrida, cette approche de l'art performance, telle qu'elle l'était à ses débuts, ouvre un futur détourné de ce que l'Histoire et son autorité enjoignent : "Derrida senses the possibility of subversion in a recognition of the complexity of the archive as a notion, existent in the present that opens possibilities to become a concept in the future." (Battaglia, Clarke et Siegenthaler, 2020, p.10)

De ce fait, la pratique de l'art performance, en se reconnaissant d'un passé obscur tout en tentant de prolonger et de conjurer une littératie possible, jette les bases d'une approche réitérative sur le plan de l'histoire. À chaque activation d'une performance se manifeste, dans le présent, des fragments futurs de l'écriture de l'art performance. Cette contribution, tout comme cette compréhension du temps, s'entend non pas comme un simple regard vers le passé, mais comme un saut perpétuel vers l'avant. Car tout dans le présent est toujours déjà marqué par le passé, et, dans un mouvement *ad infinitum*, projette cette empreinte vers le futur.

33 Dans les mots de Gómez-Peña : "If every art and performance studies department from every university made the effort to rescue these endangered archives from our clumsy hands, an important history will be saved, one that rarely gets written about precisely because it constitutes the "negative" space of culture (as in photography not ethics)" (Gómez-Peña, 2005b)

Cette approche, que nous désignons largement sous le nom de « rétro-avant-garde »[34], permet de mieux saisir l'importance de ce qui se joue toujours déjà lorsque l'on voit et témoigne d'une performance. L'art performance devient ainsi non pas une simple pratique ancrée dans le présent, mais un dispositif vivant qui, par son geste éphémère, inscrit le passé et le futur dans le présent.

2.3 Une méthode : la rétro-avant-garde

expérimenter le passé comme présent
— Sven Lütticken

Tel que je l'ai souvent expérimenté et mis de l'avant, l'auto-organisation, la diffusion de performances d'autrui, la tenue de workshops, l'écrit, la réflexion, la prise de parole, tout autant que l'écoute ou la pratique même de l'art performance, participent à son prolongement. Ces modes opératoires déploient la performance en tant que discipline en affirmant une contribution qui peut être pratique, théorique ou pédagogique (Korkeaoja et Arlander 2023; Filliou, 1998). À travers le témoignage oculaire, j'archive le « supplément » des archives, ces miettes d'informations qui résistent à l'archivage classique (Bégoc, Boulouch, et Zabunyan 2010; Klein, 2019) et qui, pourtant, constituent une trame vivante de la discipline (Battaglia, Clarke, et Siegenthaler 2020). L'histoire de la performance ne s'inscrit pas dans un passé figé mais se prolonge par son actualisation et sa manifestation.

À chaque mise en pratique d'une œuvre en performance se déploie une *théorie-praxis ontologisée*, générant une littératie possible de cette discipline. La théorie de l'art

34 Le terme « rétro-avant-garde » est notamment associé au collectif slovène *Laibach* et au mouvement Neue Slowenische Kunst (NSK) dans les années 1980. Ce concept paradoxal désigne une approche qui revisite et détourne des formes esthétiques et idéologiques du passé (notamment celles des avant-gardes historiques et des régimes totalitaires) pour en révéler les structures sous-jacentes et leurs implications contemporaines. En art performance, cette notion permet d'envisager la pratique non seulement comme un geste ancré dans le présent, mais comme un dispositif dynamique qui active simultanément mémoire et projection. Ce concept sera explicité plus en détail dans la section suivante (cf. 2.3 Une méthode : la rétro-avant-garde).

performance conserve ainsi sa puissance obscure et contestataire, non pas en se stabilisant en un discours hégémonique, mais en s'écrivant à travers sa propre répétition et ses reformulations incessantes. Ce processus repose sur une triade fort importante dans ma pratique : « témoignage oculaire », « théorie-praxis ontologisée » et « conception benjaminienne du temps ». Chaque instant contributif de l'art performance constitue une nouvelle page de son futur, une réécriture perpétuelle où le passé ne se contente pas d'être un socle, mais devient une matière à reformuler, à réincarner (Benjamin, 2022).

Or, cette inscription du passé dans le présent, loin d'une simple réactualisation, suppose une relecture critique des bases historiques de la discipline, hors de sa réduction institutionnelle, de son enfermement dans un cadre occidentalisé ou multidisciplinaire. Son développement repose alors sur des *différances*[35] (Derrida, 1967a) instaurées par la répétition des formes, la persistance des pratiques et l'organisation continue d'événements qui permettent, de proche en proche, une reformulation du savoir de la discipline. Dans cette dynamique, chaque reprise introduit une « différence infra-mince »[36] (Davila, 2010) : entre les formes, les expressions, les contextes, une altérité subtile émerge, non par volonté d'innovation, mais par le simple fait qu'aucune reprise ne peut être identique à son antécédent.

35 Le concept de *différance*, proposé par Jacques Derrida (2006a), désigne à la fois l'écart et le report du sens dans le langage. Contrairement à la simple « différence », la *différance* implique un double mouvement : celui du différer dans le temps (remise à plus tard du sens) et celui du différer dans l'espace (écart entre les signes). Appliquée à l'art performance, la *différance* souligne que toute reprise d'un geste, d'une pratique ou d'un événement ne peut qu'en altérer le sens et en ouvrir de nouvelles interprétations (Derrida, 1967a). Ainsi, la *différance* ne désigne ni un mot, ni un concept statique, mais un mouvement qui échappe à toute clôture. Elle est ce qui rend possible la signification tout en l'empêchant de se fixer définitivement. C'est une force d'écart et de dislocation, qui empêche l'existence d'une origine ou d'une vérité ultime stable. Derrida la pense comme une écriture sans origine, où chaque signifiant renvoie à un autre dans un jeu infini de différences. La *différance* n'est donc pas un état, mais un effet, une dynamique toujours en train de se produire, qui perturbe le sens, l'origine et la présence (Derrida, 1967b).

36 Quant à la notion « d'infra-mince », élaborée par Marcel Duchamp, elle désigne un écart infinitésimal entre deux états ou occurrences, une différence presque imperceptible mais néanmoins signifiante. Duchamp évoque par exemple la chaleur dégagée par un siège récemment quitté ou la distinction entre une copie et son original. Dans le contexte de la performance, « l'infra-mince » permet de penser la transformation subtile qui survient à chaque itération d'un geste ou d'un événement : bien qu'une action puisse être répétée, elle n'est jamais strictement identique à elle-même (Dávila, 2010).

C’est dans cette répétition marquée par l’écart que se situe la logique de la « rétro-avant-garde ». En réitérant le passé dans le présent, elle ne cherche pas à figer des modèles historiques, mais à réévaluer les forces inhérentes aux contextes antérieurs, aux intentions et aux actions passées, afin d’en révéler des lectures nouvelles. La « rétro-avant-garde » n’est pas une nostalgie, mais une posture active : elle convoque l’histoire non pour la muséifier, mais pour en extraire une puissance vive, un potentiel inachevé qui trouve son activation dans l’acte performatif.

Ainsi, j’estime que la pratique convenue en arts actuels, qui consiste à ne pas divulguer ses sources (Payant, 1987) ou encore à être « original » à tout prix, ne constitue plus un critère pertinent pour définir l’art, ou du moins, pour en garantir une plus-value d’intérêt — à plus forte raison en art performance. Cette posture, qui érige l’originalité en absolu, tend à court-circuiter toute reconnaissance d’une histoire de l’action, d’une généalogie de l’œuvre, ce qui nuit à une véritable contribution disciplinaire et à une littératie de l’art performance. À rebours de cette logique, comme l’énonce Carrie Lambert-Beatty, l’obsession de l’originalité ne devrait pas craindre les reprises, les traductions, les clins d’œil ou, en l’occurrence, les hommages :

> Si vous croyez à l’authenticité sacrée de l’original, alors par définition les reprises ne peuvent constituer une menace; si vous pensez que la performance est déjà une médiation, alors le corps vivant est une forme de représentation comme toutes les autres. (Lambert-Beatty, 2010, p.211)

Reprendre une action dans le présent ne signifie pas l’enfermer dans une répétition servile ; au contraire, cela en conserve le lien originel de manière corrélative et permet, dans le cadre de la « rétro-avant-garde », d’enjoindre le passé au présent sous une forme nouvelle. Dans cette optique, la posture « rétro-avant-gardiste » ne se contente pas d’évoquer le passé : elle en prolonge la force en répandant « le goût » (Farge, 1989) de ce dernier dans un contexte actuel — une référence directe au « goût de l’archive » d’Anne Klein. Cette approche, en inscrivant une œuvre ou une action dans une généalogie nommée et une histoire en devenir, permet une relecture critique des pratiques artistiques et de leur rapport

au temps.

Le concept de « rétro-avant-garde », instauré par le collectif Laibach à Ljubljana en 1983, s'inscrit initialement dans un cadre artistique issu des contextes socialistes tardifs et post-socialistes d'Europe de l'Est, d'Europe centrale et des territoires de l'ex-Yougoslavie (Miller 2009), à distance du regard hégémonique de l'Histoire de l'art occidentalisée. Ce cadre, à la fois géographique et temporel, cristallise les tensions entre l'approche de l'Ouest et celle de l'Est en art performance, ce qui le rend révélateur quant au développement disciplinaire de la performance elle-même. Loin d'une simple revendication stylistique, cette approche met en lumière la subjectivité inhérente à toute écriture de l'Histoire et les configurations qu'elle opère au profit des vainqueurs du récit historique. Elle cherche, sinon à restaurer, du moins à ne pas trahir le contexte socio-politique dans lequel ces pratiques de l'Est ont émergé, une démarche que résume avec acuité Miller : "artist could help release those untapped utopian energies of the past, while utilizing them creatively in a historically and ideologically problematic present." (Miller, 2009 p.8)

Ce concept d'« énergie utopique », possiblement enfouie sous l'épaisseur de l'Histoire, ne se limite pas à ces pratiques spécifiques ; il se prolonge dans toute approche qui refuse l'effacement des voix marginalisées, des pratiques non canonisées en art performance. La « rétro-avant-garde », malgré ce que son nom peut évoquer dans un contexte contemporain où le relativisme tend à neutraliser toute revendication, ne se contente pas d'un jeu citationnel ou d'un hommage distant. Elle convoque le passé dans le présent afin d'y introduire ces énergies refoulées, de réanimer des forces créatrices que l'Histoire a cherché à enterrer (Miller, 2009).

La méthode de l'hommage inscrite au cœur de cette recherche-création entretient une proximité évidente avec la « rétro-avant-garde ». Si cette dernière ne constitue pas un

espace théorique autonome, elle éclaire néanmoins ce que j'entends par hommage. La spécificité de l'hommage, quant à elle, sera abordée au troisième chapitre de cette thèse, lequel s'appuiera sur la lecture du présent chapitre pour en établir la généalogie et en approfondir la portée. Ainsi, en tant que dispositif théorique et méthodologique, la « rétro-avant-garde » ne se limite pas à une stratégie formelle : elle élargit les lectures possibles du passé, ce qui constitue selon moi une démarche essentielle pour la construction de l'histoire de l'art performance.

Cette importance tient à une conception du temps qui ne repose pas sur l'accumulation linéaire des événements menant vers un avenir prédéfini, mais bien sur un mouvement de retour vers ce qui fut, afin d'en extraire de nouvelles lignes de lecture (Payant, 1987). Ce geste s'inscrit dans une approche critique qui, en « restaur[ant] une distance critique à l'égard des enjeux politico-judiciaires afin de développer une réflexion [...] sur les archives » (Klein, 2019, p.3), interroge le passé de la discipline et sa transmission. La « rétro-avant-garde », lorsqu'elle est pleinement assumée comme constitutive de l'art performance, participe à son ontologisation : elle ne se contente pas d'archiver ou de documenter, mais établit la pratique même comme une *ontologie de la discipline*, une manifestation de ce qui nous constitue.

La « rétro-avant-garde » offre ainsi une réévaluation de la subjectivité historique et propose une lecture renouvelée de l'histoire de l'art, en mettant en lumière les récits occultés ou marginalisés par les discours dominants. Comme le souligne Morganová : "I felt that the primary task for contemporary art was to reconstruct post-war art history that had been ideologized and interpreted only along official lines during the totalitarian regime." (Morganová, 2015, p.13)

En d'autres termes, un retour vers le passé enfoui permet de réinterpréter son sujet en

dehors des cadres hégémoniques qui ont jusque-là conditionné sa réception et sa transmission, ce dont l'art performance hors occident invoque autant que l'art performance aux prises avec l'institutionnalisation.

Pour ce faire, il ne s'agit pas simplement de réactiver des documents existants, mais d'ausculter le passé à travers ce que j'appelle le « supplément » de l'archive : ce qui excède les formes officielles de conservation et résiste aux structures d'archivage conventionnelles. Ce « supplément » se compose de traces éparses, de récits oraux, de fragments de mémoire — autant de miettes historiques qui, lorsqu'elles sont dépoussiérées et réactualisées, permettent de prolonger ce qui, à un moment donné, ne cadrait plus avec le régime de pensée en place.

Cette histoire, avant même d'être consignée dans des documents matériels, existe prioritairement par le « témoignage oculaire », sous la forme d'une histoire orale où le corps devient lui-même un site d'archivage vivant (Bégoc, Boulouch, et Zabunyan, 2010). Comme l'exprime Laura Cottingham : « [o]n a pensé, que si les objets (surtout ceux en bronze, peut-être) peuvent durer à travers l'espace physique et le temps, les expériences, elles peuvent durer dans la mémoire, et circulent grâce aux interactions humaines. » (Morganová, 2015, p.35). La transmission de l'histoire de l'art performance repose ainsi sur une filiation amicale entre le témoin oculaire et le chercheur, où seuls les sédiments affectifs et énergétiques de celui qui a vu permettent de *re-dire* et de *dés-écrire* l'histoire. Cette circulation du savoir diffère profondément des modes d'archivage occidentaux, lesquels accordent une primauté à l'objet et au document écrit.

Dans le contexte occidental, l'art performance a en effet été historiquement légitimé et institutionnalisé par l'image photographique ou vidéographique (Doyon dans Beha, 2024; Bégoc, Boulouch, et Zabunyan 2010), à tel point que, comme l'écrit Morganová :

“[photography] successfully replaced [performance] within the art world.” (Morganová, 2015, p.31). À l’instar d’une peinture qui atteste du statut du peintre, l’archive d’une performance devient la condition de reconnaissance de l’artiste performeur. Ce glissement opère une réduction de la performance à sa simple documentation, un phénomène particulièrement ancré dans l’Ouest, bien que perceptible aussi dans l’Est. Face à cette logique d’archivage qui tend à figer la performance dans un cadre statique et rétrospectif, la « rétro-avant-garde » nous convoque à une autre approche : elle réintroduit le passé dans le présent non pas sous la forme d’une mémoire figée, mais comme une force vive, porteuse de nouvelles potentialités critiques et expressives.

Ce faisant, la « rétro-avant-garde », par sa disposition à se laisser affecter par le passé, s’inscrit pleinement dans une logique de « reconsidération », « réinterprétation » et « remix » (Hebdige, 1987) de l’archive. Comme le formulent Battaglia, Clarke et Siegenthaler, elle contribue ainsi à une « histoire anthropologique », c’est-à-dire une intervention critique sur les « frictions » entre un passé inconnu, oublié ou encore à constituer, créant ainsi une rupture. Cette friction, née de la tension entre le discours historique hégémonique et les récits souterrains — parfois effacés, parfois délibérément marginalisés —, permet d’explorer l’archive autrement : non plus comme un réceptacle passif du passé, mais comme un espace dynamique, capable de générer des perspectives nouvelles “for future bodies of archives and archival bodies.” (Battaglia, Clarke et Siegenthaler, 2020, p.14).

En adoptant cette approche, la « rétro-avant-garde » remet en question les modes de reconnaissance et de transmission de l’histoire de l’art, offrant ainsi une réponse possible à l’inquiétude formulée par Schneider : “[d]o we limit ourselves to an understanding of performance predetermined by a cultural habituation to the patrilineal, West-identified (arguably white-cultural) logic of the Archive?” (Schneider, 2001, p.100). Cette question met en lumière une réalité persistante : l’Occident, à travers ses institutions académiques et

ses centres d'art, détient une hégémonie sur la manière dont l'art performance est archivé, diffusé et historiquement légitimé. L'archive officielle, validée par ces structures, encapsule et impose une perception toute occidentale (ou plus largement "West-identified") qui fait autorité sur le reste du monde, rendant invisibles d'autres formes de transmission et de préservation.

Produire une « rétro-avant-garde », c'est donc activer une remise en circulation des pratiques contenues — au mieux — dans des archives non officielles et — au pire — au sein d'une histoire orale. Au pire, dis-je, en considérant les critères institutionnels de l'histoire de l'art hégémonique, pour laquelle l'absence d'archive matérielle constitue une lacune. Mais si l'on inverse la perspective, cette oralité pourrait bien être la forme de transmission la plus fidèle, précisément parce qu'elle évite la rigidification et la décontextualisation induites par l'archivage institutionnel.

À rebours des modèles dominants, une partie significative de l'histoire de l'art performance se poursuit donc hors des archives officielles, circulant dans des réseaux informels, à travers des témoignages éphémères ou au gré des recherches de terrain. Ces chercheurs « atopiques » « confirmant ainsi le désir de s'inscrire en faux contre l'univocité des arts conventionnés » (Richard, 2013, p.2), en quête d'un savoir disséminé, font le pari que ce qui se trouve en marge — les notes griffonnées en bord de page, les traces non consignées dans les récits dominants — est parfois plus révélateur que le corps du texte lui-même.

Ainsi, la posture « rétro-avant-gardiste » engage un parti pris critique vis-à-vis de l'archive, la considérant non pas comme un simple réceptacle du passé, mais comme une "social performance of retroaction" (Schneider, 2001, p.105). Comme l'exprime Rebecca Schneider : "The archive performs the institution of disappearance, with object remains as indices of disappearance and with performance as given to disappear." (Schneider, 2001,

p.105). L'idée que l'archive complète l'institution de la disparition suggère qu'elle ne préserve pas seulement le passé : elle met aussi en lumière ce qui a été effacé, oublié ou occulté. Elle devient ainsi un espace paradoxal où la mémoire et l'oubli coexistent, où l'absence elle-même est archivistique. La posture « rétro-avant-gardiste » s'attache précisément à ces traces, non pas comme des résidus passifs du passé, mais comme des « indices de disparition ». Ce qui m'intéresse ici n'est pas seulement ce qui est archivé, mais aussi ce qui échappe à l'archive, ce qui persiste ailleurs : dans les corps, dans la mémoire des témoins, dans la parole transmise hors des cadres institutionnels.

Les « restes d'objets en tant qu'indices de disparition » peuvent être compris de deux manières : d'une part, ils renvoient aux traces matérielles et aux archives institutionnelles qui témoignent du passé ; d'autre part, ils désignent l'histoire orale et les témoignages directs, qui fonctionnent comme des preuves alternatives, portées non par des documents fixes, mais par des récits vivants. Dans cette perspective, le corps, la rétine et la parole deviennent eux-mêmes les organes d'un « supplément d'archive » : des lieux où la mémoire se déploie autrement, où l'oubli institutionnel est contrarié par la persistance sensorielle et orale de l'événement (Benjamin, 2022). C'est là que s'ancre avec certitude une forme de « rétro-avant-garde », qui ne s'appuie plus sur l'archive comme objet, mais sur l'expérience comme lieu de transmission.

Dans cette logique, on peut comprendre la posture « rétro-avant-gardiste » à travers la pensée de Zarathoustra, sous la plume de Sloterdijk : « L'homme qui peut promettre du neuf est un homme qui dit de l'inouï avec des mots anciens. » (Sloterdijk, 2002, p.40). Ce concept d'*inouï* mérite ici d'être précisé. Il ne s'agit pas seulement de ce qui est nouveau ou hors du commun, mais de ce qui n'a jamais été entendu (*inauditus*). Cette nuance est essentielle : plutôt qu'une innovation radicale, il s'agit d'une révélation d'un savoir qui a toujours existé mais qui a été rendu inaudible par l'histoire dominante.

L'histoire orale, souvent reléguée à la marge et résistante aux cadres institutionnels, est ainsi convoquée comme un mode de transmission fondamental. Une histoire *inauditus* : non pas absente, mais empêchée d'être entendue, flottant en périphérie du discours officiel. Or, la posture « rétro-avant-gardiste » tend précisément à ramener cette histoire au rang de l'ouï — à la rendre non seulement perceptible, mais aussi tenable à entendre. Ces tensions, qui opposent une historiographie performative dominée par les institutions occidentales à des formes de transmission alternatives, révèlent un enjeu central : celui du désistement des discours hégémoniques (Petrov, 2024) face à la reconnaissance de la performance comme discipline.

2.4 Hypothèse : la performance comme acte de générosité provocative

ἀπὸ τοῦ ἡλίου μετάστηθι [stand a little out of my sun]
— Diogène de Sinopoe

Dans la continuité de la réflexion amorcée avec Sloterdijk et sa relecture de *Ainsi parlait Zarathoustra*, j'ai porté mon regard sur un concept que j'estime fondamental en art performance : la « générosité provocative ». Ce concept émerge d'une lecture de Nietzsche, envisagé sous l'angle de l'évangéliste ou du mystique, notamment à travers l'interprétation qu'en propose Sloterdijk. Il offre ainsi des outils pour saisir un système de valeurs alternatif et repenser les formes de relations entre individus.

Cependant, cette notion s'est aussi enrichie de discussions personnelles, notamment avec le philosophe Érik Bordeleau, dont la pensée a profondément influencé mon travail — au point que plusieurs de mes écrits portent sa contre-signature. Lors d'un échange, Érik évoquait *La compétition des bonnes nouvelles : Nietzsche évangéliste* (Sloterdijk, 2002), où Sloterdijk développe un concept singulier du don et du *sponsor*. Cette idée trouve un écho particulier dans les mots de Dalie Giroux, qui insiste sur la nécessité de transformer la logique de l'accumulation en une logique de dépense radicale.

> Ce qui est à sauver, donc, serait quelque chose comme la prodigalité, ou la valeur de don. Transformer les accumulateurs de puissance en entreprises de dilapidation générale — en centres de dépense, en leur multiplication, et y inscrire quelque chose comme un orgueil, une liberté de donner, de prodiguer — non seulement une érotique du consommable, mais surtout un thymos du partage. (Giroux, 2007)

L'idée de « provocation à la générosité » s'inscrit ainsi dans une logique où donner devient un acte de liberté, un geste affirmatif plutôt qu'un simple abandon. C'est là que le concept de « *thymos* » (Fukuyama, 2008) prend toute son importance. Dans la tradition platonicienne, le « *thymos* » désigne cette partie de l'âme associée au désir de reconnaissance, au statut et à l'honneur — non seulement pour soi, mais aussi pour sa communauté.

Ce mode d'être, je le reconnais chez plusieurs figures majeures de l'art performance, des pionniers et ami·e·s qui, par leur théorie-praxis ou leur statut d'archivistes *ad hoc*, qui ont consacré leur travail au développement disciplinaire de la performance[37]. Une illustration marquante de cette posture m'a été offerte lors d'une résidence de recherche dans les archives d'Alastair MacLennan à Dundee, en Écosse. Loin d'une logique de rétention ou de propriété, l'ensemble de sa démarche était traversé par une volonté explicite de partage : selon ses propres mots, "share the creativity" (Bodor et Lockhart, 2020).

Dès le premier instant de recherche dans ces archives, l'idée même d'originalité, et par extension de posséder un objet donné, était évacuée. Si l'art performance puise à la source même de la vie (Kaprow, Filliou), alors personne ne peut véritablement se l'approprier. Ce sentiment d'ouverture — où tout ce qui est sous nos yeux peut devenir matière à création — s'érige ainsi sous l'astre de la provocation. Il ne s'agit pas simplement de transmettre, mais de susciter, d'inciter, de créer un déséquilibre fertile qui pousse autrui à

37 À cet effet, le collectif Inter/Le Lieu (1981-1998), composé de Mona Desgagnés, Pierre-André Arcand, Nathalie Perreault, Jean-Yves Fréchette, Richard Martel, Alain-Martin Richard et Jean-Claude St-Hilaire, a notamment contribué à la mise sur pied du centre d'artistes Le Lieu, centre en art actuel, dont je me considère humblement comme un héritier. (Richard, 2024) (cf. annexe F)

entrer dans ce mouvement du don (Giroux, 2007).

Ainsi, une grande partie de l'histoire de l'art performance s'est développée à travers cette logique de générosité. La notion même de « réseau » s'est démultipliée (Martel, 2015), devenant des « réseaux » au pluriel, portés par la multiplication des pratiques en art performance (Kihm, 2010). Cette expansion souligne l'importance de l'échange et du don comme moteur du développement disciplinaire « mais [ce travail en collectif] est aussi la démonstration d'une solidarité et d'une reconnaissance, créant des réseaux et sollicitant l'échange et le renouvellement. » (Martel, 2015, p.9)

L'apport des artistes pionniers de la discipline s'est ainsi érigé en un véritable appel à l'échange, une incitation à repenser les modes de circulation et de valorisation de la pratique hors du cadre hégémonique du don/contre-don, de l'opposition officiel/non-officiel et de la logique d'accumulation du capital. Parmi ces figures, Boris Nieslony, Marilyn Arsem et Alastair MacLennan — pour ne nommer qu'eux — ont su transmettre cette dynamique de générosité et d'échange. Au-delà de leur propre pratique, ils ont été des vecteurs majeurs entre l'Est et l'Ouest, devenant, à travers leur corps et leur mémoire, de véritables « archives vivantes »[38]. Ils ont ainsi offert un accès privilégié à toute une pratique en porte-à-faux avec les canons et les institutions artistiques de leur époque.

Cette disposition particulière à l'échange était empreinte du contexte social et politique des décennies où elle s'est cristallisée, formant une approche qui archivait paradoxalement l'inarchivable, l'éphémère, l'art non-officiel. En effet, les opportunités de présentation et de diffusion de l'art performance dans les années 1960, 1970 et 1980 ne se mesuraient en rien

38 Leurs contributions au paysage de l'art performance sont nombreuses : Black Kit, PEARsche, ASA et The Council pour Nieslony, ainsi que l'archive Alastair MacLennan et Bbeyond pour MacLennan. Tous deux sont membres de Black Market International, dont Nieslony est cofondateur. De son côté, Arsem a fondé le collectif Mobius et a mis sur pied le plus important programme en art performance à la School of the Museum of Fine Arts (SMFA) à Boston, où elle a enseigné pendant 27 ans.

à celles d'aujourd'hui. Comme Nieslony l'a spécifié lors de discussions (Barrett, 2021), la propagation de la performance passait alors essentiellement par la mise en commun entre ami·e·s et pair·e·s, dans un esprit de partage direct plutôt que par les canaux institutionnels.

Un exemple frappant de cette dynamique est le Conseil (*Das Konzil*), initiative fondée en 1981 par Nieslony, Riess et de la Künstlerhaus Stuttgart (avec Uli Bernhard et H. v. Wedel). Rassemblant plus de 70 artistes venus de toute l'Europe, de l'Est comme de l'Ouest, cet événement a marqué un tournant dans la discipline. Il a notamment participé aux prémices du collectif *Black Market International*[39], posant les bases d'une pratique où la générosité et l'échange ne sont pas de simples valeurs annexes, mais bien des principes constitutifs, légitimants et porteurs de résonance (Barrett, 2021).

J'estime que cette approche de la « générosité provocative » s'engage à « réharmoniser […] la dissimulation du manque » (van Tuinen, 2014), opérant ainsi une réorganisation qui compense ou, en d'autres mots, supplée[40] l'absence de repères quant aux origines de la performance et, par extension, sa prolifération. En d'autres mots, un appel au lègue. En un sens, l'art performance s'est toujours allié à diverses disciplines connexes[41] — de la sociologie aux études de genre — peut-être en raison des lacunes qui marquent sa reconnaissance historique et de l'opacité de ses archives ou, à plus forte raison, "performance never feels like it really belongs in art's world." (Schneider, Taub, Gaines et

39 Black Market International (BMI) est un collectif d'artistes en performance actif depuis les années 1980, fondé notamment par Boris Nieslony, Zygmunt Piotrowski, Jürgen Fritz et Tomas Ruller. Sans hiérarchie, sans structure fixe ni répertoire établi, BMI se distingue par une approche collaborative et improvisée de la performance, où chaque membre agit de manière autonome tout en étant à l'écoute du groupe. Leur pratique favorise la circulation libre des gestes, des formes et des présences, incarnant une forme radicale de co-création qui défie les notions d'auteur et de propriété artistique. Voir notamment : La Chance, Michaël. 2021. *Les inventeurs de vacarmes: Théorie et pratiques de la performance*. Québec: Interventions.

40 À ce propos : « Suppléer, c'est, après avoir remarqué et 'retracé' l'origine du manque, ajouter ce qu'*il faut*. Mais ce qu'*il faut* — qui manque — — se présente aussi comme un surplus, une surabondance de valeur, une frivole futilité qu'il faudrait retrancher » (Derrida, 1990, p.100)

41 À ce propos : "Performance stays with its more powerful partner for the money, for the stature, the trips to Europe, for feeling like it belongs to something, for fear of having to go back to that old senile boyfriend, the Theater" (Schneider, Taub, Gaines et Rinder, 2012)

Rinder, 2012)

Ce manque est à la fois un « mal d'archive » et un déficit de littératie disciplinaire. Il traduit la conscience d'une discipline qui s'est constituée autour d'une « querelle sophistiquée » (Strine, Long et Hopkins, 1990) quant à sa nature et sa théorie-praxis. Lorsque ce manque est partiellement comblé, il donne lieu à ce que van Tuinen et Sloterdijk décrivent comme un « imaginaire collectif en tant qu'institution, où les individus peuvent générer entre eux des métaphores familiales » (van Tuinen, 2014). Ce phénomène façonne un champ spécifique en fonction d'un contexte donné, produisant un réseau d'affinités et de références communes microlocales.

En ce sens, le corps du performeur (ce performeur qui contribue consciemment au prolongement de l'histoire de l'art performance, devrais-je renchérir) devient le lieu même où s'ontologise la discipline : ce qu'il fait est de la performance et, par ce simple fait, inscrit un positionnement sur le passé, le présent et le futur du champ disciplinaire. Chaque action performative contribue ainsi à l'édification d'un langage commun, à la fois répétitif et en perpétuelle redéfinition, où la performance devient une donnée familière, constitutive et autoréférentielle, s'ontologisant *ad nauseam*.

Faire de l'art performance, tel qu'il est décrit ici, c'est tenter d'inscrire, par l'action, les fondements mêmes de cette pratique — un don adressé au futur. Cette « générosité provocative » témoigne d'un système de valeurs échappant aux logiques du droit et du capital. En attestent notamment les écrits d'ASA (*Art Service Association*)[42] — collectif réunissant, entre autres, Boris Nieslony, Cantsin et Liu-Ming — qui affirmait : « ASA est en tant que DON [mot faisant référence à l'art performance[43]] la destruction (ou

42 Pour plus d'informations : http://www.asa.de/projects/asastart.htm

43 À ce propos Alain-Martin Richard, membre de ASA à l'époque, me faisait part de la proximité théorique dont notamment Boris Nieslony décrivait entre le mot tiré de l'allemand GABE [Don] et art performance (Richard, 2024)

anéantissement) du capitalisme » (Richard, 2024).

Le diagramme *Performance-art Kontext*[44] (cf. annexe A) de Boris Nieslony et Gerhard Dirmoser renforce cette perspective : on y trouve le terme *gabe* (don) sous l'entrée "03 service view / project view", à proximité d'expressions telles que "the gift is the greatest, the oldest swingingest network that exists (Rirkrit Tiravanija)", "networks: creating the in-between", "international communication" et "the opposite of control is service". Cette conception du don s'apparente à ce que Weiler (1978), paraphrasant Starobinski, décrit comme « quelque chose qui a poussé, mûri avant d'être cueilli » (Weiler, 1978) (traduction libre) — une dynamique organique où l'échange précède toute forme d'appropriation.

Dans cette optique, Michael Barrett, évoquant la pratique de Nieslony et ses nombreuses initiatives collectives, souligne l'importance du partage comme moteur fondamental de l'art performance.

> Boris mentioned that it [monthly meetings] was an 'ethnographical and anthropological phenomenon' and stressed his compelled behavior to 'give this as a present to the society.' He described the people he invited as 'very special people' and explained the purpose of the gatherings was not to demonstrate his abilities or knowledge but rather to create a space for others to share and exchange. (Barrett, 2021, p.93)

Le don, *gabe* en allemand, apparaît ainsi comme un principe structurant de l'art performance prolongeant ici l'idée deleuzienne que « [s]i l'échange est le critère de la généralité, le vol et le don sont ceux de la répétition. » (Deleuze, 2011, p.7). ASA utilisait ce terme dès les années 1980 pour désigner la pratique performative elle-même, affirmant que son existence même réside dans une dynamique de don sans attente de retour. Cette idée, explicitée dans un manifeste[45] de 1986, était pourtant, selon Nieslony, toujours déjà là (Barrett, 2021).

44 Pour plus d'informations : https://monoskop.org/images/5/5d/Performance-Art_Kontext_A0.pdf
45 Pour plus d'informations : http://www.asa.de/projects/asastart.htm

Ce mode de partage, dépouillé de jalousie et d'attente, fonctionne comme un phénomène viral : prendre et donner à nouveau suivant cette logique de générosité spéculative : « tu dois te conduire à tout moment de telle sorte que tu anticipes dans ta personne le meilleur monde dans le mauvais » (Sloterdijk, 2011, p. 459). Se laisser affecter par le don et la relation qu'il engendre, c'est entrer dans un processus où le "principle of voluntariness" (van Tuinen, 2014) ne supprime pas "the principle of necessity or obligation" (van Tuinen, 2014), mais coexiste avec lui. Cette tension entre don et nécessité engendre une provocation en chaîne, où l'appropriation et l'éloge deviennent les catalyseurs d'une revalorisation des pratiques performatives, par leur réitération et leur inscription dans un champ en constante (re)définition (Bordeleau, 2020).

Cette dynamique du don, envisagée comme un mouvement en chaîne, dépasse la trajectoire individuelle d'un artiste pour inscrire l'art performance dans une relation de transmission à long terme. Comme l'exprime van Tuinen "there are many things that don't have a price, yet they need to be supported" (van Tuinen, 2014). Ce soutien s'inscrit dans une temporalité élargie, où la contribution ne produit pas un retour immédiat, mais un effet différé, reporté sur plusieurs générations "[i]n these cases, a much greater return is expected but postponed into the next generation or perhaps even five generations later." (van Tuinen, 2021)

Ce don projeté vers l'avenir vise ainsi à inscrire l'art performance dans un réseau de relations intergénérationnelles. Il repose sur un cycle de transmission où chaque performance convoque à la fois celles du passé et celles du futur, réactivant et reformulant continuellement son propre héritage. Ce processus est marqué par une tension entre le don et le vol, entre la mise en circulation et la réappropriation, entre la perte et la restitution. Dans cette perspective, la notion de *sponsor* éclaire la « générosité provocative » de la performance sous un prisme pédagogique et structurant.

> [Le sponsor est un] enrichisseur d'un nouveau type [...] pour autant que l'on consacre à son art de faire des cadeaux quelques explications qui dépassent les discours courants sur les dons et les poisons. […] Lorsqu'on a l'intention de faire un cadeau plus élégant, on ne peut le faire que si l'on transmet un don qui n'oblige pas, et même auquel on ne peut répondre. L'unique don qui satisfasse à cette prétention est l'attribution d'un titre de noblesse qui ôte au nouveau porteur l'obligation de se référer à celui qui le lui a conféré. […] Après lui, chacun peut devenir noble, s'il relève le défi consistant à se placer au même niveau que le sponsor. (Sloterdijk, 2002, p.71-72)

Ainsi, appliquée à l'art performance, cette logique du *sponsor* révèle un mode de transmission qui dépasse la simple relation entre donateur et receveur. Ce don n'est pas une transaction, mais une invitation à une posture, un défi à relever. Il ne se contente pas d'offrir une ressource ou un savoir ; il enseigne un rapport à la générosité elle-même : « la générosité, dans le sens où [elle] contamine celui qui reçoit son cadeau avec l'idée de la richesse, qui ne doit mériter d'être acquise que dans la perspective de la possibilité de la gaspiller. » (Sloterdijk, 2002, p.74)

Ce geste crée ainsi une chaîne où la possibilité du gaspillage devient un moteur de transmission et d'émulation. Après avoir reçu, il incombe au performeur de se positionner au même niveau que celui qui l'a précédé, non pas en retour d'une dette, mais en poursuivant l'acte de donner — sous une autre forme, dans un autre contexte, avec une autre résonance. En d'autres mots, « l'artiste-penseur fait ce monde, il l'active, il en force une cristallisation affective. » (Giroux, 2021) Cette transmission ne repose pas sur la conservation d'un héritage figé, mais sur sa perpétuelle transformation par et donnant naissance à une discipline, une communauté, un milieu.

En regard de ma pratique, cette disposition intradisciplinaire engage un pari : celui de rendre compte de mon processus de création en cernant ma recherche-création à travers le rapprochement non programmé de performances et d'artistes performeurs de tous acabits, quitte à parcourir des chemins sinueux. Le concept même de citation — voire de *sampling*

en musique — ou encore de reenactment en art performance, participe de cette logique d'hybridation et nourrit cette disposition intradisciplinaire de la générosité provocative : "the performance intended instead not just as a mere 'corpus of actions', but mainly as possible instrument of communication aimed to create or decipher a particular experience." (Pagnes, 2010, p.109)

Cette expérience engage à la fois un « être ensemble » et la constitution d'une communauté de proximité avec l'acte performatif auquel je fais référence. Cette communauté, bien que structurée par la connaissance implicite d'une grammaire, ne s'y soumet pas totalement : "a performer has a duty to make use of irregular forms, not to act according to the rules, not because certain performer ignores them, but in order to exercise a free choice." (Pagnes, 2010, p.118)

Ce choix libre, comme acte fondateur, contribue à l'ontologisation de la discipline : une grammaire mouvante, reformulée à chaque action, où l'art performance s'écrit dans et par son milieu, qui le rend intelligible et le reçoit comme un don. Cette articulation entre performance et communauté rejoint les réflexions d'Agrafiṓtīs : "Performance has an 'aim/end' (telos), and individual and collective objectives ([...] experimentation with codes of expression)." (Agrafiṓtīs dans Kratiko Museio, 2009, p.18)

Par ailleurs, il précise que : "In this regard, performance has the element of 'new' and 'original' and 'imported'" (Agrafiṓtīs dans Kratiko Museio, 2009, p.20). L'art performance se rejoue ainsi en tant que don projeté vers le futur, accumulant et redistribuant les actions qu'il collecte. Ce don vers l'avant est intrinsèque à celui qui offre la provocation à offrir, car : « [il] est en droit de se considérer au commencement d'une nouvelle chaîne de causalité morale. » (Sloterdijk, 2002, p.74) et ainsi prolonge un héritage *inauditus*.

Ce geste réinterprète le temps lui-même : « [o]n réinterprète ainsi le temps dans son ensemble : en tant que délai pour la future prolifération de générosité » (Sloterdijk, 2002, p.74) Dans cette perspective, la communauté de l'art performance produit un consensus non pas par l'archive, mais par une mise en commun vivante, inscrite dans l'oralité et la transmission active : « [ils] (les groupes donnés) produisent un consensus en interprétant l'éternel retour du même sous forme de chant parlé. » (Sloterdijk, 2002, p.10) Tel un récit qui défie l'archivable, l'art performance trouve sa lumière dans la provocation à l'échange.

Le soleil est l'astre qui, indistinctement, éclaire tous et chacun jusqu'à son extinction. Il incarne métaphoriquement la générosité provocatrice et la figure du *sponsor* : il donne sans attente de retour, il assure la survie des autres en les rendant lumineux, même dans les recoins les plus obscurs de l'histoire. Par ce don volontaire et sans contrainte, il triomphe comme une dépense sans calcul, « posséd[ant] suffisamment de spontanéité et de force centrifuge pour sortir du champ de gravitation de la cupidité et de ses calculs. » (Sloterdijk, 2002, p.75).

Contrairement au soleil, infiniment donateur, le don d'un artiste performeur ne peut s'imposer qu'au prix d'un saut dans la générosité, un passage par l'approbation de la richesse en soi et chez l'autre, « parce qu'il est le prémisse nécessaire de la générosité. » (Sloterdijk, 2002, p.76). Ce geste, cette reconnaissance mutuelle de la richesse, est lancé comme un défi à la générosité de chacun. D'une certaine manière, cette disposition au partage invite chaque artiste performeur à se reconnaître comme solaire : « [s]eul le soleil est héroïque jusqu'au déclin, et généreux jusqu'à l'extinction progressive. » (Sloterdijk, 2002, p.98). Solaire, dis-je, en tant que lumière projetée sur le manque d'archives, sur la reconnaissance fragile de la discipline, sur sa littéracie obscure et ses *modus operandi* en porte-à-faux avec les institutions du spectacle et du musée. Cette relation solaire qu'engendre la générosité provocatrice porte en elle le désir d'une « éthique du débordement et de l'entrée dans les autres, une logique de l'absorption et du nouveau

rayonnement. » (Sloterdijk, 2002, p.99). Invitant à un renouvellement incessant.

Cet engagement prend en compte la répercussion et le dédoublement de sa propre posture : un nouveau rayonnement. Dès lors, le corps de l'artiste ne se réduit plus à un simple écho ni à un point d'origine.

> He [the artist] does not want to create a new work of art, but a new body. It should no longer be a deserted and lonely body, but rather one that is receptive to the world and to other people—a body communicating and being communicated to, a body whose ownership has been given up, sacrificed. (Chalupecký, 1978, p.34).

Ainsi, le corps propre est remis en cause, non plus dans une posture d'individualité close, mais dans sa disposition à être affecté par l'autre et par le monde. Cet entrelacement de soi dans l'autre est une conséquence directe des effets de la générosité provocatrice : une entrée dans l'autre, une absorption.

Cette posture nécessite donc l'autre pour advenir. Non seulement l'autre, mais l'autre dans toute sa singularité, sa démarche et sa pratique différentes. Car si chacun s'évertuait à ne reproduire que les mêmes performances, figées dans une itération sans renouvellement, alors tout contexte, toute disponibilité à être affecté par le monde s'évanouiraient. C'est précisément par cette provocation en chaîne — de l'un à l'autre, puis de l'un à l'autre encore — que : « jaillit une source de pluralisme qui dépasse tous les espoirs d'unité. C'est la nature de la générosité provocatrice : elle ne peut être seule, et elle veut encore moins l'être. » (Sloterdijk, 2002, p.78).

Ainsi, se reconnaître d'une discipline, c'est se reconnaître parmi et entre les autres. La propriété du génie créateur s'y voit ici critiquée : l'art performance, entendu de cette manière, se déploie du bas vers le haut, tel un aventurier foulant une terre longuement préparée par d'anciennes quêtes. Cette contribution s'inscrit alors dans : « un abstract ou un

syllabus — comme une hérésie au sens initial de ce terme, pour autant que hairesis signifiait l'usurpation sélective appliquée à une totalité de dogmes et de traditions. » (Sloterdijk, 2002, p.28).

Cette « hérésie », du grec ancien *hairesis*, comme un acte de prise sans souci de conformité, produit par *différance* l'exégèse de la discipline. Elle prélève pour transformer, elle sélectionne pour redistribuer, et sa rétribution devient en retour un syllabus. Ce syllabus repousse ainsi d'un côté les usurpateurs et de l'autre les solaires. Ainsi, l'art performance s'amplifie au gré de la confiance entre êtres solaires.

La générosité provocatrice et la provocation à la générosité qu'elle engage ont pour modèle le soleil : « et lui seul [le soleil], la vertu qui donne est une première nature, seuls les soleils se moquent de la symétrie entre le donner et le prendre, seuls les soleils brillent souverainement sur les proposants et les opposants. » (Sloterdijk, 2002, p.98)

Cette rupture avec l'économie du donner et du prendre s'impose comme une *thymotic economy* qui définit l'être humain comme un être incliné à donner plutôt qu'à prendre : "thymotic economy describes human beings as creatures who want to give instead of take" (van Tuinen, 2021). Cette leçon, que le soleil nous rappelle à chaque lever du jour, rejoint l'expérience du spectateur d'une performance ou du chercheur en art performance : chacun fait face à un festin de richesses inépuisables, où l'on ne saurait prendre en comptant : "I want my guests to take something home without burdening them too much." (van Tuinen, 2021).

Cette contribution solaire, ce don lumineux, pallie ainsi l'obscur manque qui affecte et contraint les artistes performeurs : manque d'archives, de syllabus, de reconnaissance disciplinaire, tout autant que de contributions hors-occident. Elle compose un espace où

l'archive classique et l'institution ne pourraient que s'y brûler — la performance, en ces lignes, est soleil.

2.5 Appel à l'action : Histoire orale et générosité

La réponse se trouve dans la performance, parce qu'elle ouvre un nouveau champ de questions critiques et crisiologiques, créant ainsi un autre domaine de recherche au-delà de la métaphysique du corps et de l'analyse de la trivialité.

— Dīmosthénīs Agrafiṓtīs

Si la performance est une discipline aux origines fuyantes, marquée par un mal d'archive (cf. 2.1) et une littératie disciplinaire fragmentaire (cf. 2.2), il devient nécessaire d'adopter des méthodologies alternatives pour la transmission et la réactivation des œuvres. La « rétro-avant-garde » (cf. 2.3) ouvre cette voie en réinsufflant un dialogue vivant entre passé et présent, tandis que la performance elle-même se révèle comme un acte de générosité provocative (cf. 2.4), redistribuant les formes au lieu de les figer, pavant ainsi la voie à une discipline mouvante.

Loin d'un fétichisme du document ou d'un culte de l'original, la performance persiste par le geste, par le souvenir imparfait et par la réactivation. Elle n'existe qu'en circulation, dans l'échange, la contagion des formes, la *différance*. C'est dans cette dynamique que s'inscrit la partition suivante, conçue comme un dispositif performatif en soi. Elle invite à une transmission orale et expérimentale de la mémoire de l'art performance, sans s'appuyer sur des documents fixes, mais en s'ancrant dans une chaîne de récits et de traduction où chaque nouvelle itération constitue une réécriture, un déplacement, une résonance.

Partition du workshop

1. Définir un ordre de passage entre les participant·e·s.

2. Décrire, sur un enregistrement vocal (2 à 3 jours avant le workshop), la toute première performance que l'on a vue, sans nommer l'artiste d'origine, mais en indiquant la durée approximative de la performance décrite.
3. Remettre cet enregistrement vocal à un·e autre participant·e.
4. Le ou la participant·e réalise une performance en s'inspirant du point 2 pour les formes, la partition et la durée.
5. Les spectateur.trice.s enregistrent ensuite une description vocale de ce qu'ils ou elles ont vu (suivant la même formule que le point 2) et la partagent avec les autres participant·e·s, idéalement avant d'avoir écouté l'enregistrement vocal du point 5 des autres participant·e·s.

Ce protocole opère un double mouvement : il désarchive la mémoire personnelle des performeur·euse·s tout en introduisant des *différances* et des différences « infra-minces ». Il permet une réécriture du souvenir, une mise en tension entre fidélité et traduction, entre l'ombre portée du passé et la lumière tremblante du présent. En ce sens, ce workshop ne se contente pas de désarchiver ; il engage une poétique de l'écart et de l'inachèvement. Chaque participant·e se situe entre l'incarnation et l'oubli, entre l'archive orale et la dérive mémorielle.

Plus encore, ce processus esquisse un contre-modèle aux archives institutionnelles : au lieu de s'ancrer dans une fixité matérielle, il érige une archive aqueuse où la salive, la sueur et le sang deviennent autant de supports archivistiques que ceux classiques. Il revendique une mémoire corporelle et sensible, une transmission qui passe par l'intensité du vécu plutôt que par la pérennité du texte; un corps-archive donc. La performance devient ainsi une forme de connaissance incarnée, fluide, résistante aux hiérarchies et aux autorités canoniques.

En effaçant temporairement le nom des artistes sources, la partition souligne la manière dont la mémoire de la performance s'ancre davantage dans des gestes, des rythmes et des affects que dans des signatures. Chaque participant·e devient à la fois archiviste et traducteur.rice, rejouant le passage entre expérience et mémoire collective. Cette approche prolonge ainsi l'idée d'une générosité provocatrice : en acceptant de performer à partir d'un récit incomplet et en léguant ensuite sa propre version à une autre personne, chacun·e contribue à une histoire de la performance qui se refuse à la clôture et au dogme de l'originalité tel un récit d'hérétique.

Ce workshop appel à incarner et à repenser la transmission dans l'art performance. « 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 » (Lamy dans La Chance et Martel, 2013, p.30). Il engage un appel à l'action : celui de multiplier les formes d'histoires orales et de cultiver une mémoire vivante de la performance, faite de résonances et de mouvances : « Le performatif ne peut se manifester sans vulnérabilité, […] sans que nous soyons prêt·e à être confronté·e dans ce que nous croyons être et savoir » (Tourangeau, Bérubé, et Stanton 2017, p.20).

La performance ne se conserve pas, elle se propage. Elle ne s'accumule pas, elle circule. Elle ne s'inscrit pas dans la permanence, mais dans le devenir. Elle appartient à celles et ceux qui la portent, l'oublient, la transforment et la prolongent, tout ceci consciemment. Ce workshop propose ainsi une manière d'écrire sans fixer, d'enseigner sans hiérarchiser, de mémoriser sans fossiliser. Une archive vivante, vibrante, précaire et infiniment réactivable.

Chapitre 3 : Hommage : tenter de ne plus trahir

there is a difference between probing originality and saying depth of originality
— Olivier Zham

3.1. De l'originalité en art performance

de l'impossibilité et de l'inutilité du repérage de l'original dans la foule anonyme des images médiatiques.
— Maurice Blanchot

Tel que démontré dans le chapitre précédent, prolonger la discipline, contribuer à la littératie de cette dernière, rendre compte du supplément de l'archive, de l'histoire absconse de la performance et des êtres-solaires qui la composent procéderait donc d'une posture d'hommage. Cette posture, comme nous l'examinerons dans ce chapitre, remet en question l'originalité intrinsèque à notre conception de l'art. En effet, l'originalité en art est une notion largement mobilisée, que ce soit dans les contrats d'exposition et d'événements ou dans les appels de dossiers et de participation : « L'ARTISTE déclare être l'auteur original et le propriétaire de l'ŒUVRE »[46].

En art performance, il est souvent affirmé que la performance ne se répète pas ou très peu : « [u]ne limite rest[e] : pas de répétitions, pas de jeux de rôle. » (Blaine dans La Chance et Martel, 2013, p.21). À l'exception des contributions entourant le reenactment, la tradition veut que chaque performance soit unique. Toute répétition ou réitération risquerait de diluer son lien avec la vie et d'affaiblir sa distinction d'avec le théâtre ou la danse. Ainsi, en s'inscrivant dans cette idée selon laquelle l'art performance ne se répète pas, la discipline exprime une forme de résistance à la réitération, renforçant ainsi l'idée même d'originalité — puisqu'elle serait toujours « nouvelle », et donc, au mieux, originale.

46 Pour consulter le contrat type du RAAV : https://raav.org/ressources/contrats-et-licences/

Ce chapitre explorera donc la relation entre l'originalité attendue des œuvres d'art et une discipline qui puise au plus près de la vie (Kaprow, 1996). Il s'agira d'interroger comment la posture de l'hommage met à mal l'injonction à l'originalité, notamment par la reconduction disciplinaire, qui déplace la notion même d'originalité et d'origine.

L'originalité, donc, en plus d'être une autorité dans ces contrats et appels, opérerait aussi comme un drapeau circonscrivant un territoire de pensée qui nous appartiendrait (Buydens, 2012). Ainsi, entre pairs, l'originalité d'une œuvre devient le faire-valoir dont l'artiste dispose pour affirmer qu'il est la première personne à en avoir eu l'idée — sans même qu'une forme matérielle n'ait été donnée à l'œuvre, l'idée seule suffisant à revendiquer son originalité. Cette confusion témoigne d'une résistance aux reconnaissances artistiques des œuvres qui « dévalu[eraient] ou concurrenc[eraient] directement les œuvres copiées » (Sirois-Rouleau, 2014, p.78). De fait, « [c]e type de croyance démontre une tension conceptuelle persistante entre l'œuvre et sa copie » (Sirois-Rouleau, 2014, p.78), et une plus-value systématiquement accordée aux œuvres dites originales. Pourtant, cette obsession de l'originalité semble paradoxale lorsqu'elle se heurte à l'art performance, qui repose sur l'éphémère et l'impossibilité d'une reproduction fidèle. Après tout, "performance art (the live event) cannot be successfully re-produced in another medium" (Marsh, 2014, p.10).

L'hommage, par sa propension à produire un éloge à une forme ou à un artiste autre, interroge cette notion d'originalité entendue comme une appropriation d'un espace intellectuel en art (Sirois-Rouleau, 2014). En outre, l'hommage met en sourdine l'originalité en tant que critère permettant, dans le cadre du droit, d'élever un objet, une pièce, une œuvre au rang d'art et, par suite, de lui conférer une protection légale. Ceci étant dit, j'estime qu'en art performance, l'idée même d'originalité est soit une vue de l'esprit, soit une idéologie contraignante, voire une prémisse antithétique aux fondements mêmes de la discipline.

> cette étude [Enseigner et apprendre, arts vivants] traite de la création permanente et de la participation du public. L'auteur (coauteur de chaque lecteur qui le souhaite) est un homme qui croit en la possibilité de combler le fossé séparant l'artiste de son public, et de les réunir dans une création commune. (Filliou, 1998 p. 7)

Cette conception de la création comme processus partagé et continuel s'oppose frontalement à l'idéal moderniste d'originalité individuelle, en réinscrivant l'art dans un régime de relations, de reprises et de gestes ouverts. Dans cette perspective, il ne s'agit plus de « faire du nouveau » mais de s'inscrire dans un flux — ce que résume bien Stewart Home lorsqu'il affirme que "although we believe all 'human creativity' is accumulative (that is to say, that all 'innovations' are built on the sum total of what has gone before)" (Home, 1988a). La relation, la reprise, l'influence, la mémoire : tant de matériaux divers pour l'art performance.

Cela dit, l'histoire de la copie et de l'originalité dans les arts n'a pas toujours été perçue du même œil à travers les âges. Du temps des maîtres et des apprentis, des beaux-arts et de la peinture classique, le plagiat était une technique d'apprentissage (Payant, 1987). La pratique du copiste était alors intégrée à la formation en peinture, sculpture et autres disciplines des beaux-arts, au point où l'apprenti, une fois devenu maître à son tour, « cherchait à cacher ses sources » (Payant, 1987, p.52). Un peintre pompier, ressurgissant par magie à notre époque, aurait sans doute un tout autre regard sur les clauses qu'il pourrait lire dans un contrat d'exposition contemporain. Sans pour autant « remonter à Homère pour retrouver l'origine de tous les arts » (Buydens, 2012, p.323), il constaterait que rien n'est « exempt d'empiètements cachés ni d'invasions à force ouverte » (Buydens, 2012, p.323). Inversement, une large part de l'art performance, comme mentionné dès le deuxième chapitre, s'est développée à travers des classes de maîtres et des workshops (Tourangeau, Stanton et Bérubé, 2017; Korkeaoja et Arlander, 2023) — et continue encore aujourd'hui de se transmettre ainsi. On peut donc entendre que l'art performance se prolonge de proche en proche, de *différance* en *différance*, sous un astre semblable aux pratiques des beaux-arts d'autrefois, à quelques nuances près. Loin de moi l'idée

d'anachroniquement assimiler l'art performance aux beaux-arts, mais plutôt d'éclairer cette manière de faire qui, selon mes interrogations, ne répond pas au même impératif d'originalité que les pratiques artistiques actuelles.

Enfin, bien qu'il serait possible d'élargir ces réflexions à l'art en général — comme l'ont fait Stewart Home (1988a) ou Kenneth Goldsmith (2011) —, ici, je choisis de les ancrer expressément dans l'art performance. En plus de la portée critique que j'assume dans ma posture — question d'ajouter l'insulte à l'injure tout en faisant écho à une filiation aussi vieille que le droit d'auteur —, je citerai Blaise Pascal pour mieux saisir la défiance qui a toujours traversé cette notion : « [i]ls sentent leur bourgeois qui a pignon sur rue et toujours un chez-moi à la bouche » (Buydens, 2012, p.336). Pascal confrontait ici directement les auteurs tributaires d'une logique propriétariste du « mon livre, mon commentaire, mon histoire » (Buydens, 2012, p.336) — un discours marqué par l'accumulation, dans une verve critique qui n'est pas sans rappeler les prémisses anti-institutionnelles et contre-mercantiles des fondements fuyants de l'art performance.

En ce sens, revendiquer l'originalité d'une forme et en défendre le territoire comme une possession exclusive semble aller à l'encontre même des fondements de l'art performance qui pose le regard sur la vie : « le performatif fait sens lorsqu'il réinvestit le sens dans la vie concrète. » (La Chance et Martel, 2013, p.3). Loin d'être un principe structurant de la discipline, l'originalité, lorsqu'elle s'y introduit[47], tend à instaurer une distance entre les pairs, entre les ami·e·s, plutôt qu'à nourrir une bienveillance collective. De fait, elle fait faux bond aux notions de réseau (Martel, 2015), de milieu et de prolongement conscient de la discipline (Guzek, 1998) qui sous-tendent ma pratique et ma réflexion.

47 À ce propos Moulin constatait que : « l'art contemporain […] a contesté la définition reçue de l'oeuvre d'art […] Au cours des deux dernières décennies, les artistes […] ont explicitement cherché à assassiner l'oeuvre, au sens reçu du terme, pour mettre fin à son statut social élitaire et à son statut économique privilégié. Il leur a suffi de poursuivre l'entreprise d'autodestruction de l'art commencée dès le début du XXe siècle : rejet de la composante artisanale du métier d'artiste; refus du signifié; abandon de l'oeuvre au hasard; désignation de l'objet trouvé comme art; substitution de l'artiste à l'oeuvre » (Moulin dans Walravens, 2005, p.17)

L'histoire de l'originalité dans le droit d'auteur est une longue aventure où l'artiste n'a, la plupart du temps, figuré qu'en tant que sujet de discours (Buydens, 2012). Le passage du concept de propriété à celui d'originalité peut se résumer ainsi : « [l]e travail est créateur de propriété, et le travail de l'auteur l'est plus que tout autre, car il se déploie dans l'âme même de l'auteur » (Buydens, 2012, p.318). L'œuvre, perçue comme un prolongement de l'artiste, lui serait ainsi naturellement attribuable en tant que propriété (Buydens, 2012, p.321), ce qui mènera, dans le droit moderne, à la conception juridique d'originalité (Buydens, 2012, p.333).

Or, bien que l'art performance soit reconnu en tant qu'art, une certaine pensée suppose qu'il est si proche de la vie qu'il pourrait s'y confondre (Kaprow, 1996). Ainsi, « [l]'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » (Filliou et al., 2003) ne questionne pas seulement les limites entre l'art et la vie, mais interroge aussi la conception même de l'originalité[48]… et, par extension, la manière dont nous envisageons l'art dans le cadre du droit.

Si l'originalité est perçue comme le gage de « l'expression de la personnalité unique de l'artiste, ce qui implique qu'elle relève moins de la catégorie de la création (comme résultat d'un faire) que de celle du reflet (comme empreinte d'un être) » (Buydens, 2012, p.147), la pratique de l'art performance, en puisant directement dans la vie, se révèle antithétique à cette conception. Dès lors, comment identifier l'artiste à son œuvre et, par extension, l'en tenir responsable, lorsque ses actions semblent émerger non pas d'un espace circonscrit par l'art, mais directement de la vie elle-même ? En faisant usage de la vie comme matériau et

48 Les gestes quotidiens, voire ordinaires, issus de la vie, suivraient cette logique : « l'emprunt à une œuvre préexistante n'est pas subordonné au consentement de l'auteur lorsqu'il porte seulement sur des éléments dépourvus d'originalité » (Lucas dans Walravens, 2005, p.352). Ainsi, si l'originalité est entendue comme le critère déterminant du droit d'auteur, la performance, en brouillant la frontière entre l'art et la vie, interroge la possibilité même d'une protection juridique de ses gestes et formes, lesquels s'inscrivent souvent dans une réappropriation collective et mouvante.

non comme un objet référentiel, l'art performance brouille cette vision personnaliste de l'originalité. Plutôt que d'inscrire une œuvre dans une identité stable, il ouvre sur une proposition d'action, une situation où l'artiste explore le vivant en l'investissant.

Une pratique de l'hommage, tout comme le développement conscient de la discipline de l'art performance, emprunte l'idée à autrui, emprunte les formes à la vie, pour la traduire sous une nouvelle forme. Au-delà de l'emprunt de l'idée, elle s'ancre dans le vivant, considéré comme notre Muse, afin de prolonger ce qui n'est encore qu'un potentiel vers l'existence. Dans le cadre de l'art performance, l'artiste ne se contente pas de reproduire ; il inscrit son geste dans un prolongement disciplinaire du vivant, traduisant ce qui fut ou ce qui aurait pu se manifester. Cette traduction n'est donc pas une copie à l'identique et, de ce fait, elle évite l'affrontement direct avec la protection du droit d'auteur — qui porte son regard sur l'objet et la forme. Elle l'adresse sans s'y confronter, car bien que l'on puisse y voir une atteinte au patrimoine d'un artiste cité, il s'agit avant tout de « porter atteinte au droit que cette personne a de contrôler ce en quoi elle a infusé sa substance même » (Buydens, 2012, p.324) : la vie même.

Créer à partir du vivant et des formes de l'art performance n'implique donc ni une appropriation de l'objet, ni une captation de l'idée. À rebours des critiques adressées aux pratiques citationnelles, l'hommage ne provoque pas « [d']erreur d'attribution, dépréciation de l'œuvre préexistante, [ou] dépréciation de la cote de l'artiste » (Walravens, 2005, p.347). Au contraire, il souligne l'importance d'une forme, la met en valeur et la célèbre. Se pose alors la question de ce en quoi un performeur a infusé sa substance et de ce qu'il souhaite en faire. En ce sens, l'art performance a tout à voir avec l'existence, bien plus qu'avec l'essence — autant que tout le concept de *différance* derridien. La pratique de l'hommage, par la traduction qu'elle opère, projette une nouvelle lumière sur l'œuvre passée et force le partage du contrôle sur l'idée ou la forme citée en l'ontologisant — en la rendant existante par l'être.

Ma pratique prolonge ainsi les conceptions modernes de l'œuvre « comme processus inachevé, ou comme un "évènement formel" enclenchant des forces, qui à leur tour produiront d'autres formes » (Buydens, 2012, p.323), et ainsi de suite, *ad nauseam*, tant par moi que par d'autres. En outre, elle suscite une provocation à la générosité, évoquée au chapitre 2, sous la forme subreptice du larcin, d'un escamotage. Ma pratique reconnaît l'individu premier à avoir eu l'idée en lui rendant hommage, tout en traduisant sa forme en une autre — m'éloignant ainsi de la copie à l'identique. Or, la rétribution à son auteur source ne s'effectue ni par désignation explicite ni par appel à la signature, mais par une rétribution au sein d'une (micro-)histoire de l'art qui prend pour lieu l'être solaire[49]. Là, en raison d'une absence manifeste de proximité exacte entre les deux formes — l'une citée, l'autre citante —, et de par ma posture de traducteur, j'esquive la protection du droit d'auteur tout en remettant en question le concept d'originalité dans ses deux acceptions, en contre-signant l'idée de l'œuvre d'autrefois.

Si un artiste performeur souhaitait produire une forme et une idée véritablement originales, il lui faudrait à la fois posséder un savoir omniscient sur l'histoire d'un art éphémère et voué à l'oubli, élaborer un stratagème brouillant les pistes d'une pratique puisant dans les potentiels de la vie, tout en rejouant la conception quasi divine de l'artiste en génie créateur. Confronté à la production disparate et éparse des archives en art performance, Klein décrit brillamment le lien entre l'archive et son usage artistique dans *Archive(s), mémoire, art : Éléments pour une archivistique critique*, en paraphrasant Arlette Farge ainsi : « les pratiques artistiques mettant les archives en jeu permettent de mettre en lumière le goût de l'archive, l'émotion suscitée par le contact des archives » (Klein, 2019, p.3). L'affect et la sélection subjective y occupent donc une place centrale — comment en serait-il autrement

49 L'« être solaire » renvoie à une figure éthique et relationnelle empruntée à Sloterdijk, selon laquelle la générosité — même provocatrice — ouvre à une « éthique du débordement et de l'entrée dans les autres », où la subjectivité se dilate, absorbe et rayonne à nouveau . Cette logique expansive et transformatrice dépasse les cadres individualistes pour envisager un mode de relation fondé sur l'échange d'énergies et la transmission des formes. (Sloterdijk, 2005)

face à une pratique qui s'ancre viscéralement dans la vie, comme l'art performance ? L'archive devient notre corps, notre mémoire, et s'inscrit en parfaite continuité avec la conception éphémère et expérientielle de cette discipline.

Dès lors, il est plausible que plus d'un artiste en art performance ait rendu hommage à une autre œuvre, parfois même à son insu, ne divulguant qu'à voix basse le nom de l'artiste célébré. C'est, en somme, toute l'histoire de l'apprenti des beaux-arts (Payant, 1987), qui usait du plagiat comme méthode pédagogique. Mais c'est aussi ce que je considère comme une démarche positive, attentive à la nature mouvante de la discipline, et soucieuse de prolonger ses gestes sans les figer. Certes, en me revendiquant traducteur, je reconnais que toute traduction est aussi une trahison, comme le rappelle la paronomase *traduttore, traditore*[50] ; toutefois, il s'agit ici d'une trahison consentie, voire nécessaire, qui agit moins comme déformation que comme relance, comme fidélité dynamique au potentiel de transformation inscrit dans l'œuvre première. Une fidélité à l'instabilité même de l'art performance, qui persiste à travers des archives disparates, un certain mal d'archive, et un milieu toujours en perpétuelle reconstruction. Chaque œuvre tente alors, non d'échapper à l'institutionnalisation — ce qui serait naïf de prétendre —, mais de la troubler, de la travailler depuis ses marges, de faire vibrer les structures tout en y étant inévitablement prise.

Cette posture, qui critique l'originalité individuelle tout en soutenant le prolongement collectif, engage une dynamique quasi magique ou, à tout le moins, plus grande que soi.

> Using what Frazer called 'imitative magic,' the magician 'infers that he can

50 L'expression italienne « traduttore, traditore » — littéralement « traducteur, traître » — condense le paradoxe classique de la traduction : toute tentative de transférer un sens d'un contexte à un autre implique une part de transformation, voire de trahison. Dans le champ de l'art, et plus spécifiquement en art performance, cette tension se manifeste de manière aiguë : traduire un geste, une œuvre ou une intention performative d'un artiste à un autre engage nécessairement une reformulation. Mais loin de réduire ce déplacement à une trahison au sens péjoratif, il s'agit ici d'assumer une forme de fidélité active : une trahison consentie et générative, qui honore l'œuvre-source en la réactivant, en la rendant à nouveau vivante au sein d'un contexte mouvant.

> produce any effect he desires' (Frazer, 1992, p.12; Potolsky, 2006, p.138). [...] For sociologist Marcel Mauss, magical mimesis implied 'a network of reciprocal sympathies [instead of a] hierarchical ladder of rational forms' (Potolsky 2006, p.139) (Cheng et Cody, 2016, p.221).

En ce sens, cette mimésis aux ressources magiques instaure une dynamique de résonance et de sympathies, s'ancrant dans un milieu en perpétuelle reconfiguration. Par la réitération et l'ontologisation des formes et des idées de l'art performance, elle dessine un territoire aux frontières sans cesse renégociées — à rebours d'une histoire de l'art fondée sur le génie créateur et l'originalité personnaliste : « [i]n performance as memory, the pristine sameness of an 'original', so valued by the archive, is rendered impossible—or, if you will, mythic. » (Schneider, 2001, p.102).

Loin d'un culte de l'original, c'est une contribution par la mémoire et son inévitable défaillance qui prend forme, inscrivant chaque performance dans une lignée en prolongement plutôt que dans une quête d'authenticité absolue. Qui plus est, cette dynamique défie les structures hiérarchiques traditionnelles entre maître et apprenti. À chaque actualisation d'une performance, l'un devient autant apprenti que maître, renvoyant ainsi à l'œuvre de Robert Filliou, *Lehren und Lernen als Aufführungskünste (1970) [Teaching and Learning as Performing Arts]*[51]. Cette référence subvertit la hiérarchie, postulant que chacun est à la fois enseignant et enseigné. Lors d'une performance, nous sommes simultanément enseignants et étudiants, chercheurs et données, verticaux et horizontaux.

51 Encore une fois, on observe ici la confusion indéniable engendrée par les multiples traductions du mot *performance*, entre *performing art*, *performance art* et *Aufführungskünste*. À cette époque, de nombreux artistes en Allemagne et ailleurs employaient une diversité de termes pour désigner cette discipline naissante. *Handlung, Aktionkunst, Arteremos, Performancear, Action Art, siyay y shou* (Agrafiőtīs, 2023, p.20), *si-ka-parsgang-sod* (Agrafiőtīs, 2023, p.21), *épitélésis* (Agrafiőtīs, 2023, p.12) et bien d'autres ont émergé, tantôt pour marquer une distance critique vis-à-vis du capitalisme et de l'Occident (Morganová, 2015), tantôt pour se différencier du théâtre, de la danse et des avant-gardes scéniques. De plus, les traductions vers l'anglais ou le français de ces nombreux termes ne sont pas exemptes de confusion : « ainsi performing arts — arts scéniques — se réfère aux représentations théâtrales ou aux manifestations musicales classiques, alors que performance art désigne la réunion des processus et des activités artistiques à l'initiative du performeur et en sa présence […] [c]ette même confusion se vérifie également en dehors du monde occidental » (Agrafiőtīs, 2023, p.20).

> It is in accord with archival logic that performance is given to disappear, and mimesis (always in a tangled and complicated relationship to the performative) is, in line with a long history of anti-theatricalism, debased if not downright feared as destructive of the pristine ideality of all things marked 'original'. (Schneider, 2001, p.101-102).

Loin d'être perçue comme une menace pour l'idéalité pure de l'art, l'imitation ou la reproduction d'une œuvre dite « originale » inverse ici son statut : elle prolonge la logique dialogique de l'archivage de l'éphémère. Ainsi, en traduisant sa propre lignée, l'art performance donne bien plus qu'il ne s'approprie.

Enfin, la critique de l'originalité par et au sein de l'art performance se manifeste avec une évidence limpide dans les mots d'Irigaray, abordant le mimétisme sous cet angle : "mimicry […] [is] an excessive multiplication of similar alternatives in order to undermine the concept of a single, monolithic Truth." (Carlson, 2004, p.221). L'art performance, et plus encore une pratique de l'hommage en son sein, remet en question la centralité de l'originalité, non pas en tant que qualité inhérente à l'art, mais comme construction juridique et idéologique. En effet, le droit d'auteur, qui s'est consolidé en Occident à partir du XVIIIe siècle, érige l'originalité en critère fondamental de protection des œuvres, valorisant l'idée d'une création individuelle, nouvelle et identifiable[52]. L'art performance, par sa nature éphémère, relationnelle et souvent non reproductible, déjoue ces cadres. En cela, il déconstruit (en un sens derridien) les fondements disciplinaires modernes de l'art, en multiplie les *différances* et engendre de nouvelles formes qui se heurtent aux définitions dominantes de l'originalité.

52 Sur l'originalité comme critère juridique, voir notamment : De Visscher et Michaux, « Précis du droit d'auteur et des droits voisins » (Visscher et Michaux, 2000). L'auteur y rappelle que l'originalité, en droit, se définit non par la nouveauté absolue, mais par 'l'empreinte de la personnalité' de l'auteur — un critère qui peine à s'appliquer aux pratiques collectives, processuelles ou anonymes, comme c'est souvent le cas en art performance et, à plus forte raison, par une pratique d'hommage comme la mienne.

3.2 Problématique : l'appropriation d'une pratique du vivant

comme habitée par l'esprit de son auteur

— Nadia Walravens

L'un des fondements idéologiques les plus persistants dans l'histoire de l'art — et qui se prolonge dans certaines doxas contemporaines — repose sur la valorisation de l'œuvre originale, c'est-à-dire celle qui serait issue d'un geste créateur inédit, individuel et donc supposément authentique. Ce paradigme de l'originalité s'est notamment cristallisé à travers les cadres juridiques du droit d'auteur, qui consacrent l'auteur comme sujet de droit en vertu de sa capacité créative, tout en reléguant les œuvres citationnelles ou dérivées dans des zones grises — perçues comme du plagiat ou, au mieux, du pastiche privé d'originalité (Pollaud-Dulian, 2014). Cette conception est pourtant régulièrement remise en cause, tant par des penseurs que des artistes, qui en révèlent les limites autant épistémologiques que politiques.

À rebours de cette tradition, certaines pratiques artistiques, telles que l'*uncreative writing* défendue par Kenneth Goldsmith (Dworkin et Goldsmith, 2011), ou le reenactment en art performance, comme chez Marina Abramović, Steve Giasson ou Faith Wilding, déplacent la valeur de l'œuvre du geste originaire vers le processus, la recontextualisation et l'historicisation. Bien que ces démarches aient bénéficié d'une reconnaissance institutionnelle, elles ne sont que rarement interrogées sous l'angle d'un prétendu manque d'originalité. En effet, loin d'être de simples copies, ces actions performatives réactivées "extend beyond the borders of the 'original' enactment" (Marsh, 2014, p.10), car elles sont toujours prises dans un contexte, un corps et un temps nouveaux.

Ces pratiques participent à « la visibilité des archives [qui] se manifeste par un déploiement et une diversification des utilisations » (Klein, 2019, p.3), tout en nourrissant une réflexion critique sur « le statut épistémologique des archives et leur place dans la construction du

savoir historique » (Klein, 2019, p.3). En art performance, où le mal d'archive (évoqué au chapitre 2) est particulièrement vif, ces gestes d'appropriation, de traduction ou de répétition deviennent autant d'outils de résistance à l'idée d'un original stable, et appellent à une refonte des critères de légitimation artistique et mémorielle.

Dès lors, si l'art performance se déploie en s'ontologisant tout en dévoilant sa généalogie mouvante, comment en sommes-nous venus à concevoir qu'une pratique empruntant ses formes à « la vie » — ainsi que l'écrivait Kaprow (1996) — puisse être considérée comme originale ? De plus, du point de vue du praticien, comment pourrions-nous être omniprésents — au sens où l'entend Payant (1987) — au point de garantir l'originalité de notre proposition ? Enfin, dans une discipline fondée sur l'éphémère, la contre-culture et le non-virtuose (Clausen dans Collet et al., 2019), comment assurer une transmission qui ne se limite pas à une archive figée ?

Comment, alors, un artiste rendant hommage par la performance peut-il témoigner d'une filiation amoureuse (Agamben, 2011), d'un dialogue avec les spectres (Derrida, 2006b) qui hantent la discipline, et d'une réharmonisation (van Tuinen, 2021) du mal d'archive ? Comment puis-je inscrire mon travail en prolongeant l'histoire de l'art performance sans pour autant rejouer cette vaine guerre du propre et de l'impropre[53] ?

Le développement disciplinaire que j'envisage vient court-circuiter la logique selon laquelle l'artiste « authentifiant [l'œuvre], s'en fait le garant et en assume les conséquences » (Certeau, 2013, p.53). En effet, dans les pratiques citationnelles ou de reenactment, plutôt que de produire un objet pour l'attribuer à autrui, ma pratique produit un objet « à partir » d'autrui. Cette distinction, dont l'hommage en est le nom, est

53 Tout ces questions proviennent imanquablement de cette problématique dont Marsh soulève : "performance needs to be documented if it is to have a history, but this documentation challenges the dematerialistic motive inherent to performance art as a whole" (Marsh, 2014, p.16)

essentielle : *à partir d'autrui* ne signifie pas « s'attribuer » l'objet d'autrui. C'est là, me semble-t-il, le principe même de l'hommage : reconnaître une filiation, une continuité.

À partir d'autrui, tel un DJ, « enfants d'Internet et des nouveaux médias, ils parleraient la langue unique et universelle de la communication ; […] aptes à mélanger tous les sons de toutes les cultures » (Edelman, 2004, p.8-9). Il est dit que « [les DJs] construiraient un univers non pas irréel mais virtuel, […] constitué de tout ce qu'on trouve en rayon, sans scrupule et sans l'idée même d'un scrupule » (Edelman, 2004, p.9). De la même manière, l'hommage — tout autant sans scrupule — ne cherche pas à s'approprier mais à prolonger, à rendre visible une filiation entre l'un et l'autre, afin qu'elle persiste à travers l'itération et la citationalité des œuvres, au centre d'un certain réseau. Pour une pratique qui a toujours revendiqué sa proximité avec la vie[54], il semble illusoire — forme après forme[55] — de remonter à une quelconque origine.

Ainsi, un cryptage s'opère, du passé vers le présent. Cryptage, dis-je, ouvert aux gestes de codage et de décodage du regardeur, qui devient lui-même acteur de ce processus : « l'idée de l'œuvre est reprise, repensée et reformulée de manière à ce que le spectateur prenne acte de l'avant (l'œuvre antérieure) et de l'après (l'œuvre nouvelle). » (Walravens, 2005, p.411)

Mais ce cryptage demeure obscur, parfois abscons. En puisant dans des archives éparses et des gestes du vivant souvent dépouillés d'une valeur artistique manifeste, mes renvois cherchent à redire ce qui a été entendu comme performance, tout en générant une multiplicité de filiations et de généalogies possibles. Cette dispersion résulte en partie d'un

54 Renchérissant sur le lieu de l'art action et, d'une certaine manière, rendant compte de l'importance du vivant : « Là où l'on ne s'y attend pas, là où, normalement, on ne rencontre pas l'art, apparaissent des projets » (Doyon/Demers dans Richard, 2012, p.243).

55 À ce propos, Pablo Alves Artinprocess écrivait de ma pratique en art performance que : "After all, tiptoeing or 'fingertipping' in attempting to find purpose, is what performance art (the rawest one, experimenting at the margin) is about—and less so about throwing shapes or producing images." (Alves Artinprocess, 2024, p.5-6.) (cf. annexe C.)

manque de littératie disciplinaire et du mal d'archive qui caractérise l'art performance, mais qui est ici perçu comme un espace à investir.

C'est en ce sens que je fais explicitement référence à : « L'idée pure et simple […] [qui] ne possède aucune valeur créatrice, dans la mesure où elle n'est que la répétition du fond commun imaginaire d'une société. » (Edelman, 2004, p.36) Puiser dans le langage disciplinaire de la performance revient, d'une certaine manière, à rejouer le « fond commun imaginaire »[56], non pas comme la reproduction[57] d'une action marquée par la singularité d'un artiste, mais comme la réactivation d'un geste partagé (et toujours déjà partagé par le vivant). Ici, l'idée de l'action prime sur l'action elle-même — tout comme un poète emprunte au dictionnaire pour composer ses vers, malgré l'inéluctable réalité que les mots qu'il utilise ont, quelque part, déjà été assemblés par un autre poète[58].

Cette considération d'un fond commun en art performance, toujours empreint de l'empreinte du jadis, rejoint l'idée formulée par Walravens selon laquelle « re-produire, c'est-à-dire créer une œuvre qui en serait l'écho » (Walravens, 2005, p.279). En effet, la réactualisation d'une œuvre dans un contexte esthétique, politique et sociétal différent de son origine ne constitue pas tant une reproduction qu'une production renouvelée d'une forme connue. Avec le temps, l'action réitérée se voit recodifiée dans et par le contexte où elle se rejoue, dans la vie.

56 En complément à ce concept de fond commun imaginaire se développe l'idée d'un puits commun où l'artiste peut puiser pour y faire advenir une proposition artistique et ainsi ramener au rang de mémoire ce qui fut : « [i]l est connu que pour que la mémoire humaine fonctionne, il est nécessaire qu'un processus s'installe grâce auqeul les souvenirs, les images, les mots reviennent, en évitant ainsi de disparaître. La performance vise à stimuler ce mécanisme de rappel et aussi à enrichir les fonds des différentes formes de mémoire. » (Agrafiṓtīs, 2023, p.62)

57 Dans le cas notamment de ma pratique : "It works as a sort of common good, or if you prefer, a public good, which in economics means that any additional usage by one additional individual in no way leads to the depletion of the resource utilized." (Alves Artinprocess, 2024, p.4.) (cf. annexe C.)

58 Plus exactement, dans le cas de ma pratique, l'on disait que "What to some is a caricature of performance art, I prefer to see a lexicon — a sort of freeware vocabulary at artists' disposal to use, to rewrite — or to say something, if you prefer." (Alves Artinprocess, 2024, p.4.) (cf. annexe C.)

Le terme « citées », en référence aux approches citationnelles, permet ici de mieux situer l'hommage : il ne s'agit pas de s'approprier une action d'autrui, mais bien de la citer intentionnellement. En musique, le sampling pourrait être un équivalent pertinent. À cet effet, Schur explique : "[…] by sampling the words of her interviewees and then reconstructing them into a layered and flowing text, […] [it] interrogates who owned the performative spaces" (Schur, 2010, p.63). Ce processus souligne la complexité de l'appropriation dans une discipline ancrée dans le vivant. De plus, lorsque les fragments empruntés s'intègrent à une performance plus vaste, la nécessité d'une autorisation s'atténue : « lorsque l'emprunt n'est pas reconnaissable, l'échantillonnage ne relèverait pas du monopole de l'auteur de l'œuvre préexistante » (Walravens, 2005, p.354). Cette approche renforce encore une fois l'idée d'un fond commun et d'une rédaction du dictionnaire de la discipline[59], où la répétabilité et la citationnalité sont intrinsèques. Cette posture politique, voire éthique, interroge alors la nécessité de mentionner l'auteur originel : elle repose sur l'idée que toute action en art performance est toujours déjà là, en puissance dans l'existence et le vivant.

Ainsi, les fragments d'œuvres produits dans cette démarche ne relèvent ni du plagiat ni du parasitisme, tout comme l'art performance, dès ses débuts, a utilisé les comportements et gestes du quotidien comme matériau premier. Dans cette perspective, « l'emprunt à une œuvre préexistante n'est pas subordonné au consentement de l'auteur lorsqu'il porte seulement sur des éléments dépourvus d'originalité » (Lucas dans Walravens, 2005, p.352). Cette observation soulève la question délicate de la protection des performances par le droit d'auteur, particulièrement à l'aune des conceptions de Kaprow sur l'art et la vie. Mais sans même suivre Kaprow explicitement, ma pratique envisage les fragments de performance comme des *ready-mades historique*, où chaque artiste performeur joue le rôle d'autorité

59 À cet effet, l'œuvre *The Alphabet of Performance Art* (2015) de Leena Kela (suivant ce lien : http://www.leenakela.com/alphabets-of-performance-art/) est grandement manifeste de cette contribution à l'écriture de ce dictionnaire par l'action. À propos de ce projet : "In my performance Alphabets of Performance Art I perform with the materials and objects that are typical for performance art. The performance is based on over 15 years of research within the art form. I have selected 26 different materials and objects that form the language of performance art and I will perform them from A to Z."

conceptuelle en désignant tel ou tel geste de la vie comme performance.

En ce sens, l'artiste performeur pourrait être perçu à l'image des auteurs romains : « [s]i les idées qu'ils véhiculent appartiennent au fond commun, l'expression leur est propre » (Certeau, 2013 p.46). Les fragments constitutifs d'un hommage — reprenant un geste d'autrui, lui-même repris d'un autre geste, et ainsi de suite — contribuent à enrichir le langage disciplinaire de la performance. Par la réaffirmation du fragment, ce processus participe à une ontologisation progressive de la discipline elle-même : « l'expression leur est propre ».

En outre, ma pratique résonne avec le principe juridique selon lequel les idées ne sont pas appropriables, puisque « la liberté de création peut seule justifier l'exclusion des idées de la protection du droit d'auteur, car elle est nécessaire à l'évolution de l'art » (Walravens, 2005, p.411). Ainsi, bien que le geste puisse être considéré comme une forme protégeable, l'ontologisation de la discipline privilégie une approche où l'œuvre ne constitue pas tant une « copie à l'identique » qu'une seconde version. Puiser au plus près de la vie — et de son caractère inéluctablement sériel — revient à suivre un mouvement où « [l]'idée est ainsi déclinée à l'infini et ses multiples expressions » (Walravens, 2005, p.116). Contrairement aux pratiques citationnelles décrites par Walravens, ce processus s'adapte naturellement à la discipline de l'art performance et, à plus forte raison, dans ma pratique de l'hommage.

Dès lors, ce qui pourrait s'apparenter à une « signature » ne réside pas dans l'intitulé de l'œuvre ni dans une affirmation de l'identité d'auteur, mais plutôt dans la répétition et la persistance d'un geste : celui de l'hommage. Ce geste, incarné à travers une démarche récurrente et située, se manifeste comme une forme de co-présence, une posture relationnelle davantage qu'un acte de revendication. Il ne s'agit donc pas d'interpréter une œuvre préexistante à la manière d'un simple écho, mais d'en proposer un prolongement

vivant — une deuxième version qui réactive la mêmeté sans la figer, tout en évoquant à nouveau l'immensité des possibles de l'existence et de la discipline.

Comme mentionné en ouverture de ce chapitre, certaines pratiques puisent dans la trace mnémonique, photographique ou simplement dans la rumeur et les dires, s'inscrivant ainsi dans « une information appauvrie, déformée, mais enrichie de leurs souvenirs » (Walravens, 2005, p.319) — la vie dans toute sa défaillance.

> The communicative power of bodies and voices to be used as sources of memory and recall, storage and suppression, is at the core of sampling [...]. Hodges Persley further theorizes sampling as an act of historical manipulation and revision. (Hodges Persley dans Cheng et Cody, 2016, p.260)

L'hommage apparaît ici comme un acte de manipulation et de réécriture d'une micro-histoire. Dans ma pratique, cette filiation des formes et des gestes se trouve enrichie de mes souvenirs, laissant ainsi place au subjectif : ce qui m'a ébranlé, ce qui m'a touché. Le fragment cité se re-codifie, perméable au contexte dans lequel il se déploie.

D'une certaine manière, cette approche en art performance ne fonctionne pas comme une autobiographie témoignant de soi, mais plutôt comme un journal intime relatant un·e passant·e, un·e ami·e, donnant raison à « l'auteur [qui] voudrait n'être plus lui-même pour devenir cet autre universel qu'il portait déjà en soi » (Edelman, 2004, p.313). Ce journal intime est inévitablement subjectif, lié à mon existence, à mes passages et à mes rencontres. Le geste de l'hommage devient alors, à l'image de l'évergétisme gréco-latin, une reconnaissance où la relation avec le regardeur prend une dimension éthico-politique, l'investissant de la double qualité « de créancier et débiteur » (Edelman, 2004, p.271), appelé, à son tour, à contribuer au fond commun. Créancier et débiteur, donc, dans un échange où l'art, avec ses innombrables renvois, ses boucles et ses signatures, rejoint la générosité provocative évoquée au chapitre 2 — instaurant ainsi un système de valeurs autre.

D’un point de vue méthodologique, échapper à l’archive classique en portant l’attention sur le vivant suppose que “the archive ‘comes to us’ through material that was never ‘archived.’ It adopts meaning only in the process of interpretation.” (Battaglia, Clarke et Siegenthaler, 2020, p.12) Autrement dit, c’est dans le corps et l’expérientiel que l’archive se révèle. Son inéluctable part interprétative se déploie alors dans la porosité d’une pratique qui s’actualise devant le public, portant en elle ses potentiels autant que ses secousses possibles. Cette posture, qui capte le vivant pour le traduire en une nouvelle performance, ne trahit pas — elle prolonge et reconduit. L’archive se disperse ainsi par le ressenti, se transmettant presque par osmose, à l’image du mot-valise *perfumance* de McKenzie : “‘[p]erfumance’ (a coinage emphasizing its bodily element) in the citationality and thus inevitable slippage of performance. ‘Perfumance’ arises from the ‘citational mist’ of all performance, its ‘incessant dis(emodying)-(mis)naming,’ the ‘becoming-mutational of normative forces’ and the ‘becoming-normative of mutant forces.’” (Jon McKenzie dans Carlson, 2004, p.213) Difficile d’ajouter davantage à cette idée tant elle résonne avec mes recherches sur cet espace de brouillard citationnel propre à l’art performance, où se joue une incessante désidentification et incarnation. Un devenir commun, disciplinaire certes, mais toujours mouvant, mutant, insaisissable — puisque vivant.

Ainsi, “[d]oes the logic of the archive rather demand that performance disappear in favour of discrete remains—the 'appearance' of material as non-theatrical, as 'authentic', as somehow non-mimetic?” (Schneider, 2001, p.102). L’archive, dans cette perspective, ne se fige pas dans une matérialité qui la stabiliserait. Elle s’inscrit au plus profond de l’existence, affirmant que l’hommage, pour l’artiste performeur conscient de sa contribution disciplinaire, est toujours là, toujours en tension entre mémoire et actualisation. Cette archive par le corps, où l’écrit est le vivant, conduit alors à un constat plus radical : “the means of documentation provide an effective wall between art and life. We are not merely documenting life, but framing it, containing it. And the real crux of the

matter is what happens to the document after the event." (Barber dans Bronson et Gale, 1979, p.192-193)

Ainsi, l'art performance recueille la multiplicité de l'existence en la recadrant sous une proposition dite artistique — mais qui, ce faisant, rend la vie plus intéressante que l'art. Par cette collecte, "we begin to experience ourselves, as part of a 'world picture', where all is increasingly unreal or simulacral." (Warr et Jones, 2000, p.41) Ce qui révèle un fait indéniable : vouloir assigner une quelconque originalité à l'art performance est non seulement antinomique, mais relève d'un étrange raisonnement. Invoquer les tenants de l'histoire de la discipline, c'est rappeler que l'activité humaine, dans son potentiel performatif, a toujours déjà été là : "the art historical beginnings [of performance art] are questioned, because action as a tool is known since Diogenes." (Deimling dans Clementsen, 2012, p.176)

Le renvoi à Diogène est limpide : réfléchir son existence comme une mise en espace de questionnements adressés à un public — averti ou non — permet d'appréhender l'art performance comme un état de base. Dès lors, "could consider that each performance starts before the appearance of the artist, and then continues in synch with local time." (Romanovski, 1999, p.2) La performance ne surgit donc pas nécessairement du fait qu'un public y soit convié. Boris Nieslony me disait que l'art performance est semblable à un réseau de champignons : souterrain, en dialogue permanent, en attente des conditions propices à son émergence (Nieslony, 2021) (cf. annexe D). Lorsque ces conditions adviennent, la performance surgit — du bas vers le haut, des profondeurs vers les viscères.

3.3 Une méthode : la traduction

the namer pays tribute in the "name check" to the community from which (s)he has sprung and without which (s)he would be unable to survive.

— Dick Hebdige

Les formes choisies, ces actions, doivent être issues de performances d'autrui, à l'image d'innombrables pages d'un dictionnaire encore à écrire. Cette allusion au langage éclaire un désir : celui de traduire une certaine grammaire, un certain index de ce qui constitue la discipline de la performance — sous la forme d'une hérésie (Sloterdijk, 2002), en tant qu'usurpation appliquée à un ensemble de dogmes et de traditions, à l'origine de mon mal d'archive. En raison de ce langage fuyant qu'est l'art performance, ma tâche s'apparente à celle du traducteur[60]. Le regardeur averti de cette approche pourra reconstituer une généalogie possible de mes hommages, en suivant la piste qui lui est présentée sous la forme de cette traduction. Ainsi, comme je l'évoquais plus haut en citant Walravens, l'idée de l'œuvre est reprise, repensée et reformulée, rendant visible un avant, un présent et, vraisemblablement, un futur (Walravens, 2005, p.411). En plus, j'inscris en note de bas de page ce qui a été ontologisé par le mouvement même de cette traduction — le supplément de l'archive. Il s'agit de ramener à l'existence une pratique fuyante et évanescente.

Si, plus haut, il a été question de *sampling*, c'est surtout sous la forme du *medley* que ma pratique se vulgarise le plus aisément. Un *medley*, dans son acception musicale, renvoie au collage, mais sans jamais constituer une citation exacte, puisque :

> musical language has an extensive repertoire of punctuation devices but nothing equivalent to literature's ' ' quotation marks. Jazz musicians do not wiggle two fingers of each hand in the air, as lecturers often do, when cross-referencing during their extemporizations, because on most instruments this would present some technical difficulties—plummeting trumpets and such. Without a quotation system, well-intended correspondences cannot be distinguished from plagiarism and fraud. (Oswald, 1995)

Ce système, qui légitime la citation en littérature — la rendant à la fois possible et circonscrite — est absent en art performance. Or, dans un art qui, selon moi, se prolonge

60 À ce propos, Benjamin énonçait que : « Une traduction est-elle faite pour les lecteurs qui ne comprennent pas l'original? Cela suffit, semble-t-il, à expliquer la différence de niveau artistique entre une traduction et l'original. C'est en outre, semble-t-il, la seule raison qu'on puisse avoir de redire "la même chose". » (Benjamin, 2009, p.244)

par ses emprunts et ses dons, un tel système serait antinomique, puisque la performance puise dans un fond commun, au plus près de la vie, et se propage donc par la mêmeté et ses *différances*. Cette promulgation rejoint le concept d'Austin (Austin dans Carlson, 2004) sur la citation sans nécessité de guillemets, puisqu'elle advient dans un contexte nouveau : "[...] the reference in language to previous use of the same linguistic material in a different specific context." (Austin dans Carlson, 2004, p.218)

En outre, l'art performance ne répond pas aux mêmes impératifs que ceux dictés par l'industrie culturelle (Adorno et Horkheimer, 2015; Home, 1988b) ; il œuvre en phase avec ses propres prémisses critiques face au marché et aux logiques industrielles de l'art, tout en se déployant dans des contextes différenciés. Dès lors, ces emprunts et ces dons doivent être envisagés comme une chaîne infinie de traductions, plutôt que comme une expropriation ou une fraude — s'il en est. Le terme traduction, issu du latin *traducere*, signifie « faire passer d'un lieu à un autre », à la lisière de *performare*, qui, selon Świdziński, aurait donné naissance au mot « performance » dans le champ des arts visuels, désignant alors l'action de transformer quelque chose par[61]. « Transformer quelque chose par » une autre par la traduction — où mon corps, le temps et l'espace sont convoqués — telle est ma tâche : traduire l'histoire de l'art performance par la pratique de l'hommage.

Ainsi, ma pratique procède tel un *medley*, voire par un montage, rendant hommage à plus d'un. Cette approche de collagiste, sous le sceau de l'hommage, agit comme une hérésie, permettant de : « dénature[r] la langue : elle l'éloigne de la fonction qui visait une imitation des choses. Elle défait aussi les cohérences de la signification. » (Certeau, 2013, p.195) Par cette pratique, je dissocie l'originalité de ses copies — tentant ainsi de préserver une visée commune sans y apposer de signature. Puisant dans plusieurs œuvres pour une seule performance, je cherche avant tout à établir des rapprochements de visée, en m'attachant au

61 À ce propos, la bande-annonce du film [non publié] *The art of action* de Jan Przyluski accescible en ligne donne à voir Świdziński présenter sa pensée sur l'étymologie du mot performance. Pour plus d'information : https://youtu.be/auORCphc_s4?si=u26Ku7yimr6Yn4WB (consulté le 6 mars 2025).

fond de l'art performance plutôt qu'à un artiste ou une œuvre distincte. En d'autres termes, je monte des actions empruntées à d'autres performances qui me semblent proches, tant sur le plan esthétique que politique, mais sans intention de glorifier un artiste en particulier.

Le montage, le collage, le *medley* — ces pratiques définissent ma méthode. Tâchant d'éclairer davantage ma tâche de traducteur, j'emprunte ici les mots de Certeau, portant sur la mystique : « le "monstre" est fait d'éléments connus, mais disposé d'une manière encore inconnue qui désigne un autre espace. » (Certeau, 2013, p.199) Monstre, donc, à l'image de l'art performance : possiblement provocant, viscéral, échappant à tout horizon d'attente bourgeois. Il érige alors un espace inédit, où la lecture s'appuie sur des éléments connus — liant hommage et citation — mais agencés différemment, réintégrés dans l'ici et maintenant, dans un autre contexte que celui du passé. Ces éléments émergent au sein d'un espace de con-sistance[62], où l'art performance peut être et fleurir dans toute sa part d'insoumission. Dans ma pratique, ce sont donc des fragments d'œuvres qui sont cités, et non une seule performance que je reenact.

Ce monstre, ce *medley* :

> se joue de ces autorisations en les citant, il ne les constitue pas en instance légitimante […]. Sa valeur tient au seul fait qu'il se produit dans la place même où parle le Locuteur, l'Esprit […]. Il ne s'autorise que d'être le lieu de cette énonciation 'inspirée', désignée aussi par le terme 'expérience'. Il prétend mettre en scène un acte présent de Dire. (Certeau, 2013, p.244)

Se jouer « de ces autorisations en les citant », dans ma pratique, résonne à la fois avec la question du droit et celle de l'originalité supposée d'un auteur singulier en performance. Par la citation, ma pratique détourne, raille, sans pour autant s'appuyer sur une légitimation ou un cadre légal. Elle opère au sein d'une toile d'araignée tissée autour d'elle par des

62 En ce sens, j'utilise le tiret entre *con-* et *sistance* pour marquer mon prolongement théorique à ce que dit Bordeleau sur ce préfixe. Bordeleau fait la distinction entre le mot *ré-sistance* et *con-sistance* en marquant la racine latine de *sistance*, qui est la même dans ces deux mots : *sistere*. En ce sens, la *ré-sistence* signifie « mettre un frein à » tandis que *con-sistence* signifie « se tenir ensemble ». (Bordeleau, 2012, p.73) En guise de prolongement, je marque le préfixe aux mots consentir, consentiement, consistance de ce trait d'union pour garder intacte et mettre l'accent sur l'importante distinction de Bordeleau.

amours et des amitiés — pour reprendre librement Certeau sur la mystique et le secret (Certeau, 2013).

Bien que cette traduction renforce, en un sens, la légitimation de l'œuvre d'origine et ses récupérations possibles, elle ne l'érige pas en instance autoritaire sur ses propres copies. Sinon, l'art performance serait réduit à une logique de prolongement disciplinaire servile. De plus, ma pratique prend place à « la place même où » parlaient les locuteurs pris en hommage, dans leur espace légitimant, au sein d'un certain réseau. Hors, cette traduction s'extirpe du contexte temporel pour une réaffirmation du lieu d'où je parle : l'art performance. À terme, cet hommage est traversé, inspiré, désigné autant par une recherche que par l'expérience. Cette dernière, pierre angulaire de ma méthode sélective, renvoie à l'affect : je procède par subjectivité, m'appuyant sur ce qui me constitue, m'ébranle et m'affecte. Mon expérience d'une certaine micro-histoire s'y trouve alors invoquée.

Ainsi, la relecture des choses du passé revient à tenter « de repérer le mouvement qu'opère leurs écritures dans le cadre scénique imposé par de nouvelles questions » (Certeau, 2013, p.24). Repérer ce mouvement, c'est reconnaître une traduction possible, puisque ces écritures se trouvent « imposées par de nouvelles questions », autrement dit, convoquées à la barre de l'histoire sous l'effet d'un contexte changeant et d'un besoin de relecture révélatrice (Payant, 1987). Ces nouvelles questions adressées à ces suppléments d'archives sont mises à l'épreuve par la traduction que ma pratique d'hommage oblige; par un autre contexte, par rapprochement de visée d'autres actions.

Combien de fois avons-nous célébré un·e artiste dont la relecture, à l'aune des préoccupations contemporaines, révèle des angles morts, des mauvais plis, des habitus problématiques ? Ce processus de « ré- et sur-écriture de l'histoire » s'accompagne d'une politisation de ce constat archéologique, qui permet « le moment politique d'une telle

répétition » (Giasson, 2021, p.40). Il s'agit de tenter d'être « au plus proche possible » de l'œuvre et de ses visées. Ainsi, ma pratique cherche à créer un cadre expérimental où l'événement se déplie aujourd'hui de façon imprévisible, avec un but incertain, faisant apparaître le « même » comme « quelque chose d'autre » (Muhle dans Giasson, p.40). De ce fait, cette approche substitue une représentation à une séparation, opérant une traduction ancrée dans le présent plutôt que de figer le passé — affirmant ainsi son potentiel politique et son rôle dans l'écriture de l'Histoire.

Cette traduction, dis-je, s'attarde à ce qui est entendu « par l'essai, par le germe de sa création » (Benjamin, 2009, p.248), cherchant dans le fragment ou l'œuvre citée cette visée initiale qui persiste malgré le passage du temps. En ce sens, « la finalité de la traduction [est], en fin de compte, d'exprimer le rapport le plus intime entre les langues » (Benjamin, 2009, p.248). Ainsi, mes performances parleraient une autre langue : celle qui entre en dialogue avec celle d'un·e autre, dont je prolonge le geste à travers l'hommage.

Toute la porosité de l'actualisation d'un geste en performance, face à la diversité des contextes, est ainsi préservée par cette tentative dont la finalité converge avec ces contextes et ces langues — comme avec une discipline en devenir. Il s'agit alors de restaurer, par la séparation temporelle, mais aussi politique, esthétique, légale et, plus encore, disciplinaire, dont le passé et l'écriture de l'histoire se font trop souvent les fossoyeurs. Cette séparation assure une posture hérétique autant que de relayer toute la « *fuyance* » à la discipline.

L'hommage, du fait de sa traduction, produit un « arrivant qui, pour arriver, doit déborder et surprendre toute anticipation déterminante » (Derrida, 2002, p.72). Ce faisant, ma pratique permet d'adresser le creux laissé par le temps et par ces nouvelles questions. Ces nouvelles questions, adressées l'instant de l'hommage, réinvesties les possibles des gestes d'antan. Par le geste d'hommage d'une discipline toujours en mouvement, je procède au sein de la

visée de l'œuvre tel un « débutant qui apprend une nouvelle langue » et qui « la retraduit toujours dans [s]a langue maternelle » (Marx dans Derrida, 2002 p.179). Par ce geste, j'escamote — ou plutôt, j'opère un processus de spectralisation qui « fait disparaître en produisant des apparitions » (Derrida, 2006b, p.204), cherchant à réinvestir la puissance de ce qui fut.

« Spectralisation », donc, puisque la langue historique de la performance est toujours nouvelle — fragile, mouvante, sans cesse réinterprétée. Ce renouvellement perpétuel s'explique par un manque de littératie, de reconnaissance et par un mal d'archive. De plus, un écart subsiste toujours dans la traduction, un espace qui se glisse entre l'original et son actualisation, rendant compte d'un processus *ad nauseam* de réinvention. Cet écart, loin de trahir, permet au contraire de préserver et de reconnaître les différences inhérentes aux contextes successifs d'actualisation. Face à une discipline fuyante, aux spécificités mouvantes — la traduction en est selon moi l'honnête mesure.

Il me semble essentiel de souligner ce glissement, car, tout comme un langage nouveau pour un non-initié, ma pratique ne cherche pas à recréer sans traduire. Loin d'une simple répétition, l'hommage tend à s'approprier une forme, un langage d'autrui, tout en le transformant en un idiome autre — un « *chi'aq* ». Un « *chi'aq* », c'est-à-dire une langue entre-deux, hybride mais bien réelle. Loin d'un simple procédé citationnel, l'hommage est traversé par la traduction — celle d'un langage passé en une œuvre actuelle — mais aussi par « une certaine forme de citation » (Lemoyne dans Gilbert, 1988, p.22), au risque de me, de nous, répéter. Ainsi, ma pratique de l'hommage préserve les potentialités de l'incommunicable dans l'œuvre citée, comme un processus de traduction perpétuel qui ne cesse de se redéployer.

Dans la survie des visées d'une performance donnée, rien ne reste jamais figé : elles

évoluent, se transforment, mûrissent avec le temps : « même les mots bien définis continuent à mûrir. » (Benjamin, 2009, p.249). L'art performance suit cette dynamique : il avance, se renouvelle, comme une course de relais où chaque passage de témoin donne naissance à une nouvelle acception de la discipline. La traduction agit de la même manière : elle permet aux formes de mûrir, tout comme le temps modifie les pratiques. Puisqu' « une traduction qui rend fidèlement chaque mot ne peut presque jamais restituer pleinement le sens qu'a le mot dans l'original » (Benjamin, 2009, p.255-256), il devient nécessaire de faire mûrir l'œuvre prise en hommage, de la traduire dans un contexte renouvelé, d'y adresser de nouvelles questions.

Cette approche ne se limite pas à transmettre une œuvre : elle la met en résonance avec un milieu, favorisant ainsi une mutualisation des forces qui le constituent. Ce n'est pas seulement l'hommage qui est célébré, mais l'écosystème dans lequel elle prend forme (Romanovski, 1999). Ainsi, par l'hommage, il ne s'agit pas d'effacer l'auteur de l'œuvre originale, mais de jouer avec la dialectique du voilé et du dévoilé, dans un véritable dissimulacre. Loin de nier le lien entre original et copie, il s'agit d'en reconnaître la parenté, voir la parenté même de toute performance située en un moment, en un milieu. Mais cette parenté n'est pas une stricte ressemblance : elle repose sur la provenance, dans le sens premier du terme latin *provenire*, qui signifie « venir en avant ». L'hommage ne ramène pas vers une source figée, mais la projette dans un futur milieu où elle continue de résonner.

Ainsi, la traduction contribue à l'achèvement d'une œuvre, car « prises une à une [les langues sont] incomplètes » (Benjamin, 2009, p.251). Elle vise un « langage pur », une harmonie entre les multiples façons d'appréhender une œuvre. Dans cette logique, « la traduction ne peut que renoncer au projet de communiquer, et l'original ne lui importe que pour autant qu'il a déjà libéré le traducteur et son œuvre de la peine et de l'ordonnance d'un contenu à communiquer » (Benjamin, 2009, p.257). Traduction et original deviennent alors

complémentaires, créant des résonances qui ne cherchent pas à transmettre un message figé, mais à révéler ce qui nous constitue. Par suite, l'hommage tente de compléter la mouvance et la « *fuyance* » nécessaire à la discipline pour qu'elle ne se fige jamais.

Au vu de l'hommage, ce procédé épouse la dynamique propre de la traduction : « le mot, non la phrase, est l'élément originaire du traducteur » (Benjamin, 2009, p.257). En chaque performance persiste un résidu incommunicable, quelque chose qui, selon le contexte, est incomplet[63]. Ainsi, l'hommage ne se contente pas de restituer une œuvre : il la recode, la laisse mûrir, en révélant ce qui était déjà présent mais non perçu. L'hommage fait le pari que les mots anciens disent des choses nouvelles.

Ce phénomène est illustré par Morganová : « un certain nombre d'actions retrouvent du sens à travers la documentation énigmatique qui nous impose souvent un faux punctum » (2015, p.35). Il s'agit d'un processus de relecture où l'œuvre d'origine est touchée « de façon fugitive et seulement dans le point infiniment petit du sens, pour suivre ensuite sa trajectoire la plus propre » (Benjamin, 2009, p.259). Si l'œuvre d'origine est un langage, sa traduction en repousse les frontières, comme l'exige la vision benjaminienne de la traduction (2009, p.259). C'est dans cette permission, cette liberté, que s'inscrit ma pratique : elle agit à l'instar d'un mystique qui sait que les œuvres « contiennent entre les lignes leur traduction virtuelle. […] [Dont] [l]a version interlinéaire du texte sacré est l'archétype ou l'idéal de toute traduction » (Benjamin, 2009, p.262).

Ce faisant, le regardeur de mes propositions en art performance se retrouve dans la posture d'un archéologue, rejouant celle du chercheur qui : "reading or reviewing the action's

63 À propos, Benjamin posait la question suivant sur la traduction « Que communique-t-elle? » et poursuivait avec, qui est à l'origine d'une incomplétude possible : « Très peu à qui la comprend. Ce qu'elle a d'essentiel n'est pas communication, n'est pas message. Une traduction cependant, qui cherche à transmettre ne pourrait transmettre que la communication, et donc quelque chose d'inessentiel. » (Benjamin, 2009, p.245)

documentation is more in the position of an archaeologist, who has dug up a shard of pottery and, drawing from his knowledge of history, attempts to imagine its original form." (Morganová, 2015, p.36)

Cette posture, ancrée dans le passé mais actualisée par la traduction dans le présent est inhérente à toute pratique de l'hommage. Ceci me permet de maintenir au sein même de la performance l'idée d'un prolongement, d'une généalogie. De plus, elle enjoint à porter le regard sur ce qui compose le supplément d'archive pour "attemps to imagine its original form". Elle est primordiale, car "[t]he artist regulates his performance according to the thesis that the eye grasps only what interests it." (Schwarzbauer, 1979, p.139). Autrement dit, elle ouvre la possibilité d'une révision, d'une recomposition de ce qui fut saisi, tant par le regard immédiat du spectateur que par celui, plus vaste, de l'Histoire.

Suivant cette idée développée par Schwarzbauer, l'artiste présenterait ainsi des fragments capables d'atteindre viscéralement le regardeur et d'engendrer une "immediate psychical and physical reaction" (1979). En ce sens, le rôle du traducteur dans mes recherches-créations ne se limite pas à une simple transmission conceptuelle, mais prend une dimension énergétique : physique et psychologique. Cette approche me permet une forme de possession (Certeau, 2013) et d'incarnation dynamique (Tourangeau, Bérubé, et Stanton, 2017), privilégiant la performativité des actions citées plutôt que leur narration, leur symbolique, leurs références ou encore leurs concepts premiers.

Cette attention portée à la performativité s'explique aussi par le fait que, lorsque je deviens à mon tour regardeur d'une performance qui inscrit un prolongement, "[t]he only things that we can assimilate, however, are those which have entered into a state of pre-wording in the spectator preconscious." (Schwarzbauer, 1979, p.139). Ainsi, ce qui persiste au sein d'une performance donnée demeure à l'état de germe, d'énergie[64], prêt à être réactivé par

64 À ce propos, Alain-Martin Richard, au sein d'un tableau énonçant les différences entre Théâtre et

l'hommage et la traduction performative.

Ce faisant, Carlson a ratifié, au sein de son glossaire issu de son livre *Performance : a critical introduction* de 2003, divers termes qui éclairent les dynamiques à l'œuvre dans la traduction de performance par l'hommage. En guise de conclusion à ce point, je propose d'en explorer certains à travers le prisme de ma pratique.

L'itérabilité est définie comme "the characteristic of language acts that allows them, while each occurring in a unique situation, still to echo similar previous language acts and thus be understood." (Derrida dans Carlson, 2004, p.220). Cette définition met en lumière un principe essentiel de l'hommage en performance : chaque geste, bien que singulier et ancré dans un contexte précis, résonne avec d'autres actes passés et en renouvelle l'intelligibilité. En cela, l'hommage n'est pas simple répétition, mais prolongement, un acte de résonance où la mémoire performative se tisse et s'enrichit au fil des occurrences.

L'adaptation (*keying*), quant à elle, est décrite comme "the process in which a strip of experience is placed in a new context which gives it a different meaning." (Goffman dans Carlson, 2004, p.220). Dans ma pratique, l'hommage opère précisément cette recontextualisation : l'instant performatif, vécu d'abord comme spectateur, se trouve traduit par un nouveau geste qui en fait émerger d'autres possibles. Il ne s'agit pas de reproduire une action, mais d'en faire un matériau vivant, déplacé, métamorphosé par le contexte et l'expérience.

Carlson introduit également la notion de "ostentation", définie ainsi : "ostentation [...] the process of displaying an object or message in such a way as to call attention to it as a bearer

Performance inscrivait que le théâtre puise dans une « sémantique conventionnelle » et que la performance puise dans un « syncrét[isme] » à la « sémantique virtuelle », en plus d'y ajouter que l'art performance est un « spectacle à non-message » (Richard, 2014, p.101). Cette distinction permet de mieux comprendre le "pre-wording" dont Schwarzbauer fait référence.

of meaning." (Eco dans Carlson, 2004, p.221). Appliquée à l'hommage, cette idée souligne comment certains fragments performatifs acquièrent un statut particulier selon la manière dont ils sont mis en avant. Un geste, un silence, un déplacement peut, par sa mise en exergue, prendre autorité sur d'autres éléments et orienter la lecture d'une performance. Ce jeu de préséance et d'effacement participe à l'écriture d'une mémoire performative qui n'est jamais figée, mais toujours recomposée par le regardeur.

Ainsi, la traduction inhérente à ma pratique d'hommage ne se contente pas d'inscrire un geste dans la continuité d'un autre ; elle génère de nouvelles strates de sens, transformant l'œuvre citée et citante. Loin d'une simple commémoration, l'hommage en performance est un acte de déplacement et de relecture, où l'original et sa reprise s'enrichissent mutuellement. Si l'artiste performeur est l'un des mots d'un dictionnaire en perpétuelle écriture, chaque hommage en constitue une ponctuation, marquant des respirations, des inflexions, des bifurcations dans le flux du langage performatif. Ainsi, par l'itérabilité, l'adaptation et l'ostentation, l'hommage devient un moteur de transformation. Il ne s'agit pas simplement de revisiter un geste, mais d'en faire un point d'appui pour une nouvelle énonciation. Ce processus inscrit chaque performance dans une généalogie mouvante, une mémoire qui ne cesse de se réactualiser dans l'acte même de sa transmission. En cela, rendre hommage à l'art performance par ma pratique, c'est affirmer la vitalité d'un art qui se construit dans l'échange, la persistance et la *différance*.

3.4 Hypothèse : l'hommage comme épreuve des origines fuyantes.

retrouver l'esprit de la Révolution sans faire revenir son spectre
— Marx

Inscrit dans l'intitulé même de cette thèse, l'« hommage » traverse toutes ces lignes en filigrane. Ici, je propose un détour rapide par les dires d'un artiste québécois qui éclaire

cette notion sous un autre angle : celle de Serge Lemoyne. Si son travail est principalement associé aux arts visuels, certains pans moins connus de sa démarche témoignent d'une approche de la citation qui entre en résonance avec mes propres préoccupations.

> L'année 1983 en sera une autre de transition avec la série *À la manière de…*, où je rendais hommage à certains artistes qui m'avaient influencé. J'ai fabriqué des tableaux à partir d'un Borduas, d'un Viallat, d'un Noland ou d'un Jasper Johns. […] En 1984, je reprendrai cette idée de citation, mais dans une perspective me touchant encore de plus près. J'ai ainsi présenté l'exposition *Le triste sort réservé aux originaux*, où je n'installais aucun de mes tableaux, mais seulement des projections de diapositives de ces mêmes tableaux. (Lemoyne dans Gilbert, 1988, p.28)

Lemoyne emploie ici trois expressions significatives : « hommage à certains artistes qui m'avaient influencé », « à partir de » et « cette idée de citation ». Chacune contribue à esquisser un rapport à l'hommage qui se déploiera tout au long de cette recherche. L'emploi du déterminant « certains » signale d'emblée une sélection partielle, une filiation non exhaustive, plus proche d'une constellation mouvante que d'une généalogie fixe. La préposition « à partir de » explicite quant à elle la tension entre origine et transformation, entre fidélité et traduction. Enfin, l'expression « cette idée de citation » marque une distance critique : Lemoyne ne se contente pas d'emprunter une méthode, il interroge la nature même du geste citationnel et ses effets.

Sélection subjective, dialogue, citation, origine et visée : ces notions structurent cette recherche-création comme les éléments d'une architecture en perpétuelle construction. Si ma pratique s'inscrit pleinement dans l'art performance, Lemoyne offre un point d'entrée essentiel à la réflexion sur l'hommage dans le contexte québécois. Son usage du geste citationnel ouvre un espace de pensée qui, bien qu'éloigné de mes préoccupations disciplinaires, nourrit l'élaboration de ma propre posture artistique.

En parallèle à ce concept développé par Lemoyne, la figure du mystique (Certeau, 2013) — ou encore celle des possédés de Loudun tels que définis autour du XIVe siècle (Certeau,

1990) — offre une perspective complémentaire sur la notion d'hommage que j'explore ici. Les mystiques jouent avec le divin pour en extraire un sens enfoui, le déchiffrant dans des manifestations qui oscillent entre vision et révélation. Ils lisent ces moments dits mystiques comme des apparitions où le divin parle et prend place dans notre monde de manière parabolique (Certeau, 2013). De manière analogue, l'hommage en art performance interroge les manifestations d'un geste artistique passé avec une même ferveur. Il ne s'agit pas d'une simple reproduction, mais d'un acte de transmission où l'original se voit éprouvé, mis à l'épreuve, parfois jusqu'à son effacement.

Cette posture mystique, cependant, ne se cantonne pas aux hautes sphères de la théologie ; elle cherche, malgré tout, à rejoindre « une vie commune, c'est-à-dire au geste de se perdre dans la foule » (Certeau, 2013, p. 66). De même, une pratique de l'hommage, en valorisant les micro-histoires et en embrassant la fragmentation des récits, s'inscrit dans cette dynamique de dissolution : elle se fond dans le tissu collectif plutôt que de se figer en un geste isolé ou canonisé. Rendre hommage exige ainsi de l'artiste qu'il s'immerge dans une communauté, qu'il demeure attentif à ce qui se joue çà et là en art performance, non seulement en y contribuant par ses propres actions, mais aussi en adoptant la posture du regardeur, du témoin (Bégoc, Boulouch, et Zabunyan, 2010). Cette approche ouvre un espace à l'ami·e, à l'autre, et instaure une distance critique face aux formes institutionnalisées et normatives de l'art par une disposition à des logiques de réseaux (Martel, 2015) et de communautés.

Dans le champ des arts visuels, cette idée de se perdre dans la foule rejoint ce qu'Alain-Martin Richard nomme « l'abolition dans le désir de l'autre » : une inclination, propre aux manœuvriers, à œuvrer en dehors de soi, à déborder la stricte individualité (Richard, 2012, p.327). La mystique, quant à elle, entretient cette posture par des moments de « folie simulée », où le corps devient un espace inanalysable (Certeau, 2013, p. 66). Or, la folie — du latin tardif *follis*, signifiant « idiot » — désigne ce qui est inutile à la cité, ce qui

échappe aux structures démocratiques et, de ce fait, demeure inassignable par le pouvoir étatique (Jouannais, 2017). L'hommage en art performance s'inscrit dans une logique similaire : il perturbe l'injonction à l'originalité et à l'expression individuelle, se déployant comme une folie simulée, un trouble dans l'ordre de la création qui, par cette *follis*, met à l'épreuve l'idée même d'origine et de propriété.

En ce sens, cette pratique inquiète, au sens derridien du terme, en ce qu'elle trouble « aussi bien l'éthique et la politique » (Derrida, 2006b, p. 276). Le mystique, par sa folie simulée, met en crise l'ordre du monde et de son Histoire, tout en conservant une distance critique face aux formes sur-représentées et canonisées du savoir. Il observe « les mêmes choses » que la théologie, mais sous un angle décalé, formulant des mots encore non écrits (Certeau, 2013). L'hommage en art performance suit une dynamique semblable : il revisite son propre champ — en l'occurrence, l'art performance — tout en cherchant à réécrire, voire à dés-écrire, l'Histoire de l'art. Cette remise en espace ouvre une prolifération de discours et instaure une théorie-praxis en acte, où le passé ne se fige pas en modèle, mais devient un terrain d'expérimentation sans cesse rejoué.

Mais pour que ce re-dit advienne, encore faut-il que le dire soit reconnu comme répétable, que la réitérabilité et la citationnalité d'une œuvre ou d'un geste soient admises. Or, cette répétition n'a rien d'évident : elle implique une reconnaissance préalable, une condition d'apparition qui repose sur un double mouvement d'effacement et de dévoilement. C'est en raison de cette nécessité initiatique que, dans ma pratique, se dresse un secret qui « ne cesse de se retirer » (Certeau, 2013, p. 81), une soustraction active qui ne dissimule pas, mais différencie, ouvrant un espace d'interprétation soutenu par « l'activité de décryptage » (Certeau, 2013, p. 81) de ce qui est en retrait et qui, paradoxalement, se donne à voir sous la forme d'une : « profusion de discours nés de la relation que ces « fragments » entretiennent avec les lacunes à combler. […] [U]n trop-plein de signifiants y multiplie les trous qui induisent l'interminable récit de ses absences. » (Certeau, 2013, p. 81)

Celui qui regarde un hommage sans en connaître l'origine risque ainsi de « multiplier les trous », engendrant un « récit de ses absences » — absence des œuvres d'origine, des esprits d'autrui. Il se trouve pris dans un jeu d'intrigues où les références apparaissent sans référé, où l'absence creuse en nos viscères, amorçant une forme de mal d'archive. Dès lors, ma pratique repose sur une tromperie assumée : l'hommage n'est jamais entièrement révélé, mais signalé par des indices disséminés dans l'action, l'esthétique, l'énonciation ou, plus largement, dans les écarts que ma démarche introduit. Il ne s'agit pas de masquer, mais de dire autrement : ce qui se donne à voir n'est jamais qu'une co-signature, un jeu de traces qui n'épuise jamais la source.

Dans cette dynamique, l'hommage joue un rôle similaire dont la mystique en est la métaphore, « [comme] une combinatoire qui multiplie les possibilités de relation entre éléments et qui, par là, déconstruit et reconstruit des formes » (Certeau, 2013, p. 86). Elle génère des « repères qui ménagent des possibilités d'errer » (Certeau, 2013, p. 94), ouvrant ainsi un espace de dialogue entre les esprits du passé, un lieu où les absent·e·s peuvent à nouveau résonner sans jamais se figer dans une présence définitive.

Ainsi, si l'hommage est un *con-sentiement* entre deux choses, alors il s'apparente au processus mystique qui fait surgir « le tiers absent qui conjoint deux termes disjoints » (Certeau, 2013, p. 106). Il réside dans la persistance de l'in-séparé, dans ce qui soude sans se rendre visible, dans ce qui relie sans s'abolir. L'œuvre d'origine et l'hommage con-sentent ainsi à l'émergence d'un tiers absent, qui (ré/dés)écrit une (micro-)histoire de l'art dans l'instant présent. Ce n'est ni l'hommage en soi, ni l'œuvre d'origine qui produit cette (ré/dés)écriture, mais bien le lien qui les traverse — un espace de tension où mémoire et réinterprétation se frôlent sans jamais se confondre.

Cette (ré/dés)écriture permet de « circonscrire le terrain de relations stratégiques entre qui le cherche et qui le cache, ou entre qui est supposé le connaître et qui est supposé l'ignorer » (Certeau, 2013, p. 133). L'hommage engage ainsi un mystère : il fait émerger une présence dans la tache aveugle de l'Histoire de l'art, ouvrant un espace pour ce tiers absent, un dire sur et au sein de l'Histoire, qui révèle une béance, un manque de littératie possible. Ce secret, cet absent pourtant agissant, devient le « centre de la toile d'araignée qui tisse autour de lui des amoureux » (Certeau, 2013, p. 133) — des ami·e·s d'une histoire toujours en (ré/dés)écriture, toujours en suspens.

L'hommage donne voix aux absents — non pas comme des figures figées du passé, mais comme des présences en tension, devenues des ami·e·s possibles. Mon corps, en reprenant le passé, agit ainsi comme médium, tout comme la mystique cherche à répondre à « ce qui devrait être [mais qui est manquant] » (Certeau, 2013, p. 217). Il ne s'agit pas de restituer une totalité perdue, mais de rendre sensible la présence de l'absence, de manifester ce qui est toujours déjà là, en creux, dans l'espace du présent. Manifesté une présence, comme une célébration de l'éphémère et de l'expérientiel.

Toutefois, cette démarche ne relève pas d'une copie servile, ni d'une reconstitution fidèle d'une œuvre ou d'une action passée. Elle s'apparente plutôt au jeu de l'enfant qui, selon Giasson, « [le fait] pour de faux » (Giasson, 2021, p. 71), adoptant une posture du « comme si » (Bénichou dans Giasson, p. 71). L'hommage ne s'inscrit donc pas dans une logique d'imitation, mais dans un déplacement : par cette posture, je crée une distance entre l'origine et la reprise, même lorsque l'affect me lie à l'auteur d'origine dans une forme de filiation amoureuse. Cette distance est ce qui permet à l'hommage de ne pas s'enfermer dans un culte du passé, mais d'ouvrir un espace de relecture, où le souvenir devient un geste actif, une relance plutôt qu'un ressassement.

Cette copie profanée (Agamben, 2007) réaffirme l'importance de la posture hérétique évoquée précédemment. Loin de se réduire à une simple opposition, l'hérésie consiste à reprendre, à (ré/dés)écrire la phrase à laquelle elle se rapporte, élargissant ainsi les visées et la philologie possible de l'action mise en hommage. Ce n'est pas un effacement, mais une transformation, une friction entre fidélité et traduction.

Par la pratique de l'hommage, je remets en espace un passé abscons. Je m'attarde sur ce qui doit revenir, sur ce qui, selon moi, mérite d'être perçu à nouveau dans notre actualité. Ce retour constitue le sujet même de ma pratique. Mais ce « ce qui » porte en lui une part irréductible de subjectivité : il émerge d'un processus personnel, ancré dans ce qui m'a ébranlé, ce qui m'a constitué en tant qu'artiste. Les documents de reprise sont ainsi les jalons d'une trajectoire, des marqueurs affectifs et conceptuels qui structurent ma relation à l'histoire de l'art performance : à la fois le goût de l'archive (Farge, 1989) et son supplément (Derrida, s.d.).

Celui qui rend hommage oscille entre lumière et ombre. Il lui faut reconnaître que ma pratique n'existe pas sans les autres. Rendre hommage, c'est s'inscrire dans une chaîne ininterrompue de reprises et de résonances, à l'image d'un interlocuteur conservant les lettres d'un échange épistolaire. Épistolaire, en ce sens que l'hommage n'est jamais la possession d'un récit total : il n'en détient que des fragments, des bribes, des réverbérations. Il témoigne d'un geste de communication, non pas comme une répétition mécanique, mais comme une tentative de reprendre là où la discussion s'est interrompue, pour la prolonger et la réactualiser. Bien que façonné par ma subjectivité, l'hommage est indissociable d'un milieu, d'un·e ami·e, d'un passé. Il fonctionne selon une logique analogue à celle du « on » en grammaire : un pronom qui implique un groupe sans exclure celui qui parle. De la même manière, dans ma pratique, l'hommage suit cette dynamique du « on » : il active une mémoire collective, un réseau d'influences et de résonances, tout en portant, inévitablement, la trace de celui qui le performe.

Par la pratique de l'hommage, il y a hospitalité : un accueil de ce qui advient, sans exigence de justification ni soumission à des règles préétablies[65]. Le jeu du « on » en est un reflet. Cette hospitalité, cependant, demeure équivoque. Dans la mystique, « [le mystique] perd sur soi ce qui manque à l'autre […] il offre en lieu cet Autre pluriel » (Certeau, 2013, p. 66), une perte feinte qui ouvre un espace d'altérité. Par un corps inanalysable et toujours multiple, il adopte une posture d'ouverture, pavant ainsi la voie à « une pratique de l'infini » (Certeau, 2013, p. 66). Infini, en ce sens que l'hommage est un mouvement circulaire et cyclique, ramenant sans cesse le passé dans le présent, instaurant un dialogue ininterrompu entre ce qui fut et ce qui advient. Il met en relation un hôte et des convives[66] invisibles, où l'hôte devient le vaisseau d'une présence insoupçonnée. Loin d'un simple geste de remémoration, l'hommage construit une archive vivante, où les corps-archives des autres performeurs figurent comme convives, en résonance avec l'étymologie médiévale de l'hospitalité, ce « droit de gîte » désignant le besoin de séjourner.

Dans ce gîte de l'absence, l'esprit trouve refuge, et le passé, à travers son historiographie, devient un lieu de deuil. Comme l'écrit Certeau à propos de la mystique, « [c']est une manière [...] de pratiquer le deuil » (Certeau, 2013, p. 21). Pratiquer le deuil, dans ma démarche, consiste à panser l'absence des autres, à rendre manifeste le sédiment invisible des disparus dans l'ici et maintenant. L'hommage rétablit une relation avec ce qui fut, tout en assumant l'évanescence de cette relation — une évanescence qui est aussi celle de l'art performance. Il en restitue une forme au plus proche de son surgissement premier : fugace, poreuse au contexte, existant dans l'action. L'archive, en tant que trace du passé, s'en trouve aussitôt disqualifiée, trahie par sa propre inversion. L'hommage ne cherche pas à

65 Sur l'idée de règles préétablies sans s'y soumettre, dans les mots d'Agrafiṓtīs: « [l]a performance se réalise dès lors qu'elle inclut des matériaux (communs ou précieux), des actions, des règles, des codes, non pas éternels mais sans cesse revus et amendés. » (Agrafiṓtīs, 2023, p.14)

66 À ce propos d'une inversion des rôles, d'un performeur performé : « Dans cette perspective, l'observateur extérieur pratique une forme de performance, en utilisant son corps comme un lieu d'écriture et d'inscription des traces de la culture observée, fantasmée, analysée et pratiquée en tant que question, enjeu et malentendu » (Agrafiṓtīs, 2023, p.55)

fixer, mais à raviver. Il met en évidence une séparation, un deuil constitutif d'une pratique sans origine fixe, où l'originalité est toujours minimale. Cette fracture entre origine et hommage, entre passé et présent, nous laisse dans un état de séparation : une expérience du deuil que nous rejouons à chaque relecture, à chaque énaction de ce que l'artiste, en rendant hommage, collectionne (Létourneau dans Collet et al., 2019, p.48-49).

3.5 Appel à l'action : Hommage et traduction

Vitaque mancipio nulli dattur, omnibus usu [La vie n'est donnée en propriété à personne, en usage à tous.]

— Lucrèce, III, 971

L'hommage, tel que je l'ai exploré, n'est pas une simple reprise ni une reproduction fidèle, mais un acte de réécriture. Il engage une relation vivante avec le passé, un dialogue où ce qui fut est constamment réactualisé à travers de nouveaux corps, de nouveaux contextes. Si l'archive contient une trace figée, c'est dans la performance que cette trace retrouve souffle et action. En ce sens, rendre hommage ne consiste pas tant à citer qu'à traduire. Traduire une pratique, c'est faire exister autrement, dans un nouveau cadre et à travers une nouvelle subjectivité, un geste qui nous précède et qui pourtant continue d'agir sur nous.

C'est dans cette optique que le Workshop : Hommage et traduction propose une expérience collective où la mémoire performative se déploie sous une forme traduite. Inspiré par l'idée que lire ou consulter la documentation d'une action s'apparente davantage à la position de l'archéologue, paraphrasant Morganová (Morganová, 2015, p.36), ce workshop invite chaque participant·e à adopter une posture active face à l'héritage performatif. Il ne s'agit pas d'interpréter une performance passée, mais bien de traduire la pratique d'un·e artiste qui nous a marqué·e, de saisir les visées de son approche et de l'incarner en une traduction.

Partition du workshop

1. Définir un ordre de passage entre les participant·e·s, distinct des autres workshops.
2. Réfléchir à la dernière soirée de performance ou à la dernière performance qui vous a marqué·e, et identifier un·e artiste en particulier.
3. Traduire, sous forme de performance, la pratique (et non seulement la performance) de cet·te artiste, dans une performance d'environ 20 minutes.
4. À la suite de chaque performance principale, une courte séquence de traductions performatives collectives s'amorce : immédiatement après la performance du/de la participant·e A, le/la participant·e B réalise une action brève (moins d'une minute) qui traduit ce qu'il ou elle vient de voir. Puis, le/la participant·e C traduit à son tour la performance de B, et ainsi de suite, chaque personne traduisant l'action précédente jusqu'à ce que tout le groupe ait participé.

Ce processus en chaîne met en évidence le glissement perpétuel des formes et des intentions. Chaque traduction engendre une autre traduction, chaque geste performatif se diffracte dans l'interprétation de l'autre. Loin de fixer un sens unique, ce workshop souligne le caractère mouvant de l'hommage, son inscription dans une dynamique collective où l'héritage artistique se construit dans l'échange et la résonance. Ainsi, la mémoire performative se fait vivante, habitée, toujours en devenir.

Chapitre 4 : Milieu : se sentir situé au centre d'une discipline

We Draw a Magic Circle and Grow at the Speed of Trust

— The Sphere

4.1 Milieu de résonance et réseau

Le plus grand destructeur d'archives, c'est l'indifférence

— Simon–Olivier Gagnon

Dans ce chapitre, il me semble d'importance de mettre en lumière les lieux de filiation qui sont à l'origine du geste d'hommage. Comme évoqué dans le chapitre précédent, si la réitération d'une action en performance doit être reconnue en tant que telle pour pouvoir être citée, alors il faut un milieu qui énact cette origine, si tant est qu'il y en ait une — autant qu'il doit être capable de recevoir l'hommage. Ce milieu est ainsi à la fois hors des archives, car lacunaire, en mal d'archive ou inéluctablement inscrit dans un présent toujours éphémère, et, en même temps, éloigné de toute légitimation assurée, à distance de la *fama*[67]. De fait, une certaine auto-théorie[68] en découlera, fondée sur mes expériences au sein du milieu de l'art performance ainsi que sur mes entretiens avec ami·e·s et artistes.

Au fil de mes recherches-créations, j'ai souvent présenté et défendu une approche de l'art

67 *Fama* : Notion latine désignant à la fois la renommée et la rumeur. Cette ambiguïté entre reconnaissance et bruit informe ici l'absence de légitimation assurée de l'art performance. La *fama* renvoie aussi à la manière dont les individus et les sociétés sont pris dans un réseau de savoirs et de discours qui façonnent leur identité et leurs actions (Foucault, 2001).

68 Je mobilise ici le terme « auto-théorie » dans le sens donné par Lauren Fournier, c'est-à-dire comme une écriture où la théorie s'enracine dans une subjectivité située, dans un vécu à la fois intime et politique. L'auto-théorie est une approche critique et théorique dans laquelle l'auteur utilise sa propre vie et ses expériences personnelles comme matière première pour l'analyse théorique. En combinant autobiographie et théorie critique, cette méthode permet d'explorer des questions de subjectivité, d'identité et de culture d'une manière intime et personnelle. L'auto-théorie remet souvent en question les frontières entre le sujet et l'objet, le personnel et le politique, ainsi que les traditions et conventions.

performance qui a déplu, voire suscité une résistance marquée. Dans certains milieux, une absence se faisait sentir : un manque à combler quant aux formes et aux intentions en art performance. À tel point que, lors de festivals et événements, des détracteurs de mes gestes cités ont souvent qualifié ma pratique de passéiste ou l'ont assimilée aux maux du système dominant (patriarcal, cis-genré, blanc, allochtone et hétéronormé). Si ces accusations de passéisme me font sourire — elles ne sont que le symptôme d'une pratique de « rétro-avant-garde » — les lectures plus idéologisées de mon travail m'ont, en revanche, interpellé. Car elles révèlent à quel point la réception d'un geste performatif peut être influencée, voire détournée, par les grilles de lecture hégémoniques du moment. Ce n'est pas tant le désaccord qui m'ébranle que le réflexe de catégorisation immédiate, où l'on préfère projeter un cadre d'analyse plutôt que de rester à l'écoute du trouble ou de l'inconfort suscité.

Il ne m'intéresse guère de prolonger ces débats : mes motivations, ma pratique et ma démarche de recherche-création parlent d'elles-mêmes. Cependant, il me semble crucial de rappeler un des axiomes qui sous-tend ma pratique : l'ouverture à davantage de formes issues du passé abscons et méconnu de l'art performance. Ce chapitre portera donc cette ouverture à cœur, dans l'objectif de faire émerger une histoire et une pratique de l'art performance en dialogue avec certaines généalogies esthétiques et politiques — non pas au nom d'un retour aux fondements disciplinaires figés, mais bien pour accompagner, avec lucidité, les processus de disciplinarisation à l'œuvre. Il s'agit ici d'explorer non une origine stable, mais un champ mouvant d'affinités, de tensions et de transmissions, afin d'imaginer une futurité performative au sein d'un milieu donné.

Il serait réducteur, voire totalisant (et, en d'autres temps et en d'autres lieux, on aurait dit « totalitaire » (Morganová)), d'espérer contenir et circonscrire l'art performance à des créneaux de pensée paradigmatiques, enfermés dans « l'air du temps » et soucieux

uniquement de certains discours politiques, aussi fondamentaux soient-ils[69]. Si l'art performance a toujours eu pour fondement une critique de la commodification de l'art[70] et, par conséquent, une posture contestataire et faiblement acceptable socialement, je ne peux que lui souhaiter d'être sans contrainte et pleinement ouverte à ses possibles.

Un milieu favorisant cette diversité permet aux artistes d'être en totale mise à vif, en situation de possible dépassement, sans contrainte modale. Chalupecký l'évoquait déjà brillamment en 1978 en insistant sur la capacité de l'art performance à interroger ses propres fondements — sans pour autant sombrer dans un aveu réactionnaire ou traditionaliste :

> Its [this practice] novelty being only the fact that it insists on this old experience. If it does look for the new form, then it is only in order to rehabilitate its meaning. It is not a de-definition of art, as Harold Rosenberg wrote in the title of his book, but its re-definition. (Chalupecký, 1978, p.35)

Re-définition, donc, par la réhabilitation d'un sens ancien, d'un passé insaisissable et hors des hégémonies. Suivant cette ligne, je me défendrais bien d'être une police de la performance, cherchant à l'arrimer à une approche plutôt qu'à une autre. *A contrario*, ma pratique tend à révéler l'histoire non célébrée de la discipline en informant mes actions par des formes et des performances d'autrui, mais aussi par des démarches situées hors du champ que je considère, dans certains contextes, comme réduit par des paradigmes établis, par des approches hégémoniques ou par la nécessité d'une carrière qui mène immanquablement à la recherche d'une certaine popularité. Cette réduction est aussi le symptôme d'une occidentalisation de l'art performance, qui tend à donner l'illusion que les pays de l'hémisphère nord et occidentaux font autorité sur ce que cette pratique peut être

69 Il ne s'agit pas ici de nier l'importance des énoncés politiques en art performance, mais de questionner la réduction d'une pratique artistique à un seul paradigme idéologique ou discursif.

70 L'art performance a toujours entretenu une relation critique avec le marché de l'art et sa logique de marchandisation. Son caractère éphémère et sa résistance à la reproductibilité ont historiquement été perçus comme des moyens de s'opposer à l'assimilation par les institutions et l'économie de l'art. À ce propos, "performance art is ephemeral and made to be lost in time. This aspect of the medium was championed as a form of resistance in the 1970s since it appeared to be a mechanism that would resist commodification by the art market" (Marsh, 2014, p.11).

— comme si l'art performance s'élevait en une montagne triomphante sur un paysage de possibles.

Or, à mes yeux, l'art performance et son déploiement en geste et en action ressemblent davantage à une source d'eau aux reflets multiples, dont l'artiste s'abreuve, plutôt qu'à un monolithe rocailleux, vertical, projetant plus d'ombre que de lumière. J'espère que, par mes recherches-créations, cette discipline s'écoulera au mieux, quitte à être tsunamique et, ce faisant, qu'elle érodera l'idée même de son institutionnalisation.

De plus, l'art performance est si exalté, si éclectique, depuis notamment le début XXIe siècle qu'elle se réduit à tort à la simple affirmation suivante : « action = performance »[71] (girard, 2024; Lussac dans Collet et al., 2019, p.18). Un mal d'archive toujours et encore grandissant fait surface et disqualifie tout un milieu qui s'affaire à produire et à permettre l'art performance, sans souci du regard étatique et de l'injonction à la popularité, voire de l'acceptabilité. Des réseaux souterrains se sont donc formés — et ce, depuis les tous débuts de la discipline (Foster, 1985) —, loin des pratiques muséales[72] et des grands spectacles[73], pour être davantage dans l'humain, de proche en proche, en corps-à-corps.

71 À ce propos : « L'éclatement de la performance a besoin de pouvoir se structurer rapidement, et dans sa multitude, pour éviter sa dissolution » (Agrafiõtīs, 2023, p.39). Cet éclatement témoigne du besoin d'une infrastructure souple et adaptative pour permettre à la discipline d'exister en dehors des cadres institutionnels figés et de l'archivage normatif.

72 À ce propos, le musée, en tant qu'institution de collection et de conservation, pose des contraintes à la diffusion de l'art action. Comme le souligne Michelle Lacombe, artiste en art performance « le musée est, à la base, un espace de collection (de valeur et d'investissement) et cette pulsion/responsabilité impose beaucoup de contraintes à une pratique qui souhaite se manifester de manière plus vivante, imprévisible. Ce n'est pas de mauvaise foi. Ils ne peuvent pas faire autrement. […] Je crois qu'une action au musée finit toujours par plutôt servir le musée » (Lacombe, 2025) (cf. annexe B) Dès lors, de nombreux artistes préfèrent maintenir des pratiques en marge des institutions culturelles dominantes afin de préserver l'autonomie et la spécificité de l'art performance.

73 À ce propos, Marsh soulevait des questions fort intéressantes face à la remédiation des pratiques en art performance via des supports vidéos : "The product is a video, single or multiple screened, projected on the gallery wall. […] But what does this spectacle do to performance/body art and its integrity as a radical art? Surely anything that becomes spectacle is destined for Hollywood? Where does this leave performance practice which is impelled by ritual?" (Marsh, 2014, p.10). Cette interrogation rejoint une critique plus large de la spectacularisation des formes d'art contestataires, qui risquent d'être absorbées par les circuits de consommation culturels dominants.

Or, des réalités politiques toutes bêtes, mais malgré tout indéniables, rendent la « professionnalisation » ou encore la « carrière »[74] de l'artiste performeur difficile en raison du coût de la vie[75] (Sharp, 1970). De fait, l'on s'attend à un certain minimum de revenus suivant une performance. Cette précarité immanquable engendre donc des événements où l'on propose une performance solo sans autres performances ou encore l'on augmente un vernissage d'une action éphémère, mettant en péril le regroupement d'artistes performeurs et la création d'un milieu lors d'un seul événement. L'actualisation d'une performance, lorsque menée à bien dans son milieu, s'empreigne de la présence des autres, agissant comme un enchevêtrement de discussions, d'énergie et de bousculades : "they [performance festivals] are also collective creative practices (even if each person performs individually), because performance is extremely supple, and between the first spark of an idea and its implementation lies the huge abyss of a moment." (Romanovski, 1999, p.2)

Une pratique du collectif donc — en fait foi la souplesse des propositions, les traces des présences et des absences qui ont marqué chaque étape du processus, jusqu'à l'itération publique d'une performance donnée. Ce faisant, nul ne peut véritablement se concevoir comme un être solitaire : ni figure isolée d'un prétendu génie créateur, ni sujet atomisé façonné par les logiques néolibérales. Lorsque la performance s'actualise, elle excède l'intention d'un seul, déborde le geste initial.

74 À ce propos, Agrafiőtīs propose que « étant donné le marché de l'art rudimentaire et le financement public aléatoire (pas de politique culturelle cohérente, sérieuse, pas de méritocratie, pas de mécanismes bien organisés pour le support des arts et du spectacle), rejeter toute logique carriériste, pour privilégier la solidarité comme trait dominant de chaque initiative » (2023, p.32). Cette réflexion met en évidence la tension entre la nécessité de subsistance des artistes et la préservation d'une éthique de la solidarité, essentielle au maintien d'un milieu propice à l'expérimentation et à la radicalité en art performance.

75 À ce propos, il est intéressant de noter qu'Hélène Doyon souligne que le développement de l'art performance au Québec s'est fait en l'absence d'un marché de l'art structuré, ce qui l'a immanquablement défini en dehors des logiques marchandes (Doyon dans Beha, 2024). Cette absence de marché, bien qu'ayant favorisé une certaine liberté artistique, a également contribué à une précarisation systémique des artistes performeurs, renforçant la nécessité de structures alternatives pour assurer la pérennité de la discipline.

Tout se joue dans l'action — loin de toute réduction à l'archive sédimentée ou à la création d'un objet durable. Elle échappe aussi à l'enfermement dans un seul regard, dans une seule interprétation, à tel point que c'est souvent l'ensemble de la situation qui « performe » : le lieu, les corps, les affects, les dispositifs, les autres.

À cet égard, Heinz Von Ohff, écrivain, critique allemand des années 80 et témoin oculaire de ces années charnières, écrivait sur la « mixture des présences » comme étant l'une des spécificités mouvantes de la réussite des performances :

> What happened at the Kunstlerhaus Bethanien in May 1981 was somewhat of a small miracle. […] [T]he mixture presented on the whole proved so excellent, that something of a secret fellowship was established—among the audience and the performers, even among the artists themselves with an intensity which I have rarely experienced before. (Martins et Sohn, 1983, p.7)

En ces mots, il est donc clair qu'une atmosphère se dégageait de l'événement, de manière à rendre complices performeurs et regardeurs. Suivant ces dires, il souligne que chaque regardeur qui avait participé à ce festival "will probably have sensed an electrically charged tension" (Martins et Sohn, 1983, p.8) dont ceci l'amène à décoder l'art performance "to be one of the criteria for judging Performance art—if not the essential one. And it was obvious at times when this tension was not felt." (Martins et Sohn 1983, p.8).

Cette tension électrique qui s'agglutine entre les corps, cette atmosphère, c'est selon moi le symptôme d'un milieu qui reçoit et permet la performance. « Reçoit » et « permet », dis-je, puisque lorsque nous sommes face à une performance qui « s'énacte », nous captons la collection que l'art performance rend possible par cet énactment. À notre tour, nous recevons l'immatériel inscrit au sein d'une performance donnée : « c'est l'art qui fait office de collectionneur. L'art est collectionneur. L'art génère une *anarchive* de nos expériences. […] Nous ne collectionnons pas l'art. C'est l'art qui nous collectionne. […] L'art encode un processus à la fois historique et métahistorique. » (Létourneau dans Collet et al., 2019, p.48-49)

À cet effet, « [d]ans la collection d'expériences qu'il active et préserve, l'art produit une écriture non écrite qui s'engrave à même les espaces où l'art est en action. » (Létourneau dans Collet et al., 2019, p.48). Cette relation qu'engendre ce milieu est : "[i]n line with this configuration performance does not disappear, but remains as ritual act - ritual acts which, by occlusion and inclusion, script disappearance." (Schneider, 2001, p.105) renvoyant à l'idée même de collection des formes, hors d'archives classiques ou de scripts. Par ce milieu qui nous transperce, une posture tentant de ne pas trahir tout en demeurant hérétique face à la discipline permet l'achèvement paradoxal des bases de la discipline — entre défaire et refaire ce qui fut ancré en nous.

Le corps-archive, dont le milieu est le lieu de naissance, rend compte des sédiments de notre pratique. Ce milieu, entendu comme un espace spontané, prend forme autour et pendant les performances. Le corps-archive, c'est autant de corps que de témoins oculaires qui collectent les micros-histoires de l'art performance. En ce sens,

> to the degree that it remains, but remains differently or in difference, the past performed and made explicit as performance can function as the kind of bodily transmission conventional archivists dread, a counter-memory - almost in the sense of an echo (Schneider, 2001, p.105-106).

Ces sédiments, dont le milieu est nos corps, permettent une critique de l'archive, tout en mettant en relief ce qui résiste à celle-ci.

À cet égard, l'expression "almost in the sense of an echo" me semble mieux s'articuler autour de la notion de résonance plutôt que d'écho. En effet, l'écho, de son étymologie *equo*, renvoie à une répétition, tandis que la résonance, provenant du terme *resonantia*, désigne le prolongement d'un son, ou la capacité d'un corps à entrer en vibration. Cette différence me semble essentielle pour rendre compte de ce concept lié aux corps-archives : la résonance interroge les corps, le prolongement et la durée, contrairement à la simple répétition. Dans ma pratique, et plus largement dans l'art performance, il semble plus

pertinent de parler de résonance, car elle évoque une dynamique de transmission énergétique qui se prolonge dans le temps, à la fois du passé, du présent et du futur. Elle se manifeste entre l'artiste performeur et le public, mais aussi entre les artistes eux-mêmes. Le corps-archive devient alors une forme de vie, marquée par l'existence et est, comme l'art performance, éphémère par nature.

Ce milieu, fait de mots et de langages communs, se structure autour de micro-histoires qui se sédimentent hors des archives traditionnelles, toujours en prise avec l'oubli et la disparition. Ce milieu pense et conçoit sa propre histoire à travers la résonance des gestes, des processus et des modes organisationnels. Il se construit de manière auto-générée, du bas vers le haut, soutenant chacun de nos pas. Il permet ainsi de faire advenir l'art performance, et de contribuer à son évolution.

> To read 'history' as a set of sedimented acts which are not the historical acts themselves but the act of securing any incident backward—the repeated act of securing memory—is to rethink the site of history in ritual repetition (Schneider, 2001, p.105).

Cet agir répond, d'une certaine manière, à un mal d'archive, par une volonté de sécuriser les instants passés par la réaffirmation d'une micro-histoire commune, en dehors de l'appareillage hégémonique. Ce milieu ainsi constitué par la résonance de ce qui fut, permet une autre manière d'être ensemble.

> I think about performance's force as that which offers the perception of—and even the momentary or contingent emergence of—new ways of being together, [...]. Chambers-Letson writes, 'performance doesn't just rehearse a different world, it makes it anew, again and again' (Chambers-Letson, 2018, p.24). I describe this capacity of performance as worlding. (Disman, 2024, p.9) (cf. annexe G)

En plus de permettre ce milieu, cette résonance entre les corps, cet agir permet un renouvellement constant : "it makes it anew, again and again" (Disman, 2024, p.9) (cf. annexe G). Cette redéfinition se joue toujours dans le présent, mais chaque instant est imprégné d'un passé micro-historique. À cet égard, le processus interne qui motive l'élaboration sédimentaire d'une micro-histoire de l'art performance renvoie à une

disposition critique vis-à-vis de l'appareillage de l'Histoire et de son autorité — et, par suite, à un mal d'archive.

> He [Havel] defines the parallel culture as that which, for various reasons, does not want to or cannot use the mediums controlled by the state. In a totalitarian regime this parallel culture is made up of thousands of different people, who have at their disposal limited means of communication with the viewer or reader, is therefore defined extrinsically, and is not bound together by any common ideology or aesthetics. (Morganová, 2015, p.27)

Ainsi, cette résistance à l'usage des mots et des processus hégémoniques était particulièrement manifeste dans les pays communistes de l'Europe de l'Est. Leur auto-définition, par leur distance face à l'art officiel, constitue un exemple clair de résistance au contrôle totalitaire de ces années. Cette configuration se manifeste à chaque moment de performance qui fait défaut aux soi-disant pratiques célébrées de l'art performance occidentale. En conséquence, ces artistes, ce milieu en périphérie, s'inscrivent en dehors de l'Histoire de l'art performance dominante. Ils ne se solidarisent pas autour d'une idéologie commune ou d'une esthétique spécifique, comme c'est le cas dans les mouvements artistiques, mais plutôt par leur difficile reconnaissance au sein de l'Histoire.

Cette résistance à l'histoire hégémonique, une fois satisfaite et absorbée dans les formes reconnues, tend à dévaluer les spécificités de l'art performance. En 1990, Bruce Barber, dans sa recherche étymologique sur le mot performance, soulignait que : « cette pratique [l'art performance] serait politiquement engagée, possédant son identité propre et non une sorte d'appendice secondaire noyée dans la culture » (Barber, 1990, p.52). Ces mots, lourds de sens, choisis avec soin après une recherche rigoureuse, visent à assurer que l'art performance possède une identité propre et est politiquement engagé.

Ainsi, si l'une des spécificités de l'art performance réside dans sa nature contestataire, sa puissance contestataire doit persister. Cette persistance, dis-je, au risque de n'être reconnue que dans l'instant présent, produit des mondes à la fois éphémères et fuyants. Fuyant les

mondes et discours hégémoniques, l'art performance n'apparait qu'en certains milieux, dans son espace de résonance, un milieu sans centre.

4.2 Problématique : d'un certain multidisciplinaire si tant que adisciplinarisant

Despite our desperate, eternal attemp to separate, contain, and mend, categories always leak.

— Trinh

Avant d'entrer dans le vif du sujet, une distinction s'impose. L'action performative est parfois décrite comme « un phénomène toujours présent dans l'art, immanent à l'activité artistique et accompagnant l'art à travers toutes les époques » (Guzek, 1998, p. 255). Sans remettre en cause cette conception, elle ne constitue pas l'objet de cette thèse. Ici, je m'attache à ce que Guzek désigne comme une approche synchronique plutôt que diachronique. Autrement dit, je m'intéresse à l'art performance dans sa « période d'existence consciente de la discipline » (Guzek, 1998, p.255)[76], laquelle, selon de nombreuses études, prend naissance dans les années 1960 — un point sur lequel je reviendrai plus loin.

Si je me considère comme appartenant à une discipline de l'art performance, c'est précisément à rebours de l'idée selon laquelle ce milieu serait essentiellement multidisciplinaire. Autrement, il serait difficile à la fois de s'y sentir circonscrit et d'y

76 L'expression « existence consciente de la discipline » est empruntée à Lukasz Guzek qui, en 1998, décrivait l'art performance en Pologne comme une pratique ayant atteint un statut distinct sur la scène artistique : « la période d'existence consciente de la performance sur la scène artistique polonaise, période où elle fonctionnait comme une discipline artistique distincte. » (Guzek, 1998, p. 255). Cette perspective rejoint celle que je défends dans cette thèse, à savoir que l'art performance fonctionne « comme » une discipline artistique distincte à un moment historique donné. À cet égard, Guzek adopte une approche synchronique, définissant l'art performance comme « une discipline artistique distincte qui occupe une place bien définie dans l'histoire des formes d'art » (Guzek 1998, p. 255).

reconnaître une contribution disciplinaire possible. Malgré cette position affirmée, je reconnais que la surenchère du multidisciplinaire en art performance n'est pas anodine : nous sommes les héritiers d'une « querelle sophistiquée » (Strine, Long et Hopkins, 1990) autour de la définition de l'art performance, et ce, depuis plusieurs décennies.

> Yet this overproliferation of ordering and cross-referencing can finally obscure the development of our contemporary art history; one example of the results is in an article written by critic Max Kozloff, titled "Pygmalion Reversed," Artforum, November, 1975: "Body art's origins are obscured in the recent process and conceptual art, the minimal sculpture of 10, the happenings of 15, and the Dada and Futurism of 60 years ago." (Barber dans Bronson et Gale, 1979, p. 190).

La prolifération de l'usage du terme *performance*, que ce soit dans les arts visuels, la poésie, la musique, le théâtre, les arts de la scène, le cirque, l'économie, les Jeux olympiques et le monde du sport — pour ne nommer que ces domaines —, n'est pas équivoque. Kozloff exprimait un certain scepticisme face à cette cacophonie théorie-praxis, estimant qu'elle obscurcit le développement de notre histoire de l'art contemporain (Kozloff, 1975). À cet égard, et malgré le sentiment d'une certaine impasse perceptible dans ses propos, cette dispersion sémantique nourrit l'idée que l'art performance serait, par essence, multidisciplinaire — ou, par épuisement de ses multiples définitions, adisciplinaire[77]. C'est dans cette optique que je m'aligne avec certaines considérations critiques formulées par Barber, visant à déconstruire ce que l'on pourrait qualifier d'un « mal » de la discipline.

> The origins are not as Kozloff indicates, obscured, he has just been unable to differentiate them. Category confusion tends to obscure. Adequate 'indexing' would enable us to isolate and identify those features which would in turn enable our judgement to be more authoritative. (Barber dans Bronson et Gale,

77 À ce propos, dans un article de Lussac, il cite Kihm quant à cette immédiateté indisciplinaire, voir adisciplinaire, de l'art performance : « [e]n 2010, dans son contexte particulièrement exalté, où ce terme [performance] semple plus que jamais ouvert à toute proposition artistique pour peu qu'une action y soit produite, et puisqu'avec la performance les voies de l'interdisciplinarité semblent immédiatement retrouver celle de l'indiscipline, il devient difficile d'assigner des limites à un territoire précis. Tout le monde fait de la performance ou du moins croit en faire […]. Il apparaît plus que jamais nécessaire de repenser l'ensemble de ces pratiques, de situer leurs enjeux, et de spécifier au sein de l'ensemble "performance" des discriminations pertinentes afin de mieux les évaluer » (Lussac dans Collet et al., 2019, p.18)

1979, p. 191)

D'une certaine manière, cet affrontement entre Barber et Kozloff se rejoue ici, dans ces lignes. Comme Barber, je soutiens que l'indexation et la réminiscence d'un langage commun favorisent davantage la clarté que la complexification, ce que Guzek formule explicitement : « l'avantage de l'approche synchronique est l'accent mis sur la spécificité et la cohérence de la performance » (Guzek, 1998, p. 255). Il est toutefois évident que la critique des disciplines artistiques a été un moment clé de la libération des pratiques et du décloisonnement du faire en art. Et ce, malgré les défenseurs d'une conception de la performance comme une pratique ouverte et infinie : "performance by its nature resists conclusions, just as it resists the sort of definitions, boundaries, and limits so useful to traditional academic writing and academic structures." (Carlson, 2004, p. 206)

Or, comme l'énonce Lister (Lister dans Bronson et Gale, 1979), la capacité de décloisonner les disciplines par la libération des pratiques artistiques est une caractéristique fondamentale du performatif. Ce trait est ainsi inhérent au fondement même de l'art performance, sans pour autant s'y réduire exclusivement.

> In this regard the term is as general as it is specific; general in that the art form as practiced draws from and incorporates usable parts from activities well outside the traditional sphere of the visual arts which have variously to do with a notion of performing; specific because the discipline in the form of Performance claims for itself the ability to transform the nature of these borrowed goods only by the intent to make art. (Lister dans Bronson et Gale, 1979, p. 238-239)

Ma volonté, bien que ratifiée au sein d'études érudites, est avant tout de marquer une contribution vive et tangible à ce qu'a été et à ce qu'est l'art performance — non pas dans un sens général, mais tel que je le vis, tel que de nombreux autres l'ont vécu également. De la même manière que « le patrimoine culturel immatériel est une collection naturelle et transductive de sa culture associée. » (Létourneau dans Collet et al., 2019, p. 48), l'art performance est façonné par des contributions spécifiques et localisées qui en définissent la nature mouvante. Cette contribution particulière ne remet pas en cause l'existence d'autres

micro-théories et praxis situées, mais elle réaffirme la possibilité d'une discipline de l'art performance, portée par mes mots et ceux de nombreux autres fantômes.

En ce sens, l'indexation, l'élaboration d'un lexique et l'existence consciente de la discipline ne s'opposent pas à la libération des pratiques — au contraire, elles en rendent compte, en retraçant leur histoire et leur genèse. C'est dans cette logique que plusieurs artistes en art performance ont utilisé le terme *inter-media* pour désigner les nouveaux concepts et esthétiques issus de l'entrecroisement de différents médiums.

> The terms 'Inter-Media' and 'Performance' share a fate that cannot be described with the term 'Zeitgeist' or 'inflationary.' Etymologically, the term performance (to perform) can be traced back to the 13th century; the German equivalent [sic] 'Aktion' has Greek origins. 'Inter-medium' appeared for the first time in 1812. The structural bases of these terms, their materiality, their impact, their patterns of movement in different human societies are almost out of sight. This is made even more difficult by the fact that different cultural fields are different 'Medial Concepts.' The overall question within the medial and trans-medial trends and tendencies will always ask to the immanent context of images (flood of images). Inter-Media originates when the multi-medial juxtaposition of medial quotations and elements is translated into a conceptual interconnectedness and its (aesthetical) refractions and defaults open up to new dimensions of perception and experience. (E. Müller) (Nieslony, 2011, p. 15)

Ce qui me semble problématique ici, c'est que, dès ses premiers instants, l'art performance a été assujetti à une conception multidisciplinaire si vaste qu'elle tend à l'englober indistinctement, au risque de le diluer dans un champ où tout et n'importe quoi pourrait s'y confondre. C'est pourquoi je défends une approche « disciplinaire » de l'art performance, non comme une limitation, mais comme un parti pris : celui d'une conception qui place en son cœur le corps, le temps et l'espace en situation de risque.

Malgré cela, l'art performance a rapidement été qualifié par une multitude de termes qui l'éloignent d'une lecture disciplinaire : *postmoderne, multidisciplinaire, interdisciplinaire, inter-media*, voire *a-disciplinaire*. Pourtant, pour mieux saisir l'historicisation de cet *art de l'action* et mieux comprendre les théories et les praticiens qui s'y rattachent, il me semble

que sa disciplinarisation consciente (Guzek, 1998) — quoique tardive — s'est affirmée plus manifestement vers la fin du XIXe siècle. À revers, l'intégration de cours d'art performance dans les cursus d'arts visuels, son inscription dans l'Histoire de l'art et son absorption progressive par l'appareillage institutionnel ont contribué à circonscrire ses approches, ses démarches et ses esthétiques. Ce processus de reconnaissance et d'encadrement, en retour, tend à ériger l'art performance en tant que discipline à part entière mais en oblitérant ses postulats fuyants.

Or, comme mentionné précédemment, la disciplinarisation de l'art performance s'est effectuée à travers les institutions de légitimation, conduisant ainsi à une discipline qui, paradoxalement, ne prend pas en compte sa propre généalogie. Aux côtés de ces dispositifs « officiels »[78] de développement et de reconnaissance, une pratique parallèle s'est également formée — hors champ, voire en résistance — constituant tantôt une histoire orale, tantôt une histoire souterraine. Cette dernière rejoue et déjoue les définitions disciplinaires occidentalisées, participant ainsi à l'élaboration d'une autre généalogie de l'art performance.

À l'origine, de nombreux tenants de l'art performance cherchaient à s'extraire de la logique disciplinaire dans une visée critique : celle d'interroger les frontières de l'art et des disciplines elles-mêmes. Pourtant, aujourd'hui, un certain *modus operandi*, un certain *ethos*, peuvent être rassemblés sous une acception disciplinaire de l'art performance. C'est en ce sens que je qualifie désormais l'art performance de « discipline », en reconnaissance du travail des praticiens et théoriciens qui ont contribué — et contribuent encore — à structurer ce champ. Or, cette discipline de l'art performance ne prolonge en rien celle décrite par dispositif institutionnel, elle tente de relier ce qui a été oblitéré par sa captation dans l'institution.

78 À cet effet Lacombe décriait que « [m]oi je ne veux pas faire une performance au musée et, réellement, le musée ne veux pas vraiment que je fasse une performance. » (Lacombe, 2025) (cf. annexe B) rendant bien compte d'une vigilance nécessaire face au institution légitimante et de leur autorité présumée.

Dans cette perspective, je propose une entreprise de « déconstruction » de la définition historique du terme « performance », afin d'en retracer une certaine philologie, notamment en suivant les traces de Bruce Barber. Ce travail s'inscrit dans ce que Derrida entend par *déconstruction*, soit : "the critical process of revealing the contradictions and counter-movements within any intellectual construct or system which have been hidden in order to give that construct the appearance of unity and totality." (Derrida dans Carlson, 2004, p. 218-219)

Cette démarche s'enracine dans un *mal d'archive* qui m'habite, une inquiétude quant aux récits dominants et aux omissions qu'ils impliquent. Ainsi, je cherche à dépouiller certaines définitions hégémoniques de l'art performance afin de mettre en lumière ce qui a toujours déjà été vécu à travers mes années de pratique et de recherche. Comme le souligne Lechte : "[the field of performance art] is 'from beginning to end, enmeshed in writing,' and that writing, like any form of representation, is never innocent, but is always involved 'in specific historical relations of dominance and dialogue.'" (Lechte, 1990, p. 27) C'est donc à travers ce double mouvement — reconnaissance d'une discipline et critique de son historicisation — que s'inscrit ma réflexion.

Avant toute chose, il est important de réitérer que cette entreprise s'inscrit dans une contribution théorie-praxis historiquement tiraillée dans toutes les directions, résultant d'apports multiples et hautement disparates. En ce sens, ma contribution discrimine volontairement ce qui s'éloigne d'une tentative de « con-sistance », c'est-à-dire de la mise en cohérence des disparités les plus éloignées.

> Performance has become just such a concept [an essentially contested concept], developed in an atmosphere of 'sophisticated disagreement' by participants who 'do not expect to defeat or silence opposing positions, but rather through continuing dialogue to attain a sharper articulation of all positions and therefore a fuller understanding of the conceptual richness of performance.' (Strine, Long

et Hopkins, 1990, p. 183)

Ainsi, ma contribution, sous l'égide d'une *discipline de l'art performance*, considère les contradictions non comme des obstacles, mais comme des enrichissements potentiels du concept de performance. En ce sens, penser la performance comme une discipline s'inscrit pleinement dans cette « querelle sophistiquée » (Strine, Long et Hopkins, 1990) et participe, par extension, à une contribution enrichie par ses tensions et ses confrontations. Cette posture épistémologique, déjà mise en avant par Gallie en 1964, souligne combien les oppositions et les remises en question constituent un moteur essentiel dans l'élaboration du savoir.

> Recognition of a given concept as essentially contested implies recognition of rival uses of it (such as oneself repudiates) as not only logically possible and humanly 'likely,' but as of permanent potential critical value to one's own use or interpretation of the concept in question. (Gallie, 1964, p. 187-188)

L'histoire de l'art performance et l'usage même de ce terme ont d'abord émergé sous forme de micro-théories-praxis fortement localisées, bien avant l'institutionnalisation à travers festivals, biennales et réseaux.

> It is perhaps in the very nature of the word 'performance' that this be so, at least until the term becomes so convenient and 'catch-all,' like the word Happening, that it ceases to have any other than a specific historical relevance viz— performance in New York meant such and such to this particular group of people within this limited period of time. […] It has been appropriated rather than coined and has therefore already been honed down by its users to accommodate what they wish it to mean. Indeed, it is (or was) less open to abuse from the very start of its existence as an art term than Happening ever was. (Barber dans Bronson et Gale, 1979, p. 191)

Ainsi, l'usage du terme « performance » a longtemps été ancré dans des pratiques spécifiques à chaque contexte et interlocuteur. Pourtant, au fil du temps, il a été employé et approprié sans réelle prise en compte de ces micro-histoires et micro-théories-praxis qui auraient pu en éclairer la complexité. Une analyse de son apparition dans *Art Magazine*, *Avalanche* et plus spécifiquement dans *Art Index* (Furlong, et Richter) — tel que retracée par Bruce Barber dans *Performance by Artists* (1979) — met en évidence ce phénomène.

Les recherches de Barber révèlent le « mal d'archive » inhérent à l'autorité théorique que détenaient ces périodiques culturels à l'époque, un enjeu fondamental dans la construction des discours sur l'art performance.

Le terme *Happening* prend forme au début des années 1960, après plusieurs années de gestation et de débats quant à la définition de cette approche (Home, 1988b). C'est d'ailleurs la première occurrence du terme dans *Art Index*, bien avant celle du mot *performance*.

> Happening as a separate category does not appear until April 1963 with an article by D.G. Seckler, published in Art and America titled "Audience is his medium." This, as the first Art Index reference for Happening, is some four years after the term itself had been coined and at least two years after it had gained popular usage in advertising and the press. (Barber dans Bronson et Gale, 1979, p.185)

À la même période, une pratique centrée sur le corps comme médium principal émerge sous le nom de *Body Art* (Sharp, 1970). Son apparition coïncide avec celle du *Happening*, mais leur distinction devient manifeste à travers leur indexation dans *Art Index* en 1971-1972. Le *Happening* repose sur l'interaction avec le spectateur, tandis que le *Body Art* met en avant le corps de l'artiste comme médium.

> Similarly, Body Art, which was being done in the mid to late sixties and was the subject of an important early article by W. Sharp titled "Body Works," Avalanche, Fall 1970, does not appear as a separate heading in the Art Index until 1971-1972 (vol.20) with an article by Cindy Nemser titled "Subject-Object: Body Art," Arts Magazine, September 1971. (Barber dans Bronson et Gale, 1979, p.185)

Cette indexation approximative ne rend pas justice aux distinctions fondamentales entre ces deux pratiques. Elle contribue même, dès les origines, à forger une opposition entre elles, nourrissant une tension durable.

> Performance art appears for the first time in this volume [Art Index] with six listings—a Kunstwerk special issue "Aufführungskunst" translated as performance art (also listed under "Body art"), "Howard Fried, Synchromatic Baseball" and "Intention-Intentionality Sequence" by Dan Graham, both in Art

> Magazine, April 1973. Also listed are articles by Jack Burnham, "Contemporary Ritual: A Search for Meaning in Post-Historical Terms" and "Joan Jonas: Organic Honey's Vertical Roll" by Constance de Jong, both from the March 1973 issue of Arts Magazine. A survey of artist Meredith Monk's work, with an introduction by A. Westwater (Artforum, May 1973), "Performance and Experience" by R. Mayer (Arts), and finally, "Performance of Concern: Gina Pane Discusses Her Work with Effie Stephano" (Art and Artists, April 1973). At the conclusion of this list is a note: "See also Body Art and Video Art," indicating what was considered by many at this time to be the close ideological and morphological proximity of these genres. (Barber dans Bronson et Gale, 1979, p.187)

L'année 1973 marque donc un tournant dans l'établissement du terme *performance art*. Toutefois, cette définition repose sur la conglomération de textes issus de contextes politiques et artistiques très différents. Par exemple, *Aufführungskunst* ou *Kunstwerk*, utilisés en Allemagne, reflètent une approche voisine mais distincte de la notion occidentale de *performance art*, notamment dans les pays communistes. Comme l'indique Morganová en 2015, ces termes émergent en opposition au développement du concept de *performance* en dehors du bloc de l'Est.

Dans ces contextes politiques, l'art opère souvent dans la discrétion. Morganová souligne à ce propos : "performance art developed almost in silence and at its beginnings was rather a by-product of artistic reflections than a central object of research." (Morganová, 2015, p.135)

Par ailleurs, la référence en fin de liste à *Body Art* et *Video Art* souligne la porosité conceptuelle entre ces pratiques. Une autre dimension importante des textes recensés est leur insistance sur les liens entre art, rituel et chamanisme. Sikorski met en lumière l'importance de cette porosité dans les années 1970 et 1980 :

> a large number of the works presented hereby are those of performance art, an area of direct art, focusing on and revealing the essence of human presence in the world. This kind of activity, referring to various trans-cultural traditions (art, philosophy, shamanism, rituals, archetypes and universal meanings), constitutes a kind of binding agent of the multifarious trends and individual creative

attitudes in the art of the late 1970s and early 80s. (Sikorski, 1987, p.5)

Dans *Contemporary Ritual: A Search for Meaning in Post-Historical Terms* (1973), Jack Burnham souligne le désaveu des critiques et historiens d'art de l'époque envers l'art performance, perçu comme une forme mineure, voire fragmentaire : "certain forms of documentary art (especially those recorded from the body or various personal acts) seem to repel most critics and historians, and much talk abounds about art being at its nadir." (Burnham, 1973, p.39)

Ce constat éclaire la réception marginale de ces pratiques et la confusion qui en découlait, rendant difficile une distinction entre les spécificités disciplinaires et les simples débats de l'époque. De plus, la diversité des approches regroupées sous l'étiquette *performance art* compliquait encore davantage la définition du terme, comme le souligne Barber :

> under 'Video Art,' Jong's and Brook's articles reappear—correctly because of the dual nature of the content in each. 'Performing Arts' is still here as well, with, interestingly enough, an article more suitable for 'Performance' heading, 'Performance, a conversation' by Stephen Koch, which appeared in Artforum, December 1972. The article is a taped discussion on the topic of performance between Trisha Brown, Robert Dunn, Richard Foreman, Yvonne Rainer, Twyla Tharp, and Daniel Ira Sverdlik. This entry also appears in 'Dancing' with a 'see also Choreography, Multi-media, and Performance Art' bringing us full circle or perhaps to where we should have been in the first place. The most interesting point to note here is that there appears to have been a 'category' split —'Performance Art' has 'split' from or into 'Body Art'. (Barber dans Bronson et Gale, 1979, p.187)

Ce passage met en lumière un effet circulaire, voire tautologique, où *performance art* oscille entre *body art*, *video art*, *performing arts* et *dancing*, avant de boucler la boucle avec *see also choreography, multi-media, and performance art*. Malgré cette fragmentation, Barber rappelle la proximité idéologique et morphologique entre *performance art* et *body art* (Barber dans Bronson et Gale, 1979, p.187).

Dans le volume suivant de *Art Index*, la catégorie *Performance Art* connaît une expansion

significative, atteignant quatorze entrées. Celles-ci s'entrecroisent avec des termes comme *new dance*, *music* et *new theatre*, pour finir — inévitablement — par *see also Body Art and Video Art*. Face à cette classification foisonnante, Barber commente les choix éditoriaux visant à maintenir une certaine cohérence.

> Not to get caught with their pants down the editors see fit to include a separate listing for A. Meltzer's 'Dada Actor and Performance Theory' under the 'Performance arts' category, presumably because the word actor appears in the title. This article, which appeared in Artforum, December 1973 issue, should have been placed under the 'Performance art' category. (Barber dans Bronson et Gale, 1979, p.188)

Les volumes suivants d'*Art Index* poursuivent sur cette lancée, proposant une dizaine d'entrées tentant de mieux cerner l'art performance, tout en maintenant l'incontournable *« see also Body Art and Video Art »* en fin de section. Ce n'est qu'en 1977 qu'un changement majeur intervient : *Body Art* et *Happening* disparaissent des index au profit d'un *Performance Art* désormais réduit à trois entrées.

> For July 1977 there are no entries, nor even the headings for 'Body Art' and 'Happening'. 'Performance Art' has Allan Kaprow's 'From Happening to Activity', Domus, January 1977; H. Freed, 'In time of time; the artist necessarily works in and of time', Arts, June 1976, and finally J. Reichardt's 'Kantor's tragic theatre' for Architecture design, November 1976. We find that the next heading, 'Performing Arts', has now split into 'Performing artists (see entertainers)' and 'Performing Artist in Art (see entertainers in art)'. (Barber dans Bronson et Gale, 1979, p.190)

Dès lors, *Performance Art* et *Performing Arts* deviennent des catégories distinctes qui ne se recoupent plus dans les renvois. Toutefois, la proximité des termes et les risques de glissement lors des traductions entretiennent une ambiguïté persistante. Ainsi, bien que le volume de 1977 apporte une certaine clarté, la confusion était déjà installée, comme le souligne Barber.

> We may also feel that we have been privileged to view the beginnings of the absorption of 'Body Art' and 'Video Art' headings into that of 'Performance' or another less likely alternative, the absorption of 'Body' and 'Performance Art' into 'Video Art', 'Dancing', 'Artist in Art', 'Performing Artists (see entertainers)', 'Performing Artists in Art' and a host of other headings and subheadings. […] I have purposely not dealt with these even though the string

> is there to lead the researcher into a labyrinthine web from which even a Theseus would not find his way. (Barber dans Bronson et Gale, 1979, p.190)

En 1980, les réflexions sur l'art performance apparaissent sous des formes éclatées dans les actes du colloque *Performance text(e)s & documents: actes du Colloque Performance et multidisciplinarité, postmodernisme, Montréal, 9, 10, 11 octobre 1980* (Pontbriand, 1980), où Bruce Barber côtoie René Payant, Jean-François Lyotard et Chantal Pontbriand. L'art performance y est abordé sous l'angle du postmodernisme et d'une multidisciplinarité exacerbée, prolongeant la confusion des années 1970, comme l'indiquaient déjà les recherches de Barber.

Dix ans après les premières indexations de *Art Index*, cette profusion de renvois croisés continue d'obscurcir le développement du champ. Plus surprenant encore, la majorité des théoriciens présents au colloque témoignent d'un essoufflement de l'art performance, certains allant jusqu'à en annoncer la fin. Cette perception se retrouve aussi en Allemagne, où les discours se divisent entre ceux proclamant l'achèvement de l'art performance et ceux célébrant une nouvelle naissance.

> While on the one hand it is claimed performance art had a development almost concluded, and, oddly enough, it is often the interpreters of Performance who tend to this opinion, so on the other hand it is the younger generation who claims to have just initiated a development from which the most important informations could be expected. […] They evoke questions for those obscure backgrounds which have to be revealed. (Schwarzbauer, 1979, p.147)

Ainsi, avant même d'avoir été pleinement indexée et analysée, l'art performance semblait déjà être déclaré obsolète. L'attitude de certains critiques et historiens face à cette pratique rappelle les réticences exprimées par Burnham six ans plus tôt : un rejet de l'art performance au point de ne plus y voir qu'une forme marginale et peu artistique (Burnham, 1974). Au fil de cette décennie, l'art performance aura été catégorisé de manière changeante, avant d'être abruptement annoncé comme terminé, sans que l'on ait réellement saisi l'ampleur du phénomène.

Les recherches de Barber s'arrêtent en 1979, tandis que *Art Index* poursuit son indexation jusqu'en 1984. Dans un souci de complétude, j'ai donc examiné ces développements ultérieurs.

L'index de 1980 élargit encore les renvois sous *Performance Art*, incluant des groupes et des pratiques spécifiques : "see also: Body art; Eva sisters; Hangers; Happenings; Hesitation and demonstrate; Kipper Kids; Magazzini Criminali (group); Snake Theater (group); Soon 3; Studio Scarabee (group), Theater; Untel (group), Video art." (Furlong et Richter 1980, p.777)

Le retour du terme *Happenings* et la multiplication des renvois indiquent une reconfiguration des définitions, intégrant aussi bien des collectifs que des individus. En 1981, l'entrée *Performance Art* inclut *Body Art, Theatre of Mistakes (group), Video Art, Art + Life = Artistes* (Furlong et Richter, 1981, p.704), tandis que *Performing Art* est associé à *multimedia* et *theatre* (Furlong et Richter, 1981, p.704), établissant un lien durable entre *multimédia* et *performing art*.

Toutefois, dès le tome 30 (Furlong et Richter, 1981-1982), ces renvois disparaissent presque entièrement sous *Performance Art*, ne laissant que : "See also: Disband (group), Girl Artists (group), Hangers (group)." (Furlong et Richter, 1982, p.692) Ce glissement suggère un recentrement de l'art performance autour de pratiques spécifiques, plutôt qu'une approche unifiée[79]. En revanche, *Performing Art* maintient les liens avec *multimedia* et *theater*. Cette tendance se confirme dans les derniers tomes (Furlong et Richter, 1983; Furlong et Richter, 1984), où *Performance Art* oscille entre *Body Art* et *Video Art*, tandis que *Performing Art* conserve sa relation au *multimedia* et au *theater*.

79 À cet effet, Guzek soulevait le fait que les « œuvres individuelles » attribuées à l'art performance « ne donnaient pas [pendant les années 80] l'impression que la performance était une discipline en soi » (dans Richard, 1998, p.259), contribuant ainsi à son acception en tant que pratique plutôt qu'en tant que discipline.

En 1984, cet effacement progressif culmine avec un article presque prophétique de RoseLee Goldberg dans *Flash Art*, intitulé : *What happened to performance?* (Goldberg, 1984) Elle distingue une *High road* et une *Low road* de l'art performance :

- La "High road" correspond à une approche multidisciplinaire influencée par le théâtre et la danse.
- La "Low road" se rattache aux pratiques expérimentales des années 1970.

Elle identifie également deux facteurs externes ayant contribué au déclin de l'intérêt pour l'art performance, surtout celle de la "Low road" : "The market" et "the acceptability of performed actions" (Goldberg, 1984, p.28).

Elle rappelle que les artistes des années 1970 avaient intentionnellement rendu leur travail difficile à apprécier et quasi impossible à collectionner : "after all, seventies' artists had made it intentionally difficult to be liked, and the work almost impossible to collect. You don't make friends masturbating in a gallery. You're strange company." (Goldberg, 1984, p.29)

Ainsi, l'évolution de l'indexation et du discours critique entre 1980 et 1984 témoigne d'un basculement : d'une prolifération de définitions et de renvois vers un recentrement des pratiques, accompagné d'un recul institutionnel et marchand vis-à-vis des approches dont Goldberg qualifiait de "Low road", où les artistes étaient perçus comme des "strange company".

Par la suite, certaines définitions et terminologies ont commencé à émerger avec le temps. Comme de vieux fantômes dérivant sur un océan de naufrages, il aura fallu patienter quelques années avant que ne surgissent des termes plus tranchants, des trésors moins épars. Des tentatives de clarification ont vu le jour, comme le diagramme amorcé en 2002 *Performance-art Kontext* de Boris Nieslony et Gerhard Dirmoser — traduit en anglais en

2014 —, l'« Index du performatif » de La Chance et Martel de 2013, ou encore la définition de Stern et Henderson, tirée de *Performance: Texts and Contexts* (1993). Tous ces outils permettent aujourd'hui de mieux cerner les vestiges de ces chamailleries théoriques, parfois aussi riches que confuses.

> (1) an antiestablishment, provocative, unconventional, often assaultive interventionist or performance stance; (2) opposition to culture's commodification of art; (3) a multimedia texture, drawing for its materials not only upon the live bodies of the performers but upon media images, television monitors, projected images, visual images, film, poetry, autobiographical material, narrative, dance, architecture, and music; (4) an interest in the principles of collage, assemblage, and simultaneity; (5) an interest in using "found" as well as "made" materials; (6) heavy reliance upon unusual juxtapositions of incongruous, seemingly unrelated images; (7) an interest in the theories of play that we discussed earlier [Huizenga and Caillois], including parody, joke, breaking of rules, and whimsical or strident disruption of surfaces; and (8) open-endedness or undecidability of form. (Stern et Henderson, 1993, p. 382-383)

Aussi structurante soit-elle, cette énumération en huit points permet de saisir certains traits fondamentaux de ce qui compose l'art performance. Je me propose de relire ces éléments sous un angle pédagogique, afin de réaffirmer ce qui, selon moi, s'y traduit et se manifeste dans ma propre contribution à l'art performance, tout autant qu'au sein du milieu que je fréquente et auquel je participe.

1. "An antiestablishment, provocative, unconventional, often assaultive interventionist or performance stance" (Stern et Henderson, 1993, p. 382). Ce premier point traduit une certaine qualité de présence : une "performance stance" provocante, sans compromis, une posture affirmée face à l'institution et au spectateur.

2. "Opposition to culture's commodification of art" (Stern et Henderson, 1993, p. 382). Le deuxième point manifeste un positionnement politique clair. Bien qu'il s'attaque spécifiquement à la marchandisation de l'art, il ouvre sur une critique plus large des structures de pouvoir qui sous-tendent la culture.

3. "A multimedia texture, drawing for its materials not only upon the live bodies of the performers but upon media images, television monitors, projected images, visual

images, film, poetry, autobiographical material, narrative, dance, architecture, and music" (Stern et Henderson, 1993, p. 382). Le troisième point évoque l'immensité des médiums convoqués, avec une insistance particulière sur le corps. Ce foisonnement est tel que la liste pourrait sembler infinie — chaque élément du réel ou du vécu pouvant être réapproprié comme matériau performatif.

4. "An interest in the principles of collage, assemblage, and simultaneity" (Stern et Henderson, 1993, p. 382). Le quatrième point esquisse une certaine méthode : celle d'un agencement des formes qui emprunte au collage, à l'assemblage, à la simultanéité. Ces procédés évoquent la partition, non comme une structure figée, mais comme un dispositif de déploiement de l'action performative.

5. "An interest in using 'found' as well as 'made' materials" (Stern et Henderson, 1993, p. 382). Le cinquième point formule un parti-pris envers l'usage des objets, qu'ils soient faits main, trouvés ou considérés comme non artistiques. Une manière de reconsidérer le statut des matériaux et leur potentiel poétique ou critique.

6. "Heavy reliance upon unusual juxtapositions of incongruous, seemingly unrelated image" (Stern et Henderson, 1993, p. 382-383). Le sixième point réaffirme l'importance de l'incongru, de l'improbable, et me permet de poser la question de la narration en performance. À ce sujet, Martel considère la performance comme un agent capable de modifier la connaissance en affectant ce qui est connu ; elle « n'est pas simplement le moyen de communication ; en la communiquant [la performance], elle marque » (La Chance et Martel, 2013 p. 22), créant ainsi « une brèche ouverte à l'imprévisible vital » (Hubaut dans La Chance et Martel 2013, p. 23).

7. "An interest in the theories of play that we discussed earlier [Huizenga and Caillois], including parody, joke, breaking of rules, and whimsical or strident disruption of surfaces" (Stern et Henderson, 1993, p. 383). Le septième point, plus complexe à cerner, appelle une clarification autour de la notion de jeu, souvent glissante dans le contexte des arts vivants. Pour éclairer ce glissement, je me tourne vers Roger Caillois (Caillois, 2009), tel que convoqué par Stern et Henderson. Il distingue notamment *ilinx*, ce jeu du vertige qui trouble la perception temporelle, et *alea*, jeu du hasard. Ces deux modalités offrent des clés pour comprendre les formes de désorientation, d'aléatoire et de trouble qui nourrissent l'expérience performative, tant sur le plan narratif que formel ou conceptuel sans pour autant faire un revoie à l'art vivant.

8. “Open-endedness or undecidability of form” (Stern et Henderson, 1993, p. 383). Enfin, le huitième point souligne à la fois l’ouverture formelle et l’indétermination sémantique propres à l’art performance. Il reconnaît aussi l’importance des controverses théoriques initiales du champ, tout en affirmant que cette absence de clôture — dans le temps, dans le sens, dans la forme — constitue désormais une spécificité de la discipline elle-même.[80]

À cet effet, j’estime que Stern et Henderson posent un jalon important en tentant de cerner ce qu’est — et ce qu’a été — l’art performance à travers huit spécificités. Celles-ci dessinent les contours d’une discipline marquée par une qualité de présence, une posture critique, une liberté quant aux médiums, une méthodologie partitionnelle, une disposition aux objets trouvés ou construits, une (hors-)narration, une ouverture ludique en fonction des contextes, et, enfin, une forme d’indétermination dans le temps et dans le sens. À partir de ces huit points, j’aimerais ajouter certaines perspectives issues du travail de Boris Nieslony et Gerhard Dirmoser. Leur diagramme *Performance-art Kontext*, amorcé en 2002 et traduit en anglais en 2014, constitue une cartographie beaucoup plus étoffée des perceptions liées à l’art performance, bien plus volumineux que huit entrées[81]. Afin de rester concis, j’en proposerai une sélection, intégrée aux spécificités mentionnées plus haut, pour mieux

80 Voir également le tableau comparatif entre art performance et théâtre proposé par Alain-Martin Richard dans *Performances, manœuvres et autres hypothèses de disparition = Performances, manoeuvres and other hypotheses for disappearing,* à la page 101. Ce tableau met en lumière plusieurs oppositions structurantes entre les deux disciplines, notamment en qualifiant la performance d’art « syncrétique (sémantique virtuelle) », de « spectacle à non-message, axé sur le processus, le niveau ou la valeur de la perception », ainsi que de forme « non finie, en devenir ou en découpage aléatoire » (Richard, 2014, p. 101). Ces éléments renforcent la compréhension des caractéristiques de l’art performance évoquées ci-dessus, notamment son ouverture formelle et sa nature processuelle.

81 Par souci d’équité des approches, je listerai ici les 32 entrées du diagramme *Performance-art Kontext* de Dirmoser et Nieslony : “culture theory view / atmosphere view”, “view of eros / unbounded view”, “service view / project view”, “view of artistic production”, “view of ideas / view of innovation / view of art criticism”, “gestic view / habitual view”, “subversion view / media-critical view”, “physical body view”, “everyday view”, “emotional view / psychoanalytical view / psycho-physical view / view of destruction”, “feminist view”, “ethical view”, “energetic view / intensity view”, “existential view”, “view of orality / view of performance”, “epistemological view”, “achievement view / body extensions / playful view / view of playing”, “view of the artwork / product view”, “view of representation / view of the exhibition”, “(art) historical view”, “economic view / production view / funding view / cost view / sponsor view”, “view of popular culture / sporting aspects / view of public appearances”, “power theory view / battle view”, “structural / structuring view”, “spatial view / view of locations / acoustic ‘view’”, “dance view / movement view”, “filmic view”, “performativity as view / discourse view », “sociological view / social view”, “ view of transformation / magical view”, “mythic view / mythological view”, “philosophical view / art studies view”. (Dirmoser et Nieslony, 2014) (cf. annexe A ou en consultation ce lien : https://www.researchgate.net/publication/275148890_Performance_Art_Kontext)

cerner ce que constitue, selon moi, ma propre contribution à cette discipline. Pour ce faire, j'aimerais convoquer les portions suivantes de ce diagramme :

1. "culture theory view / atmosphere view" ;
2. "service view / project view" ;
3. "physical body view" ;
4. "emotional view / psychoanalytical view / psycho-physical view / view of destruction" ;
5. "energetic view / intensity view" ;
6. "spatial view / view of locations / acoustic 'view'" ;
7. "view of transformation / magical view" ;
8. "mythic view / mythological view".

Ces approches sont ici retenues en raison de leur résonance directe avec ma pratique, et de l'importance que je leur accorde dans le champ de l'art performance. Elles ne prétendent aucunement circonscrire la discipline dans un sens général, mais elles me permettent d'expliciter davantage les choix qui nourrissent mes performances en hommage. Ainsi, aux huit spécificités de Stern et Henderson venant baliser les contours de l'art performance, s'ajoutent huit « vues » issues du *Performance-art Kontext*. Il ne faut pas entendre ces approches comme de simples thématiques, mais bien comme des *appropriae* — selon l'étymologie tardive du latin, désignant une manière de « s'approcher » de quelque chose.

Ce qui m'importe ici, c'est précisément leur capacité à s'inscrire dans ma mémoire, à s'ancrer en moi comme des expériences fondatrices. Ces approches, dès lors, ne relèvent pas tant d'un cadre théorique abstrait que d'un dictionnaire vivant de l'art performance, incorporé à même la chair, et réactivé dans chacune de mes actions-hommages.

Je vais donc ici expliciter ces huit approches et, en filigrane, invoquer ce qui se traduit immanquablement dans ma pratique, tout en prolongeant certaines manières d'aborder l'art

performance. Ainsi :

1. Atmosphère et culture (“culture theory view / atmosphere view”). Cette portion du diagramme comprend notamment le “mood” et la disposition à une ambiance, à la fois énergétique et contingente aux faits et gestes des regardeurs (Nieslony, s.d.) (cf. Annexe D). Par cette lecture de l’atmosphère se déploie une porosité entre ce qui est latent et ce qui agit dans le présent, permettant une réponse sensible lors d’une performance à ce qui s’ouvre dans l’écoute.

2. Service et projet (“service view / project view”). Le point 2.4 de cette thèse développe davantage la notion de don (*Gabe* en allemand), mais rappelons ici l’importance du “network”, du réseau. Cette approche de l’art performance implique un lien vivant entre les êtres, basé sur une logique de donation. Éphémère, la performance se constitue comme ce qui a été donné — et ce don, puisqu’il a eu lieu, ne survit que dans la mémoire des témoins oculaires et temporels. La filiation que suscite l’art performance se prolonge ainsi à chaque souvenir.

3. Le corps physique (“physical body view”). Une approche à laquelle j’accorde une attention centrale. Cette entrée du diagramme évoque la “corporeality of feelings” et les “boundaries of self-control”. Certaines tensions physiques, lorsqu’elles sont mises en espace face au public, peuvent se traduire en une force psychologique qui mobilise le regardeur, comme s’il produisait lui aussi l’acte qu’il observe.

4. L’émotion, les vues psychanalytiques, psycho-physiques et la destruction (“emotional view / psychoanalytical view / psycho-physical view / view of destruction”). Un pan entier de ma recherche-création s’ancre dans ces entrées : “performativity of feeling: what touches us?, emotional force of performance, being tense together”. Ma pratique de l’hommage à la micro-histoire de l’art performance s’enracine dans ce qui m’habite, me touche et persiste en moi. L’importance de l’expérience sensible, et surtout des affects vécus collectivement, fonde ce qui s’imprime durablement en moi.

5. L’énergétique et l’intensité (“energetic view / intensity view”). Parmi les expressions marquantes : “building up intensive energy fields, energy drawings of performances, excess, the moment of delirium”. Ces notions décrivent ce qui s’intensifie au fil des actions performées. Il s’agit, pour moi, d’un point crucial dans la captation de l’attention du regardeur, mais aussi dans l’augmentation de la qualité de présence. Le « moment de délire » fera d’ailleurs l’objet d’un développement plus poussé au prochain chapitre.

6. L'espace, le lieu et l'acoustique ("spatial view / view of locations / acoustic 'view'"). On y lit entre autres : "Performance = exercise in occupying thresholds, Place as in-between spaces". Bien que personnellement moins proche des enjeux acoustiques ou musicaux, les possibilités de composition spatio-temporelles, sensibles ou iconographiques sont très présentes dans ma posture de « collagiste » en art performance.

7. Transformation et magie ("view of transformation / magical view"). Je suis particulièrement sensible à l'étymologie du mot *performare*, à l'origine du mot performance, signifiant « transformer quelque chose par ». Cette entrée du diagramme permet de rendre manifeste une relation aux "trance states", un terme qui y figure également. Dans ma recherche-création, cet état de transe est relié au concept de "possession", que j'aborde plus en profondeur au cinquième chapitre. L'idée de se transformer et de transformer l'histoire par un état de possession agit de façon équivoque à celle de l'hommage en art performance.

8. Mythique et mythologie ("mythic view / mythological view"). Cette entrée commence par les mots "ghost stories", qui seront développés plus loin dans une perspective hantologique. En toute fin du diagramme, on retrouve aussi : "Performance as memory theater". Ce concept de « théâtre de la mémoire » évoque la manière dont ce qui s'ancre en nous se rejoue dans le présent, comme une histoire de fantômes. Selon moi, cela explique en partie la sensation de pluralité — cette impression qu'il y a plus d'une présence — lorsqu'on assiste à une performance solo. Il y a toujours une série d'histoires, des fantômes, qui soutiennent chacune des actions.

Ainsi, ces approches de l'art performance me permettent, d'une certaine manière, de soulever ce que je prolonge à travers mes hommages. Adjointes aux spécificités évoquées plus tôt, elles contribuent à circonscrire une pratique ancrée dans des vues disciplinaires.

En fin de parcours, afin de mieux cerner ce que j'entends par « discipline de l'art performance » — et ce, en lien étroit avec ces spécificités et ces approches qui me sont chères — j'emprunte les mots de Julie-Andrée T., qui les tient elle-même de Liviu Dospinescu, le tout consigné dans *L'Index du Performatif* : « [performance] (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. » (La Chance et Martel, 2013 p. 23)

« La mise en forme », dont j'ajouterai par le corps, le temps, l'espace, en situation de risque. Cette définition, empruntée en filiation, dit bien ce que je tente d'activer : une pratique performative où le corps en situation crée, à travers le risque, une forme vivante, une présence.

4.3 Une méthode : la co-signature

> *I feel that I've wasted my life and I also feel that I haven't. In a way, for me the act of performance is embodied in this sentiment.*
>
> *— Jacob Wren*

Tout un dictionnaire s'écrit donc dans la chair, par la réminiscence d'une discipline qui se reconnaît consciemment comme telle, pour reprendre les mots de Guzek. Ainsi se dresse un jeu où le témoin fait autant office de jury que de juré. Un dictionnaire s'écrit, dis-je, non pas en apposant notre seule signature, mais bien en co-signant l'exégèse pluriforme de l'art performance. Cette co-signature, c'est celle qui exige un milieu pour être légitimée, une discipline pour y situer sa contribution.

La co-signature opère, en ce sens, de manière analogue à ce que Certeau dit de la mystique. Non pas une mystique comme complexification indicible ou aveu d'obscurité, mais plutôt comme une forme d'usurpation — au sens fort — d'un dogme par l'expérience vécue et le témoignage. En empruntant les mots de Certeau à propos de la mystique, j'estime que la tâche du co-signataire est de « tracer dans les institutions symboliques une altérité déjà sue de la foule et qu'elles "oublient" toujours » (Certeau, 2013, p. 62). Cette altérité, rendue active par une pratique de l'hommage, est convoquée par le passé lorsqu'il est conjugué au présent dans une dynamique de recherche-création.

Dans ma propre démarche, cette relation au passé puise autant dans les archives institutionnelles que dans une micro-histoire de l'art. Il y a là, dans cette pratique, comme une série de trompe-l'œil qui déjouent la filiation à un auteur unique et au récit monolithique de l'Histoire de l'art. « Déjà sue de la foule » (Certeau, 2013, p.62), car j'estime qu'au sein du milieu de l'art performance se propage, par un processus quasi osmotique, une histoire orale qui engendre une connaissance commune, même si elle demeure souvent innommée.

D'une certaine manière, l'acte de co-signature permet la collecte des relations de l'art performance (Létourneau dans Collet et al., 2019) et en constitue l'aveu, ce qui rend la discipline intelligible à travers ses liens. Le statut de regardeur-témoin devient dès lors nécessaire pour co-signer toute œuvre éphémère. Le témoin, par sa présence, rend compte d'un instant, autant que d'une personne en acte, d'un geste de collecte.

Or, l'éphémère est toujours en proie à l'oubli, d'autant plus que l'œuvre en art performance ne cherche pas à reconstituer la filiation de sa naissance ni les conditions de sa réception, bien qu'elle soit immanquablement traversée par une filiation. Les mouvements, les collectifs, les centres d'artistes, les avant-gardes, l'histoire de l'art — et les artistes eux-mêmes — deviennent alors des arguments vivants de cette collecte par proximité, par résonance, par la mêmeté de certaines actions, reconnues sans être toujours nommées.

Plus d'une fois, j'ai vu une action être celle de l'un, tout en étant énactée par l'autre. Non pas dans un geste de reproduction à défendre ou à revendiquer comme propriété, mais bien dans la reconnaissance d'un lexique partagé, d'un vocabulaire incarné, qui s'écrit toujours déjà à plusieurs mains, à plusieurs corps — une écriture en co-signature. Il y a, et il y avait toujours déjà, des co-signataires aux performances.

Là où, dans d'autres disciplines (littérature, musique, théâtre), peut-être en raison de leur insertion dans des logiques industrielles, la citation, le sampling, l'adaptation sont sus, reconnues, parfois même légiférés (cf. Chapitre 3), il me semble que dans l'art performance, la citation, même à notre insu est inhérente à l'acte artistique même — et à plus forte raison pour les pratiques dépouillées et usant du vivant comme matériau. Je paraphrase ici, à quelques mots près, René Payant (1987), pour souligner que l'œuvre d'art ne se construit jamais seule : elle résonne, elle répercute, elle rejoue — et, ce faisant, elle co-signe.

La co-signature, tout comme la signature elle-même, bien qu'invisible en raison de l'absence manifeste d'un support physique et durable en art performance, partage cette même invisibilité que l'éphémère qui lui est propre. Elle échappe à l'inscription classique, au parchemin ou à la toile, pour n'exister que dans le souffle du moment, dans la chair du geste et dans l'œil de celui qui fut là : « sous l'immobilité pétrifiée du sceau, dans cette signature difficile à lire, mais de quelque façon bénie, j'ai du mal à discerner ce qui date de la mort de l'ami et ce qui l'aura depuis si longtemps précédée. » (Derrida, 2003, p.10)

Un sceau « pétrifié » : comme pour cristalliser quelque chose d'immobile, figé dans le temps, qui panse à la fois la mémoire et ses failles. Cette « signature difficile à lire », comme un écho éphémère, renvoie à une marque du passé, une trace laissée sans volonté de trace. Le sceau, ici celui de l'ami·e, apparaît comme une chose complexe, peut-être indéchiffrable, mais portant une intensité singulière, presque sacrée.

Ce sacré — pour moi — réside dans cette contribution au lexique, dans cette co-signature inscrite à même le faire, à même le corps, à même l'intention : faire de l'art performance une pratique non seulement agissante, mais aussi consciemment posée comme contribution

à sa discipline.

L'indistinction entre ce qui précède et ce qui suit, entre l'origine et la fin, entre le vivant et le mort, brouille toute linéarité temporelle. Derrida l'évoque : il devient impossible de discerner ce qui relève de la mort ou de ce qui, depuis toujours, la précédait. C'est cette zone trouble, ce flou, cette tension entre le souvenir et l'oubli, qui est réactivée par la pratique de l'hommage.

Ainsi, le témoignage — tout comme la co-signature — garde intacte la dyade passé/présent. Il crée une indistinction féconde entre ce qui est « mort » et ce qui « vit », du point de vue de la mémoire et de l'histoire. Et dans cette indistinction, s'ouvre un espace : celui d'un passé toujours déjà là, rendu sensible et pensable par l'acte même de performance.

Ainsi, le geste de signature balise, balbutie presque, un repère instable — un repaire — qui s'orchestre en art performance sous la forme d'une co-signature dissimulée. Cette co-signature agit comme un geste « auto-hétéro-référentiel » (Cixous, Derrida et Pignon-Ernest, 1998, p.75), terme qui exprime avec acuité le paradoxe au cœur du développement de l'art performance : toujours, un performeur y inscrit sa marque propre, mais en rejouant — parfois à son insu — le milieu qui le rend intelligible, qui le légitime, qui l'accueille.

Cette signature à la fois de soi et de l'autre, entre l'un et l'autre, devient ce que Derrida nomme une signacouture (Ramond, 2016). Une retouche, tissée de fil blanc, qui ne dissimule pas son intervention. Elle conserve la filiation sans se l'approprier. Signacouture : entre signature et couture. Un geste de liaison. Une réparation, un assemblage — un *patchwork* — qui entrecroise le soi et l'autre, sans jamais les confondre ni les séparer complètement.

En ce sens, contribuer à l'art performance, c'est penser la signature comme un acte d'écriture au sein d'un lexique commun, un lexique toujours en mutation, toujours excédant l'intentionnalité de celui qui « signe ». La performance, comme contribution consciente à une discipline, échappe à celui qui l'énacte : elle peut être reprise, réinterprétée, rejouée dans des contextes multiples, par des performeur·se·s pluriel·le·s, devant des publics hétérogènes. Elle porte en elle la possibilité d'une dissémination : elle se détache de son auteur, se répète, se transforme et crée de nouvelles significations.

La performance, dans cette perspective, se déploie de proche en proche, toujours comme un double insoupçonné, un écho inaudible vers autrui, un « échec à l'origine comme au propre » (Ramond, 2016, p.50). L'origine et le propre, dit Ramond, sont expropriés par l'acte même de contribuer : ce n'est plus l'origine d'un geste individuel ni la propriété d'un auteur, mais une manière de faire advenir une communauté, une discipline. C'est par cette logique d'itérabilité, de répétition, de co-signature, que les notions de « nom », de « maître », d'« auteur » sont ébranlées.

En affirmant la contribution comme principe, l'art performance s'écrit ainsi hors de toute maîtrise, comme l'émergence d'un lexique partagé, mouvant, et toujours déjà en devenir.

« [La] signature, c'est paradoxalement ce que je ne peux pas me réapproprier » (Derrida et al., 2013, p.94), affirme Derrida, comme un appel à la contresignature. Celle-ci ne fait pas qu'altérer l'autorité ; elle propose une déconstruction, un déplacement, une ouverture vers la mêmeté et une forme de générosité provocatrice. Co-signer, dans la perspective hérétique de l'hommage, devient alors un acte de contresignature — une écriture avec, plutôt qu'une revendication de.

Cette hérésie fondatrice permet à la discipline de se constituer au contact des pratiques du

passé, du présent et de l'avenir. Elle convoque une multiplicité, une légion d'altérités, au cœur d'un « je » qui se dérobe à toute fixation. Ainsi, déjà lors des premières contestations entourant le droit d'auteur, ses opposants clamaient : « ils feraient mieux de dire : notre livre, notre commentaire ; notre histoire, etc., vu que d'ordinaire il y a plus en cela du bien d'autrui que du leur » (Buydens, 2012, p.336). Une remarque qui résonne avec la logique du "I and I" (Hebdige, 1983, p.56), où le je contient un nous, et où l'individuel s'accorde à la première personne du pluriel.

Sous cet éclairage, l'art performance résiste à toute lecture simple de la signature, de la personnalité de l'auteur, ou même de l'originalité. Cette résistance, dans ma pratique, est consciente : mes recherches-créations tendent à co-signer des actions passées, à assumer volontairement cette filiation sans propriété.

C'est ici qu'émerge la notion d'entité abstraite — par là, j'entends une force motrice non matérielle, une idée, une tension ou un élan poétique qui précède et dépasse toute forme, tout style ou toute signature. Il ne s'agit ni d'un contenu conceptuel clairement formulé, ni d'un motif reconnaissable, mais plutôt d'une qualité énergétique ou intentionnelle qui habite l'action artistique et lui confère sa charge signifiante. Cette entité, ce souffle premier, est ce que l'artiste-source puise au moment de créer. Elle n'est pas consumée par sa nouvelle incarnation : elle persiste, se transmet, se réactive à travers l'action que je propose. Le geste initial, l'action-source, trace un chemin vers cette abstraction, permettant son itération sans pour autant garantir la préservation de la signature — ni de l'auteur initial, ni de celle du relais.

Les auteurs du XIVe siècle nommaient *corpus mysticum* ce corps intellectuel, immatériel, immortel, qui se dépose dans une forme matérielle sans s'y épuiser (Buydens, 2012, p.118). Ce *corpus mysticum*, en art performance, s'inscrit dans chaque geste de collecte, chaque

réactivation. Il participe d'un langage commun, mouvant, toujours marqué par celles et ceux qui œuvrent dans et par la performance — sans jamais s'en revendiquer tout à fait.

Notre corps, notre mémoire, notre vie, notre capacité à témoigner sont marqués par des co-signataires — telles des entités abstraites, parfois même mystiques.

> The bodily, read through genealogies of impact as arguably always performative. This body, given to performance, is arguably engaged with disappearance chiasmatically—not only disappearing but resiliently eruptive, remaining through performance like so many ghosts at the door marked 'disappeared'. In this sense performance becomes itself through messy and eruptive reappearance, challenging, via the performative trace, any neat antinomy between appearance and disappearance, or presence and absence—the ritual repetitions that mark performance as simultaneously indiscreet, non-original, relentlessly citational, and remaining. (Schneider, 2001, p.103)

Ainsi, l'art performance est traversé par des co-signataires voués à ressurgir à chaque nouvelle énaction — comme autant de pierres tombales marquant notre propre éphémérité. En ce sens, « l'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé d'"à-présent" » (Agamben, 2015, p.439), un à-présent que le développement conscient de l'art performance a appris à fréquenter.

Chaque performance, chaque geste qui la constitue, porte en lui une trace du passé qui, en se dévoilant, se dérobe. Cette piste, à la fois intrinsèque et inéluctable, façonne ce que nous reconnaissons comme art performance : une langue en cours d'écriture, circulant non pas seulement de bouche à oreille, mais d'action à témoin.

4.4 Hypothèse : l'amitié comme terrier de pensée

An authentic work of art should stay alive in a spite of changing context, for otherwise it becomes only a dead historical document.

— Jerzy Bereś

Ce milieu de l'art performance, formé d'artistes conscients et dévoués à son prolongement, se consacre à la compilation et à la collecte de ses formes, tout en évoluant dans un espace de survie, en marge de la *fama*. Cette survie n'est pas seulement physique : elle est aussi philosophique et politique, nourrie par une filiation amoureuse dont l'amitié constitue l'expression la plus haute.

> En consentant, en "sentant avec" (synaisthanomenoi), ils éprouvent la douceur du bien en soi, et ce que l'homme de bien éprouve par rapport à lui-même, il l'éprouve aussi par rapport à son ami : l'ami est en effet un autre soi-même (heteros autos). (Aristote dans Agamben, 2011, p. 27)

L'amitié, selon Aristote, dépasse le simple lien social. Consentir à l'amitié, c'est « sentir avec » l'autre : éprouver pour lui la même douceur du bien que celle que l'on ressent pour soi. L'ami·e, écrit Aristote, est « un autre soi-même ». Avant même que l'artiste ne se définisse par son rôle de performeur, cet « autre soi-même » existe déjà : il est la part de ce que l'on aurait pu être. L'autre n'est pas seulement un partenaire d'expression artistique ; il existe en tant que tel, et l'on « sent avec » lui ce qu'il fait et pense. Participer en tant que regardeur à une soirée de performance rend manifeste ce con-sentir, cette reconnaissance de l'autre en soi.

> Mais alors pour l'ami aussi il faudra consentir qu'il existe, et c'est ce qui arrive quand on vit ensemble et que l'on partage (koinônein) des actions et des pensées. C'est en ce sens que l'on dit que les hommes vivent ensemble (suzèn) et non pas, comme pour le bétail, qu'ils partagent le même pâturage. (Aristote dans Agamben, 2011, p. 28)

Cet acte de consentir élève l'amitié au rang d'instance à la fois ontologique et politique : « L'amitié est l'instance de ce consentir à l'existence de l'ami dans le sentiment de sa propre existence. Mais cela signifie que l'amitié est portée à un niveau tout à la fois ontologique et politique. » (Agamben, 2011, p. 33)

Ainsi, dans la communauté des artistes performeurs, ce qui unit n'est pas seulement un partage de techniques ou d'approches, mais un partage d'actions et de pensées — un vivre-

ensemble sensible et actif, où l'amitié devient la condition même de l'existence en commun.

> L'amitié est en effet une communauté, et, comme il en est pour soi-même, il en va aussi pour l'ami : tout comme, par rapport à soi, la sensation d'exister (aisthèsis hoti estin) est désirable, il en ira de même pour l'ami. (Aristote dans Agamben, 2011, p. 28-29)

Le « terrier » de l'art performance n'est donc pas simplement un espace partagé par des praticiens d'un même art : il abrite ceux qui pensent et agissent avec la discipline, ressentant ensemble ce que signifie être artiste performeur, ou du moins, ce que signifie l'art performance en tant que tel. L'amitié devient ici le fondement de ce con-sentir : ressentir l'existence de l'ami dans le miroir de sa propre existence. Elle constitue à la fois un lieu de résistance à l'écriture hégémonique de l'histoire de l'art et un espace de survie pour l'art performance, s'articulant dans l'être-ensemble, l'histoire orale et le témoignage : « l'amitié est le partage qui précède tout autre partage, parce que ce qu'elle départage est le fait même d'exister, la vie même. Et c'est cette partition sans objet, ce con-sentement originaire, qui constitue la politique. » (Agamben, 2011, p. 40)

Ce milieu crée ainsi un espace où il est bon d'être soi, reconnu et légitimé non par une institution extérieure, mais par l'échange constant d'actions et de pensées entre artistes. Ce partage, qui précède tout autre, départage la vie elle-même : exister et vivre ensemble dans l'instant de la performance. C'est en ce sens que l'amitié entre artistes performeurs résiste à toute hégémonie, fondant une communauté *ad hoc*, toujours en attente et en ouverture vers l'autre, l'autre soi-même. Cette amitié, selon Agamben, est la condition originaire de toute politique.

Ce que j'inscris ici est l'idée que l'art performance constitue une communauté non pas fondée de l'extérieur, mais toujours déjà présente. L'amitié permet et déploie la performance : elle témoigne d'une prise de risque partagée et d'une compréhension de l'art performance comme un terrier où la communauté peut être cartographiée et la performance

prendre forme. Ce lien, intrinsèquement existant, se manifeste lors des événements, des festivals, des rencontres entre artistes et publics, connus ou inconnus, où nos actions nécessitent une réception, et nos questions sur l'art performance trouvent une même importance.

Historiquement, une série d'artistes a envisagé le vivant comme de l'art, percevant la performance comme un espace entre la vie[82] et l'art — pensons notamment à la nébuleuse Fluxus, de Robert Filliou à Allan Kaprow. Cette disposition à l'action, au mouvement du vivant, appelait la création d'un milieu : un espace d'accueil pour cet « autre soi-même ». C'est là que se situe la pierre angulaire de l'art performance : dans cette communauté d'ami·e·s qui partagent et ressentent ensemble la pratique.

Bien que le concept d'amitié n'ait pas été énoncé frontalement dans d'autres projets artistiques antérieurs, il me semble pourtant inhérent au prolongement même de l'art performance. C'est de là que prend naissance l'hommage dans mes recherches-créations : cette volonté de prolonger et de con-sentir l'art performance. Ce mouvement intrinsèque à l'hommage — d'un passé vers un avenir qui revient — se déploie dans un milieu où il fait bon vivre. Ces traces, lorsqu'elles sont réactivées, métabolisent un passé redevenu présent, adressant une certaine forme d'être-ensemble, dont l'amitié constitue la plus haute expression.

En outre, cette permission au re-fait en art performance — dont l'hommage est un exemple — s'inscrit tel un terrier sans maître ni auteur. De fait, ce terrier permet le déploiement de l'art performance par notre disposition à être traversé et touché par l'autre soi-même.

82 Dans les mots d'Alain-Martin Richard : « il s'agit d'un médium [l'art performance] particulier qui refuse les outils traditionnels et conventionnés et qui pose comme première condition que la vie soit mise en expectative. » (Richard, 2012, p. 183)

> Performances are fragile works of art, even more fragile than porcelain. Performances depend entirely on the audience's receptivity. […] On the contrary, among them there should also be open-minded, curious individuals coming along with a high measure of tolerance and a readiness to confront new experiences. (Martins et Sohn, 1983, p. 7)

L'art performance nécessite ainsi cette permission qui l'intelligibilise et la rend possible, permission dont l'amitié sait se faire garante. Elle se déploie à travers l'autre soi-même, l'ami·e, qui accueille tout autant que soi-même cette discipline. Si l'art performance, dans sa forme la plus rugueuse, la plus vulnérable au risque d'échec, ne trouve pas à s'épanouir dans ce milieu que l'amitié érige, elle court le risque de n'être qu'un divertissement — ou pire, « un simple spectacle ». Bien au contraire d'un divertissement ou d'un spectacle, ce milieu offre une structure générale de l'expérience par laquelle « nous nous ouvrons à la venue de l'autre, à une venue événementielle, en dehors de toute anticipation et donc de tout calcul. » (Ramond, 2016, p. 150).

Ce milieu, cette structure de l'expérience, est essentielle — non pas pour ériger une discipline ésotérique ou élitiste, mais pour résister à sa possible récupération[83] autant qu'à la conservation de ses fondements indigestes ou infâmes.

4.5 Appel à l'action : Co-signature, amitié et terrier disciplinaire

The man who always wears the mask of a friendly countenance eventually has to gain power over benevolent moods without which the expression of friendliness cannot be forced —and eventually then these moods gain power of him and he is benevolent.

— Nietzsche

83 À ce propos, l'exposition rétrospective *Au contraire, la performance…* de 1991 « pourrait laisser présager la normalisation institutionnelle sinon la récupération de cet art jusque-là rebelle et critique des institutions et de l'art officiel » (Richard et al., 1991, p.1), nous rappelant que cette crainte demeure un moteur fondamental de la discipline.

La réflexion sur l'amitié comme fondement du terrier disciplinaire appelle naturellement une mise en pratique, une expérimentation collective où l'être-ensemble, la co-présence et le con-sentir prennent forme dans et par l'action. Dans cet esprit, le Workshop 3 : Co-signature, amitié et terrier disciplinaire propose une traversée performative, cherchant à réactiver la communauté par un enchaînement fluide d'actes liés par la confiance, l'écoute, et la reconnaissance de l'autre soi-même.

Ce workshop repose sur une dynamique de co-signature, où chaque action est intimement liée à celle qui la précède, formant une performance-fleuve traversée par une pluralité d'intentions mais unifiée par un fond commun de con-sentement à être affecté et transformé. Il s'agit moins ici de juxtaposer des performances que de tisser une seule et même trame sensible, où le passage d'un·e artiste à l'autre opère comme un glissement de seuils, un devenir-commun.

S'inspirant des 32 approches de l'art performance du *Performance Art Kontext Diagram* (Dirmoser et Nieslony, 2014), le workshop s'articule ainsi :

1. Définir un ordre de passage entre les participant·e·s, différent de ceux expérimentés dans les ateliers précédents, afin de créer une dynamique inédite.
2. Attribuer équitablement à chaque participant·e une des 32 approches issues du diagramme.
3. La première personne réalise une performance d'exactement deux minutes, selon l'approche qui lui a été confiée. Sans interruption, la deuxième personne enchaîne par une performance de deux minutes liée à la précédente, poursuivant ainsi l'élan amorcé. Et ainsi de suite, jusqu'à l'épuisement des 32 approches.

Chaque action est un don au milieu commun ; chaque transition est une reconnaissance de l'autre dans sa différence et dans son altérité partagée. La performance devient ainsi un espace de co-signature, où l'individualité de chacun·e ne s'efface pas, mais s'ouvre à l'autre

pour constituer ensemble un terrier disciplinaire, vivant et mouvant.

En suivant la pensée de Chalupecký — « s'il cherche une nouvelle forme, ce n'est que pour réhabiliter son sens » — il ne s'agit pas ici d'une dé-définition de l'art, mais bien d'une re-définition par le geste partagé. L'action collective vient non pas figer mais rehausser le sens profond de l'art performance : son enracinement dans la vie, dans l'amitié, dans la fragile mais tenace construction d'un milieu commun.

Le Workshop 3 devient ainsi un acte performatif en lui-même, un hommage vivant à l'art performance en tant que terrier d'amitié, de risques partagés, et de reconnaissance mutuelle. Il actualise la théorie en geste, la pensée en acte, l'amitié en espace.

Chapitre 5 : Histoire : ce qui se rejoue inéluctablement

performance as a kind of alien force that takes possession of the self.
— Strine, Long et Hopkins

5.1 La hantise de l'absence

The discovery of timelessness is one of the dimensions of action art.
— Morganová

Dans ce chapitre, j'aborde deux conceptions du temps et de l'histoire qui orientent ma réflexion : celles de Jacques Derrida et de Walter Benjamin[84]. Ces pensées, bien que distinctes, se rejoignent dans leur capacité à penser la discontinuité, la survivance et la puissance critique du passé.

D'une part, la pensée de Derrida m'accompagne depuis le début de cette recherche. Son approche du temps, marquée par la notion de *différance*, brouille les frontières entre passé, présent et futur. Ce jeu d'écarts et de renvois me semble particulièrement fécond pour penser la hantise, l'hommage et la survivance en art performance.

D'autre part, j'emprunte à Walter Benjamin une lecture messianique et matérialiste de l'histoire. Selon lui, l'histoire n'est pas un récit linéaire de progrès, mais une série de catastrophes accumulées, dont les débris peuvent, dans certaines conditions, devenir porteurs d'un potentiel révolutionnaire.

84 Jacques Derrida (1930–2004) est un philosophe français connu pour sa pensée de la déconstruction, qui remet en question les oppositions binaires et les hiérarchies conceptuelles dans les textes. Walter Benjamin (1892–1940) est un philosophe, critique littéraire et théoricien de la culture allemand, associé à l'école de Francfort, dont la pensée sur l'histoire, le temps et la mémoire a marqué profondément la théorie critique contemporaine.

Ainsi, je tente ici d'articuler l'éclatement temporel propre à Derrida avec la vision fragmentaire et redemptrice de Benjamin, afin de penser une temporalité performative qui puisse ouvrir à la fois la mémoire et la transformation. Derrida et Benjamin seront ainsi librement liés, valsant entre ange[85] et fantôme[86].

À l'image d'une messianicité sans messianisme — pour reprendre Derrida —, le milieu de l'art performance « délivre structurellement une espérance sans qu'on puisse dire exactement laquelle » (Ramond, 2016, p. 150). Cette espérance, insaisissable mais toujours consentie par l'amitié, tient à l'origine flottante et imprécise de l'art performance. Ce qu'elle délivre, sans pouvoir être pleinement nommé, c'est l'élan qui poussa les artistes des années 1960 et 1970 à porter leur regard sur le processus et l'action en tant qu'œuvres en soi, ouvrant ainsi un champ inépuisable de possibles.

L'art performance permet alors de donner "voice to thoughts, ideas and expressions that might refuse to die even when they are dislocated from the bodies that once spoke them" (Boetzkes et Hiebert, 2022, p. 1), traduisant ainsi un passé sans corps originaire et sans origine fixe. À chaque geste en performance, nous réifions ce qui, pourtant, se voulait évanescent — un passé qui échappe, une collection d'instants fugitifs qui nous évitent à mesure que nous tentons de les saisir : "this spontaneous, unrestrained creative activity, free from preconception and the incessant control of the mind, allows all sorts of messages, even the least expected, unknown, forgotten, ignored, elusive, sometimes prophetic ones— to come to the surface." (Sikorski, 1987, p.5)

Ainsi, tel une hantise qui nous échappe, tel un fantôme toujours déjà là, l'art performance

85 À cet effet, Benjamin utilise la figure de l'ange de l'histoire pour rendre compte d'une posture qui, regardant les débris et catastrophes du passé, est poussé vers l'avenir par le vent du progrès soufflant dans ses ailes.

86 Tel qu'évoqué à plusieurs reprises dans cette thèse, l'usage des termes « spectres », « fantômes » et « esprits » chez Derrida sert à exprimer la présence de l'absence, tout autant que la survivance du passé rejoué au présent.

nous fait face sans visage, au risque de se manifester sous une forme mystique ou inconnue. La hantise, entendue ici sous l'astre derridien, suit plus précisément cette logique : « être hanté par un fantôme, c'est avoir la mémoire de ce qu'on n'a jamais vécu au présent, avoir la mémoire de ce qui, au fond, n'a jamais eu la forme de la présence. » (Roussel, 2006).

Il me semble que l'art performance, par son éphémérité et son caractère foncièrement expérientiel, s'inscrit justement comme une mémoire de ce que les artistes performeur·euses n'ont que rarement vécu au présent. À cet égard, un mal d'archive s'érige inéluctablement — comme nous l'avons ausculté au chapitre 2 — et s'avère profondément constitutif de cette discipline.

L'art performance, saisi dans ses origines fuyantes, n'a jamais eu pleinement « la forme de la présence », malgré le discours insistant sur la centralité de cette dernière dans le champ performatif. Cet écart s'explique notamment par la dynamique de *remediation*[87] (Marsh, 2014, p.9), par la circulation d'archives photographiques ou vidéographiques qui, plus qu'elles ne présentent la performance, la fantômisent[88].

Roland Barthes, dans *La Chambre claire* (1980), exprime cela avec justesse à travers son usage du vocabulaire du spectre et du mort pour qualifier l'effet de la photographie :

> Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'eidôlon émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le Spectrum de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au "spectacle" et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute

87 À ce propos, "the regeneration of performance and body art in the twenty-first century and how these works have engaged with documentation, mediation and the trend of remediation" (Marsh, 2014, p.9). L'autrice poursuit en précisant : "[s]ome performance artists embrace the professional reproduction of their live work in other media and others shun this, preferring a simple record or no record at all. […] Many artists and critics believe that decisions made around remediation impact on the founding principles of the medium." (Marsh, 2014, p.11).

88 L'archive photo ou vidéo produit donc un sentiment de manque : "photographs of performance art events are significant because at the most basic level their status as 'not-live' means they paradoxically exist as evidence that an event took place." (Marsh, 2014, p.16).

photographie : le retour du mort. (Barthes, 1980, p.23)

Ainsi, ce qui est archivé de la performance relève moins de sa survivance que de son spectre, renforçant le sentiment d'une absence toujours en creux de sa propre documentation.

En ce sens, si une distance critique fut maintenue entre l'art performance et le théâtre, il importe, à la suite de Barthes, de souligner la relation étymologique entre *spectre*, *spectacle* et le document d'archive photographique. L'*eidôlon*, choisi pour sa racine latine *spectare* (regarder) et sa proximité avec le mot *spectacle*, renvoie à l'aspect théâtral de l'image — une mise en scène — qui se déploie sous le regard de celui ou celle qui reçoit cet objet médié.

Sans pour autant prolonger l'usage du terme cher à Barthes, il me semble essentiel de marquer cette proximité : elle rend manifeste un double mouvement, un voilement par le dévoilement, à travers la re-médiatisation[89]. Comme le suggère Baudrillard, « le direct tire désormais son autorité de sa référence au médiatisé, qui lui-même puise son autorité dans sa référence au direct »[90] (Baudrillard dans Marsh, 2014, p. 39). Ce faisant, un déplacement s'opère — et s'est toujours déjà opéré — dans la construction de l'histoire de l'art performance : sa spécificité, qui tient de l'expérience immédiate et de la présence, est évacuée, relayée par un objet documentaire qui en est dénué.

C'est pourquoi, comme l'écrit Rebecca Schneider : "it is not presence that appears in performance but precisely the missed encounter — the reverberations of the overlooked, the missed, the repressed, the seemingly forgotten." (Schneider, 2001, p. 104). Regarder la documentation d'une performance, c'est constater qu'on n'y est plus, ou que nous n'y étions pas. Mais assister à une performance, c'est aussi entendre l'écho de ce qui a été

89 À cet effet, il me semble que Barthes renchérit sur ce que Marsh nous met en garde : "The risk now is the possibility that the photograph has usurped performance itself in performance art." (Marsh, 2014, p.18).

90 Traduction libre de l'anglais vers le français

négligé, manqué, refoulé, de l'apparemment oublié, car l'instantanéité de chaque geste ne peut que s'inscrire dans une mémoire toujours éphémère, toujours passée.

Ainsi, le passé devient nécessaire et se rejoue au présent, car, comme l'écrivent Boetzkes et Hiebert : "the 'present' is not a temporal concept at all but one that requires presence in order to be experienced." (Boetzkes et Hiebert, 2022, p.6). Cette « présence », pour advenir, enjoint d'invoquer ses traces et sa mémoire. De ce fait, les documents d'archives sont tout autant que mes performances des fantômes — ou, pourrait-on dire, une « présence fantôme » — par leur capacité obscure à rendre compte du passé, hantant et se laissant hanter par l'art performance.

Ce faisant, l'art performance — à plus forte raison à travers ma recherche-création — est « toujours déjà itérable, c'est-à-dire qu'une deuxième présence "hante" toujours la première, la redouble et la dédouble, l'imprésente » (Derrida dans Ramond, 2016, p.99). Plus précisément, l'hantise constitutive de l'art performance se prolonge à travers les corps-archives et la mémoire. Ces corps-archives, cette mémoire, collectent des artistes et des formes de cette discipline, générant par cette collecte même des redoublements, des dédoublements, des imprésences — conséquences inévitables de la mémoire défaillante, conservée par une histoire orale fragile.

Redoubler, dédoubler, imprésenter : autant d'aveux de l'instantanéité perdue des actions, de leur effacement simultané à leur inscription dans nos souvenirs. L'art performance opère ainsi, du fait de sa hantise, dans un cycle infini décrit par Derrida : « pass[ant], en esprit, de l'otage à l'hôte et de l'hôte au fantôme » (Derrida dans Ramond, 2016, p.100). Ce cycle *fantômise* autant l'hôte que ses gestes performatifs, les dissolvant dans leur propre éphémérité.

Ce cycle s'enracine dans la double nature du corps-archive : à la fois lieu d'empreinte et de résistance à l'empreinte — en reconnaissance de ce qui, lorsqu'il est dédoublé, devient toujours traduction. Comme l'écrit Schneider : "here in the archive that which 'disappears' (or that which is actively disavowed) is the resistance of flesh to an imprint, the way flesh pushes back when touched—again and again—the body in all its detailed repetitions." (Schneider, 2001, p.104)

À l'instar du corps qu'il prend en otage, l'art performance se manifeste comme une réaction cyclique : le corps, dans toutes ses répétitions, s'imprègne et se retire, oscillant entre présence et imprésence. Cette dynamique — cette résistance autant que cette réitérabilité — réinscrit sans cesse l'art performance dans son propre devenir, augmentant son esprit comme une constellation : "the set of acts and spectral meanings which haunt material in constant collective interaction, in constellation." (Schneider, 2001, p.104) L'art performance résiste ainsi à toute répétition fidèle, à toute parfaite mêmeté, introduisant toujours une *différance* qui hante et dédouble les possibles, jusqu'à les faire éclater en constellation.

Ainsi, le concept de constellation porte un écho important dans la philosophie de Benjamin, que je convoque ici pour augmenter et complexifier l'acception derridienne qui a profondément marqué mes recherches-créations.

> Lorsque la pensée s'arrête tout d'un coup dans une constellation saturée de tensions, elle fait subir à celle-ci un choc à la suite duquel elle se cristallise sous forme de monade. Le partisan du matérialisme historique ne va vers un objet historique que si, et seulement si, celui-ci lui fait face comme une monade. Dans cette structure, il reconnaît le signe d'une immobilisation messianique des événements, en d'autres termes : d'une opportunité révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé. (Benjamin, 2008, p.441)

Par cette citation, Benjamin décrit un processus de compréhension historique où la pensée suspend le flux ordinaire du temps et des événements pour faire surgir un moment critique de révélation. Révélation, entendons-nous, au sens voisin de ce que Payant évoque par une

« relecture révélatrice » (Payant, 1987), c'est-à-dire une manière de faire apparaître une compréhension insoupçonnée d'une œuvre. Il ne s'agit donc pas d'adresser le futur, mais bien de révéler, au présent, une tension dialogique. Cette forme de révélation advient lorsque des tensions historiques convergent en un point précis, adressant ainsi un passé saturé de conflits non résolus.

En matière d'art performance, l'une des constellations qui motive l'impulsion première à rendre hommage à ses gestes passés est ce point de tensions, ce « mal d'archives », qui réside dans ce qu'est — et ce qu'a été — l'art performance. D'une certaine manière, tenter de définir l'art performance comme une discipline revient à vouloir la problématiser, rejoignant ainsi ce que j'ai avancé sur la mésentente entourant l'équation « action = performance » : « si la performance est une forme d'art de l'action, ce n'est pas toute action qui est une performance. » (St-Onge et girard, 2024) Cette équation impose l'idée que toute action, tout geste serait de l'art performance, alors que, du point de vue d'une lecture historique — comme en témoigne cette thèse —, l'art performance a toujours été bien davantage que cette simple réduction.

En ce sens, je me sens davantage attaché à ce que dit Harper à propos de la hantise : "[s]uch aesthetic experiences can haunt, mock, accuse and open our minds to the delicately contingent and circumstantial nature of art and history." (Harper, 2009) Ce dialogue, auquel une certaine érudition, une certaine connaissance est nécessaire, permet l'émergence d'une compréhension décuplée des gestes du présent à partir de leurs traces dans le passé. De ce fait, "theory haunts practice and practice haunts theory" (Harper, 2009), formant un cycle qui relie théorie et praxis et qui est constitutif de l'art performance. La praxis vient hanter la définition même de l'art performance, participant ainsi à son inscription comme discipline, augmentée à chaque prise de risque.

À cet égard, le risque et le danger, tels qu'évoqués dans les mots de Benjamin, me

paraissent révéler profondément ma propre compréhension de ces notions en art performance :

> exprimer le passé en termes historiques ne signifie pas le reconnaître “tel qu’il a réellement été”. Cela revient à s’emparer d’un souvenir tel qu’il apparaît en un éclair à l’instant d’un danger. La préoccupation du matérialisme historique est de retenir une image du passé telle qu’elle s’installe à l’improviste, pour le sujet historique, à l’instant du danger. Le danger menace aussi bien la persistance de sa tradition que ceux qui en prennent réception. Dans un cas comme dans l’autre, le risque est de passer pour l’instrument de la classe dominante. À chaque époque, il faut tenter de refaire la conquête de la tradition, contre le conformisme qui est en train de la neutraliser. (Benjamin, 2008, p.431)

Par une prise de risque en art performance, je tente ainsi de refaire tradition, en proie à mon mal d’archive, afin de saturer de nouveau le présent d’une mémoire passée. Cette posture, toute personnelle, entend la prise de risque comme un instant de danger : une ouverture où les actions performatives interviennent pour transformer radicalement la situation et ses multiples références.

Cette situation, à la fois expérientielle et constituée de renvois historiques qui nous hantent, permet — par cette tension — de révéler notre mal d’archive en dédoublant l’Histoire. Tel un fil d’Ariane qui converge et diverge vers d’autres avenues, rendre compte de ma collecte par l’art performance revient à témoigner de ce qui m’habite autant que de ce qui a eu lieu. À terme, cette posture pourrait briser la continuité historique et, de par son aspect cyclique, engager une spirale qui dédouble l’art performance, la contenant dans ses spécificités fuyantes et éphémères, comme un souvenir ; comme une apparition éclair à l’instant du danger[91] — à condition, bien sûr, que l’artiste performeur·euse s’engage consciemment et volontairement dans ce prolongement de l’art performance.

L’acte de traduction intrinsèque à l’hommage s’attarde ainsi au langage d’un esprit me

91 Le danger entendu ici en art performance, souvent soutenu par l’expression « prise de risque », n’est pas uniquement de nature littérale. Il peut se manifester sous de multiples formes et s’exprimer de différentes manières, ce qui, selon moi, est au mieux traduit par les mots du collectif TouVA : « risques et enjeux : il ne peut y avoir de performatif sans vulnérabilité. » (La Chance et Martel, 2013, p.26)

hantant, tentant de faire mûrir des portions d'œuvres, des actions, des segments, pour les énacter sous diverses formes de « potentiels spectraux ». Potentiels spectraux, dis-je, rendant manifeste ce que Pouivet nomme « l'existence fantomale d'un pur possible » (Pouivet, 2010, p.190) des œuvres d'art. Pointant vers ce qui fut et ce qui aurait pu être, l'hommage prolonge l'absence de l'action à laquelle il se rapporte en conservant les possibles de cette action, s'affairant à ne point la figer de nouveau, mais à la déplier sur elle-même.

> La véritable image du passé se faufile devant nous. Le passé peut seulement être retenu comme une image qui brille tel un éclair, pour ne plus jamais revenir, à l'instant précis où elle devient reconnaissable. "La vérité ne nous filera pas entre les mains" — ce mot de Gottfried Keller désigne précisément, dans l'image historique de l'historisme, le point où elle est fendue en deux par le matérialisme historique. Car c'est une image irrattrapable du passé qui menace de disparaître avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu comme désigné en elle. (Benjamin, 2008, p.430)

L'hommage reconnaît cette présence de l'absence qui se joue à chaque instant du présent. Il en témoigne par chaque filiation reconnaissable surgissant dans mes performances, tel l'éclair d'un instant passé. Ainsi, chaque action qui dédouble le passé perçoit son origine comme une page vierge, chiffonnée sur elle-même, dont chaque déploiement tente de lire l'espace des possibles qu'elle contient. Ce faisant, j'interviens dans la construction historique de l'art performance en assumant un parti pris non-linéaire de son développement : chaque action, chaque geste, chaque performance contient quelque chose de latent, voire d'auratique.

> The timelessness of some of the actions that have circulated as legends for several decades now is comparable to the masterworks that we all long to see. Oftentimes it is this aura created by the legend that is the most interesting thing about them. (Morganová, 2015, p.36)

D'une manière presque anachronique, la fin de l'art performance a autant, sinon plus, été convoquée que sa naissance[92] (Pontbriand, 1981; Goldberg, 1984). La discipline s'est

92 Comme le rappelle Josette Féral : « en effet, dans la période qui a suivi les années 1980, la performance a changé, et les artistes venus à cette forme d'art d'horizons artistiques très différents : musique, sculpture, peinture, arts plastiques... ont peu à peu réintégré leur art d'origine, laissant la performance occuper un secteur qui demeure toujours mal défini, un secteur de croisement et d'expérimentation où une certaine

constituée consciemment tel un mythe ou une légende, s'historicisant en partie à l'écart de sa reconnaissance érudite : comme si, chaque fois qu'elle prenait forme sur le plan théorique, elle échappait à sa portion pratique. Tentant de conserver les potentiels de l'art performance tout en complexifiant sa naissance précise, elle s'est développée de manière historiquement non-linéaire, comme si chaque artiste, chaque geste, à un instant donné, convoquait des amitiés en un temps encore inconnu, mettant en espace ce que Romanovski exprimait en 1999 : "A work of art becomes a myth and disappears as an anachronism." (Romanovski, 1999, p.2)

Ce faisant, l'art performance se voile, s'absente, pour mieux se manifester à travers l'artiste qui *l'exorçanalyse*. Faisant suite à Derrida sur ce concept, l'artiste en art performance qui développe consciemment une filiation avec cette discipline exorcise l'art performance en dialoguant avec les divers fantômes qui la constituent. Pourtant, il ne s'agit pas seulement d'un exorcisme, mais bien d'une *exorçanalyse* — entre exorcisme et analyse — dans laquelle l'artiste décode et recode l'histoire fantômale de l'art performance. De fait, l'art performance agit tel un "ghost" au sens où l'entend Carlson : "the external associations evoked by the reappearance [...] of elements previously experienced in other contexts." (Carlson, 2004, p.220) Ainsi, l'art performance réapparaît lors de l'activation d'une performance qui prolonge, avec conscience, les expériences qu'elle-même a collectées lors de performances antérieures.

Tel que l'évoque Benjamin, « cela signifie que l'humanité rédimée est la seule dont le passé soit devenu susceptible d'être cité en chacun de ses moments » (Benjamin, 2008, p. 432). Rédimer renvoie à l'idée de rachat, de libération, voire de rédemption spirituelle. Dans mon approche, il me semble fécond d'entendre par là une émancipation de l'esprit de création à l'égard des goûts bourgeois, des pratiques modales ou institutionnalisées. Mon mal

interdisciplinarité domine. Ce croisement interdisciplinaire, devenu aujourd'hui la norme, force désormais la performance à se redéfinir et à marquer ses frontières avec l'art interdisciplinaire, tâche difficile, assurément, que les artistes eux-mêmes ont du mal à effectuer. La performance a changé de nature. » (Féral, 2000, p. 157)

d'archive en art performance témoigne d'une telle posture : toute approche de l'art performance, bien qu'en prolongement conscient de ce qui fut, peut être envisagée comme hors du temps, échappant aux contraintes actuelles, rejouant l'Histoire tout autant qu'elle se déjoue des agents extérieurs — ou à tout le moins tenter de s'y réduire.

En ce sens, une pratique de l'art performance rédîmée serait capable de citer son passé dans chacun de ses moments : chaque instant du passé pouvant être convoqué et rejoué au présent, chaque fragment agissant, résonnant. À l'inverse, chaque instant du passé a imprimé son influence sur le devenir. Ces citations du passé fonctionnent comme des éclats : extraits, réutilisés, réincarnés à nouveau, relus de manière révélatrice.

> Benjamin's theory of the dialectical image has proved adaptable to performance contexts, inspiring theorists to reveal the tension and contradiction in seemingly stable objects of historical evidence. Benjamin offers an approach to the objects of the past that is post-fetishistic, rejecting the easy equation of historical and cultural alterity — the past as "another country", the past "as it really was" — in favor of a dialectical insistence on our continual and contradictory notions of history. (Nyong'o dans Cheng et Cody 2016, p.229)

L'art performance collecte, et nous collecte toujours déjà, nous hantant de manière à altérer la ligne du temps, à tordre les filiations, les amitiés et les amours.

5.2 L'histoire couinée de l'art performance

He's dead, but art is alive
— Robert Filliou

Robert Filliou avait écrit *L'Histoire chuchotée de l'art* (Filliou, 1995) en cherchant à soulever la filiation intime entre art et vie. Sous la forme d'une narration écrite ou enregistrée sur cassette, Filliou avançait l'idée que l'art avait pris naissance dès le premier jour de l'humanité, il y aurait de cela un million d'années, un certain 17 janvier. Cette

œuvre participait à l'entreprise des années 1970-1980-1990 visant à soutenir cette continuité art-vie, tel qu'en témoigne l'adage filliouien : « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » (Filliou et al. 2003). Bien conscient de cette contribution majeure, qui a résonné profondément dans l'histoire de l'art performance, je souhaite ici en invoquer un pan complémentaire, en l'augmentant sous des termes voisins du champ lexical élaboré au fil de cette thèse : art-vie-mort.

Ainsi, tel qu'annoncé dans le titre de ce passage, le couinement est l'une des traductions possibles[93] du mot *caoineadh*, venant de l'irlandais (Borges et al. 2004). Ce terme désigne la tradition de lamentation vocale funéraire, pratiquée en Irlande et en Écosse, chantée notamment par la *banshee*. Selon le folklore gaélique, la *banshee* chantait lorsqu'un membre de la famille mourait ou était sur le point de mourir ; ses lamentations constituaient souvent le premier présage pour les proches du défunt.

J'aime imaginer que l'histoire orale de l'art performance nous est colportée à la manière d'un couinement — comme portée par un fantôme. Elle rappelle inlassablement que cette histoire prend forme à travers des corps-archives, toujours aux prises avec leur propre finitude. L'éphémérité de nos actions en art performance, quant à elle, demeure soumise à la faillibilité de nos mémoires, tout autant qu'à notre impossible ubiquité.

Ce couinement, et ses résonances avec les spectres me permet de paver la voie à un autre, par le biais de la hantise. Cet autre, parfois dormant inconsciemment en moi, parfois influant manifestement sur ma pratique, est toujours évoqué dans cette communication spectrale du couinement, car celle-ci est inexorablement dialectique. Comme je l'ai abordé précédemment, la hantise exige un convive : il s'empare de mon corps, de ma pratique,

93 À cet effet, le mot keening en anglais comme caoineadh en irlandais varient dans leur traduction, oscillant entre lamentation funéraire et chant de deuil. Je préconise ici le terme couinement, suivant la définition familière donnée par le Larousse : « petits cris aigus mêlés de pleurs », qui renvoie plus aisément au chuchoté de l'œuvre de Filliou, *L'Histoire chuchotée de l'art* de 1995.

comme d'un hôte, jusqu'à ce que les rôles s'inversent — jusqu'à ce que ce convive devienne, pour ainsi dire, mon hôte en mon lieu propre.

Le couinement me sert ici d'image pour éclairer cette diffusion, cette apparition du spectre dans l'ordre du langage et de la théorie : il est la première piste par laquelle une hantise potentielle peut être reconnue. Il nous faut garder cette image en tête, car elle rend possible la hantologie, mais surtout parce qu'elle est inscrite au cœur même de l'idée d'hommage.

Ainsi, la constitution du milieu de l'art performance, par ses filiations d'amitiés, marque l'importance de la reliance entre artistes contribuant consciemment à cette pratique. Les uns rencontrent les autres non pas par des chemins normatifs ou institués ; la pratique de l'un est toujours portée par un autre, démultipliant les psaumes et les couinements qui bâtissent peu à peu un certain récit de l'histoire orale de l'art performance.

J'estime que ce besoin nécessaire de reliance, de consistance, prend justement la forme d'un couinement : il convoque à la fois un passé et une absence. À l'instar de Marx et Engels qui, dans leur fameux manifeste, couinaient, évoquaient : « [u]n spectre hante l'Europe : le spectre du communisme. » (Marx et al. 1998, p.4), l'on esquisse un visage possible de la hantise par l'entremise d'un messager qui murmure un dire. Ainsi se profile une revenance, un retour éternel des spectres.

Ce que Marx et Engels engagent, c'est l'idée d'une rencontre entre passé, présent et futur, suivant la logique benjamienne de l'anachronisme, laquelle, j'en suis convaincu, marque en profondeur l'art performance et, plus encore, son histoire orale.

> Il existe un rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre. […] À nous, comme à chaque génération précédente, fut accordée une faible force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention. Cette prétention, il est juste de ne point la repousser. (Benjamin, 2009, p.428-429)

Un rendez-vous entre générations — générations de fantômes autant que d'ami·e·s —, mais surtout entre celles qui, à leur manière, font valoir une prétention. Cette prétention n'est ni simple nostalgie ni pure mémoire : elle pousse à des ambitions, elle relève d'un droit, elle hante. Une prétention semblable à celle que Marx et Engels ont engagée dans leur manifeste, un « ici maintenant », une interruption du cours ordinaire du temps et de l'histoire ; une exigence inséparable d'une affirmation de l'altérité et de la justice (Derrida, 2006b, p.70).

Cela ouvre une voie vers une considération politique du retour du passé, mais aussi vers une pensée de la traduction et de l'amitié. Cette pensée d'un autre en nous, qui s'installe, qui formule ses visées, procède d'un devenir-corps, d'une spectralisation : « [i]ls sont des revenants (ils sont toujours déjà venus) » (Ramond, 2016, p.99), et ils font valoir une prétention sur notre présent.

Cette prétention suit le chemin du couinement : un murmure oblique, obscur, refusant la clarté, demeurant infâme. La voie de ce qui fut ne se montre pas frontalement. Elle est translucide, informe, insaisissable pour l'œil de l'historien ou du théoricien. Comme le disait Derrida dans le film *Ghost Dance* (McMullen, 1983), à propos de la hantise et des fantômes : « [a]voir la mémoire de ce qu'on n'a jamais vécu » (McMullen, 1983).

C'est exactement ce qui se joue dans ma recherche-création. À bien des égards, un lecteur ou une lectrice attentif·ve ne pourra que constater que la grande majorité des événements, des formes, des performances auxquelles je rends hommage ne me sont accessibles que par couinement. Des fragments sonores, des lambeaux d'archives, des récits rapportés. Un spectre se dresse alors, devient-corps, prend forme et agit en moi, sur moi, malgré moi.

En ce sens, l'objet de l'art performance est lui-même un fantôme. Il nous hante par le biais

d'un chant mortuaire, d'un couinement qui nous rappelle que ce que nous croyons saisir, documenter ou transmettre est toujours déjà spectral. L'origine même de cette communication est perdue, déplacée, mais elle persiste, vibrante, insistante.

Cet objet spectral, qui s'invite en nous, qui trouve lieu en l'être tout en le dépassant, s'inscrit dans une hantologie. Entre ontologie et hantologie, il y a un saut, une déviation qui permet de considérer l'être depuis des lieux anciens, fantomatiques, des zones d'opacité. La hantologie, telle que formulée par Derrida, est ce qui hante l'être, le définit par l'invisible, par « ce qui est étranger en nous et qui nous est proche » (Derrida, 2006b, p.231-232), provoquant « une certaine peur de soi » (Derrida, 2006b, p.232).

Celui ou celle qui s'avoue hanté·e ne peut que « s'abolir dans le désir de l'autre » (Richard, 2008, p.335). Le spectre devenu-corps, qui s'imprègne en moi de l'esprit d'un autre, me hante — ou peut-être même m'écrit en tant qu'être hanté. Dans cette perspective, une pratique artistique issue de cette recherche donne lieu à une esthétique et à une éthique marquées par la présence de l'autre — ces autres artistes qui nous traversent, sans que leur présence ne soit rejouée fidèlement.

Le couinement agit comme une langue ancienne qui se traduit autrement à chaque invocation. Ce qu'il colporte, ce n'est pas le mort lui-même, ni la fin d'une époque : c'est la pensée subsistante, désincarnée, qui persiste sans corps.

> Il n'y a de deuil possible que lorsqu'on a affaire à un mort bien mort, qui ne bouge ni ne revient surtout pas. Or un spectre n'a pas de corps, pas de lieu fixe, et il revient (par essence, c'est un "revenant"), si bien qu'à son sujet aucun travail réel de deuil n'est possible. (Ramond, 2016, p.116)

L'origine spectrale de l'art performance persiste, toujours déjà là, comme un revenant, comme un brouillard, une atmosphère. La hantise dépasse l'histoire ; elle insiste. Et l'amitié, elle, nous ancre dans cette histoire située, dans un milieu, en relation avec les

autres, les vivants comme les fantômes.

Or, si la hantise s'avère si propice à une recherche-création, c'est précisément en raison du manque de présence qui caractérise les archives de l'art performance — et parce qu'elle procède de la parade infinie des fantômes qui constitue tout récit historique de cette pratique. « S'il est très difficile d'oublier » (Biet et Schechner dans Giasson, 2021, p. 154), c'est bien parce que cette parade nous est projetée constamment, à travers les livres, les documents, les discussions — précisément en raison de la résistance de l'art performance à se laisser contenir par l'archive.

Il est important de le reconnaître : je n'ai pas été témoin des débuts de l'art performance. Pourtant, cette parade, ces images, ces fragments d'archives, je les connais trop bien. J'y contribue même — et peut-être hanteront-elles une autre recherche. Mon corps, en tant que corps-archive, devient alors maison hantée, traversée par les esprits d'autrui, consentant à une part de ce qui est tantôt virtuel, tantôt artifice, tantôt différé :

- Virtuel, au sens étymologique, désignant ce qui est en puissance, ce qui peut advenir.
- Artifice, en tant que dispositif trompeur, construction esthétique ou théorique.
- Différé, selon le sens latin *differe* : ce qui est porté ailleurs, décalé, en suspens.

Ces *différances*, ces déplacements, empêchent de circonscrire l'art performance dans une discipline stable ; elles en confirment plutôt la nature spectrale. Ma recherche-création participe ainsi d'un prolongement conscient de l'art performance, qui la hante autant qu'il la constitue. Les esprits d'autrui s'installent en mon corps, devenu lieu d'accueil, se spectralisent dans ma pratique, deviennent-corps dans mon dire, et, par là, écrivent ma pratique.

Une forme de parasitage volontaire prend forme. En d'autres temps, on aurait dit qu'il s'agit là d'une possession mystique, portée par le chant mortuaire d'une *banshee*.

Dédoubler, prolonger, ou simplement rendre hommage implique d'accueillir ce qui n'est pas de ce « je », et de faire face au regard possible du défunt. Il y a un cité, un citant — donc un référent, un spectre, qui, bien que invisible, observe ce que l'on fait de son esprit.

L'esprit de l'autre suit une logique propre : esthétique, politique, contextuelle — ancrée dans un passé fragmentaire. L'hommage opère une traduction, un changement de contexte, du passé au présent. Chez Derrida, la revenance est toujours dédoublée (Ramond, p.119), brouillant les oppositions entre origine et copie, vivant et mort, premier et second. Par la hantologie, ma pratique dialogue avec ce qui subsiste de l'autre — ce qui reste. Il s'instaure un jeu de regards entre ce qui fut et ce qui prend forme, entre formes passées et présentes, entre mémoire et création. « Cette chose [le spectre] nous regarde cependant et nous voit ne pas la voir même quand elle est là […]. Elle désynchronise, elle nous rappelle à l'anachronie. » (Derrida, 2006b, p.26)

Telle une injonction, l'esprit appelle un agir, qui sera jugé selon un passé, selon l'être qu'était ce spectre, bien qu'inévitablement désynchronisé dans sa traduction présente. C'est là pourquoi je parle d'un prolongement conscient de la discipline : un passé nous regarde et nous enjoint à maintenir l'art performance dans son état fantomal, ardent, instable. Il en est ainsi, car désynchronisé : un autre contexte, une autre extériorité, mais une même visée — contribuer à un art de l'action, sous l'égide de l'art performance.

Ce passage vers la pratique n'est donc jamais qu'un prolongement, toujours une traduction. Et dans ce décalage s'installe un dialogue, un croisement de temporalités, questionnant le présent à partir du passé et du possible : "One way or the other—whether the ghosts are satirising us by accusing us of betraying and derailing the future, or whether we're satirising the ghosts by accusing them of being tragically idealistic or 'wrong'". (Harper,

2009)

Dans cette citation, Harper fait affleurer une double tension : soit nous trahissons les fantômes du passé, soit nous les raillons comme s'ils étaient naïfs ou dépassés. Quoi qu'il en soit, ils reviennent. Et ce retour souligne une promesse suspendue, une nécessité du revenir, une forme d'impatience du futur face à l'épuisement du passé : "the past is practically exhausted and the future is getting impatient." (Harper, 2009)

Cette impatience intensifie notre sentiment que le présent, toujours en tension, est un lieu de construction problématique, où se réfléchissent à la fois les débris du passé et les lignes de fuite du futur : "a present-day construction that illustrates the present's problems as it approaches the future." (Harper, 2009) Quelque chose nous presse, nous interpelle. Ce quelque chose, dans le contexte de ma recherche-création, c'est le prolongement des origines spectrales de l'art performance, telles qu'évoquées plus tôt. Ce « ça » agit en moi, travaille ma pensée, infiltre ma pratique. Comme le rappellent Boetzkes et Hiebert : " We are ghost-writer and are ghost-written." (Boetzkes et Hiebert, 2022, p.9)

À partir de cette injonction à l'anachronie, les choses du passé sont toujours déjà en revenance. Elles reprennent place dans ma pratique par leur capacité à désynchroniser le temps. L'esprit, en tant que revenant, n'obéit pas à la linéarité : « on ne sait pas si l'attente prépare la venue de l'à-venir ou si elle rappelle la répétition du même, de la chose même comme fantôme. » (Derrida, 2006b, p. 68)

L'histoire consciente de l'art performance est ainsi un héritage différé, toujours en suspens : « un héritage qui ne peut venir que de ce qui n'est pas encore arrivé de l'arrivant même » (Derrida, 2006b, p. 276). Ce qui reste de l'autre, ce qui survit, ce qui vient, tout cela participe d'une hantologie active au sein du présent — dans ma pratique comme dans la

conceptualisation, selon moi, de la discipline même.

Les fragments du passé reviennent sous forme spectrale, en particulier lorsque se pose le geste d'hommage. Une présence s'y manifeste, fuyante, habitante sans habiter — elle anime nos références tout en se dérobant à leur fixité. Si le regardeur perçoit cette origine trouble, cette survie spectrale, cette visée dissimulée, alors il « sent le mort-vivant » (Derrida, 2006b, p. 217) et saisit mieux ce que ma démarche engage dans son entier.

Ma théorie-praxis, comme le couinement des *banshees*, renvoie toujours à ce qui n'est plus, à ce qui persiste dans l'absence, à ce qui nous travaille depuis l'ombre. L'héritage de l'art performance prend place comme un legs à la lisibilité obscure, conservant ses préoccupations premières sans jamais se figer dans une clarté univoque. Car, comme l'écrit Derrida : « si la lisibilité d'un legs était donnée, naturelle, transparente, univoque, si elle n'appelait et ne défiait en même temps l'interprétation, on n'aurait jamais à en hériter. On en serait affecté comme d'une cause. » (Derrida, 2006b, p. 40)

Cet héritage volontairement obscur assure sa revenance, non pas sa factualité. Il ne s'impose pas comme cause, obstacle ou limite, mais comme appel, écart et possibilité. En cela, le legs de l'art performance est disparate, incomplet, intraduisible sans perte. Il prolonge la visée originelle sans s'y soumettre, et c'est dans cette infidélité des formes et des gestes, constitutive tant de l'acte de transmission que de la discipline elle-même, que s'inscrit sa vitalité. Comme le souligne Rebecca Schneider, la performance est "as antithetical to memory as it is to the archive" (Schneider, 2001, p. 101).

Elle nous enjoint donc à une posture d'hérésie, plutôt que d'archiviste fidèle ou de scribe. Par là, elle s'ancre davantage dans une logique d'histoire orale, mouvante, affective, corporelle, que dans celle d'une histoire écrite, fixée et classifiée. Tel que discuté plus tôt,

cette hérésie est aussi une synthèse active, une sélection critique opérée au sein des traditions et dogmes de l'art performance — un geste de *différance*, qui détache et recompose sans souci de conformité. C'est une manière d'habiter la discipline avec agitation, avec esprit, avec trouble.

La question de Schneider devient alors centrale : " [i]f it is not visible, or 'houseable' within an archive, is it disappeared?" (Schneider, 2001, p. 103) Cette interrogation dénonce les limites d'une conception occidentale de l'archive, fondée sur la visibilité, la conservation et l'indexabilité. En ne valorisant que ce qui peut être vu, classé, logé, cette archive fait disparaître ce qui pourtant persiste autrement : dans le geste, dans l'affect, dans la résonance de corps à corps. Dans ce contexte, la chair devient le fantôme des os, une matière vive, insaisissable, qui s'attache aux restes visibles comme une ombre persistante : "disappearance, that citational practice, […] clings to remains—absent flesh ghosts bones." (Schneider, 2001, p. 104)

Ainsi, "in the archive, flesh is given to be that which slips away. Flesh can house no memory of bone. Only bone speaks memory of flesh. Flesh is blindspot. » (Schneider, 2001, p. 102). Mais paradoxalement, c'est la chair qui devient le lieu même de la transmission, le réceptacle de la trace invisible, la mémoire incarnée. Elle opère dans un réseau de transmissions intergénérationnelles, corporelles, affectives, où "the place of residue is arguably flesh in a network of body-to-body transmission of enactment—evidence, across generations, of impact." (Schneider, 2001, p. 102)

En suivant Schneider, l'hérésie réside précisément dans ce refus de la primauté des « os » — ces signes visibles, tangibles, fétichisés, qui persiste au passage du temps — au profit de la chair, cette matérialité fluide qui échappe à l'archive tout en la hantant. Elle ouvre la voie à un corps-archive-fantôme, parlant dans l'ombre par murmures mortuaires, refusant d'être

capturé tout en témoignant.

Adopter cette posture hérétique, c'est réhabiliter la chair comme lieu légitime de mémoire, non pour la fixer ou la rendre visible, mais pour reconnaître son pouvoir de transmission, ses persistances invisibles, et son potentiel subversif face aux normes dominantes de conservation. C'est opérer dans la tension, dans le tremblement, dans l'impermanence — c'est performer l'histoire autrement.

L'artiste performeur, par son devenir de corps-archives-fantôme, incarne une hantise essentielle au cœur même de l'art performance. Il agit tel une *banshee*, figure de seuil et de passage, un pont éphémère entre les temporalités, dont le corps devient archive vivante, vouée à disparaître, mais aussi à ressurgir. Comme l'exprime Jason Edward Lewis Houle : "I am preparing myself for the future afterlife. I have become aware of myself as a ghost that will appear to upcoming generations." (Houle dans Boetzkes et Hiebert, 2022, p. 32).

En conscience de ma propre fugacité, j'anticipe mon existence spectrale. Je m'inscris non seulement dans le présent de l'action, mais aussi dans l'avenir incertain de ma réception, dans l'inconnu de celles et ceux qui sauront, peut-être, entendre les murmures de mes gestes. Car cette hantise dépasse le seul acte performatif immédiat : elle s'étend à la relation triangulaire entre l'artiste, les fantômes et les ami·e·s à venir : "my art can be a medium between me, my ancestors, and those future generations who know how to experience my work." (Houle dans Boetzkes et Hiebert, 2022,, p. 36)

Ainsi, j'apparais et je disparais sans cesse : mon corps se dérobe au regard tout en inscrivant des traces dans la mémoire collective. Ces moments de fugue — d'apparition et d'effacement — deviennent les seuils de perception à travers lesquels je persiste, insaisissable, prolongeant les origines spectrales de l'art performance.

Dans cette perspective, je suis à la fois archive et fantôme : archive, parce que je transmets une mémoire incarnée, affective, corporelle ; fantôme, parce que je résiste à la capture, je tente de fuir toute fixation définitive. Je hante l'histoire de l'art performance par ma présence manquante, mon absence agissante. Le devenir corps-archives-fantôme est ce processus transitoire, où je dépasse ma propre corporéité, poursuivant l'œuvre dans l'imaginaire, les souvenirs, les perceptions et les écarts d'interprétation. C'est par ces résurgences que l'impact de ma pratique déborde les limites de l'histoire écrite et de l'archive occidentale, pour se déployer dans les zones troubles de la survivance.

5.3 Une méthode : l'anarchive

Il restera de toi ce que tu as donné
— Simone Weil

Il est aujourd'hui plus aisé de retrouver des photographies, des vidéos ou encore des descriptions écrites d'œuvres passées que tout autre témoignage incarné, marqué par le sensible. Or, c'est précisément dans cette forme de témoignage, ancrée dans un corps-archives, que s'inscrit l'anarchive. L'anarchive (Derrida, 1995) désigne ce qui échappe à l'archive, ce qui surgit depuis l'extérieur ou depuis ses marges. Ce sont les traces immatérielles, affectives, mnémoniques, ce qui subsiste de l'événement sans pouvoir être capturé, fixé, codifié. Ce sont les restes vivants d'une présence, d'un trouble, d'un souffle. L'anarchive prend ainsi pour matière ce qui résiste à l'image ou à l'écriture, ce qui s'éprouve mais ne se dit pas : "[t]he anarchive promises a way out of systems, often from within, to life's living" (Murphie, 2006, p.10).

C'est là l'une des spécificités de l'art performance : la vie dans toute sa sensibilité, sa fugacité, sa matière vive, en devient le sceau anarchivable. Dès ses origines, la discipline affirme cette posture : chez Kaprow, Filliou, Fluxus, Acconci, et d'autres, c'est le sensible,

l'expérience directe, le commun vécu, qui importent, bien plus que leur transcription ou leur conservation.

Face à ce qui échappe à l'archive, Carl Andre affirmait d'ailleurs que jamais une œuvre éphémère ne saurait être contenue par la photographie :

> La photographie est un mensonge. J'ai peur que nous misions un peu trop sur notre révélation de l'art à travers les revues et à travers les diapositives. […] [L]'art est une expérience directe ayant quelque chose à voir avec le monde. (Bear et Sharp, 1970, p.20)

L'expérience directe, alors, engage le vivant, ce que l'archive ne peut saisir — ou pire, trahit. Car l'archive, en prétendant conserver, peut instaurer un mal d'archive (Derrida, 1995), une souffrance de ce qui fut, parmi celles et ceux qui l'ont vécu. Dans le cas de l'art performance, l'événement se fend en deux : d'un côté, l'image ou le récit archivable de l'action ; de l'autre, l'affect du témoignage, insaisissable, transmis par la mémoire vivante et le partage corporel.

Ainsi, l'anarchive charrie une part de sensible qui vient déconstruire les savoirs associés à l'archive traditionnelle. Elle met en lumière les manques, les fêlures, les ratés qui prennent aux tripes plutôt qu'à la tête. Là où la réflexion échoue à tout dire, là où la conceptualisation peine à restituer ce que cela faisait d'être là, saisi par l'instant, traversé par l'affect — l'anarchive opère. Elle inscrit ce qui aurait pu être, comme une trace anticipée, une marque du possible non advenu. Elle devient ainsi non pas un lieu de conservation, mais un moteur de création, un potentiel en mouvement, un réservoir dynamique de traces, nourrissant les gestes à venir. Elle guide, inspire, oriente, en puisant dans les résidus d'un passé sensible. En ce sens, on pourrait penser les débuts mêmes de l'art performance comme la préfiguration d'une pratique anarchivistique — une discipline hantée par ses excès, ses écarts, ses mémoires souterraines.

Cependant, pour accéder à l'anarchive, il faut souvent partir de l'archive. Celle-ci constitue,

malgré tout, la case départ, le seuil nécessaire. L'anarchive agit comme son supplément — ce qui déborde, détricote, transcende les limites de ce qui est archivable (Massumi dans Murphie 2016). Il faut donc se laisser happer par l'archive, s'y abandonner, suivre ses pistes, s'immerger dans son processus pour, peu à peu, atteindre ce que l'artiste tentait d'actualiser au-delà de tout document. Là, surgit l'anarchive — dans l'écart, l'interstice, l'élan inachevé. C'est à cet endroit qu'une méthodologie de l'hommage peut émerger : une posture performative, affective, intuitive, qui reconnaît l'archive comme tremplin vers l'anarchive : "the anarchive is made of formative movements going into and coming out of the archive, for which the objects contained in the archive serve as springboards" (Massumi dans Murphie 2016, p.6).

Ainsi, l'anarchive propose une pratique méta-historique : une relecture mouvante où passé, présent et futur se rejouent dans un mouvement continu de disparition et de résurgence. On pourrait dire, dans une perspective hantologique, que chaque performeur, en inscrivant son geste dans le corps et dans le vivant, participait déjà à la disciplinarisation de l'art performance par la collecte involontaire d'un surplus d'archive, déposé en lui comme corps-archive, témoin incarné, trace spectrale d'un devenir-discipline.

Puisque l'anarchive conserve ce qui est en puissance au sein du processus créatif, elle permet de rendre compte avec une amplitude élargie d'une performance. Elle accueille les zones d'ombre, les latences, les bifurcations non actualisées, tout ce qui excède la stricte documentation. S'intéresser au milieu de l'art performance, considérer l'amitié comme piste de relecture d'une œuvre, ou encore l'hommage comme pratique de relation et de survivance — tels sont les gestes qui, dans ma recherche-création, cherchent à puiser dans l'anarchivable.

Mais ce supplément de l'archive n'adopte aucune forme stable. Il se manifeste comme une

série de potentialités, enchâssées dans le processus créatif, adossées à l'archive, mais ne s'y réduisant jamais. C'est en cela qu'il déploie la multiplicité contenue dans un événement, en révélant les tensions entre ce qui a eu lieu et ce qui aurait pu être. Les termes mêmes de la performance — son mode d'apparition, les conditions de son activation, sa porosité aux filiations amicales et contextuelles — demeurent latents dans cette anarchive. Elle en préserve la contingence autant que la fugacité.

En ce sens, bien que difficilement saisissable, l'anarchive résonne profondément avec la spécificité de l'art performance, du fait de sa forme hantologique. Elle est ce qu'elle échappe : fugace, hors des systèmes, mais profondément ancrée dans la vie. La performance et l'anarchive se nourrissent mutuellement, dans un jeu de présence et d'absence. Toute l'histoire orale de l'art performance, relayée par les voix incarnées des corps-archives, participe de l'anarchive. Or, ces formes de transmission sont souvent trahies par leur réduction à des archives traditionnelles, qui figent ce qui, de par leur fugacité, échappe à toute fixation. C'est là, je crois, que se joue une trahison du cœur même de cette discipline.

Dès lors, le chercheur désireux de suivre les chemins de l'anarchive doit opérer autrement. Il lui faut fréquenter l'art performance — non comme objet distant, mais comme milieu vivant. La fréquentation, au sens spectral du terme, renvoie ici à ce que Derrida nomme *es spukt*, le « ça hante », c'est-à-dire cette répétition, cette présence différée par laquelle quelque chose revient, insiste, nous traverse (Derrida, 1994, p. 165–166).

L'hommage puise précisément dans cette possibilité anarchivistique. Il permet de « franchir le pas » qui sépare « l'absence (à soi, au monde, aux autres, au contexte) » de la « condition de possibilité de la signification à "la mort" » (Ramond, 2016, p. 64). Il consiste à tenir ensemble deux axiomes : que l'absence et la fin de la mémoire sont peut-être une seule et

même chose. Par l'entremise de ce qui est anarchivé par la performance, l'hommage rend compte de ce qui dépasse la discipline tout en la constituant.

Ainsi, les formes revenantes de l'art performance — gestes, affects, présences — sont à comprendre comme autant de fréquentations de la discipline par l'artiste-chercheur. Et c'est dans cette répétition même, dans cette expérience renouvelée d'un milieu, que résident à la fois la possibilité de l'hommage, et la lente constitution de l'art performance en tant que discipline.

C'est « un monde où le "retour" et la "deuxième fois" sont ce par quoi tout commence » (Ramond, 2016, p. 65) qui constitue la prémisse de ma pratique. L'idée de revenance, dans sa capacité à être toujours déjà là, à se rendre disponible à la réitération, fonde l'anarchive et les gestes qui l'actualisent. Ce qui nous fréquente — ce qui revient, ce qui insiste — est ce qui hante, ce qui appelle à être repris, rejoué, re-signifié. C'est ce retour du même, et pourtant jamais tout à fait identique, qui marque l'anarchivé de l'art performance.

Dans cette logique de revenance, le « ça » — *es spukt* — rend le verbe impersonnel, fait signe vers une absence invisible mais agissante. Loin d'être purement spectrale, cette présence-latente appelle une forme de mémoire active, une trace en devenir. Car ce que l'art performance collecte n'est jamais un objet clos, mais toujours déjà réitéré, porteur d'un potentiel non réalisé, conservant sa part invisible.

La revenance, alors, ne renvoie pas simplement à une répétition : elle désigne ce qui persiste, ce qui travaille la pensée, les affects, voire les pratiques, à travers le temps. Elle est cette charge résiduelle, encore opérante, qui survit aux œuvres et aux actions. C'est dans cette perspective que l'anarchive prend sens — comme convocation de l'invisible, comme manifestation de ce qui demeure en latence, en attente d'être invoqué.

Dans ma propre pratique, l'on peut tracer certains motifs récurrents, des formes d'actions qui semblent me fréquenter. Ces gestes, ces attitudes, ces reconfigurations, réactivent des strates d'histoire. La répétition du geste d'hommage en appelle à une fréquentation persistante : une hantise qui se fait manifeste. L'art performance, dans son histoire orale, dans ses gestes rejoués, dans ses corps-archives, fréquente certains actes. Ma propre pratique d'hommage s'inscrit dans cette logique : elle fréquente certaines actions ; elle fréquente ce qui persiste dans les couches anarchivées de la performance. Ces formes de fréquentation sont poreuses, elles se traversent et se renforcent mutuellement. C'est dans l'entrecroisement de ces couches que se dessine le centre éphémère et contextuel de la discipline — toujours en mouvement, toujours déjà là.

Ce que l'on ramène ainsi au présent, par leur fréquentation, voire par leur fréquence, ce sont des références micro-historiques. Ces récurrences nous appellent à penser encore, et autrement, avec elles. Car, comme l'écrit Létourneau, « [l']art encode un processus à la fois historique et métahistorique » (Létourneau dans Collet et al., 2019, p. 48). C'est dans cet affrontement avec l'histoire figée que se joue l'enjeu de la revenance : ça revenante « génère une anarchive de nos expériences » (Létourneau dans Collet et al., 2019, p. 48). Lorsqu'elle prend forme à travers la pratique, cette revenance nourrit la collection des réalités multiples que l'art effectue (Létourneau dans Collet et al., 2019, p. 48). L'art, dès lors, collectionne des expériences, des réalités, des relations — autant d'éléments qui, lorsqu'ils sont énactés, déploient l'encodage actif du passé (Létourneau dans Collet et al., 2019, p. 49).

Par énactement, il ne faut pas entendre une simple reconstitution, mais bien un geste créateur, voisin de l'hommage, intriqué dans la logique du reenactment sans pour autant s'y restreindre. Il s'agit d'une mise en œuvre vivante, habitée, performative. En cela, la hantise et l'anarchive partagent un lieu métaphorique commun : celui du cimetière. Non pas

comme lieu de clôture, mais comme espace de survivance, d'apparition différée, d'un passé qui n'a pas dit son dernier mot : « rien ne ressemble autant à une bibliothèque qu'un cimetière (lieux de mémoire où l'on range côte à côte des objets parallélépipédiques portant des noms propres et enveloppant les traces d'une présence) » (Ramond, 2016, p. 63).

L'image du cimetière est fondatrice dans ma recherche-création. Elle opère un consentiment entre l'esprit des absents, ce qui revient, et ce qui s'éloigne des formes institutionnelles de la mémoire — la « bibliothèque » ou les archives. Le cimetière et la bibliothèque, tous deux lieux de dépôt, d'enfouissement et de mise en ordre des traces, consentent ensemble à nommer l'anarchive : ce lieu de savoir traversé de revenances, où la mémoire est moins fixée que convoquée.

En suivant Létourneau, l'on comprend que des œuvres d'autrui, lorsqu'elles reviennent — énactées ou actualisées —, expriment leurs expériences passées, mais (re/dé)codifiées dans l'ici et maintenant. Ainsi s'ouvre peut-être une nouvelle lecture de l'expression « les absents ont toujours tort » : non plus comme une sentence, mais comme une invitation à les faire revenir, à dialoguer avec leurs œuvres, à réinscrire leurs gestes dans un présent reconfiguré. Par cette opération, l'anarchive déploie des couches de sens, fait circuler les affects et les idées, et réinscrit des expériences passées dans une grammaire du présent.

Par l'hommage, je (re)mets en espace un spectre — celui qui fréquente ma pensée, mes gestes. Cela rejoint ce que Létourneau identifie comme l'art qui collectionne : un art qui active, qui agence, qui recompose « ses principes d'action, d'activation, sa manière de sonder les modes possibles d'existence » (Létourneau dans Collet et al., 2019, p. 48). L'art ainsi conçu collectionne continuellement, non pas des objets morts, mais des réalités et relations toujours à réactiver.

Cette idée de collection active n'est pas sans évoquer l'historien matérialiste chez Walter Benjamin, celui qui « réussit à recueillir et à conserver […] l'œuvre d'une vie, dans l'œuvre d'une vie l'époque, et dans l'époque le cours entier de l'histoire » (Benjamin, 2009, p. 441-442). L'énaction d'une performance — cette remise en œuvre d'une collection de gestes, d'héritages, d'affects — participe d'un même mouvement. Elle ne part jamais de zéro, car « chaque artiste tire ses matériaux du passé » (Schwartz dans Giasson, 2021, p. 39). De fait, l'art ainsi énacté s'inscrit dans l'héritage des esprits du passé, dont l'acte consiste, comme toujours, à emprunter (Derrida, 2006b). Revenir, réapparaître, emprunter, résonner — telle est la logique hantologique de l'anarchive.

Cette réapparition des gestes passés, cette survivance énactée, fait écho à ce que nous écrivions à propos de la Rencontre Internationale d'Art Performance 2024 de Québec :

> [n]ous ne savons pas survivre à ce qui disparaît ; et nous ne savons pas non plus exactement ce qui disparaît lorsque nous survivons. Nous ne pouvons que répéter les gestes qui nous assemblent, comme s'il s'agissait d'une prière offerte au passé et au futur. (fauve, 2025, p. 137)

Par cette collecte de l'anarchive, je prolonge l'écriture autant que la bibliothèque et le cimetière de la discipline. Ce que l'anarchive conserve est un sédiment fragile, accessible seulement par la fréquentation — une fréquentation hantée, à l'image de la hantise elle-même : répétitive, imprévisible, intime. Ce qui survit au passage du temps provoque une anachronie, une constellation de renvois temporels entrelacés, échappant à toute linéarité : "the discovery of timelessness is one of the dimensions of action art." (Morganová, 2015, p. 36) Tel des gestes-légendes, ces actions subsistent en dehors des archives officielles, hantent les imaginaires. Leur statut mythique naît précisément de l'absence — du manque que produit l'archive —, mais il se complète par les corps-archives, par les témoins, par les récits partiels et affectés. Ces œuvres passées, devenues légendes, constituent les piliers de la discipline, non par leur fixité, mais par leur capacité à être réénactées, rejouées, rêvées.

C'est dans ce mouvement vers l'avant que l'anarchive agit. Elle ne fige pas, elle n'éteint

rien, elle augmente à chaque re-présentation, chaque réminiscence, chaque réactivation. Elle active un potentiel : “this perspective enables us to engage with cleavages and links between past knowledge and future imagination, as well as the role of representation and the anarchive.” (Battaglia, Clarke et Siegenthaler, 2020, p. 8)

Ce vocabulaire du manque, du deuil, du fantôme, — tout ce qui touche à ce qui n’a pas de lieu — s’inscrit dans ce que Jacques Derrida appelait le « mal d’archive ». C’est le moteur même de cette recherche : une tentative de capter l’insaisissable, d’héberger ce qui n’a pas de demeure fixe, de tracer les contours mouvants d’un savoir hanté.

Ainsi, l’art performance, par sa reliance au corps et à l’expérience vécue, s’historicise autrement. Il se dépose dans l’oralité, dans l’action, dans l’anarchive — et non dans les systèmes classiques de conservation. C’est pourquoi la discipline porte un sceau mortuaire. Nous sommes du passé, ou, comme le formule Terrance Houle : “[i]n the future, I am a ghost. I decided that it would be better to die as an artist and haunt you all through my own work.” (Houle dans Boetzkes, 2022, p. 13) Rebecca Schneider le soulignait déjà : “[h]istory which remains in performance practice (versus written or object remains), generally falls under the rubric of ‘memory’ versus history, and as such it is often labeled ‘mythic’.” (Schneider, 2001, p. 102) L’histoire de l’art performance, en tant qu’anarchivable, nourrit les mythes, les réminiscences, les croyances. Elle ouvre des brèches dans notre présent. En cela, elle propose une écriture historique qui s’élabore dans l’action, dans les lieux hors-archive, dans les retours non-linéaires du temps.

De ces multiples anarchives émerge un discours sur la futurité de la discipline : “the field of performance constitutes, above all, an open horizon, and this is offered as an opportunity for the passage from the dystopia of the present to the allotopia of the future.” (Agrafiṓtīs dans Kratiko Museio, 2009, p. 21) L’anarchive adresse cet ailleurs toujours en devenir, en

attente de sa prochaine apparition, réminiscente ou revenance. Mais ces données ne résident dans aucune demeure fixe. Elles sont comme un dictionnaire sans pages, une base de données fluide, disséminée.

> The database for the action exists in the noosphere, the memory that records this imperceptible, mysterious process, and its preservation depends only on its own properties or certain qualities of our memory. In their best manifestations, our psychic powers and the performance's ability to make its own choices can elevate the human spirit to suffering, catharsis, perception of death, or fascination. (Petroc, 1999, p. 5)

L'anarchive, en tant que processus mystérieux, héberge ces puissances : la catharsis, la fascination, la perception de la mort ou de la souffrance. Elle constitue un chemin hanté, balisé d'indices, de traces sans visage — un chemin de survivance, d'invocation et de réécriture.

5.4 Hypothèse : l'hommage, une pratique nécromantique, un dialogue avec les morts

We imagine the planet as a tombstone. What will be written on its epitaph? And who will be the ones to read it?

— Amanda Boetzkes et Ted Hiebert

L'hommage, en tant que pratique artistique au sein de la discipline de l'art performance, peut être envisagé comme une forme de dialogue avec les morts. Ce dialogue ne se limite pas à une invocation nostalgique des absents, mais s'inscrit dans une dynamique plus complexe, impliquant une hantise réciproque et un processus de possession. Comme l'évoque Ramond : « comme dans un phénomène de possession, de hantise réciproque, ou, pour parler à la manière de Derrida, comme dans un "parasitisme" qui serait poussé au point où on ne peut plus distinguer l'hôte du parasite » (Ramond, 2016, p. 117-118). Cette indétermination entre l'hôte et le parasite illustre la manière dont l'artiste absorbe et

redonne vie à des éléments du passé, non pas dans une logique de reproduction, mais dans une logique de transformation et de recréation.

L'état de « différer de soi-même », également souligné par Ramond, traduit cette ambiguïté fondamentale : « différer de soi-même, c'est aussi bien la définition de la "critique" la plus radicale que du "fantôme", toujours dédoublé dans sa "revenance", toujours "plus d'un" » (Ramond, 2016, p. 119). Ce rapport au fantôme, à l'altérité intérieure et extérieure, inscrit l'artiste dans une dynamique où la création devient un acte de mémoire et de transformation. L'hommage artistique ne se contente pas de rappeler le passé mais l'interroge, l'explore, et le recrée en intégrant ses manques, ses absences, et ses silences. Ce dialogue avec le passé s'apparente à une « conversation spectrale » où l'artiste, à travers son œuvre, accueille en lui l'étrangeté d'un héritage fragmenté. Dans ce processus, le corps et l'esprit de l'artiste deviennent les lieux d'une rencontre où les formes absentes hantent, se transforment et s'incarnent pour témoigner d'un passé qui n'est jamais totalement révolu. C'est ainsi que l'hommage s'apparente à une invocation, une négociation entre le visible et l'invisible, entre ce qui est perdu et ce qui peut encore être retrouvé ou réinventé.

Ainsi, si l'art hanté de l'esprit d'autrui est à l'origine de la préoccupation d'une pratique de l'hommage, son mode d'apparition procède d'une anarchive, d'un « ça revenante ». L'anarchive pointe vers ce qui échappe à toute classification ou archivage définitif : les spectres, les impressions fugaces, et les absences impossibles à fixer. Cette dynamique ouvre un espace pour une pratique artistique qui dialogue avec ce qui est anarchivable, insaisissable, et donc toujours en devenir. Comme l'écrit Derrida, ce processus « donne aux pensées une consistance corporelle » (Derrida, 2006b p. 204), transformant les absents, les esprits, en formes tangibles à travers l'artiste.

En évoquant ce qui ne peut être contenu dans les archives — ces fragments flottants du

passé —, l'artiste tisse un dialogue où la métaphore de la nécromancie éclaire ces enjeux. Ce passage du visible au supravisible ne se limite pas à l'apparition de spectres, mais interroge aussi l'éthique et la politique implicites de cette convocation. Il s'agit d'un acte consistant à « s'entretenir avec lui (le spectre), [...], à lui laisser ou à lui rendre la parole, fût-ce en soi, en l'autre, à l'autre en soi » (Derrida dans Antonioli, 2008). Par cet entretien, l'artiste devient un médiateur du passé, non pour le figer, mais pour permettre à l'absence de révéler de nouveaux sens.

En empruntant au passé, l'hommage ne s'attarde pas sur les repères historiques figés mais s'oriente vers une dynamique vivante, faite d'ombres et d'échos. Ce dialogue avec l'anarchivable ne répond pas uniquement à une nécessité de mémoire, mais traduit aussi une tentative de capter ce qui échappe, ce qui résiste à la consignation et persiste dans la mémoire collective. L'artiste, à travers ce processus, incarne un prisme où se croisent les traces invisibles d'un héritage toujours en mouvement.

Sur cette idée du document d'origine, il y a une distinction essentielle entre la « discipline du direct » et celle de la « discipline du vestige » mise en lumière par Bénichou : la première repose sur une présence immédiate et fugace, tandis que la seconde engage une relation complexe avec le passé, marquée par l'idée que le document devient l'écrin d'une œuvre en puissance plutôt qu'une simple trace éphémère (Giasson, 2021, p. 75). Le vestige, ici, s'inscrit dans le champ élargi du fantôme, du souvenir, et de la persistance. Il agit comme un ancrage matériel d'un potentiel spectral, où l'objet préserve, transforme et projette l'absence vers un devenir.

Dans cette logique, le document de performance n'est pas seulement un témoin, mais un lieu d'intersection entre le tangible et l'intangible, entre ce qui est circonscrit et ce qui échappe. La pratique en art performance, à ce titre, ne puise pas uniquement dans l'esprit

des autres, mais se déploie en prolongement d'images et de documents. Cette reliance découle souvent de l'impossibilité d'atteindre la source première, l'auteur ou le contexte original de ces images, et de leur inscription dans une culture commune où elles deviennent des fragments partagés. Le vestige incarne ainsi un double mouvement : il archive tout en laissant place à une fragmentation vivante, opérant un montage non seulement d'esprits mais aussi de traces matérielles. Ce va-et-vient entre l'esprit et la matière, entre le passé et ses rémanences, tisse une continuité où l'acte de création engage une réactualisation perpétuelle du souvenir.

Ce jeu spectral trouve un écho dans l'idée que « bien qu'il y ait des éléments d'irrespect, de joie et de rire dans ce travail, il y a toujours une obscurité sous-jacente, informée par la reconnaissance du désir apparemment inexorable de l'humanité vers l'auto-annihilation » (Schimmel, 1998, p. 17). Ce constat d'échec, cette hantise d'une catastrophe inévitable, inscrit l'hommage dans une dynamique nécromantique, où les formes anciennes sont invoquées pour éclairer un présent menacé dont Restany évoquait déjà en 1988 : « la grande illusion des performeurs [c'est] de croire que la reconnaissance historique légitime tout ce qui avait été la flexibilité, l'ouverture, l'illusion de liberté de la forme d'art à ses débuts » (Martel et Restany, 1988 p. 85).

Comme l'évoque Artaud, cette dynamique est également physique dans la rugosité, la bousculade et l'indigestion potentielle des performances : « ici, en broyant les os et les membres, les corps sont à nouveau recréés, et le processus mystique de fabrication du corps est physiquement reproduit » (Artaud dans Chalupecký, 1978, p. 34). Cette refabrication métaphorique des corps souligne l'idée que l'hommage n'est pas un simple rappel du passé, mais une réinvention, une transformation par le biais de l'art : golem d'histoires et de mémoires.

En offrant au public les « dépôts convaincants des rêves afin de stimuler ses inclinations criminelles et ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, sa fantaisie, sa signification utopique de la vie et des choses, son cannibalisme » (Artaud dans Chalupecký, 1978, p. 35), l'artiste n'évoque pas seulement les spectres du passé, mais invite à une expérience qui transcende les frontières entre le présent et l'absent, entre le réel et l'imaginaire. Par ce dialogue, il enjoint de reconsidérer l'inconsidérable et vient heurter ce qui fut érigé au rang de connaissance comme tel à l'orée de nouvelle norme et compréhension d'un sujet donné : "a past that has never been lived and a future that has never been realised." (Gruppo di Nun, 2023, p.94). Ainsi se joue une certaine insurrection, une insurrection d'un passé qui rejoue sa futurité par son dédoublement au présent dont l'artiste performeur qui rend hommage en est l'instigateur.

Enfin, cette pratique de l'hommage impose à l'artiste un rôle singulier, presque sacrificiel : « La souffrance que l'artiste s'inflige prend la forme d'une séparation de la société. L'artiste se dégrade, s'humilie et se ridiculise. [...] [L]'artiste commence à être compris comme s'il était un agnus dei, dont le sang versé rédime les péchés de toute la tribu » (Chalupecký, 1978, p. 34). Cette position de l'artiste comme émissaire sacrificiel renforce l'idée d'un dialogue nécromantique, où la création devient un acte de rédemption d'une collectivité passé ou effacé par le passage du temps : "like a blade carving a deep wound, we fearlessly search for the ancient agony that burns within the very roots of our flesh" (Gruppo di Nun, 2023, p.4). Cette réduction du corps de l'artiste en « carcasse » permet d'invoquer "the multitude of the dead, situated beyond time […] channelled and propagated by the voices of possessed oracles" (Gruppo di Nun, 2023, p.109) et ainsi convoquer les fantômes et leur futurité espéré face à leur échec dans notre présent[94]. « Carcasse », dit-on, en la définition dont Bartolomé Ferrando rend compte par les mots de Henri Michaux : vide mais comme traversé par ce qui fut.

94 À cet effet, « la performance pourrait être alors une tentative "désespérée" de maintenir vivants les éléments ou les réminiscences des activités chamaniques et mythologiques, prédominantes dans les sociétés préhistoriques et protohistoriques ou dans les sociétés sans écritures » (Agrafiőtīs, 2024, p.19)

> Un corps-matière est partiellement construit par les différents rapports aux autres et est continuellement en train [sic] se transformer. Henri Michaux considère le corps comme une “carcasse” vide à l’intérieur qui se laisse traverser par l’autre et par les évènements qui font partie du contexte où il habite. (Ferrando dans Lachance et Martel, 2013, p.7)

Le corps de l’artiste ainsi reconfiguré, broyé et destitué au rang de carcasse va vers les morts pour parler leur langage. L’hommage s’inscrit donc dans une pratique nécromantique, convoquant les spectres du passé non pas pour les figer, mais pour les transformer, les rendre vivants dans un présent hanté par l’éventualité de leur propre disparition. Disparition de leur souhait, de leur futurité, de leur amours — et de ce dont ils ont contribuer à faire naître dont je nomme ici discipline de l’art performance. Cette dynamique, à la fois éthique, politique et esthétique, témoigne de la puissance de l’art à interroger notre rapport au temps, à la mémoire, à la finitude de l’art, de l’histoire autant qu’à notre propre finitude.

5.5 Appel à l’action : Possession et l’histoire couinée de l’art performance

Performer c'est mettre son corps en exil.

— Sylvette Babin

Ce dernier atelier, *Possession et l’histoire couinée de l’art performance*, opère comme un appel. Un appel à l’action, oui — mais surtout un appel à l’écoute de ce qui murmure, grince, résiste et revient à travers les objets. Une sorte d’histoire animiste, non-écrite, transmise par des choses qui couinent et qui vibrent. Une histoire possessionnelle, qui ne repose pas sur la propriété, mais sur l’hospitalité de forces.

Voici la partition qui structure ce workshop :

1. Chaque participant·e sélectionne un objet issu de l'une de ses propres performances.
2. Remettre ces objets aux autres participant·e·s au moins 2 ou 3 jours avant le workshop, de manière aléatoire, sans fournir d’informations sur l'objet offert.
3. À partir des objets reçus, chaque participant·e réalise une performance d'environ 20 minutes, avec ces objets, en étant disposé·e aux potentiels et aux énergies de ces

objets.

4. Après chaque performance, le ou la participant·e qui a offert chacun de ces objets respectivement divulgue l'histoire de cet objet utilisé lors de la performance en point 3.
5. Le/la participant·e suivant·e réalise sa performance comme en point 3, et ainsi de suite pour chaque participant·e.

Cette procédure installe une hantise active, une politique de la présence différée. On performe d'abord ce qu'on ne sait pas, ce qu'on ressent, ce qu'on reçoit sans comprendre. On agit sous influence. Et ce n'est qu'après l'action que l'histoire se dévoile, que les liens se retissent, que le sens fait retour. Ce dispositif rejoue, d'une certaine façon, les dynamiques de l'anarchive : un rapport oblique au passé, activé dans le présent par l'expérience.

Ce qui est en jeu ici, ce n'est pas seulement l'objet. C'est le transfert de charge. L'objet comme vecteur de mémoire, comme canal possédé, comme point de bascule où l'histoire ne s'écrit pas, mais couine, grince, s'exprime autrement. Chaque objet contient une trace d'action, mais aussi une opacité, une résistance à l'interprétation. Il demande à être performé, pas déchiffré. À être incarné, pas muséifié.

Ce workshop produit ainsi une micro-structure rituelle où la possession n'est ni pathologique ni métaphorique, mais un mode de transmission sensible. Il met en jeu une histoire vibratoire, où l'objet devient portail, parasite, agent. Ce n'est plus « mon objet », mais un objet qui traverse, qui habite, qui détourne. Un objet qui déplace la propriété vers la mémoire.

Et c'est dans ce glissement que se joue un véritable acte politique. Car ce que propose ce dispositif, c'est une manière de dé-hiérarchiser l'histoire, de la faire émerger dans la bouche

des autres, dans le corps des autres, dans l'interstice des malentendus productifs. C'est aussi une manière d'interroger le statut de la légende, du témoignage, du mythe : ce que je crois savoir d'un geste passé s'altère, se recompose, se démultiplie par l'usage qu'un·e autre en fait, dans un autre contexte, dans une autre langue du corps.

Cette « histoire couinée » est une contre-histoire, une histoire en frottement, issue du contact entre corps et matières hantées. Elle n'est pas linéaire, mais contingente, circonstancielle, comme le dit Harper. Elle rit, elle accuse, elle grince, elle insiste. Elle se joue entre les lignes, dans les plis de l'archive muette, dans les gestes à demi oubliés.

Ce dernier sous-point clôt donc ce chapitre non pas par une conclusion, mais par une invocation : celle de l'action comme mode d'écriture de l'histoire, celle de la possession comme méthode de transmission, celle du couinement comme résistance au silence des archives.

Chapitre 6 : Nous sommes d'hier

faire de la durée un médium, du corps une question, et du lieu un partenaire.

— Marilyn Arsem

6.1 De tous ceux et celles qui ne sont pas moi

une manière d'habiter le temps, de le construire pour mieux le démolir.

— Michel Smith

Dans ce dernier chapitre, je présente mon exposition et série de performances *Nous sommes d'hier*, qui a eu lieu à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval, du 31 mai au 20 juin 2025. Cette présentation vise à expliciter plus concrètement l'articulation théorie–praxis développée tout au long de cette thèse.

Nous sommes d'hier est une série de treize performances, présentées du mardi au vendredi dès midi, à l'exception d'une action d'ouverture le 31 mai et d'une action de clôture le 20 juin, toutes deux présentées à 16 h. Cette série de performances, certes moins théorique dans sa forme, est pourtant traversée, en filigrane, par l'ensemble des apports réflexifs, méthodologiques et politiques mis en œuvre dans le cadre de cette thèse. Si certains renvois explicites seront faits à d'autres chapitres de la thèse, il importe de rappeler que le ou la lectrice attentive saura reconnaître l'influence des pistes théoriques précédemment abordées dans le déploiement même de ces gestes performatifs.

Cette série constitue à mes yeux un moment d'intensité — entre exposition, épuisement et expérimentation. Elle fut aussi l'occasion d'approfondir l'un des grands axes de cette thèse : l'hommage comme méthode. L'ensemble des actions réalisées visait à réactiver des formes issues du passé — certaines antérieures à ma propre naissance, d'autres plus

proches, parfois même vécues ou observées de première main. Deux types d'actions-sources en constituent le socle : l'une construite à partir d'anarchives (telles que décrites dans les chapitres précédents), l'autre puisée dans ce que j'appelle mon « corps-archive » (cf. 5.1). Toutes deux sont traversées par un même processus de traduction : ni reconstitution ni citation littérale, mais bien relecture, transformation, et friction.

Figure 6.1 — stvn girard, *Nous sommes d'hier* : action 01, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina.

Les actions mises en espace suivent la structure suivante :

- 31/05/2025 : performance d'ouverture (environ 45 minutes à 1 heure), constituée d'une suite d'actions-hommages ;
- 03/06/2025, 10/06/2025, 17/06/2025 : triptyque et actions-hommages de longue durée (environ 2 heures), chacune traduite à trois reprises avec une variation à

chaque itération ;

- 04/06/2025, 05/06/2025, 11/06/2025, 12/06/2025, 13/06/2025, 18/06/2025, 19/06/2025 : actions-hommages de longue durée (variant entre 1 heure et 2 heures environ), chacune développée à partir de fragment source singulier à chaque mise en action ;
- 06/06/2025, 13/06/2025 : diptyque et actions-hommages (environ 1 h 30), articulées autour d'un même motif source, déployé en deux variations distinctes, chacune se renvoyant à l'autre dans une logique d'écho et de résonance ;
- 20/06/2025 : performance de clôture (environ 45 minutes à 1 heure), constituée d'une suite d'actions-hommages venant refermer le cycle.

Chaque début et fin d'action est marqué par un même geste : l'activation d'une horloge arrêtée (cf. Figure 6.1), suivie, à la fin, de sa destruction. Ce protocole rituel, répété treize fois, inscrit un motif temporel et symbolique récurrent qui ponctue cette série, en référence directe au travail de Dīmosthénīs Agrafiṓtīs.

6.1.1 31/05/2025 — action 01 : ouverture

La performance d'ouverture de *Nous sommes d'hier*, présentée le 31 mai 2025, agit pour moi comme une brèche par l'action vers ce qui est inscrit dans cette thèse. Elle condense une série de gestes et d'objets, autant d'hommages que de citations critiques, articulées dans un enchaînement dont chaque étape convoque une mémoire active. Cette mémoire active, certains regardeurs auront accès à ce même fragment de mémoire que moi. D'autres, auront accès à un renvoi tout autre, comme un certain complément à ma traduction, voire un synonyme peut-être. Enfin, certains recevront ces instants de ma performance comme étant uniques et sans renvoi. Sans renvoi, dis-je, en raison possible d'un mal d'archive (Derrida, 1995), d'une volonté obstinée à voir de l'originalité (Walravens, 2005) ou encore par un simple manque de littératie disciplinaire (cf. 2.2) (Barber dans Bronson et Gale, 1979). Bien que persistante, comme en fait foi toute cette thèse, cette troisième lecture n'est pas ce qui motive mes actions.

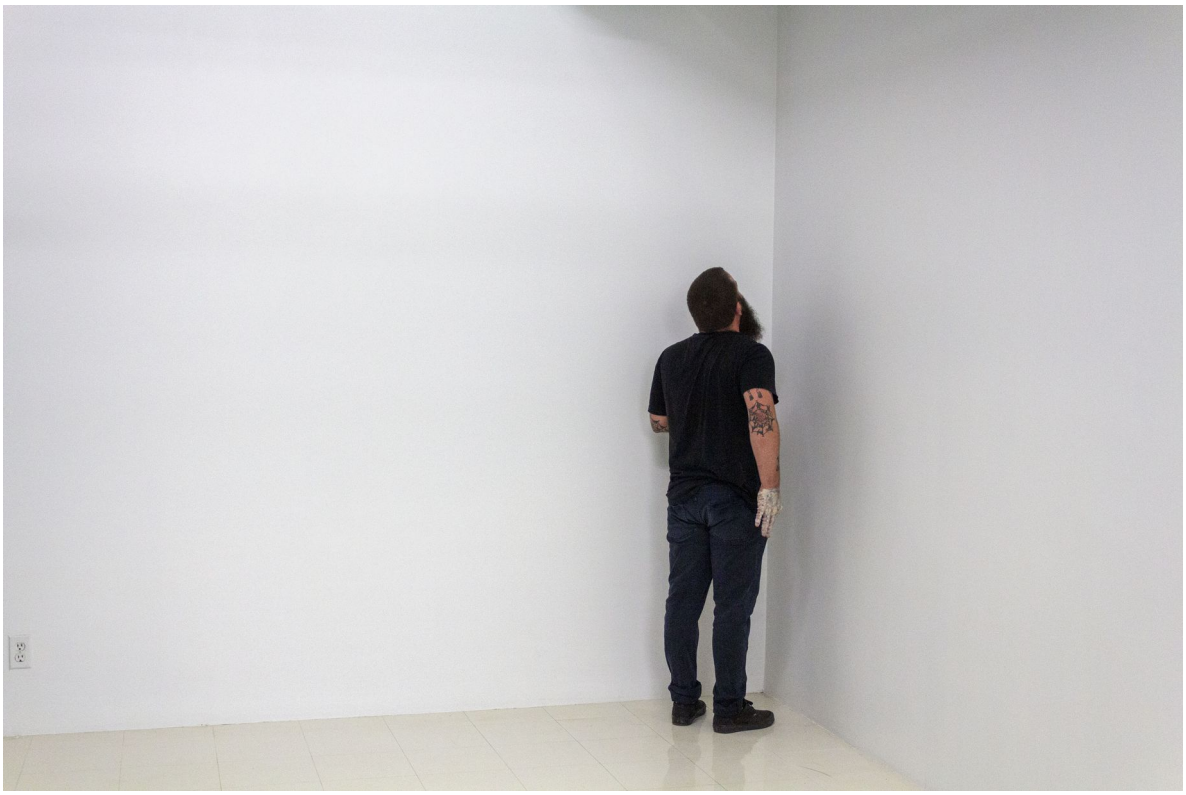


Figure 6.2 stvn girard, *Nous sommes d'hier* : action 01, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina.

J'ouvre l'action en activant l'une des treize horloges installées sur un mur de la galerie. Toutes étaient arrêtées à des heures différentes, mais je règle la première horloge de la gauche à l'heure exacte. Ce geste, directement inspiré par Dīmosthénīs Agrafiṓtīs, me permet d'ancrer l'action dans une temporalité située, tout en signalant une fiction du présent : mettre à l'heure, ce n'est pas tant inscrire l'action dans le temps réel que produire un pacte symbolique avec l'instant, renforçant ici sur l'éphémérité de l'art performance.

Je traverse ensuite l'espace pour me rendre à l'angle opposé de la salle, où j'appose un ruban adhésif vert en biais sur un mur blanc, traçant une diagonale visible qui délimite un premier espace d'action. Ce geste, emprunté aux pratiques de Jeff Huckleberry[95] et Juan

95 J'ai eu accès à certaines documentations de Jeff Huckleberry dans lesquelles il utilise fréquemment du ruban adhésif vert au sein de ses performances.

David Molina[96], marque un seuil — non pas tant un lieu de représentation qu'un lieu d'exposition du corps dans sa potentialité rituelle (Tourangeau, Bérubé, et Stanton 2017).

Je me place dans cet espace réduit. La galerie est plongée partiellement dans la pénombre. J'insère une lampe de poche allumée dans ma bouche, orientant la lumière vers ma main droite tendue. Lentement, je l'ouvre, la montre, la referme. Je répète ce geste d'ouverture, toujours avec la main droite. Il s'agit là d'un clin d'œil à Jan Świdziński[97], à Phil Fryer[98] et à Christian Bujold[99], dans cette manière de faire du geste minimal un énoncé poétique — un langage du corps pour ce qu'il est : une tension physique qui engendre une tension psychologique (Schwarzbauer, 1979).

Je m'accroupis, allume une chandelle déposée au sol, puis commence à ramper, poussant lentement la flamme devant moi. Je progresse par les seules impulsions de mes pieds, le torse au sol, la main droite tendue vers l'avant. Cette traversée lente, fragile et obstinée, fait écho au travail de Kurt Johannessen[100]. J'y cherchais un équilibre entre vulnérabilité, ténacité et orientation lumineuse : la chandelle devient mon vecteur.

Une fois rendu au centre de la galerie, près d'une table déjà en place, je sors une plume de ma poche. Je l'agite frénétiquement jusqu'à l'essoufflement, puis la range. Ce geste de

96 En 2024 et 2025, Juan David Molina a utilisé du ruban adhésif dans plusieurs de ses performances, soit pour délimiter l'espace dans lequel il performait, soit comme forme déposée dans l'espace.

97 Świdziński avait réalisé une action mettant l'accent sur ses mains lors de l'édition 2007 de *Art Nomade*. La vidéo complète de cette performance est accessible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=P3KZSbLKMkg

98 Phil Fryer avait réalisé une action centrée sur ses mains, dans la pénombre, lors d'un événement coorganisé par Tom Maio et moi-même en 2018 à Boston.

99 Christian Bujold avait réalisé une action avec une lampe de poche lors de sa performance en février 2020 à la galerie Dfbrl8r à Chicago. La documentation vidéo est accessible à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=PmL1PTiiyGgett=527s.

100 Johanesssen avait réalisé une action similaire, sans chandelle, utilisant plutôt une pile de papiers. Cette performance a eu lieu lors de la Rencontre internationale d'art performance (RiAP) de 2014 à Québec, événement auquel j'étais présent.

tension, chargé d'intensité, m'a été inspiré par Zbigniew Warpechowski[101] et Gustavo Alvarez[102]. Il évoque pour moi l'effort de convoquer une mémoire instable, volatile, par un acte qui s'épuise à même sa répétition.

Je m'installe ensuite à la table. J'y place la chandelle allumée, à côté de deux autres éteintes. J'allume ces dernières, puis, lentement, je verse la cire fondue sur ma main droite, la même que j'ai utilisée pour tous les gestes précédents. Une coque blanchâtre se forme peu à peu. Cette action est en dialogue avec les pratiques de Helge Meyer[103] et Christian Etongo[104]. Elle m'apparaît comme un geste d'endurance et d'abandon. La cire est à la fois brûlure, soin et empreinte. Elle recouvre et transforme ma main — elle la fixe temporairement au passage.

Je me lève, me rends à l'un des recoins de la galerie, tournant le dos au public. J'insère un dentier de vampire orange dans ma bouche et le fais doucement claquer, créant une rythmique délicate et grinçante (cf. Figure 6.2). C'est une référence directe à Tom Maio[105], et à sa manière d'introduire un trouble ludique dans une action autrement marquée par la gravité. De plus, tout en effectuant cette action, je montre ma main de cire, offerte comme

101 Je fais ici référence à la performance *Handy* (1981), accessible à l'adresse suivante : https://archiwum.artmuseum.pl/en/kolekcja/praca/warpechowski-zbigniew-rasia. Cette œuvre m'avait été recommandée par mon amie Michelle Lacombe, qui avait perçu chez Zbigniew Warpechowski une qualité de présence et corporelle proche de celles que j'explore fréquemment dans mes performances.

102 Álvarez utilise fréquemment la plume comme objet performatif. Ayant pris part à plusieurs événements en sa compagnie, je ressens une affinité particulière avec ce motif. Lors de *Performancear O Morir* en 2025, par exemple, alors que nous étions tous deux invités à performer, je l'ai aidé à trouver une plume d'oiseau en plein désert, qu'il a ensuite intégrée à son action.

103 Helge Meyer avait réalisé une action similaire lors de l'événement *Soirée de performances / Art Nomade + VIVA! Art Action*, en 2019, dont j'étais organisateur et regardeur. Une présentation de cette soirée est accessible à l'adresse suivante : https://inter-lelieu.org/expositions/soiree-de-performances-art-nomade-viva-art-action/

104 Christian Etongo a fréquemment utilisé la chandelle comme objet rituel dans ses performances. Il a notamment versé de la cire sur son visage, geste dont certaines archives sont accessibles à cette adresse : https://stephaniedongmo.blogspot.com/2015/08/christian-etongo-sur-le-chemin-de-lart.html

105 Tom Maio avait réalisé cette action lors de la soirée *Le temps commun : We Are All In This Together*, organisée en 2015 par le collectif Za-oum — collectif dont j'étais membre fondateur — au centre d'artistes Regart, à Lévis. Cet événement, et les rencontres qui s'y sont tissées, occupent encore aujourd'hui une place marquante dans le développement de ma pensée. La documentation de l'action de Maio est accessible à l'adresse suivante : https://www.tumblr.com/zaoumcollective

un artefact silencieux.

Je termine en revenant vers le mur des horloges. Je décroche celle que j'avais activée, la dépose au sol, prends un marteau et la fracasse. C'est un geste sec, final, symbolique. Il vient briser le pacte du temps réglé. Il le nie. Agrafiōtīs encore, en filigrane, dans cette manière de refuser la linéarité, d'insister sur la discontinuité des instants (Agrafiōtīs, 2023).

Enfin, je me déplace vers l'entrée de la galerie, là où le public est rassemblé. Je remets mes lunettes, ouvre une bière, discute avec quelques ami·e·s. Ce retour au quotidien est un point d'orgue. Il n'annule pas ce qui a précédé, il le prolonge autrement : en déplaçant la densité rituelle vers l'ordinaire. Il y a pour moi dans ce dernier geste une manière de désacraliser l'icône du performeur, de revenir au commun.

6.1.2 3, 10 et 17/06/25 — Triptyque des mardis : action 02, 06 et 10

Chaque mardi de la série *Nous sommes d'hier* a été consacré à un même geste : laver le plancher de la galerie. Mais loin d'un rituel uniforme, ce geste répétitif s'est décliné en trois variations distinctes, autant de strates de références, de postures et de corporéités performatives. Ensemble, ces trois actions forment un triptyque articulé autour du labeur, du soin, de la ruine du vêtement et de l'inscription du corps dans l'espace par le biais d'une propreté paradoxale.

Comme pour chaque performance, j'ai débuté la première action du mardi 3 juin en mettant à l'heure l'une des horloges de la galerie. Je portais ce jour-là une chienne de jobeur (cf. Figure 6.3), ce vêtement typique du monde ouvrier, épais, résistant, associant le corps à une condition de travail. M'inspirant du *Maintenance Art Manifesto* de Mierle Laderman

Figure 6.3 stvn girard, *Nous sommes d'hier* : action 02, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina.

Ukeles ainsi que de sa performance *Hartford Wash* (1973), j'ai lavé la totalité du plancher à mains nues, à l'aide de mes vêtements eux-mêmes, que je retirais peu à peu pour les utiliser comme linge. Cette première action convoquait aussi *Limpieza Social* de Regina José Galindo et l'intervention urbaine *Limpieza* d'Adonis Flores Betancourt.

Figure 6.4 — stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 06*, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina.

Le second mardi, le 10 juin, je me suis présenté tout de noir vêtu (cf. Figure 6.4). Le noir des habits était ici un marqueur d'ascétisme et de filiation : celui des artistes conceptuels, des pionnier·ère·s de l'art performance au tournant des années 60-70. Encore une fois, j'ai entamé l'action en remettant une horloge à l'heure. J'ai commencé à laver la galerie comme la semaine précédente, mais cette fois je n'ai nettoyé que la moitié du plancher. Au lieu de poursuivre, j'ai roulé sur moi-même — vêtue de ces vêtements noirs souillés de saleté — lentement, laissant mon corps absorber la saleté accumulée. Ce glissement du corps nettoyant à un corps sali, du contrôle au laisser-faire, faisait écho aux pratiques de Sébastien Goyette Cournoyer et Gabrielle Desrosiers, qui ont tous deux travaillé des formes d'abandon du contrôle par un déplacement aléatoire avec leur corps au sol. Mon corps devenait à la fois chiffon, matière et archive vivante de l'action.

Figure 6.5 — stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 10*, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina.

Le troisième et dernier mardi, le 17 juin, j'étais vêtu d'habits chics : chemise ajustée, pantalon soigné (cf Figure 6.5). Ce contraste volontaire renvoyait à l'apparat prôné par certain artiste en art performance tel que Joseph Beuys ou d'autres figures issues de la nébuleuse Fluxus, où le vêtement est aussi costume, figure et message. Cette fois encore, je me suis dévêtu lentement, utilisant chaque morceau de vêtement pour laver méticuleusement l'autre moitié de la galerie (comme en réponse, mais à l'inverse, de l'action 06). Lorsque cette tâche fut complétée, j'ai pris le seau d'eau sale — contenant l'accumulation des gestes des semaines précédentes — et je l'ai vidé sur moi-même, debout dans le dernier segment de la galerie renvoyant ici à Helge Meyer et sa fille Marla Pape. Ce geste n'était pas une conclusion, mais une saturation : je devenais moi-même réceptacle de cette saleté diluée, une extension du sol, une sorte d'archive aqueuse.

J’ai ensuite enfilé un manteau sec, suspendu à un cintre sur le mur depuis le début de la performance, sans avoir été encore mobilisé. Ce manteau, en attente, devenait une seconde peau. Son positionnement dans l’espace — suspendu, solitaire, prêt à servir — faisait discrètement écho à certaines installations de Beuys mais aussi à un geste autant quotidien que largement répandu en performance : se vêtir. Dans les dernières minutes de l’action, j’ai déposé au sol un bouquet de fleurs séchées renvoyant succinctement aux motifs utilisés notamment par Annie Baillargeon ou encore Nadège Grebmeier Forget, vestiges d’une performance antérieure durant la première semaine. Je me suis allongé sur le dos dans cette flaque d’eau sale, parmi les pétales, et me suis mis à me tordre, à me frotter, renvoyant à une action de Julie-Isabelle Laurin[106].

Je conclus cette action, comme les précédentes, en brisant l’horloge que j’avais initialement activée. Ce marteau, réutilisé chaque fois, agit comme un seuil rythmique : il arrête le temps, certes, mais aussi boucle une séquence, rouvre une faille — faisant foi de préoccupation sur le temps et l’histoire tel qu’exploré au chapitre 5.

Ce triptyque n’est pas qu’un hommage. Il est aussi, dans son accumulation, un récit de l’usure : usure du vêtement, du corps, du geste. Chaque mardi est un chapitre d’un labeur qui ne se répète, de *différances* en *différances*, jamais identiquement, mais qui creuse chaque fois davantage les tensions entre soin et violence, saleté et dévotion, mise à nu et tenue symbolique.

6.1.3 04/06/2025 — Action 03

106 Julie-Isabelle Laurin avait effectué une action similaire lors de la soirée *Bien fait, mal fait, pas fait*, en 2025, au Lieu, centre en art actuel, dont je suis le directeur artistique. Cette action, intitulée *La danse d’Abuelo*, faisait écho à certaines de mes propres préoccupations performatives de renvois mais, dans son cas, porté vers le non-humain.

Comme à chaque fois, j'ai commencé l'action en mettant à l'heure l'une des treize horloges accrochées au mur, interrompant son immobilité arbitraire pour la synchroniser au présent. Cette action initiale se voulait toujours la même, rituelle et concrète, en référence à Dīmosthénīs Agrafiṓtīs, et marquait chaque journée d'une tension entre continuité et *différance*.

Figure 6.6 stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 03,* performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina.

Ce jour-là, je suis revenu à la même table centrale où, lors de la performance d'ouverture, je m'étais versé la cire fondue sur la main. C'est à cette table que j'ai amorcé une série d'actions tournées vers le souffle et la dispersion. Devant moi : une pile de ballons noirs, précisément 80 (cf. Figure 6.6).

L'action consistait à gonfler chaque ballon à la bouche, en trois souffles exactement. Chaque ballon ainsi rempli était ensuite relâché sans nœud : il se propulsait de lui-même dans l'espace, traçant des trajectoires imprévisibles en se dégonflant. Je laissais à chaque ballon la liberté de se disperser selon sa propre dynamique, presque comme s'il s'agissait d'un souffle mis en errance. L'acte se répétait dans une lenteur rythmée, à la fois mécanique et opaque. Un à un, les ballons noirs s'éparpillaient dans la galerie, se déposant aléatoirement, devenant des formes molles, des résidus d'un souffle passé.

Le quatre-vingtième ballon faisait exception. Je l'ai gonflé lui aussi de trois souffles, mais cette fois je l'ai noué, le conservant intact, gonflé, figé. Je l'ai déposé dans l'espace au hasard, le distinguant subtilement des autres, comme un point de tension ou un reliquat d'une décision volontaire au sein du chaos.

Après un court moment, je me suis levé pour circuler dans la galerie, retrouvant les ballons précédemment libérés. J'ai soufflé de nouveau chacun d'eux, cette fois en un seul souffle, et les ai noués malgré leur faible gonflement. Ces nouveaux volumes étaient flasques, mous, presque informes. Ils restaient en place dans la galerie, devenant une constellation noire, à mi-chemin entre vestige et présence sculpturale. Pendant près de trois semaines, ils ont occupé l'espace, rappel muet d'une action passée.

Cette performance explorait à la fois la mécanique du souffle et la charge symbolique de son expiration. Le geste répétitif évoquait les œuvres de Martin Creed — notamment *Work No. 360: Half the air in a given space* —, où la respiration devient matière et mesure. Elle dialoguait aussi avec Alastair MacLennan[107], pour qui le souffle, la lenteur et

107 J'ai eu la chance d'assister à la performance d'ouverture de l'*actuation* — terme utilisé par Alastair MacLennan pour désigner ses projets hybrides entre performance, *installaction* et exposition — intitulée *Rail:Lair*, en 2013, au Lieu, centre en art actuel. Pour de plus amples informations, voir la *Review of [Alastair MacLennan / Rail Lair / Workshop]* par Hamelin dans *Inter*, no 116.

l'accumulation produisent des états de présence flottante. Les membres de *Black Market International* m'inspiraient également ici, dans cette idée de dissémination volontaire de formes, sans autorité hiérarchique sur l'espace, mais plutôt par une occupation fluide, respirée. Les membres de ce collectif ont souvent utilisé le ballon noir comme objet performatif.

Je terminais, comme toujours, en brisant l'horloge activée en début de performance. Le marteau sonnait la fin : non pas comme une fermeture, mais comme une façon de suspendre à nouveau le temps.

6.1.4 05/06/2025 — Action 04

Comme chaque jour, j'ai commencé la performance en réactivant l'une des treize horloges figées sur le mur. J'en ai choisi une, l'ai réglée à l'heure exacte, enclenchée, puis j'ai traversé l'espace vers le centre de la galerie. Ce geste, devenu rituel, insistait sur un rapport paradoxal au temps : une tentative de synchronisation, suivie d'une inévitable fin.

Au centre, toujours cette même table — point d'ancrage de plusieurs actions précédentes. Devant elle, j'avais disposé un simple vase transparent, vide.

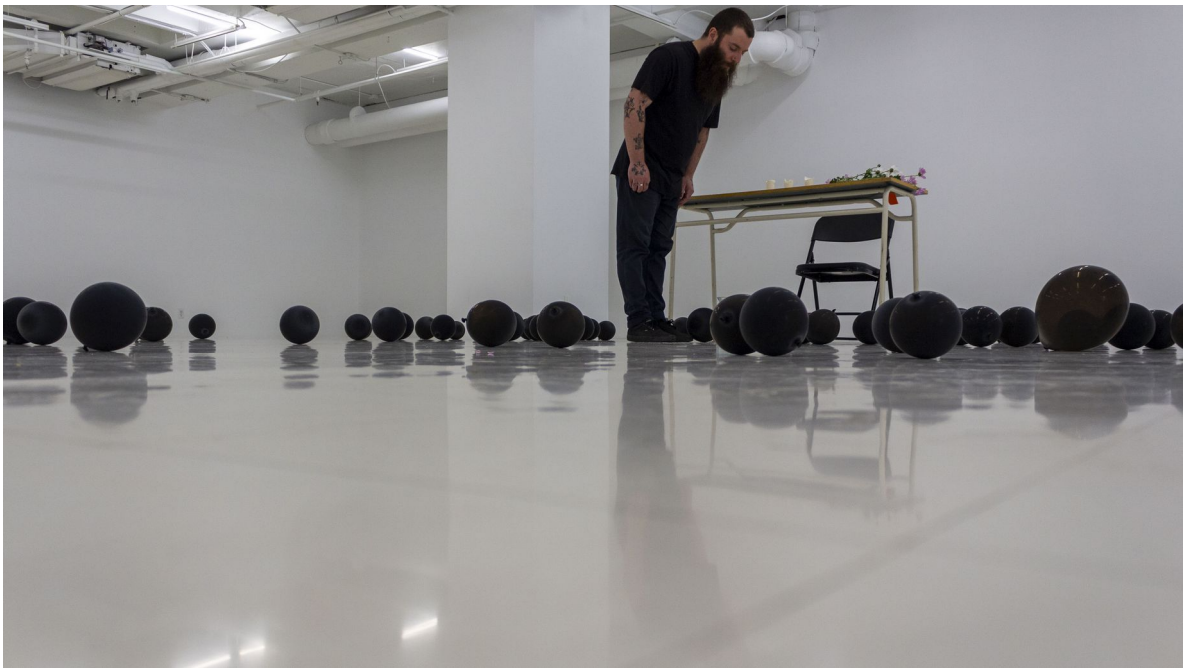


Figure 6.7 stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 04,* performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina.

D'abord, je me dirige vers la petite salle de rangement de la galerie pour m'y abreuver d'une gorgée, que j'ai contenue dans ma bouche. Je me suis ensuite dirigé vers le vase puis je me suis penché vers ce dernier pour y déposer de l'eau contenue de ma bouche. Et ainsi de suite, à répétition, lentement, en silence, je me dirigeais vers le vase, vers la salle de rangement, pour y remplir le vase par le transport de mon corps (cf. Figure 6.7). J'ai répété ce mouvement de va-et-vient d'innombrable fois, à un rythme constant, parfois brisé par une toux involontaire ou une surcharge d'eau. L'acte, malgré sa simplicité, devenait difficile. La mâchoire, la gorge, la salive, la respiration : tout mon corps devenait organe de transport, interface fragile entre liquide et contenance.

Remplir un vase d'eau à l'aide de ma bouche, goutte par goutte, semblait une épreuve, presque inefficace. Pourtant, c'est dans cette lente accumulation que résidait l'essentiel : une forme de patience du corps, une attention portée à chaque charge, à chaque

déplacement. Le vase, peu à peu, se remplissait de cette lenteur, de ce geste intime et laborieux. L'eau n'était plus simplement de l'eau, elle devenait effort, trace d'un passage intérieur.

Lorsque le vase fut enfin plein, j'ai repris la même logique, mais inversée : j'ai transporté l'eau hors du vase, toujours à l'aide de ma bouche, pour la rapporter, un voyage à la fois, dans la petite salle de débarras attenante à la galerie. Le liquide, désormais chargé de mémoire, retournait à l'oubli. Le flux s'était inversé, comme un geste de restitution discrète, une manière d'effacer sans effacer tout à fait : une ode à l'éphémère.

Cette action, je l'associe instinctivement à plusieurs expériences vécues en contexte de workshop de performance, notamment auprès de Michelle Lacombe[108], où le corps est souvent utilisé comme canal d'absorption, souvent contenu dans une partition de performance en forme de boucle. Elle résonnait également avec certaines performances de jeunesse de Maude V. Veilleux[109]. C'est plus largement une référence aux artistes d'art performance qui usent de fluides corporels comme matériaux premiers.

Par la suite, je dépose le vase maintenant vide dans le coin de la galerie, et j'y dépose des fleurs qui étaient dans la salle de débarras. J'utilise la porte comme paravent pour me dissimuler partiellement et j'urine dans ce vase. Ce geste faisait référence, de manière indirecte, à une action de Nadège Grebmeier Forget — par l'usage des fleurs —, mais plus précisément à une performance de Christian Messier, qui aurait, selon ce qui m'a été raconté, uriné de manière similaire lors d'un évènement tenu au Lieu, centre en art actuel.

108L'action qu'elle avait réalisée lors de sa performance de longue durée, issue du workshop de Marilyn Arsem en 2024, lors de l'ouverture de la RiAP, m'apparaît ici comme une référence immédiate. Elle y remplissait lentement un vase à l'aide d'une cuillère, allant chercher, à chaque déplacement, quelques gouttes d'eau dans une flaque située à l'extérieur du centre d'artiste le Lieu.

109À l'époque de ses études à l'Université Laval, elle avait recours de manière récurrente aux fluides corporels comme matériaux performatifs tel que l'usage de sa bave.

Enfin, j’ai marché lentement jusqu’au mur des horloges, et comme chaque fois, j’ai pris le marteau. D’un seul coup sec, j’ai brisé l’horloge activée en début de performance. L’éclat sonore résonnait dans la galerie, tranchant avec le silence aqueux qui avait précédé.

6.1.5.1 06/06/2025 — Action 05 : diptyque 1/2

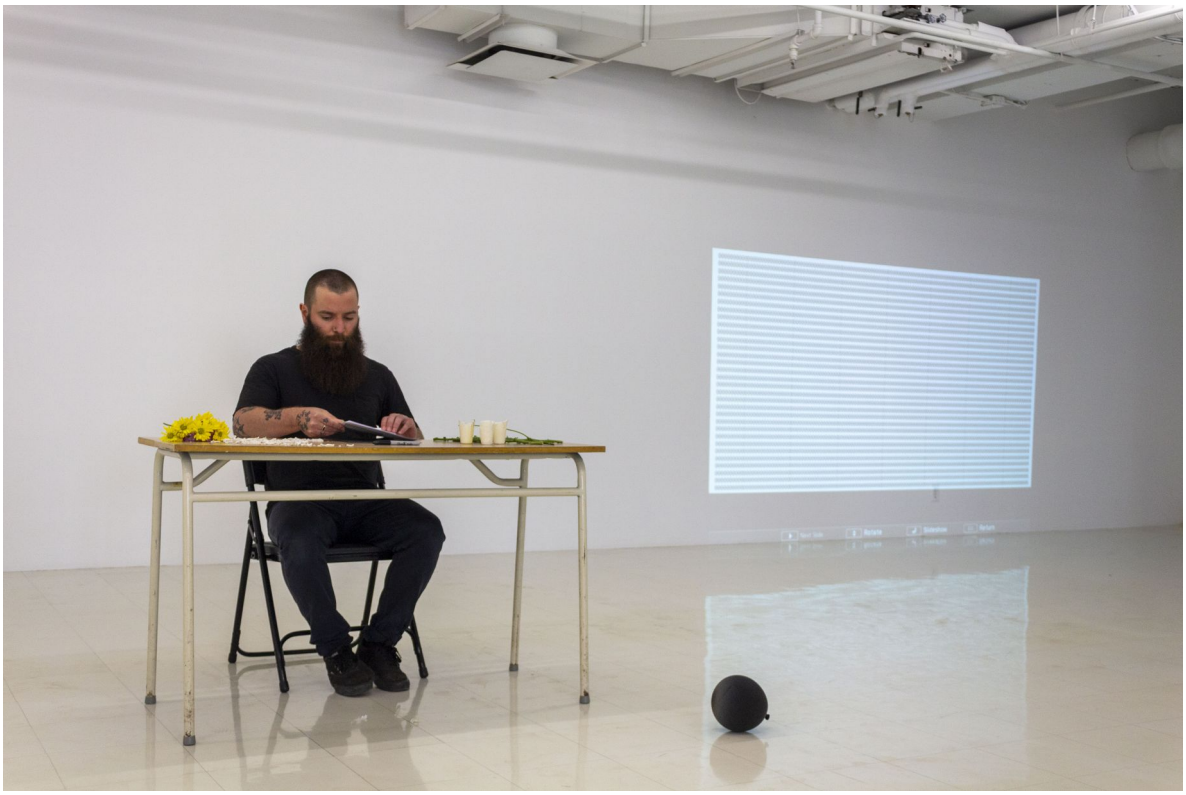


Figure 6.8 stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 05*, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina.

Comme à chaque action, j’ai commencé par activer l’une des treize horloges suspendues au mur, réajustée à l’heure locale. C’est dans cette mécanique précise que s’ouvrait le temps performatif, ce battement régulier entre le dehors et le dedans, entre l’attente et l’émergence.

Le vendredi 6 juin, j'ai mis en place un projecteur, orienté vers un mur latéral de la galerie (cf. Figure 6.8). Y était projetée une image générée à partir d'un code binaire — une succession apparemment infinie de zéros. Cette image était en réalité une réduction, une simplification extrême d'un motif visuel issu d'une performance de Danny Gaudreault[110]. Ce motif, je l'avais déjà mobilisé plus tôt dans l'année lors d'une action-hommage à Trois-Rivières. Cette fois, c'est par la négation, par l'absence de toute trace signifiante, que j'en proposais une lecture.

Devant ce mur habité par le vide numérique, j'ai déplacé la table que j'utilise régulièrement — celle où la cire avait coulé, où les chandelles avaient fondu, non loin du vase que j'avais rempli. Je m'y suis assis, une feuille imprimée en main. Sur cette feuille, uniquement une suite de zéros.

J'ai lu. Zéro après zéro. Mon souffle régulier, ma voix ordinaire, sans emphase. Cette lecture m'a pris une heure et une minute : 1 :01. Lecture de rien, lecture de tout. Lecture de l'invisible, lecture du manque. Une performance profondément marquée par le rythme, la durée, et l'effort d'un corps face à un langage sans portée sémantique.

À la fin de cette lecture, j'ai projeté successivement quatre images : la première, celle que je venais de lire — une mer de zéros. La seconde, une composition binaire du mot « NOUS, » inscrite dans la même trame d'image. Puis vinrent les déclinaisons « NO » et « US ». Ces fragments reprenaient le motif tiré de la performance de Gaudreault, mais cette fois traduits, déconstruits, réduits à leur trame binaire. Comme un *storyboard* minimal, codé, distordu.

110 Je fais ici référence à l'action que Danny Gaudreault avait réalisée lors du défunt FAPTR 2019 (Festival d'art performatif de Trois-Rivières). Dans sa performance intitulée *Age39*, Gaudreault avait invité deux regardeurs à tenir un tissu transparent sur lequel était inscrit le mot « nous ». Plus tard dans l'action, il avait tranché ce tissu en deux, révélant ainsi, dans un jeu de découpage sémantique et visuel, les mots « no » et « us ».

Ce jeu de lecture et de projection s'inscrivait autant dans la continuité d'un dialogue avec Danny Gaudreault que dans un dialogue plus large avec des artistes comme Shannon Cochrane[111] ou encore le collectif Los Torreznos[112], dont les performances explorent souvent les limites de la répétition sonore, du rythme verbal, de l'épuisement de la signification.

Cette action du 6 juin, je l'ai consciemment conçue comme le premier volet d'un diptyque. Le second, présenté le 13 juin, viendra, lui aussi, s'inscrire dans cette tension entre présence et code, image et texte, disparition et trace.

Comme toujours, j'ai clos l'action en brisant l'horloge précédemment activée, ponctuant ainsi l'expérience dans un éclat sonore et symbolique : une manière de suspendre le temps, de fixer cette durée dans le marbre du geste.

6.1.5.2 13/06/2025 — Action 09 : diptyque 2/2

Comme chaque fois, la performance s'ouvre sur l'ajustement d'une horloge : je la mets à l'heure, puis l'action commence.

111 Shannon Cochran avait réalisé une lecture performée d'une image binarisée du tableau *La Joconde* dans sa performance *Performance for a Reading of La Joconde*, dont j'ai pu voir une itération vers 2017 à Circa, à Montréal. Elle m'avait écrit ce jour-là pour recueillir mes impressions sur la performance, dans le prolongement d'une amitié amorcée lors de l'évènement *Le temps commun : We Are All In This Together*, que nous avions partagé en 2015.

112 Lors d'une performance présentée à la RiAP 2012, le duo Los Torreznos avait compté les secondes pendant exactement 23 minutes. J'ai eu accès à la documentation de cette action grâce aux archives du Lieu, centre en art actuel.

Figure 6.9 stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 09*, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina.

Pour cette deuxième partie du diptyque amorcé le 6 juin, j'ai choisi de tracer un cercle au sol, un large zéro noir, en plein centre de la galerie. Le geste reprenait une action de Janusz Bałdyga[113] : allongé à plat ventre, bras tendu, feutre à la main, je traçais l'arc d'un cercle dans un mouvement lent et mécanique, presque calligraphique. Je répétais ce geste jusqu'à boucler l'anneau. Une fois le tracé complété, je l'ai recouvert d'un ruban adhésif vert, écho volontaire à l'intervention tirant référence à Juan David Molina[114] et Jeff Huckleberry[115] qui avait déjà été effectuée lors de l'ouverture de la série, le 31 mai (cf. 6.1.1).

Puis j'ai allumé le projecteur, le même que celui utilisé la semaine précédente. Cette fois, l'image binarisée du mot « NOUS » fut projetée sur l'une des deux poutres principales de

113Janusz Baldyga avait effectué une action similaire utilisant du graphite lors de la RiAP 2024, à Québec, événement que j'ai organisé en tant que directeur artistique et auquel j'ai assisté en tant que regardeur.
114cf. note 96.
115cf. note 95.

la galerie. L'image, composée de 0 et de 1, était tirée du même détail visuel de la performance de Danny Gaudreault — une traduction, ou plutôt une trahison binaire de ce fragment de geste.

Ensuite, je me suis mis à courir (cf. Figure 6.9). Pieds sur la bande verte, suivant le cercle, je tournais, encore et encore, jusqu'à provoquer un étourdissement marqué. Ce mouvement répétitif faisait référence aux performances de Roi Vaara[116] action qu'il a souvent utilisé au sein de Black Market International. Étourdi, souffle court, je m'arrêtais enfin, prenais le projecteur dans mes mains, essayant tant bien que mal de stabiliser son faisceau vers la poutre. C'est dans cette tension — entre déséquilibre et précision — que je lisais la première ligne de 0, m'aidant pour cela d'une version imprimée de l'image projetée.

Puis je recommençais. Courir. M'arrêter. Souffler. Lire. Et recommencer. Tenir le projecteur à bout de bras, comme un outil instable, convoquait ici la figure de Tim Clark[117], dont quelques unes de ses performances questionnent les limites du corps et l'usage de technologies (Tomas, 2008).

Ce protocole, j'ai tenté de le répéter pendant plus d'une heure trente. Jusqu'à ce que le corps lâche, ou que la technologie trahisse. Ce fut cette dernière qui rompit le cycle : un faux mouvement, un bouton du projecteur malencontreusement activé, et l'image s'est tordue. J'ai alors cessé de courir.

Plutôt que de forcer un retour en arrière, j'ai improvisé un geste de clôture : j'ai déposé le projecteur au sol, non loin de la poutre, et j'y ai placé le vase d'eau utilisé lors de l'action

116 Vaara avait effectué cette action en 2002 lors d'une itération de la RiAP à Québec. J'ai eu accès à cette archive via le Lieu, centre en art actuel.

117 Je fais ici référence à *A Reading from "The Story of the Eye" by Georges Bataille* (1978), à laquelle j'ai eu accès par l'entremise de la monographie *Tim Clark – Reading the Limits: Works, 1975–2003*, rédigée par David Tomas en 2008.

du 5 juin (cf. 6.1.4) dans le faisceau lumineux du projecteur, sans les fleurs qu'il contenait. J'ai rempli le vase jusqu'à la hauteur exacte de la ligne de 0 que je n'avais pu lire à l'aide d'un petit verre d'eau que je remplissais dans la salle de débarras de la galerie. Ainsi, le vase d'eau devenait lentille — réfractant le souvenir de l'image disparue, tout en projetant ce qui avait été parcouru.

Ce geste final, mêlant rémanence, fragilité et réfraction, s'inscrivait en dialogue direct avec les œuvres de Phil Fryer[118], dont l'une de ses actions que j'ai été témoin ont fait appel à des dispositifs de lumière et d'eau pour mettre en tension la mémoire du geste et sa disparition : un verre d'eau, un projecteur.

L'action s'est conclue comme lors des dernières performances : en fracassant l'horloge que j'avais réglée en ouverture. Un temps clos. Un cycle terminé.

6.1.6 11/06/2025 — action 07

L'action du 11 juin commence, comme toutes les autres, par l'activation d'une des treize horloges murales, réglée à l'heure locale.

Par la suite, je tiens dans ma main une cloche d'école qu'on agite à la main pour signifier une transition. À chaque minute écoulée, je fais sonner la cloche. Chaque coup résonne dans l'espace de la galerie, ponctuant le temps. À chaque son, j'avance d'un pas, me dirigeant lentement vers l'horloge, de l'extrémité opposée de la galerie vers l'horloge. L'action est simple, stricte, presque rituelle. L'ensemble est enregistré à l'aide de mon

118Fryer avait présenté cette performance en 2013 au Lieu, centre en art actuel, dans le cadre de l'échange Boston/Québec. J'y participais également à titre d'artiste performeur au sein de la délégation québécoise.

téléphone : une trace sonore, une documentation brute du temps performé. Après une heure[119], je me trouve non loin de l'horloge — l'action se boucle, le fichier audio est stoppé.

Je dépose alors la cloche au sol, tout près de l'une des deux poutres de la galerie. À plat ventre, les bras en extension, je pousse délicatement la cloche, lentement, millimètre par millimètre, toujours dans le sens horaire, comme si elle était l'aiguille d'une horloge à plat. Pendant ce déplacement, je fais jouer l'enregistrement sonore produit précédemment : les 58 coups de cloche, à intervalle régulier, viennent baliser cette deuxième action, agissant comme métronome fantôme, guide sonore du geste.

Figure 6.10 stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 07*, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina.

119Plus exactement, l'action a duré 58 minutes, notamment en raison du manque de précision des horloges analogiques que j'utilisais pour cette série de performances.

À la fin du cercle, revenu à mon point de départ, je prends note du temps : 51 minutes ont passé. Sept minutes de différence avec l'action initiale. J'inscris cette soustraction directement sur la cloche, au feutre : 58 - 51 = 7. Geste mathématique, notation sobre. Cette trace, discrète mais insistante, scande l'écart entre intention et réalisation, entre temps attendu et temps incarné. Le protocole enregistre ses propres failles.

L'ensemble de cette action se voulait une évocation explicite d'une performance de Jurgen Fritz[120] tenue à Vancouver, mais aussi une manière de me placer en dialogue avec plusieurs actions issues du collectif Black Market International, ainsi qu'avec une œuvre d'André Éric Létourneau[121] réalisée dans le cadre des célébrations du 30ième anniversaire du centre d'artistes en art audio et électronique Avatar à Québec. Elle s'ancre également dans une mémoire plus trouble : celle d'un récit d'action partiellement colporté, partiellement effacé, attribué à Rodolphe-Yves Lapointe[122], et qui m'a toujours été livré comme rumeur, comme souvenir non vérifié. La cloche devient ici non seulement balise temporelle mais aussi objet d'inscription, témoin d'un glissement, d'un déséquilibre assumé, d'un temps qui fuit malgré la mesure.

Puis, comme à chaque fin, l'horloge, le marteau, l'arrêt.

6.1.7 12/06/2025 — action 08

Le 12 juin, j'ai choisi de circonscrire la totalité de mon action dans un coin précis de l'exposition, délimitant l'espace à l'aide d'un ruban adhésif vert, toujours en écho aux

120 Jurgen Fritz avait effectué cette action en 2013, selon ce qui m'a été colporté par mon ami Alain-Martin Richard, qui était présent au festival Live cette année-là, en même temps que Fritz.

121 André Érik Létourneau avait effectué une courte action lors des célébrations d'Avatar en 2023, au cours de laquelle il faisait sonner un instrument de musique selon un rythme précis mais opaque.

122 Pendant longtemps, j'ai cru que Rodolphe-Yves Lapointe avait effectué une action durant laquelle il tournait autour d'une poutre, attaché par un élastique. Je doute encore aujourd'hui de la véracité de cette mémoire — souvenir flou ou récit colporté, l'incertitude persiste.

gestes inauguraux de Juan et Jeff, mais aussi à Yannick St-Onge[123]. J'ai d'abord placé dans ma bouche un dentier orange de vampire, un objet emprunté à Tom Maio — transmis par Michelle Lacombe en cadeau à mes 33 ans, comme un relais de pratiques et d'affects. Lentement, maladroitement, j'ai bu de l'eau d'une bouteille que j'avais apportée, l'eau passant difficilement entre ces dents de plastique colorées, rappelant les gestes simples et directs de Maxime Bisson[124] : boire, proche de la vie, sans détour ni artifice.

Figure 6.11 stvn girard, *Nous sommes d'hier* : action 08, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina.

123 Yannick St-Onge avait effectué une performance lors de *Bien fait, mal fait, pas fait*, au Lieu en 2025, où il utilisait des post-it pour former une auréole autour de lui.

124 Maxime Bisson avait effectué une performance d'une grande sobriété lors d'un festival étudiant auquel j'ai assisté pendant mes années au cégep, autour de 2009. Pour le railler, j'étais intervenu dans sa performance dans le but de le déstabiliser. Ce geste, bien que rebelle, a contribué à inscrire profondément cette action dans ma mémoire.

Je suis ensuite allé chercher une pizza, déposée plus tôt dans la salle de débarras, puis je suis revenu m'asseoir à la table et à la chaise installées dans ce même coin. Là, j'ai mangé la pizza, toujours affublé du dentier, reprenant un geste vu chez Lee Wen[125] lors d'une performance de Black Market International.

Après 23 minutes, mon téléphone a sonné, réglé pour marquer exactement 12:23, en hommage à Los Torreznos[126]. Comme eux, j'ai retenu cette durée de 23 minutes, durée qu'ils considèrent optimale pour maintenir la tension, l'attention, pour donner à la performance un rythme soutenu sans perdre l'endurance des regardeurs.

Par la suite, dans une qualité de présence totalement banale et au plus près de la vie, j'ai fini ma pizza sans dentier. Ce geste marquait deux états, l'une performative et l'autre quotidienne dans le but de mettre en emphase l'aspect ordinaire du geste pris en hommage : manger une pizza.

Et, comme chaque fois, j'ai commencé et terminé mon action par l'activation d'une horloge, et par sa destruction à coups de marteau, reprenant inlassablement le protocole inspiré de Dīmosthénīs Agrafiṓtīs.

6.1.8 18/06/2025 — action 11

Le 18 juin, j'ai entamé la performance en activant l'une des horloges, ancrant d'emblée le

125Lors de mes recherches au Black Kit, à Cologne, je suis tombé sur une photographie d'archive de cette action, sans date ni mention contextuelle. Cette image, sans légende, s'est imposée comme fragment déclencheur d'un écho performatif.

126 cf. note 112.

geste dans ce rituel qui, chaque fois, ouvrait et fermait mes actions, comme un battement inaugural et conclusif.

Figure 6.12 stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 11*, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina.

J’ai alors pris un sac de plastique noir, l’ai déplié lentement, et je me le suis enfilé sur la tête, réduisant d’un coup ma vision et ma respiration, un voile épais me séparant du monde. Ce geste convoquait, dans sa rugosité, les actions de Kristofer Dompier[127], dont la brutalité plastique a toujours su me toucher, et la sensibilité ténue, tendue, du travail de Michelle

127Bien que Dompier ne pratique plus la performance depuis plusieurs années, j’ai eu la chance d’évoluer à ses côtés dès mes toutes premières actions au Saguenay. Plusieurs de ses performances, présentées lors d’auto-workshops ou d’évènements étudiants, empruntaient des références explicites à Vela Phelan, notamment l’usage récurrent de sacs de plastique noirs.

Lacombe[128].

À tâtons, j'ai percé des trous pour les yeux et pour la bouche, transfigurant ce sac en masque improvisé (cf. Figure 6.12), réminiscence des pratiques de Gustavo Alvarez[129], pour qui le masque est un médium autant qu'un seuil, un passage fragile entre la monstration et l'effacement de soi.

Puis j'ai amené un seau d'argile. À pleine main, j'en ai arraché de petits morceaux et je les ai projetés, un à un, contre un pan de mur nu. À chaque lancer, l'argile s'écrasait, s'agrippait à la surface, et peu à peu, une matière dense, vibrante, naissait. Je répétais ce geste, frénétique et calme tout à la fois, écho lointain aux gestes de Paul King[130] et à ceux, plus proches, de Christian Messier[131], dont la tension entre la densité psychologique et l'éphémérité de gestes simples me hante depuis longtemps.

Quand le mur fut constellé d'argile, j'ai fouillé au fond du seau d'argile pour en sortir une petite figurine articulée, comme celles qu'on utilise en dessin pour appréhender les proportions du corps. C'était un clin d'œil appuyé, presque littéral, au travail de Christian Messier. Je l'ai posée sur une chaise, me suis assis à ses côtés, et, lentement, j'ai retiré le sac noir, découvrant mon visage, comme on ressort d'un tunnel, le tout devant cette masse d'argile[132].

---

128 Je fais ici plus précisément référence à l'action qu'elle a réalisée lors de la Fête de l'Art au Lobe, à Chicoutimi, en 2020, ainsi qu'à celle présentée dans le cadre de l'évènement *Legs*, en 2015, à Cercle Carré, à Montréal.

129 L'action qu'il a réalisée dans les rues de Guanajuato en 2022, lors d'un évènement auquel j'étais invité en tant que performeur, constitue un exemple marquant de l'usage du masque dans sa pratique.

130 Lors de mon passage en Irlande du Nord en 2014, j'ai eu la chance d'être introduit à la pratique de cet artiste, que je suis depuis avec attention. Je fais ici référence plus précisément à une performance qu'il a réalisée cette même année, dans laquelle il projetait de l'argile contre le mur d'une galerie.

131 Je fais ici référence à la performance qu'il a réalisée à Québec lors de l'évènement *Extase, un chien écrasé qui scintille*, organisé par Folie/Culture, auquel j'étais présent en tant que regardeur.

132 À ce propos, l'usage de l'argile dans cette performance fait écho à l'exposition de Yanik Potvin, *Primatoscopy-00 : validation pour un décentrement supplémentaire*, présentée au Lieu, centre en art actuel, simultanément à ma série *Nous sommes d'hier* à la galerie. Nouvellement lié d'amitié avec ce

À la toute fin, j’ai projeté sur la paroi une image binarisée encore inemployée jusqu’alors : le mot « US », extrait du fragment final de l’image utilisée lors des actions précédentes. Ce « US », réduit à sa plus simple expression, venait s’imprimer fugitivement sur la masse d’argile, comme pour sceller — en négatif et en lumière — la trace collective de ce qui venait de se dérouler.

Enfin, comme pour refermer la parenthèse, j’ai repris le marteau, brisé l’horloge activée en début de performance, stoppant net le temps, refermant la boucle.

6.1.9 19/06/2025 — action 12

Figure 6.13 stvn girard, *Nous sommes d'hier* : action 12, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina.

céramiste et artiste multidisciplinaire, j’ai été, d’une certaine manière, inspiré par sa démarche à employer l’argile comme objet performatif.

J'ai entamé cette avant-dernière action le 19 juin comme toujours par le protocole rituel de l'horloge.

Avec la même plume que celle employée lors de l'ouverture (cf. 6.1.1) — lien immédiat aux gestes de Zbigniew Warpechowski et de Gustavo Alvarez, mais aussi aux oscillations poétiques entre précision et épuisement explorées le 31 mai —, j'ai entrepris de faire éclater tous les ballons noirs restants de l'action du 4 juin (cf. 6.1.3). Ces volumes flasques, éparpillés dans l'espace depuis plus de deux semaines, avaient pris, dans le rythme d'apparition des actions, la forme de vestiges — mémoire matérielle d'un souffle initial. Je les ai fait éclater un à un, avec lenteur, ne conservant qu'un seul ballon intact.

Ce dernier ballon, fragile survivance au sein d'un champ de disparition, fut accroché à l'aide d'un long bâton à un fil de pêche inséré dans les interstices du plafond de la galerie. Le geste, quoique simple, se voulait doublement référentiel : à l'une des performances de Rose de la Riva[133], mais aussi aux actions à la fois absurdes et déterminées de Tanya Mars[134].

Suspendu dans l'espace, le ballon était maintenant devenu point de visée, d'élévation. J'ai soufflé dessus avec régularité, pendant exactement 23 minutes — durée fixée en hommage au duo Los Torreznos et à leur théorie de l'attention performative, mais il s'agit aussi d'une référence directe à Boris Nieslony[135], qui avait soufflé sur une plume pendant plus d'une heure. L'image du souffle tenu, minimal et prolongé, m'importait ici (cf. Figure 6.13) : il relie les choses les plus fragiles à une forme d'insistance radicale, refusant le spectaculaire au profit de la présence insistante. C'était aussi la seule performance qui était en hauteur et,

133 Je fais ici référence à l'action qu'elle a réalisée lors de ViVA! Art Action en 2023, à Montréal, événement auquel je participais également en tant qu'artiste performeur.

134 Lors du même événement que Rose de la Riva — ViVA! Art Action 2023 —, Tanya Mars avait utilisé un objet dissimulé en hauteur, qu'elle activait à l'aide d'un très long accessoire.

135 Lors de mes recherches au Black Kit — tenu par Boris Nieslony lui-même —, j'ai eu l'occasion d'échanger avec lui et d'en apprendre davantage sur sa pratique. Ici, je fais référence à son action *Koan – Daily Life Plot*, réalisée dans le cadre du festival UP-ON International Live Art Festival en 2024.

ce faisant, rompait avec les performances antérieures qui étaient souvent reliées au sol.

À l'issue de cette période, j'ai quitté la position debout pour aller chercher un escabeau entreposé dans la salle de débarras. Je l'ai installé à proximité du ballon encore suspendu, et j'y suis monté pour hisser mon visage entre les tuyaux du plafond. Là, à demi dissimulé, j'ai sorti un exemplaire du recueil *Fictions* de Borges et j'ai lu un passage du chapitre *La Bibliothèque de Babel*. Le geste était une reprise d'une action vue lors d'un festival étudiant à mes dix-sept ans — première expérience marquante de l'art performance, dont l'artiste-étudiant performeur reste inconnu·e à ce jour, mais dont le souvenir m'a accompagné et, d'une certaine manière, m'a hanté.

La lecture, en hauteur, à la limite du visible, se voulait aussi un geste sur l'infini et le chaos, une mise en écho à l'idée borgesienne de l'univers comme labyrinthe d'archives. Le plafond devenait alors ciel d'une bibliothèque impossible, une connaissance icarienne utopique, tandis que la performance elle-même s'inscrivait comme fragment illisible dans le tout de mon cycle.

Je suis redescendu lentement, déposant le livre sur le bord de l'entrée de la galerie, puis, dans une posture familière, j'ai repris le marteau. D'un geste net, j'ai fracassé l'horloge enclenchée en début de performance. L'instant était clos. Le temps, suspendu puis libéré, à nouveau fendu.

6.1.10 20/06/2025 — action 13 : fermeture

Pour cette treizième et dernière performance, j'ai enclenché une dernière fois l'un des mécanismes qui traversent tout le cycle : l'activation de l'horloge, fidèle au protocole hérité

de Dīmosthénīs Agrafiṓtīs.

Puis, avec la même plume que les jours précédents (cf. 6.1.9) — celle-là même qui, dès l'ouverture (cf. 6.1.1), liait ma main aux gestes de Zbigniew Warpechowski et Gustavo Alvarez —, j'ai fait éclater le dernier ballon noir, seul vestige de l'action du 19 juin. Le choix d'un éclatement en ouverture s'inscrivait ici dans une résonance directe avec les gestes de Julie-Isabelle Laurin[136] et de Myriam Lambert[137], qui, chacune à leur manière, ont su charger d'intensité ce geste simple.

Je me suis ensuite allongé sur un plateau de bois muni de roulettes — dispositif emprunté à l'action d'Alexandre St-Onge lors de la RiAP 2024 — et j'ai commencé à me déplacer lentement sur le dos à travers l'espace. Dans ma main droite, une lampe torche ; dans la gauche, la cloche utilisée lors de la performance du 11 juin (cf. 6.1.6**)**. Mon corps déplacé se transformait en rail mouvant, un travelling lent projetant sur les murs l'ombre instable de la cloche, que je faisais doucement tourner sur elle-même pour générer un frottement métallique, discret, grésillant. Ce trajet fut répété treize fois — une fois pour chaque performance du cycle — comme pour entériner dans l'espace une mémoire rotative, tissée d'échos à Gary Varro[138], Dany Gaudreault[139], Alexandre St-Onge[140].

136J'ai un souvenir diffus de cette action — une image incertaine, mais persistante, qui refuse de s'effacer avec le temps.

137Je fais ici référence à une performance qu'elle avait réalisée lors de notre passage commun à Buenos Aires, en 2014, dans le cadre d'un évènement tenu à Peras del Olmo.

138Je fais ici référence à une performance qu'il avait réalisée lors de la RiAP 2014, à laquelle j'ai assisté en tant que regardeur.

139Je pense ici à la performance qu'il a réalisée lors de ViVA! Art Action à Montréal en 2015, à laquelle j'ai assisté en tant que regardeur.

140Je pense ici à la performance qu'il a réalisée lors de la RiAP 2024, événement que j'ai coorganisé en tant que directeur artistique et auquel j'ai assisté en tant que regardeur.

Figure 6.14 stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 13*, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Juan David Molina.

Puis, je me suis redirigé vers la table au fond de la galerie, sur laquelle s'entassait désormais l'ensemble des objets utilisés dans les douze performances précédentes. J'y ai déposé un haut-parleur portatif, connecté à mon téléphone, et lancé une piste audio de cinq minutes : une lecture fragmentaire, en russe, des textes de loi soviétiques sur le droit d'auteur, tirés des années 1920. J'ai alors saisi la table d'une seule main — cette fois la gauche, inversant le protocole de l'action d'ouverture (cf. 6.1.1) dans laquelle seule la droite était sollicitée — et je l'ai lentement déplacée dans l'espace, comme pour masquer ou détourner l'écoute de cette voix (cf. Figure 6.14). Ce déplacement faisait écho à un geste vu dans un workshop de Boris Nieslony auquel Sylvie Tourangeau[141] était participante, et à une action de Christian Bujold[142] à *Dfbrl8r gallery*, tandis que la bande sonore, pour sa part,

141Je pense ici à la série de workshop de 2013 à laquelle j'ai participé notamment avec Tourangeau au Lieu.
142 cf. note 99

rejouait la tension entre bruit ambiant et narration distante à la manière des performances de Phil Fryer[143].

Figure 6.15 stvn girard, *Nous sommes d'hier : action 13*, performance, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Mathieu Leger.

Une fois les cinq minutes écoulées, je me suis rendu à l'arrière d'un des murs de la galerie, y ai saisi une bûche de bois laissée à l'écart, et je l'ai lancé au centre de la salle. Je l'ai déposée avec une forme de fracas maîtrisé, en souvenir d'un geste de Jilili Atiku[144]. J'ai utilisé cette bûche comme piédestal dans une posture directement empruntée à Jerzy

143Je pense ici à l'action qu'il avait effectuée lors de l'évènement co-organisé à Boston par Tom Maio et moi à l'été 2018 (cf. note 98).

144 Ici, je fais référence à la performance qu'il a effectué au RAVY 2016 (Rencontre d'art visuel de Yaoundé) auquel j'étais présent en tant qu'artiste performeur.

Bereś[145]. Ce tronc devenait socle, promontoire, podium.

Assis, j'ai sorti onze gants blancs et un marqueur noir (cf. Figure 6.15). Sur chaque gant, j'ai inscrit une lettre, pour ainsi composer ce mot : « dhcmrlchtdj », permutation de l'alphabet tiré de Borges dans *La Bibliothèque de Babel* — référence cryptée, mais assumée, à une discussion tenue avec Alain-Martin Richard, que je savais présent ce jour-là. Un à un, j'ai enfilé ces gants puis, en les pressant sur mon front, j'y transférais l'encre des lettres. L'action faisait référence à Antoni Karwowski[146], mais le souffle qui la traversait, l'attention au détail, la tension du geste s'inspirait des pratiques de Gustavo Alvarez[147], dans leurs dimensions physiques et rituelles. La bûche devenait alors objet présentationnel, et mon corps, interface fragile d'un alphabet désorganisé.

J'ai ensuite retiré mon chandail, pris le même marqueur et tracé sur mon ventre un cercle noir répété, obsédant, renvoyant directement à une action de Joseph Ravens[148]. Puis, debout au centre de la galerie, j'ai projeté mon corps, de manière répétée, contre l'un des murs — en mémoire d'une rumeur persistante dans l'histoire du centre d'artistes Le Lieu, celle d'un·e artiste ayant un jour tenté de briser la cloison intermédiaire de la galerie avec son propre corps[149]. L'action répétée, presque brute, faisait écho à cette rumeur autant qu'à mon propre désir d'éprouver, physiquement, la limite du mur, de sonner la structure, d'interroger sa porosité.

Épuisé, je me suis finalement couché sur le dos. J'ai récupéré la lampe torche de la

145 Je fais ici référence à un geste performatif réalisé par l'artiste lors de son passage au Lieu, centre en art actuel, autour des années 1990. Ce fragment m'a été transmis par l'entremise des archives du centre.

146 Geste récurrent dans la pratique de cet artiste, dont j'ai pu consulter certaines archives lors de mes recherches au Black Kit.

147 Je fais ici référence à la performance qu'il a réalisée lors de *Performancear O Morir* en 2022, à Norogachi, au Mexique, évènement auquel j'ai participé en tant qu'artiste performeur.

148 Je fais ici référence à la performance qu'il a réalisée lors de la RiAP 2024, évènement que j'ai coorganisé et auquel j'ai assisté en tant que regardeur.

149 Cette action, dont je n'ai jamais pu retracer l'origine, persiste dans ma mémoire au point où son existence même relève peut-être uniquement de l'idée, de la rumeur.

première action du jour, et l'ai posée sur mon ventre, tentant d'éclairer le cercle noir désormais imprimé sur le mur. Mon souffle court faisait trembler la lumière. L'ombre oscillait. Je suis resté ainsi plusieurs minutes, dans une oscillation entre vacillement et concentration[150]. Lors de toute cette dernière performance, marque, trace, vestige étaient ici rejoués pour rendre compte de ce qui traverse toute ma pratique : ceux et celles qui s'imprègnent en nous.

Puis, pour une dernière fois, j'ai saisi le marteau. Je me suis approché de l'horloge enclenchée au début de l'action, et d'un coup net — empreint de la qualité de présence que Magda Rivera avait mobilisée pour fracasser des miroirs lors de la dernière performance de la RiAP 2024 — je l'ai brisée. Le cycle se refermait, le temps de l'exposition basculait dans la résonance. Fin des battements.

6.2 Méthode et persistance : treize manières d'habiter l'hommage

Toi, qui me lis, es-tu sûr de comprendre ma langue?

— Borges

Ces treize performances forment moins une série qu'un tissu : un réseau dense de références, de gestes rejoués, de citations incarnées. Chaque action est venue raviver une présence antérieure — parfois canonique, parfois intime, parfois fragmentaire ou rumeur — dans un effort non pas de reconstitution, mais d'activation. Ce cycle performatif s'est constitué comme un dispositif d'hommage multiple, traversé de hantises, d'échos et de filiations obliques. Il fut une manière de tester, à même le corps, les hypothèses formulées dans les chapitres précédents : celle d'une méthode de l'hommage qui ne se contente pas de redire, mais qui relance ; celle d'une politique du souvenir qui ne se fige pas dans la commémoration, mais qui se risque dans l'altération.

150Cette action fait référence, possiblement, à une performance de Vincent Brière lors de la RIPA 2016. Je n'y étais pas présent, et ce n'est qu'à travers une rumeur que je peux évoquer cette source. Ce geste, presque imaginé, demeure néanmoins ancré dans ma mémoire comme une action bien réelle, issue d'un·e artiste-étudiant·e de la RIPA, dont il m'a été impossible de retracer l'origine avec certitude.

L'horloge réglée, puis fracassée, à chaque début et fin d'action, a agi comme axe rituel de ce cycle : elle a marqué le temps, mais aussi sa dislocation — sa possible suspension et renvoyant directement aux thèses portant sur ces propos soutenus par Derrida et Benjamin. À travers elle, c'est toute la temporalité du geste performatif qui a été interrogée : entre recommencement et clôture, entre mémoire et actualisation — *nous sommes d'hier*.

Ainsi, ce cycle a opéré comme un laboratoire pratique de ce que j'avance tout au long de cette thèse : à savoir que l'hommage en performance n'est pas simple révérence, mais plutôt une méthode risquée, une manière de faire mémoire, de traduire, en tâchant d'incarner une visée. Un travail de présence dans les traces, de traduction de la mémoire.

Conclusion

Chaque génération doit, dans une relative opacité, affronter sa mission : la remplir ou la trahir.

— Franz Fanon

Pendant toute la rédaction de cette thèse — et plus encore durant la série de treize performances issue de *Nous sommes d'hier* (cf. Chapitre 6) — quelques personnes m'ont contacté pour discuter des actions auxquelles je rendais hommage. Intriguées par ce que je colportais, par ce que je traduisais. Le passé refaisait alors surface, inlassablement, comme un vieux fantôme qui prenait la parole.

Un fantôme, dis-je. Peut-être — au mieux — celui d'ami·e·s disparu·e·s, de formes éphémères de l'art performance ou d'artistes marquants. Au pire, pourquoi pas celui de Friedrich Hayek (1899–1992), père du néolibéralisme, ressurgissant pour nous mettre en garde contre toute tentation collectiviste ou toute critique de la propriété privée que ma démarche pourrait laisser transparaître. D'une manière ou d'une autre, ma recherche-création a souvent suscité un certain malaise : tantôt en raison de ma posture disciplinaire (cf. chapitre 2), tantôt à cause de ma position critique envers l'appropriation de la vie par l'art (cf. chapitre 3).

Ma pratique a parfois été évaluée à cette aune : on y a vu soit un déficit d'empreinte personnelle (cf. 3.1), soit une posture idéologique jugée trop marquée (cf. 3.2). Comme si l'hommage, l'activation, la reprise ne pouvaient exister sans trahir un manque d'originalité ou une position politique trop affirmée. En guise de conclusion, je souhaite revenir brièvement sur ces deux critiques : l'une visant un manque de personnalité, l'autre questionnant ma relation à la propriété — pour les mettre en perspective à la lumière de ce qui a été développé ici.

Le premier reproche — celui d'un manque de personnalité — repose sur l'idée qu'il existerait une autorité absolue de l'acte d'origine, une pureté du geste initial parce qu'empreint de la singularité de l'artiste « premier ». Or, comme discuté au chapitre 3, croire en l'originalité radicale est non seulement illusoire, mais aussi contre-productif, à plus forte raison dans ma pratique. Nous agissons toujours depuis un réseau de présences, d'influences, de survivances. Toute action est déjà mémoire, traversée, reprise. C'est ce que toute cette thèse tente de mettre en lumière. Il importe de reconnaître que nous sommes nous-mêmes traversés, constitués par d'autres ; que nous ne faisons que recommencer, toujours déjà, et ce même à notre insu.

C'est peut-être là que ma démarche déstabilise le plus. Comme l'avait suggéré Payant en 1987 dans *Vedute: pièces détachées sur l'art, 1976-1987* à propos de la relation entre le maître et l'élève à l'époque des beaux-arts : l'élève dépasse le maître non pas lorsqu'il le copie parfaitement, mais lorsqu'il parvient à complexifier ses références au point de faire croire qu'il en est l'auteur.

Et plus encore : les gestes que je propose sont, de par leur économie formelle, leur dépouillement, leur technicité souvent simplifiée, aisément reproductibles, traduisibles. Ils ne cherchent pas à s'imposer comme signatures (cf. 4.3), mais à circuler comme indices. Ces critiques récurrentes, en somme, postulent que ce qui manque de personnalité propre serait faible, alors même que cette faiblesse est peut-être le lieu de la puissance du commun.

Rendre hommage, ce n'est pas se soumettre à une autorité du passé, mais bien activer une autre temporalité du vivant : une mémoire qui relie plus qu'elle ne glorifie (cf. Chapitre 5). Dans un champ artistique où l'originalité est autorité (cf. 3.1), l'hommage trouble les repères. Il n'élève pas, il prolonge. Il ne fige pas, il propage. Mes gestes ne cherchent pas à

inscrire une nouveauté mais à réouvrir des voies (cf. 3.3.), à faire entendre d'autres voix par la mienne (cf. 5.2). Dès lors, l'hommage devient un contre-pouvoir — il fissure les logiques de propriété symbolique en préférant les tactiques de la résonance à celles de la distinction.

Deuxièmement, la conception propriétariste du geste artistique me semble plus insidieuse encore. Elle suppose qu'un geste, une idée, un style pourraient être fixés, appropriés, mis en dépôt. Plus exactement, avoir eu l'idée d'une chose et en produire une performance — tant sous la forme d'une action que d'un document d'archive — serait l'acte *in fine* d'appropriation d'un champ de la pensée.

> De proche en proche, on s'aperçoit que le débat est dévié — et sera dévié — tant que nous resterons prisonniers du dualisme idée/forme, tant que nous chercherons l'idée exprimée dans une forme, ce qui nous poussera à nous demander, à l'infini, à quel moment et comment et jusqu'où l'idée a-t-elle pris forme au point de devenir œuvre. (Edelman dans Walravens, 2005, p.74)

Cette logique, que Blaise Pascal décriait déjà sous la formule : « mon commentaire, mon histoire », trouve aujourd'hui un terrain favorable dans une époque saturée par les rationalités néolibérales, où l'accumulation — y compris symbolique — est la condition première de la reconnaissance.

Dans un tel contexte, il n'est pas étonnant que l'« être-solaire », la générosité provocatrice (cf. 2.4) aient du mal à générer une rétribution convenable aux yeux de certain·e·s. Cette forme de présence échappe aux régimes de valorisation dominants pour opérer au sein d'un cercle disciplinaire (cf. 4.1). Et pourtant : partant d'une pratique qui use du vivant comme matériau (cf. 3.2), il m'apparaît non seulement difficile, mais presque risible, de vouloir soumettre ses formes à une logique d'appropriation.

Un historien attentif, omniscient, doté d'un savoir icarien, pourrait sans doute démontrer que chaque geste, si original soit-il, porte en lui les échos d'innombrables gestes passées. Il ne s'agit donc pas de nier l'histoire, mais de la traverser sans vouloir la posséder. Par cette

recherche-création, j'ai tenté d'offrir une méthode pour qu'advienne cette posture qui pourrait être considérée comme hérétique pour certain·e·s : l'hommage.

C'était par ailleurs un des constats partagés par Flutura Preka dans ses recherches universitaires, où elle souligne à quel point la reprise de performances préexistantes, bien qu'inscrite dans une démarche artistique féconde, soulève une multiplicité d'enjeux — juridiques, institutionnels, politiques et éthiques — qui entravent souvent la libre circulation des gestes. Rejouer une performance implique, selon elle, une compréhension fine du geste initial, mais aussi du cadre contextuel dans lequel il est rejoué. Cette pratique proche cousine de la mienne, loin d'être une simple répétition, devient dès lors un territoire risqué, à la croisée des tensions entre liberté d'expression, censures implicites, et régimes institutionnels de contrôle. Pour Preka, la performance a été et reste l'art de la résistance (Preka, 2020) : une discipline vivante qui, même dans sa reprise, résiste à l'assignation, à la clôture, et aux normes. Sa réflexion rejoint donc cette posture que je propose ici comme méthode : faire de l'hommage non pas un culte du passé, mais une forme de dissidence active, où la mémoire devient espace de négociation et de création, plutôt que d'appropriation ou de préservation stricte.

C'était par ailleurs dans cet esprit qu'ont résonné plusieurs échanges lors d'une table ronde tenue dans le cadre du Mouvement d'art performatif (MAP) à Trois-Rivières en 2025, à laquelle j'ai assisté aux côtés de Flutura Preka, Mathilde Barraband, Besnik Haxhillari, Véronique Roy et BBB Johannes Deimling. Ensemble, nous avons abordé les tensions entre création performative et cadres institutionnels, les enjeux liés au droit d'auteur, à la censure, au corps, à la nudité et à la reprise d'œuvres existantes. L'intervention de Flutura fut particulièrement marquante, notamment lorsqu'elle affirma, relatant la conclusion de son post-doctorat sur le sujet :

> Ces sujets montrent qu'en dépit de la reconnaissance de la liberté d'expression en tant que droit fondamental, l'art de la performance, en tant que forme

> d'expression puissante et parfois provocatrice, reste un domaine où des questions complexes d'éthique, de responsabilité et de légalité se posent régulièrement.
>
> La performance en tant que pratique artistique doit être libre et que les règles et les structures doivent être flexibles pour permettre l'autonomie, la créativité et l'initiative des artistes tout en offrant un minimum de repères pour guider leur action. Un cadre rigide peut étouffer la performance, mais un cadre ouvert permet à chacun d'exprimer son potentiel dans un environnement tout de même organisé et cohérent. (Preka, 2025, p.3) (cf. annexe E)

Faisant ici référence à la notion de « cadre vide » de David Zerbib (2014), Flutura rappelait alors que ce champ artistique ne peut être enfermé dans une définition fixe, mais qu'il doit au contraire être compris comme un espace de friction, de circulation et de réinvention continue. Il s'agit moins de normer que de négocier — entre l'artiste, l'institution, la loi et le public — les conditions d'une liberté créative toujours menacée, toujours à défendre.

Ainsi, il me faut donc déplacer mon regard : ne plus voir la mémoire comme une dette envers les figures et gestes passées, mais comme une matière première active (Taylor, 2003). Elle n'est ni monument, ni relique. Elle est ce qui pousse dans le corps, ce qui palpite sous les gestes. Loin d'être un outil d'identification ou de légitimation, elle est terrain mouvant, souple, que l'on traverse. Dans mes performances, je ne convoque pas les morts, les ami·e·s, les gestes éphémères pour les figer, mais pour les faire danser à nouveau. Je travaille la mémoire comme d'autres travaillent la lumière : en transparence, en vibration.

La légende raconte que lorsque Empédocle se jeta dans l'Etna pour s'unir au feu — qu'il tenait pour l'un des quatre éléments constitutifs du monde — il ne laissa d'autre trace que ses sandales d'or ou d'argent, preuve de son absence dans ce monde « vain ». Mais par cet acte, dit-on, il nous lia aux fondations mêmes du monde éphémère (Agrafiṓtīs, 2023, p. 17). J'aime à croire que toute trace de l'art performance agit de la même manière que les sandales d'Empédocle : comme un rappel de l'absence. Une absence active, vibrante. Une

mémoire sans monument. Une politique sans propriété. Une lueur qui ne prétend pas durer, mais insiste, malgré tout.

Peut-être que le feu de l'Etna permit d'abolir le sceau de la signature, d'un sédiment personnaliste, au péril d'Empédocle lui-même.

Cette mémoire sans monument est aussi une politique de l'absence. Une manière d'être au monde sans chercher à le posséder. De laisser advenir, plutôt que de capturer. L'absence n'est pas un manque : elle est une présence en creux, une manière de faire place. Dans l'art performance, cette absence agit — elle trouble, elle appelle, elle transforme.

Refuser d'imposer une empreinte personnelle ou de revendiquer une propriété du geste, c'est affirmer que l'art peut circuler autrement.

Par effleurement.

Par contamination.

Par disparition.

Et toujours déjà encore, *ad infinitum.*

Plutôt que de m'inscrire dans une logique personnaliste, où chacun·e doit se distinguer pour exister, j'ai choisi de dire : je suis plusieurs. Face à l'injonction à l'originalité singulière, j'affirme une identité traversée, multiple, habitée. Comme dans la parabole biblique de

Marc, où Légion « avait sa demeure dans les sépulcres, et personne ne pouvait plus le lier, même avec une chaîne. » (La Bible, 2001, Marc 5:3-5), j'invoque cette même insoumission pour les formes présentes et à venir de l'art performance.

Mes gestes ne sont pas des signatures mais des correspondances, des traversées. Des correspondances à un ami·e·s possible, désynchronisé, hors du temps. Selon moi, être artiste ce n'est pas tant créer que relier, entretenir, relancer. Il n'y a là ni effacement de soi, ni posture d'humilité forcée. Il y a une manière d'exister autrement : en tant que relais, en tant que fragment. Ce que l'on nomme parfois manque d'originalité est peut-être simplement une fidélité à l'invisible, à l'inassignable.

Il y a, enfin, une méthode de la générosité. Une forme d'éthique performative. Offrir un geste sans garantie, le poser sans réclamer de retour, c'est prendre le risque de l'inaperçu. Mais c'est aussi refuser la logique de l'accumulation. En cela, ma démarche vise une économie autre : non pas celle de la rareté, mais celle de la résonance. L'être-solaire que j'ai esquissé au chapitre 2 ne brille pas pour être vu, mais pour irradier. Il donne sans posséder. Il brûle, comme Empédocle, laissant derrière lui ses sandales comme unique preuve d'un passage. Et s'il ne reste de l'art performance que ce genre de traces, alors j'ose croire qu'elles auront su, malgré tout, rappeler une chose inestimable : que nous ne faisons rien seuls — et que tout recommence ailleurs.

Bibliographie

Adorno, T. W., et Horkheimer, M. (2015). *Kulturindustrie : raison et mystification des masses*. Paris : Allia.

Agamben, G. (2007). *Profanations*. New York : Zone Books.

Agamben, G. (2011). *L'amitié*. Paris : Éditions Payot et Rivages.

Agamben, Giorgio, et Martin Rueff. 2015. *Le feu et le récit*. Bibliothèque Rivages. Paris: Éditions Payot & Rivages.

Agrafiṓtīs, D. (2023). *Prolégomènes à une histoire de la performance en Grèce*. Dijon : Les Presses du réel.

Antonioli, M. (2008). « Entre Blanchot et Derrida. De l'image spectrale aux cimetières virtuels ». *Chimères* n° 66-67(1):133-44. doi:10.3917/chime.066.0133.

Artinprocess, P. A. (2024). *Common good - Reflections on a performance by STVN Girard at Starptelpa Festival (curated by Laine Kristberga), Riga Circus, Latvia, May 2024* [Manuscrit non publié].

Barber, B. (1990). Performance/perform-ance. *Inter, art actuel*, (45), 52–53.

Barrett, M. (2021). *Boris Nieslony and his legacy: A case study of a performance art mentor* (Thèse de doctorat, University of Arizona). University of Arizona.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Gallimard.

Battaglia, Giulia, Jennifer Clarke, et Fiona Siegenthaler. (2020). « Bodies of Archives / Archival Bodies: An Introduction ». *Visual Anthropology Review* 36(1):8-16. doi:10.1111/var.12203.

Bear, L., et Sharp, W. (1970). *Interviews : Carl Andre*. Avalanche, (1), 18–27.

Beaudoin Morin, L. (2019). *Les auto-workshops de performance en terrain vague : expérience émancipatrice processuelle et expression du commun* (Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). https://archipel.uqam.ca/13446/

Bégoc, J., Boulouch, N., et Zabunyan, E. (2010). *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*. Rennes / Châteaugiron : Presses universitaires de Rennes / Archives de la critique d'art.

Beha, C.-M. (2024, mai 3). L'art performance : discussions avec Laurence Beaudoin Morin et Hélène Doyon [Épisode de balado]. Dans *Sous la fibre*. Ausha. https://smartlink.ausha.co/souslafibre/art-performance

Bénichou, Anne, éd. 2010. *Ouvrir le document: enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Collection « Perceptions ». Dijon: Presses du Réel Editions.

Benjamin, W. (2008). *Œuvres. Tome III*. Paris : Folio essais / Gallimard.

Benjamin, W. (2009). La tâche du traducteur. In W. Benjamin, *Œuvres. 1 : Tome I* (pp. 244–262). Paris, France : Gallimard.

Benjamin, W. (2015). *Paris, capitale du XIXe siècle : Exposé* (10e éd.). Paris : Éditions Allia.

Benjamin, W. (2022). *Sur le concept d'histoire*. Paris : Klincksieck.

Bodor, J., & Lockhart, A. (Interviewers), & Hutchings, J. (Camera). (2020, November 13). *Interview with Alastair MacLennan* [Video]. Alastair MacLennan Archive. https://amaclennan-archive.ac.uk/2020/11/18/alastair-maclennan-interview-november-2020/

Boetzkes, A., et Hiebert, T. (Éds.). (2022). *Artworks for Jellyfish and Other Others*. Victoria, BC : Noxious Sector Press.

Bordeleau, É. (2020). *Aux limites de l'Empire : Les mesures de Sloterdijk*. Repéré à https://www.academia.edu/41605351/Des_mouvements_ascensionnels_Sloterdijk_avec_Whitehead

Bordeleau, Erik. (2012). *Foucault anonymat : essai / Érik Bordeleau*. Série QR ; no 52.

Borges, J. L., Guerrero, M., et Rosset, F.-M. (2004). *Le livre des êtres imaginaires*. Paris : Gallimard.

Borges, J. L., Caillois, R., Ibarra N., et Verdevoye, P. (2018). *Fictions*. Nouvelle éd. Collection Folio. Paris: Gallimard.

Bronson, A. A., et Gale, P. éd. 1979. *Performance by artists*. Toronto: Art Metropole.

Burnham, J. (1973, mars). *Contemporary ritual: A search for meaning in post-historical terms*. *Arts Magazine, 47*(7), 38–41

Burnham, J. (1974). *Great western salt works: Essays on the meaning of post-formalist art*. G. Braziller.

Buydens, M. (2012). *La propriété intellectuelle : Évolution historique et philosophique*. Bruxelles, Belgique : Bruylant.

Caillois, R. (2009). *Les jeux et les hommes : Le masque et le vertige* (Éd. rev. et augmentée). Gallimard.

Carlson, Marvin. 2004. *Performance: a critical introduction*. 2nd ed. New York: Routledge.

Certeau, M. de. (1990). *La possession de Loudun*. Paris, France : Gallimard/Julliard.

Certeau, M. de. (2013). *La fable mystique. 2 : XVIe - XVIIe siècle / Michel de Certeau. Éd. établie et présentée par Luce Giard* (L. Giard, Éd.). Gallimard.

Chalupecký, J. (1978). *Danger in art / Pericolo in arte*. *Flash Art*, (80–81) / *Heute Kunst*, (21), 31–35.

Chuteaux Mila, C. (2021). *Esthétique de l'art invisuel*. Paris : Éditions du Panthéon.

Cixous, H., Derrida, J., et Pignon-Ernest, E. (1998). *Voiles*. Paris, France : Galilée.

Clausen, B. (2019). Un questionnaire oublié ou Réflexions sur l'historicisation et la contemporanéité de la performance. Dans Collet, M., Agrafiotis, D., Bhagwati, S., Castillejo, J. L., Clausen, B., & Létourneau, É. (2019). *Art performance, manoeuvre, coefficients de visibilité*. (pp. 111-120) ISBA ; Hexagram ; Les presses du réel.
Clementsen, Benedicte, éd. 2012. *Never or Now? Performance Art! Sharing Actions and Ideas in Bergen at the Never Or Now Festival 2011*. Bergen: Never of Now.

Davila, T. (2010). *De l'inframince : Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris : Regard.

De Visscher, F., et Michaux, B. (2000). *Précis du droit d'auteur et des droits voisins*. Bruxelles : Bruylant.

Del Prete, A. (2006). Le Traité de l'infini créé et Malebranche : la subversion du sens. *Tangence*, (81), 119–141. https://doi.org/10.7202/014963ar

Deleuze, G. (2011). *Différence et répétition* (12e éd.). Paris : Presses universitaires de France.

Derrida, J. (1967a). *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil.

Derrida, J. (1967b). *De la grammatologie*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Derrida, J. (1990). *L'archéologie du frivole*. Paris : Galilée.

Derrida, J. (1994). *Politiques de l'amitié : Suivi de L'oreille de Heidegger*. Paris, France : Galilée.

Derrida, J. (1995). *Mal d'archive : Une impression freudienne*. Paris, France : Galilée.

Derrida, J. (2002). *Marx et sons* (1re éd.). Paris, France : Presses universitaires de France.

Derrida, J. (2003). *Béliers : Le dialogue ininterrompu entre deux infinis, le poème*. Paris, France : Galilée.

Derrida, J. (2006a). *Marges de la philosophie*. Paris : Éditions de Minuit.

Derrida, J. (2006b). *Spectres de Marx : L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris, France : Galilée.

Derrida, J. (s.d.). Le supplément (Derrida). *Idixa*. Consulté le 18 février 2025, à l'adresse https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0510231801.html

Derrida, J., Michaud, G., Masó, J., et Bassas Vila, J. (2013). *Penser à ne pas voir : Écrits sur les arts du visible, 1979-2004* (Éd. revue et corrigée). Paris : Éditions de la Différence.

Disman, A. (2024, 29 mai). *The pathologization of 'self-harm' in performance* [Conférence]. Starptelpa Performance Festival, Riga. (cf. Annexe G)

Edelman, B. (2004). *Le sacre de l'auteur*. Paris, France : Seuil.

Farge, A. (1989). *Le goût de l'archive*. Paris : Éditions du Seuil.

fauve, v. (2025). Pour la durée du geste. *Inter, art actuel*, *(145)*, 136–137.

Féral, J. (2000). Qu'est la performance devenue? *Jeu*, *(94)*, 157–164.

Filliou, R. (1998). *Enseigner et apprendre, arts vivants*. Paris : Lebeer Hossmann.

Filliou, R., Donguy, J., Martel, R., et Gaudreault, C. (2003). *Robert Fillliou [sic] : el arte es lo que hace la vida más interesante que el arte = l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*. Québec : Éditions Intervention.

Foster, H. (1985). *Recodings: Art, spectacle, cultural politics* (1re éd.). Bay Press.

Foucault, M. (2001). *La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.

Fukuyama, F. (2008). *La fin de l'histoire et le dernier homme*. Paris : Flammarion.

Furlong, M., et Richter, M. (Éds.). (1980). *Art index 1980*. New York, NY : H. W. Wilson.

Furlong, M., et Richter, M. (Éds.). (1981). *Art index 1981*. New York, NY : H. W. Wilson.

Furlong, M., et Richter, M. (Éds.). (1982). *Art index 1982*. New York, NY : H. W. Wilson.

Furlong, M., et Richter, M. (Éds.). (1983). *Art index 1983*. New York, NY : H. W. Wilson.

Furlong, M., et Richter, M. (Éds.). (1984). *Art index 1984*. New York, NY : H. W. Wilson.

Gallie, W. B. (1964). *Philosophy and the historical understanding* (Vol. 16, Numéro 65, p. 412). Schocken Books.

Giasson, S. (2021). « Affaire de routine » ? Des œuvres-partitions et de leurs exécutions. *Mémoire de maîtrise*, Université du Québec à Montréal.

Gilbert, J.-P. (1988). Serge Lemoyne : Lance et conte, de la peinture à l'événement. *ETC*, (6), 26–29.

girard, s. (2021). Apologie de la discrétion : partager sa fin et ne pas faire. *Inter*, (138), 76–83.

girard, s. (2019). Analyse échiquéenne de l'autocensure de soi. Le cas de tentatives de disparition. *Inter*, (132), 50–53.

Giroux, D. (2007). Nietzche et Sloterdijk, corps en résonance. *Horizons philosophiques*, *17*(2), 109. https://doi.org/10.7202/802639ar

Giroux, D. (2021). Méditations post-colériques. Aux limites de l'empire : Les mesures de Peter Sloterdijk. *Le Merle*, *6*(1). Repéré à https://lemerle.xyz/issue/vol-6-no1-2021/#introduction-2-fn-1

Goldberg, R. (1984). What happen to performance? *Flash Art*, (116), 28–29.

Goldberg, R. (1998). *Performance: Live Art since the 60s*. London: Thames and Hudson.

Gómez-Peña, G. (2005a). En defensa del arte del performance. *Horizontes Antropológicos*, *11*(24), 199–226. https://doi.org/10.1590/S0104-71832005000200010

Gómez-Peña, G. (2005b). *Pocha Nostra: En defensa del arte del performance* [vidéo]. Hemispheric Institute. https://hemisphericinstitute.org/en/hidvl-collections/item/395-pocha-

defense-performance.html

Guzek, L. (1998). Au-delà de l'art et de la politique - La performance et la Pologne. In *Art action, 1958–1998 : Happening, fluxus, intermédia, zaj, art corporel/body art, poésie action/action poetry, actionnisme viennois/viennese actionism, performance, art acción, sztuka performance, performans, akció művészet* (pp. 254–271).

Hamelin, F. (2014). Review of [Alastair MacLennan / Rail Lair / Workshop].

Harper, A. (2009, octobre). *Hauntology : The past inside the present* [Billet de blog]. *Rouge's Foam : Excessive Aesthetics*. http://rougesfoam.blogspot.com/2009/10/hauntology-past-inside-present.html

Hebdige, Dick. (1987). *Cut « N » Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*. London: Methuen.

Home, S. (Éd.). (1988a). *Plagiarism: Art as Commodity and Strategies for Its Negation ; [to Coincide with the Festival of Plagiarism, London, 1988]*. London : [s. n.].

Home, S. (1988b). *The assault on culture: utopian currents from Lettrisme to class war*. London: Aporia Press : Unpopular Books.

Jouannais, J.-Y. (2017). *L'idiotie*. Flammarion.

Kafka, F. (1931). *Beim Bau der Chinesischen Mauer: Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß* (M. Brod & H.-J. Schoeps, Éds.). Berlin: Gustav Kiepenheuer Verlag

Kaprow, A. (1996). *L'art et la vie confondus*. Paris : Centre Georges Pompidou.

Kihm, C. (2010, août–septembre–octobre). La société de la performance. *Art Press 2*, (18), 5.

Klein, A. (2019). *Archive(s), mémoire, art: éléments pour une archivistique critique*. Québec: Presses de l'Université Laval.

Korkeaoja, A., et Arlander, A. (Éds.). (2023). *Performance Art in Practice: Pedagogical Approaches*. Bristol, UK / Chicago, USA : Intellect.

Kozloff, M. (1975) "Pygmalion Reversed," *Artforum*, Vol. 14 (Nov 1975), pp. 30–37.

La Bible. (2001). *La Sainte Bible, version Louis Segond*. Genève : Société Biblique de Genève. (Marc 5:3–5)

La Chance, M. et Martel, R. (2013). « Index du performatif ».

La Chance, Michaël. (2021). *Les inventeurs de vacarmes: Théorie et pratiques de la performance*. Québec: Interventions.

Lacombe, M. (2025, 28 février). *Discussion sur la performance et le musée* [Message envoyé à Stvn Girard]. Courriel personnel. [cf. annexe B]

Lambert-Beatty, C. (2010). Against performance art. *Artforum International*, *48*(9), 211.

Lechte, J. (1990). *Julia Kristeva*. Routledge.

Létourneau, A. É. (2019). L'art comme collectionneur. Dans Collet, M., Agrafiotis, D., Bhagwati, S., Castillejo, J. L., Clausen, B., & Létourneau, É. (2019). *Art performance, manoeuvre, coefficients de visibilité*. (pp. 47-50) ISBA ; Hexagram ; Les presses du réel.
Lussac, O. (2019). De l'art d'action : à propos de quelques définitions de la performance. Dans Collet, M., Agrafiotis, D., Bhagwati, S., Castillejo, J. L., Clausen, B., & Létourneau, É. (2019). *Art performance, manoeuvre, coefficients de visibilité*. (pp. 11-19) ISBA ; Hexagram ; Les presses du réel.
Marsh, A. (2014). *Performance Ritual Document*. Melbourne, Australia : Macmillan.

Martel, R., et Restany, P. (1988). Du narcissisme à l'interactivité. Dans *Immedia concerto : performances, installations, arts, média* (pp. 83–85). Québec, QC : Éditions INTER.

Martel, R. (2012a). *L'art dans l'action, l'action dans l'art : Textes 2002–2012*. Québec : Les Éditions Intervention.

Martel, R. (2012b). Systèmes périphériques et périphérie des systèmes. *Inter*, (111), 11–14.

Martel, R. (2015). Inter, art actuel, son positionnement dans l'histoire, les marges ! *Inter*, *(119)*, 4–9.

Marx, Karl, Friedrich Engels, Emile Bottigelli, et Gérard Raulet. (1998). *Manifeste du parti communiste: suivi des préfaces de Marx et d'Engels*. Paris: Flammarion.

McMullen, K. (Réalisateur). (1983). *The Science of Ghosts - Derrida in Ghost Dance* [Film]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=0nmu3uwqzbI

Miller, T.. (2009). *Time-Images: Alternative Temporalities in Twentieth Century Theory, Literature, and Art*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Pub.

Morganová, P. (2015). *Czech action art : Happenings, actions, events, land art, body art and performance art behind the iron curtain*. Karolinum Press.

Murphie, A., éd. (2016). *The Go-to How-to Book of Anarchiving*. Montréal: The Senselab.

Nieslony, B. (2021). *Aufschlag zu Das-Hans-Im-Glücksyndrom II: Das Märchen vom/das Archiv* [Manuscrit non publié].

Nieslony, B. (Éd.). (2011). *Die Schwarze Lade / The Black Kit*. Cologne : ASA-European.

Nietzsche, F. W. (1988). *Humain, trop humain : Un livre pour esprits libres ; Fragments posthumes (1878-1879)* (M. B. de Launay, Éd.). Gallimard.

Oswald, J. (1985). *Plunderphonics, or audio piracy as a compositional prerogative*. *Musicworks*, (34), [s.p.].

Pagnes, A. (2010). *The Fall of Faust*. Florenz: vestandpage.

Payant, R. (1987). *Vedute: pièces détachées sur l'art, 1976-1987*. Vedute. Laval, Québec: Trois.

Petroc, V. (1999). D. N/D. Dans V. Petroc (Éd.), *Navinki99*. Minsk, Belarus.

Petrov, G. (2024). Les arts performances dans la république de Biélorussie. In R. Martel

(Dir.), *Art action 98–18 : Tome III* (pp. 16–27). Québec : Les éditions Intervention. St-Laurent, S. (2024). L'art de la performance redéfini. Dans C. Adam et J. Ragazzini (Dir.), *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement* (pp. 110–115). Ottawa, Canada : GUQO. https://cdn.prod.website-files.com/662a9ae86cf6387be79e316b/674ddf025f88f30c2be72061_GUQO_ActeDeColloquesGM_FR_compresse.pdf

Pollaud-Dulian, F. (2014). *Le droit d'auteur : propriété intellectuelle* (2e éd.). Paris : Économica.

Pontbriand, C., éd. (1981). *Performance text(e)s et documents: actes du Colloque Performance et multidisciplinarité, postmodernisme, Montréal, 9, 10, 11 octobre 1980 = proceedings of the Conference Multidisciplinary aspects of performance, postmodernism, Montreal, October 9, 10, 11, 1980*. Montréal: Parachute.

Pouivet, R., (2010). *L'ontologie de l'oeuvre d'art*. 2e éd. revue et corrigée. Essais d'art et de philosophie. Paris: J. Vrin.

Preka, F. (2020). *Re-enactment : Les enjeux de la reprise et de la répétition en performance dans la pratique de The Two Gullivers et de Marina Abramović* (Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal).

Preka, F. (2025). *Droits et censure en performance art : Pour une tentative de trouver un équilibre entre la liberté d'expression artistique et les exigences des institutions publiques en matière de respect public. Résumé vulgarisé des résultats et des retombées déjà observées (à des fins de diffusion grand public)* [Manuscrit inédit]. (cf. annexe E)

Richard, A.-M. (2008). Quand le spectaculaire s'abolit dans le désir de l'autre. In *C'est arriver près de chez vous : L'art actuel à Québec* (pp. [indiquer pages si connues]). Québec, QC : Musée national des beaux-arts du Québec.

Richard, A.-M. (2013). Inter en un mot… ou presque. *Inter*, *(115)*, 2–5.

Richard, A.-M. (2024, 26 novembre). correction [Message électronique à stvn girard]. st.girard333@gmail.com (cf. annexe F)

Richard, A.-M., Arcand, P.-A., Arteau, G., Derome, N., Durand, G., Fréchette, J.-Y., Gauthier, C.-P., et Haché, L. (1991). *Au contraire, la performance*. Québec : Musée du Québec.

Richard, Alain-Martin. (2014). *Performances, Manœuvres et Autres Hypothèses de Disparition =: Performances, Manoeuvres and Other Hypotheses for Disappearing*. Canadian Performance Art Legends. Toronto: Fado Performance.

Rochlitz, R. (1994). *Subversion et subvention: art contemporain et argumentation esthétique*. nrf essais. Paris: Gallimard.

Romanovski, D. (1999). D. N/D. Dans V. Petroc (Éd.), *Navinki2002*. Minsk, Belarus.

Roussel, F. (2006). La gloire de ce qui revient. Quelques notes à propos de The Ghost and Mrs Muir. *Rue Descartes,* 53(3), 46-61. https://doi.org/10.3917/rdes.053.0046.

Schimmel, P. (1998). *Out of Actions : Between Performance and the Object, 1949-1979* (catalogue d'exposition). Los Angeles ; New York : The Museum of Contemporary Art ; Thames & Hudson

Schneider, R. (2001). « Performance Remains ». *Performance Research* 6(2):100-108. doi:10.1080/13528165.2001.10871792.

Schneider, R., Taub, P., Gaines, M., et Rinder, L. (2012, 20 avril). *Making time: Art across gallery, screen and stage - Performance and the art world* [Table ronde]. University of California, Berkeley. Repéré à https://www.youtube.com/watch?v=q3OmVX7jS-M

Schur, R. L. (2009). *Parodies of ownership: hip-hop aesthetics and intellectual property law*. Ann Arbor: University of Michigan Press : University of Michigan Library.

Schwarzbauer, G. F. (1979). Physical and psychological energies in performance art. Dans *Expansionen*, catalogue des Wiener Festwochen (pp. 135–147). Vienne. Sharp, W. (1970). Body-Works. *Avalanche*, (1), Automne. p.14 - 17

Sikorski, T. (1987). *Pracownia Dziekanka 1976–1987*. The Academy of Fine Arts.

Sirois-Rouleau, D. (2014). « La manifestation interdite de l'art à l'œuvre ». *esse arts + opinions* (82):76-81.

Sloterdijk, P. (2002). *La compétition des bonnes nouvelles : Nietzsche évangéliste*. Mille et une nuits.

Sloterdijk, P. (2005). *Sphères. III, Écumes : Sphérologie plurielle*. Paris : Maren Sell.

Sloterdijk, P. (2011). *Tu dois changer ta vie. De l'anthropotechnique* (p. 459). Paris : Maren Sell Éditeurs.

St-Onge, A., et girard, S. (2024). Agence augmentée : Oralité. *L'Extension, recherche et création*. https://percees.uqam.ca/fr/le-vivarium/agence-augmenteeoralite

Stern, C. S., et Henderson, B. (1993). *Performance : Texts and contexts*. Longman.

Strine, M. S., Long, B. W., et Hopkins, M. F. (1990). Research in interpretation and performance studies: Trends, issues, priorities. In G. M. Phillips et J. T. Wood (Eds.), *Speech communication: Essays to commemorate the 75th anniversary of the Speech Communication Association* (pp. 181–204). Southern Illinois University Press.

Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.

Taykirm D. (2025). L'archive et le répertoire. Dans A. Radionoff & R. Louis (Dir.), Les archives en performance, la performance en archive : Action, méthode, recherche (pp.25-50). Hermann Éditeurs.

Tomas, D., Thériault, M., Clark, T. et Ralickas, R. (2008). *Tim Clark--Reading the Limits: Works, 1975-2003*. Montréal: Leonard et Bina Ellen Art Gallery = Galerie Leonard et Bina Ellen.

Tourangeau, S., Bérubé, A., et Stanton, V. (2017). *The 7th Sense: Practicing Dialogues,*

Practicing Workshops, Practicing the Daily Performative, Practicing Performance Art. Alma, Québec : SAGAMIE édition d'art.

Trinh, T. M.-H. (1989). *Woman, native, other : Writing postcoloniality and feminism*. Indiana University Press.

van Tuinen, S. (2014) Qu'est-ce qu'une personne a qu'elle peut donner? Entretien de Sjoerd van Tuinen avec Peter Sloterdijk. Repéré à https://lemerle.xyz/issue/vol-6-no1-2021/#introduction-2-fn-1

van Tuinen, S. (2021). Immunologie et la crise de la répétition. Aux limites de l'empire : Les mesures de Peter Sloterdijk. *Le Merle*, *6*(1). Repéré à https://lemerle.xyz/issue/vol-6-no1-2021/#introduction-2-fn-1

Veyrat, M. (2023). La melancholia du clown. *Inter, art actuel*, *(142)*, 14–21.

Walravens, N. (2005). *L'œuvre d'art en droit d'auteur : Forme et originalité des œuvres d'art contemporaines*. Institut d'Études Supérieures des Arts ; Economica.

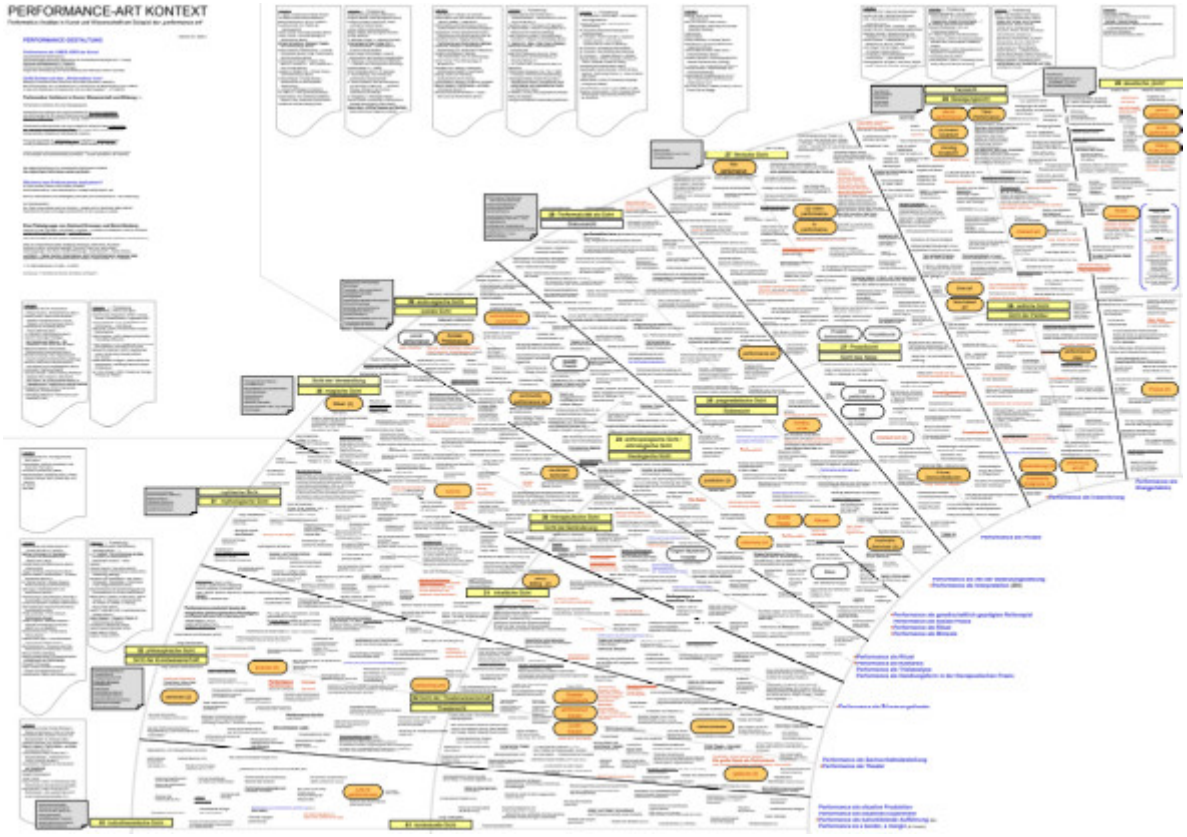
Warr, Tracey, et Jones, A. (2012). *The artist's body*. Abridged, rev.updated [ed.]. London ; New York, NY: Phaidon.

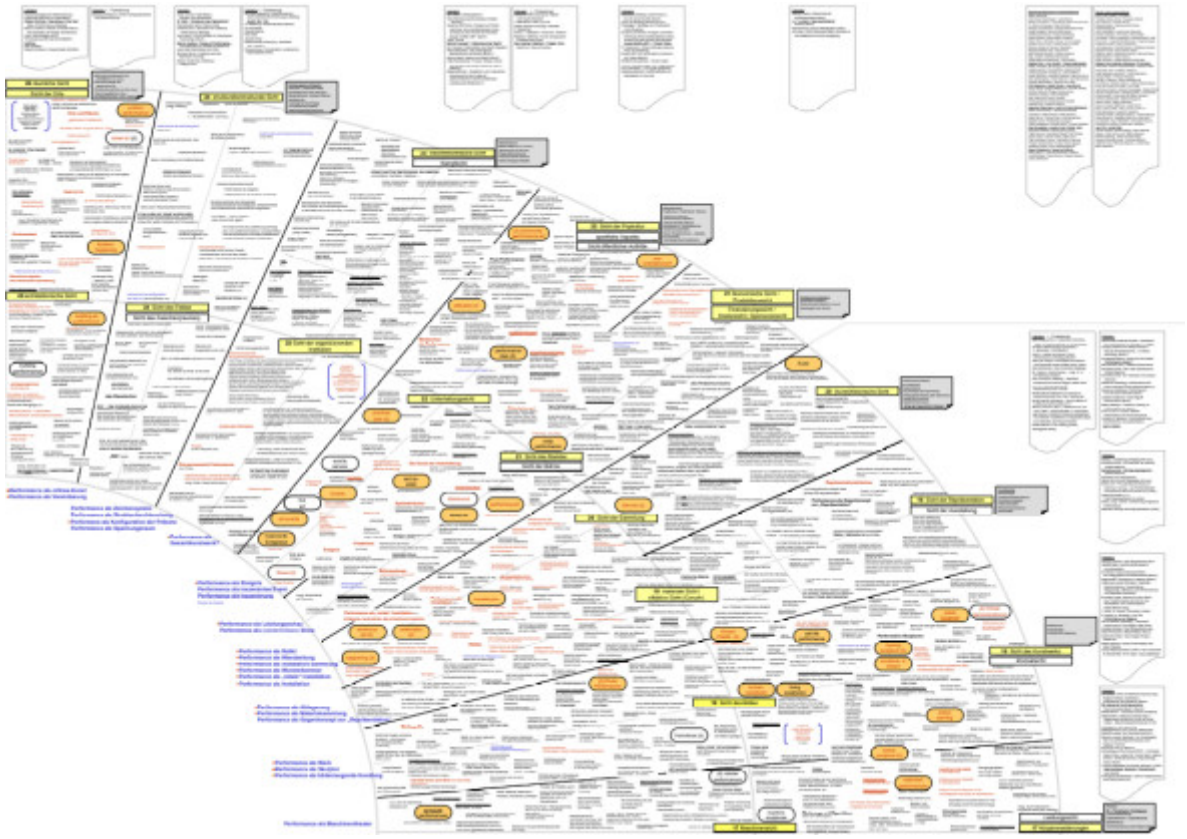
Weiler, C. (1998). Performance als Gabe. *Paragrana: Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, *7*(1), 155–163. Akademie Verlag.

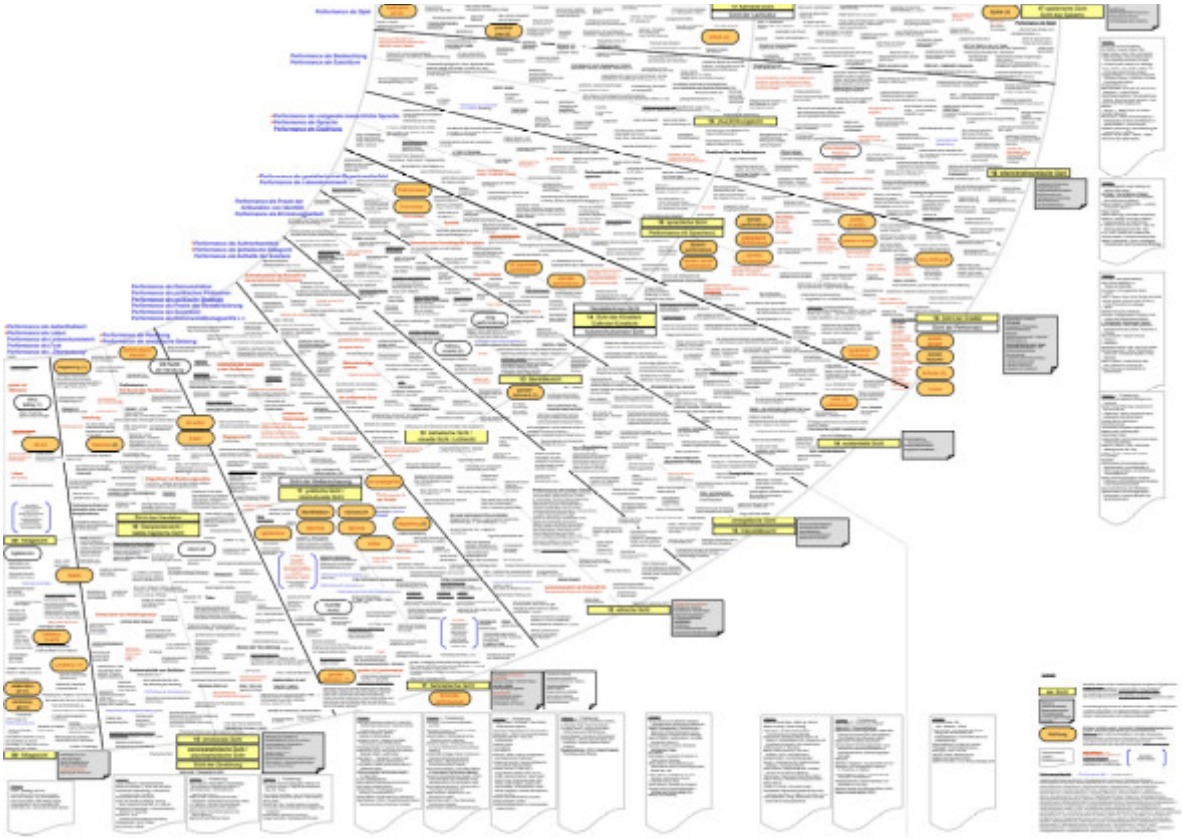
Wren, J., et Canty, D. (2021). *Un sentiment d'authenticité : Ma vie avec PME-ART*. *Cheng, M., et Cody, G. H. (Éds.). (2016). Reading contemporary performance : Theatricality across genres. Routledge.*
Martins, K., Sohn, P. P. J., et Künstlerhaus Bethanien (Éds.). (1983). *Performance : Eine andere Dimension ; Gespräche mit den Künstlern, Fotos von der Performances ; [diese Publikation dokumentiert 2 Performance-Festivals, die das Künstlerhaus Bethanien vom 5. - 20. Mai 1981 und vom 19. - 30. März 1982 veranstaltet hat]* (1. Aufl). Frölich et Kaufmann.

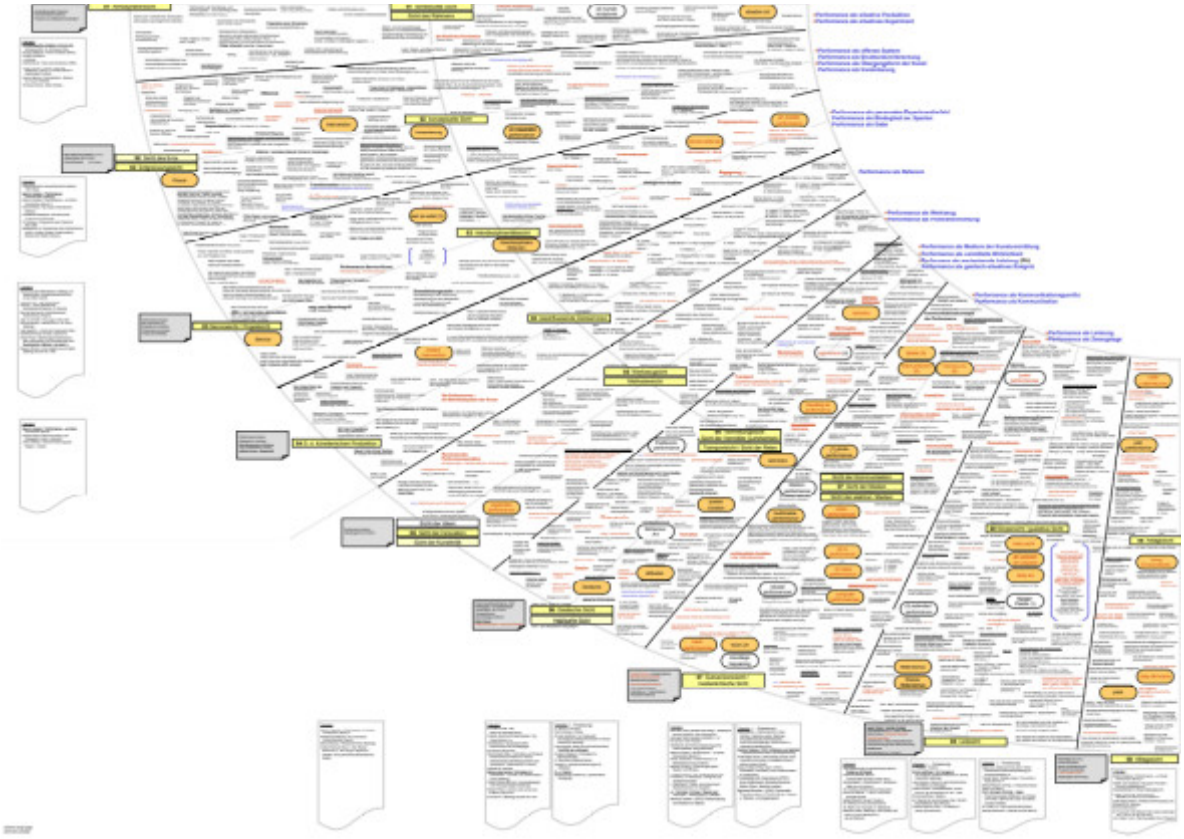
Zerbib, D. (2014). Le cadre vide (dans *Les quatre paramètres ontologiques de la performance (et leurs doubles)*). Dans R. Cuir et É. Mangion (Dirs.), *La performance : Vie de l'archive et actualité* (pp. 183–199). Dijon : Les presses du réel.

Annexe A <Boris Nieslony et Gerhard Dirmoser - *Performance-art Kontext* >









Annexe B <Lacombe, M. (2025, 28 février). *Discussion sur la performance et le musée* [Message envoyé à Stvn Girard]. Courriel personnel.>

Gmail - Discussion sur la performance et le musée https://mail.google.com/mail/u/0/?ik=1e70392faa&vie...

Gmail **Stvn Girard <st.girard333@gmail.com>**

Discussion sur la performance et le musée

Michelle Lacombe <milacom@gmail.com> 28 février 2025 à 10:58
À : Stvn Girard <st.girard333@gmail.com>

Salut Stvn,
Merci pour ta patience. En espérant que ça répond à tes besoins et que ça nourrit ta réflexion!

Ma raison principale c'est parce que je ne trouve pas que le musée est un contexte pertinent ni intéressant pour la diffusion de l'art action. Moi je ne veux pas faire une performance au musée et, réellement, le musée ne veux pas vraiment que je fasse une performance. J'ai construit ma « carrière » par l'art action, mais je ne suis pas là pour ça. Parmi mon corpus, ils ont choisi l'œuvre qui s'aligne le plus avec leurs besoins et capacités (ce que je respecte), une installation avec aucun aspect performatif présent dans sa diffusion. Six (très beaux) objets morts.

Le musée est, à la base, un espace de collection (de valeur et d'investissement) et cette pulsion/responsabilité impose beaucoup de contraintes à une pratique qui souhaite se manifester de manière plus vivante; imprévisible. Ce n'est pas de mauvaise foi. Ils ne peuvent pas faire autrement. Je comprends, mais ça devient pour moi un contexte inintéressant et mal aligné avec ma motivation de travailler avec cette discipline.

De plus, l'exclusion de la performance au sein de ces institutions est tellement abordée dans le milieu des arts visuels, que c'est impossible de faire une action dans le musée sans que ça devienne un commentaire sur le musée. C'est un sujet pertinent que de nombreux artistes ont bien travaillé, mais limité.

Je crois qu'une action au musée finit toujours par plutôt servir le musée, en démontrant une fausse capacité et pertinence institutionnelle envers la discipline, que la pratique. On ne parle pas forcément plus ou mieux de l'œuvre. Donc, au vernissage, je préfère prendre un verre et fêter comme les autres artistes. Je n'ai pas de preuves à faire et, s'il en avait, ce ne se ferait pas là. Ce n'est pas ma communauté.

Enfin, mon refus s'aligne aussi avec un positionnement VOULU de la part des artistes qui choisissent de maintenir des pratiques en périphérie ou en marge de ces institutions culturelles dominantes. Les centres d'artistes ont été fondés justement pour permettre l'existence et le soutien de pratiques qui souhaitent circuler en parallèle aux institutions culturelles dominantes, par forcément vers les institutions culturelles dominantes.

❤

Bonne fin de rédaction,
Michelle

[Texte des messages précédents masqué]

Annexe C <Pablo Alves Artinprocess - Common good - reflections on a performance by STVN Girard at Starptelpa Festival (curated by Laine Kristberga), Riga Circus, Latvia, May 2024 >

Identification de l'auteur ; brève biographie (100 mots max.)

Pablo Alves Artinprocess (UK/PT) is a performance artist focusing on methodology/transmission/pedagody issues in performance as research and performance philosophy. Holding a PhD in poverty economics (2012), he is a PhD candidate in Surrey University, where he explores the relation between performance art and levinassian ethics. His performances «Phénoménologie de l'Éros» (Point Éphémère; Centre Pompidou Brussels) and «Scaffold of the Spectacle» (Estúdios Victor Córdon) were awarded by the Gulbenkian Foundation. A member of Performance Studies International, he has contributed regularly to its Artistic Research Working Group. Pablo is also a member of the Live Art Society (Finland) and Performance Art Bergen (Norway).

Adresse courriel

abstract.trances@gmail.com

Titre pertinent et/ou sous-titre et nom de l'auteur

Common good - reflections on a performance by STVN Girard at Starptelpa Festival (curated by Laine Kristberga), Riga Circus, Latvia, May 2024

By Pablo Alvez Artinprocess

Chapeau

Between analytical review, description of a performance and in-depth analysis, we reflect upon one recent performance by STVN Girard and allow it to question us about the validity and the worth of repeated usage of recurrent elements in performance art, on issues of authorship and authority, and on how their reappearance impacts on notions of time.

Le texte proprement dit

In the main arena of Riga Circus, STVN performs in circles. In cycles. Repetition with change.

[this part of the text is written before we re-watch the video of the performance, therefore all events are retrieved from memory only, whereas the thinking is thought

over time]

STVN is fully dressed during most of the performance, and bare-chested at some moments. Still he is raw naked. We witness a bare interaction between a man and objects or materials. Objects and materials, too, are raw, bare, naked.

Without re-watching the footage of his performance, here are some elements I remember:

> *A man on his knees dragging a brick, by having it attached to what seems to be a rope, itself attached to a piercing of the performer's ear. He mores backward on all fours, his movement drawing an imaginary circle on the circus floor which follows closely the outer limit of the arena. He seems to make sure he completes a full cycle.*
>
> *A man pouring some liquid from a bottle directly in his mouth, gurgling the liquid and then spawning soap suds spawn out of his mouth and on his long beard.*
>
> *A man thumping a microphone on his chest, the hollow chest somehow managing to reverberate and muffle the sound of the thumping at the same time.*

The gut feeling I got from testifying this set of actions was that I was living something extremely basic, not at all overproduced, connected to the human connected to space, materials and objects. A sort of renewal of a vow.

A few days after the festival I happen to bump on Facebook into still images of a recent performance by Marita Bulman. She, too, seems to be making soap bubbles with her mouth in the picture. I have been unable to retrieve the picture, after a short attempt. As far as I remember, Marita's action takes place weeks after STVN's, but I gave up trying to find out.

The question downs on me:

> *Who performed the soap bubbles first? Was the second one to perform the bubbles aware of the first? Whom was inspired by whom?*

The corollary question to these questions is:

> *Are these questions really important?*

The instinct to retrieve a tolerant approach reminds me of the following:

> *After all, the question has been asked before. We've all seen it before. And some performance artists have in the past revealed to be very upset and slightly paranoid about the real or eventual circumstance where another performance artists has*

copied (or might come to copy) their «trick», their action…. Or most likely the image of their action?

After all, I am a performance artist too. I have done the mer-made tail thing, and more recently I saw someone doing it after I did, but surely someone did it before I did.

[and at this point this last point of my reflection makes me think about time and timing: one mer-made cycle I was part of soon gives way to a cycle started by someone else].

Yet a few weeks later, I see on Facebook images of a different performance by STVN, which I believe (but did not confirm) took place after Riga. In the post, STVN says he acknowledges to Marita (he acknowledges her, or he renders homage, I don't remember precisely, and I did not try to clarify this).

The plot thickens, then…. Or doesn't it?

It is important of drawing circus / circles and cycles is that the experience needs to be repeated. The contract needs to be re-celebrated.

We've all seen it before. Performance art being mocked in celebrated magazines, who dedicate useful paper pulp to disclose lists such as the «ten most common ticks in performance art», including actions such as using yet again red fluids to simulate blood (or use real one), yet again using thread to one more time whap their head with it, yet another performer performing in the nude, yet another self-harming action, yet another dead-fish-eyed gaze…. The list continues.

What to some is a caricature of performance art, I prefer to see a lexicon – a sort of freeware vocabulary at artists' disposal to use, to rewrite – or to say something, if you prefer.

It works as a sort of common good, or if you prefer, a public good, which in economics means that any additional usage by one additional individual in no way leads to the depletion of the resource utilized.

If this hypothesis is a possible or a valid one, then one of its implications is that

artists can relax if they see some other artists throwing the same shape[151]. And this is because what they are seeing is, precisely, the image, and only the image – or the shape, if you prefer. And the hypothesis and its consequences carry simultaneously an aesthetic and economic, but also an ethical and an ecological charge – one which, if concretised, is a positive one.

This being said, is it still interesting to see both STVN and Marita gurgling bubbles from their mouths? Are the actions carried out by STVN and Marita still relevant?

I would like to argue that the first apparent difference is the beard: how do bubbles settle on a chin, and how differently do they settle on a hairless chin?

I would like to argue secondly that, at this point, I project myself: how would they feel getting out of my mouth, onto my chin? Now I am curious.

Thirdly, I wonder how many adults are still left out there to discover the feelings themselves? (note: most of us are likely to have tried this as a kid but somehow do not remember)

I too want to thump a micro on my chest and have a first-hand experience on how it feels and sounds. I might quote STVN someday.

The lexicon is there, a common good and freeware available for all of us to articulate meaning with it – even if it these are utterances for our own usage, of course.

Do STVN's actions carry a symbolism that we, the witnesses, are expected to unveil? To be bluntly honest, if they do carry one, it is not my priority to unscramble the code. I am more in awe to discover, at this point in time, that experimental art – art that (among other things) invites us to experiment – breaks the fourth wall that performance art naively has believed had been left behind in theatre. If you break the fourth wall, you are able to pierce the screen/image and reach beyond, performance art is participative already: you are being invited to join the circus to and experiment yourself.

So after all, were our initial questions relevant? Well, even when questions lead us to dead ends, raising them shall have triggered us going backwards and finding alternative routes. After all, tiptoeing or «fingertipping» in attempting to find purpose, is what performance art

151 Except perhaps if one performance artist is monetising the action while impeding others to do the same.

(the rawest one, experimenting at the margin) is about – and less so about throwing shapes or producing images.

One final remark: we wanted to write this text as raw as possible, show how thought and retrieval of experiences are naturally structured, and this, too, includes all the dead ends, hesitations, and reformulations. We wished to write in both English and French, to allow for some words and meanings to «caleidoscopise» when crossing to the other side. The transitioning from the immodest «I» to the academic «we» happened naturally and we did not find a need to correct this at a later stage.

Elsewhere we have argued that performance art is not, above all, a visual art, and reflecting on STVN Girard's art convinced us even more of this.

> *Some of us will use a new accent when uttering an existing word.*
>
> *Others will articulate new meanings or innovate in the syntaxes with the words that already exist.*
>
> *A few lucky ones will bring new entries to the lexicon…*
>
> *For the following ones to use.*

This being said, I fully respect the choices of performance artists who go more for the image and the hide-and-seek of symbolisms, which are processes having a very different timing from the one that is implied in bringing a lexicon back to life by using it for the gazillionth time. After all, performance art is generous and hosts infinite shapes and presences.

> *[Post scriptum 1: I have now watched the video. Indeed I now remember the pre-recorded protest calls that offer the soundtrack to the dragging of the brick. And indeed there was the moment where, after the brick action, he stands among the audience flapping a pad with written messages. This action and the protest calls bring additional gravity to the whole performance, leading me to revise my judgment on representation and symbolism just stated a few lines above. Serves me right. I then learn that the performance is part of a series of performances called hereby/par la présente, where actions enacted were originally carried out by another performer. The score indicates that no permission rights are due. Is this a*

fact, wishful thinking or manifesto? Is it important to know? What is relevant to find out is that STVN discovered, before I did, the worth of using a common good. His usage shall enable others.]

[Post scriptum 2: the name of STVN's performance is «Feed art, breed rat», by the way.]

Annexe D <Boris Nieslony – Aufschlag zu Das-Hans-Im-Glücksyndrom II Das Märchen vom/~~das~~ Archiv>

Aufschlag zu Das-Hans-Im-Glücksyndrom II

Das Märchen vom/~~das~~ Archiv

Unter den „Nichtsehenden“
ist der Blinde der Störenfried.
Mit der freundlichen Bitte mich nicht
zu den Nichtssehenden grammatikalisch
zu korrigieren.

Atmosphären

Um einen Beginn zu zeichnen, der für mich nicht genau zu fassen und in einer dämmerigen Ferne lagert und der Tätigkeit im Jetzt, ein Teilzeit-Archivar sein, der im Moment S/W Negative und tausende von Diapositive in diversen Excel-Dateien einfügt und etwa die Hälfte der, für meine Augen zu kleine Bilder, selektiert, scannt, digitalisiert und dann dem Archivbestand der *Schwarzen Lade* überführt, um einer kunsthistorischen und -theoretischen Forschung eine Ordnung und Bestimmung zu ermöglichen. In diesem „Früher“ wusste ich nicht was ein Archiv ist, noch wollte ich ein Archivar werden oder ein Archiv errichten, einrichten oder Vorstellungen imaginieren, ein Teil-Leben als Archivar zu gestalten.

Auch das Erjagen, das Fiebern als *Wildbeuter der Gelegenheiten* konnte und will ich nicht entsprechen. Den Anfällen der Schnäppchen-Jäger und wieselnden Hamstern stand ich fremd und verstört gegenüber. Dem Einsammeln und Horten, einen Schatz bilden und Werte erschaffen, konnte ich ebenso nichts abgewinnen. Ebenso wenig den ökonomischen Notwendigkeiten, Haus und Gesetz für sie zu gründen war mir unverständlich. Ich war das reinste Nicht-Verstehen und erinnere mich an den verstörend-drohenden Satz, dass ich nichts aus dem Haus tragen sollte, weil ich diese Dinge gerne dem

Außen überließ, wo sie meines Verstehens auch hingehörten.

Ein Haus errichten, im Laub der Bäume, in den Nischen der Büsche und in den Mulden natürlicher Senken, in dem ich zu Leben gedachte, nicht eingerichtet, das hatte schon fast strategische Züge. Aus diesen Mulden heraus unternahm ich Bewegungsmuster, die wie ein Umherirren oder sich ziellos treiben lassen erschien, doch ich fühlte mich in dieser Welt gut geleitet und dies von anderen Kräften die mich irgendwie sicherten. Wie ist der Raum, die Zeit und wie sind die Bewegungen zu beschreiben, die ein *Früher* und ein *Jetzt* nicht klammern, sondern aufzeigen, dass es Dinge gibt, die ihre Form von Erscheinung zu Erscheinung, von Welt zu Welt, von Da-Zwischen zu Da-Zwischen ändern und in der Gleichzeitigkeit als ein *Permanentes* wirken. Schichten interessierten mich. Was ist unter den Häuten der Erde, wie ist es in den Sedimenten zu graben oder wohin führten Ausbuchtungen, Löcher und Höhlungen.

Sehen, Lesen, Bilder. Auf der einen Seite entwickelte sich trotz immenser schulischer Regelung eine prachtvolle Legasthenie und auf der anderen Seite eine grenzenlose Neugier auf Wort und Buchstabe. Es war eine erstaunliche Begegnen als ich die wunderbaren Sätze in den Büchern und Aufsätzen von Gotthard Günther lesen konnte, sie ausgraben durfte, mich einsinken lassen durfte. Verstanden hatte ich sie nicht, doch die Sätze stimmten, sie waren so unerklärbar, weil einstimmend. Eintauchen in Welten, Bezügen und Figuren, in die Unfassbarkeit der Dinge, Permanenz als Welt, die reine Anwesenheit.

Der Blick und seiner Objektwelt, läßt die Medien und die Technik als bloße Werkzeuge erscheinen, mit denen sich die Welt, richtiger, die Welten, vermitteln. Nimmt man jedoch ein *Netzwerk vieler ontologischer Orte* an, Schichten, Häute, dann bekommen Medien und Technik einen völlig veränderten Stellenwert. Sie bilden wiederum diverse Netz, die sich mit Inhalten und Leben füllen indem sich Menschen, Dinge und Gegebenheiten austauschen werden.

Man kann daher ohne weiteres sagen (sinngemäß G. Günther), dass sowohl Kommunikations-theorien als auch Medientheorien der Zukunft, die diese Namen verdienen, Theorien der *Mehr-wertigkeit* und *polykontexturaler Logik* zu nennen sind.

Eine *Mannigfaltigkeit,* der ich Jahre später begrifflich und bildlich im Wahrnehmungslabor *Das Paradies* als zentrale Figur wieder begegnete und noch immer begegne.

Doch zunächst gab ich jedes lineare, schulische Lernen auf und entwarf zwischen den erzie-henden Gewalten, den Fluchten, und Bewegungen der Neugierde ein Gleichgewicht. Ich erkannte, das Neugierde die Gabe ist Zeit zu geben.

Eines Tages waren Hornissen im halbverwilderten Garten aufgetaucht, es waren viele und groß waren sie auch. Vater, Haushälterin, Großmutter, Onkel und Tante gerieten in hellste Aufregung. Man zerrte mich, aus dem Garten und überschüttete mich mit Warnungen. Die schlimmste Lehre darin war, das Hornissen Menschen angreifen und sie mich mit 9 Stichen töten könnten. Doch das prallte an meinem Staunen ab. Ich war von Größe und Schönheit fasziniert. Manchmal standen diese Tiere vor meinen Augen, fast unbeweglich in der Luft standen sie und wir schauten uns an, Angesicht zu Angesicht. Dann tanzten sie vor den Fenstern, immer am Glas auf und ab oder krab-belten am Fenster auf und ab, herum und hin und her. Mein Gesicht fest ans Fenster gepresst war ich ihnen nah, und gab mir die Zeit, genauer, sehr genau, sehr nah anzuschauen. Zeit, die meine Wahrnehmung und Neugier benötigte, bis das Interesse irgendwann nachließ, denn jetzt kannten wir uns, die Hornisse, die Fremde.

Ein Traumtagebuch zu schreiben wurde sehr hilfreich.

Eine strukturelle Differenz zeigte sich, trat stärker hervor. Die Wahrnehmung gleichzeitig er-

scheinender Phänomene und selektiv präformierte, lineare Ordnungen. Ein Widerstand wuchs sich aus. Dieser Widerstand trennte die eine Wirklichkeit, wandte sich ab und schuf Welten von Wirklichkeiten. Später durfte ich in einem Buch von und über Kurt Gödel den Satz lesen: *In einem System S bin ich nicht beweisbar.* Dieser Satz beschreibt ziemlich genau meine Empfindung und Selbsteinschätzung zu dieser Zeit und wurde die treibende Kraft Differenzen in den Realitäten zu erleben und zu leben. Schauen und Sehen entwickelten sich nebeneinander her. Eine angenehme Sprachlosigkeit schob sich zwischen den Realitäten, dehnte sich aus. Eine Aphasie hinsichtlich dieser Realitäten, dieser Welt. Das Erlernen müssen, das Definieren, Erklären und Aufzeigen öffnete gleichzeitig den

Raum des Da-Zwischen und die hohe Technik der Distanz, das Schweigen, das manchmal von jähen Ausbrüchen und irrationalen Fluchten begleitet wurde. Jede Stunde, die ich einer Schule, einem Internat oder Regelungen entwischen konnte (so gut es ging), öffnete andere Räum, Zeiten, Gärten und Felder. Die Differenzen, Innen-Außen, Privat-Öffentlich keimten mächtig. Abwesend-Anwesendes-Sein, unklare Distanzen, Standortslosigkeit entwickelten *stimmende* und *ungebundene* Begegnungen des Wirklichen, ich fiel in sie hinein oder/anders gesagt, sie fielen mir von alleine in die Hände.

Ein Stein verzeiht nicht, wenn er ausgegraben
und entblößt liegen gelassen wird.

Gärten sind die *Scheu des Eingreifens*, sie lassen das *Sich-Vergreifen* an gegebenen Ordnungen und Zusammenhängen nicht zu. Gärten sind, wo sich der *befriedete Raum* weitet.
Unaussprechlich die Anwesenheit von lebender, von roher und geformter Materie in solch einer mannigfaltigen Gleichzeitigkeit und ihre Anteilnahme an einem gemeinsamen Da-Sein, wo alles und jedes irgendwie spricht. Einfalten und entfalten sind die Erscheinungen der Gärten.
Der Begriff Erfahrung war noch nicht so richtig in mein Leben gedrungen, hatte sich doch als Habitus schon weit ausgebildet. Die Anschauung, die Freude und das Staunen als das *Besondere im Gleichzeitigen eingebunden zu sein*, hatte sich wie Manfred Sommer treffend beschrieb, einge-nistet.

Dabei gingen die Jahre ernsthaft ins Land.

In einem Krankenhaus tätig sein, als angehender Krankenpfleger, Nachtwache halten bei sterben-den Menschen, Kampf oder Überleben, und jedes Mal das Ereignis der Veränderung, der Ausdruck des Gesichts, das entstehende, unvermittelte Antlitz. Diese Veränderung wollte ich irgendwie fassen, versuchte es mit dem Zeichnen, konnte es nicht. Es fehlte mir die zeichnerische Fähigkeit und die unvermittelten Antlitze gaben mir keine Zeit.

Ein Entschluss entstand und stand fest, ich musste zeichnen lernen. Ein Studium beginnen; eine Kindheit, ein Garten wurde ein Acker, eine Naivität bröckelte.

Bertold Brecht schrieb: *Wo Dinge nicht ihren Ort haben, da herrscht Ordnung*. Still, fast unbemerkt, hatte sich durch die Zeit ein Grundstock an beschriebenen Papieren, an Büchern, Katalogen und Gegenständen eingefunden, angesammelt und doch nicht gesammelt. Dinge kommen zu einem und von Dinge trennte ich mich wieder, manchmal schnell, sehr schnell.

Was entscheidend im Raum, in jeder Ecke schwebte, war das Wissen des Gebrauchs und des Tuns über längere Zeit. Die Wahrnehmung haftet am Werkzeuge, fester, länger und genauer. Das alte Gefühl des Staunens erfasste mich immer wieder und der Blick und Einblicke in entfaltete Weiten, die nicht mit Bezeichnungen, Namen und Ordnungen einzugrenzen waren. Es waren schwebende Räume, Dinge, Wörter und der Begriff *Archiv* tauchte zum ersten Mal vor meinen Augen und vor den Lippen auf. Das Auftauchen war sehr unklar, doch die Menge bekam ein Gewicht, wurde kritische Masse und führte zur Auflösung meiner ersten Bibliothek. Zeitgleich verschlang ich bei einem Besuch in Japan das *Passagenwerk* von Walter Benjamin. Die Erschütterung, die dieses Werk hervorrief, hatte eine Art Katharsis.

Zeitenbruch

War doch eine frühe Erkenntnis keinen Ballast anzulegen. Das Gehoffte, das Schweifende, das Schwebende, das dem nomadischen eigen ist durch Gewicht nicht zum Stillstand zu bringen.

Ballast bedeutet auch, die Dinge aus ihrem Zusammenhang zu reißen und in einen anderen, widrigen Zusammenhang zu stellen. Doch die *anderen Zusammenhänge* traten von selbst ein, einfallend, ungeahnt, ungewollt und fordernd diese Fallen. Welche Aufmerksamkeit benötigt der Zufall.

Ein Abendspaziergang. Um mich herum ein hektisches Treiben. Aus fast jedem Haus wurden Dinge heraus getragen, geschleppt und am Straßenrand aufgehäuft. Sperrmüll. Es war ziemlich neu dieses Sperrmüll-auf-die Straße-stellen und geschah in

einem wiederholtem Rhythmus, zur Abholung für die städtische Müllabfuhr aufgestapelt. Der Sperrmüll-Tourismus war noch nicht angebrochen und Dinge davon wegnehmen war noch nicht so üblich. Mir hatte es eine Truhe angetan, da ich in meinem möblierten Zimmer noch keinen Wäscheschrank hatte. Das Anheben der Truhe war etwas beschwerlich, also schaute ich hinein was darin sei, es waren Bücher. Alle Bücher trugen Titel von und über Religionen der Welt. Ich nahm die ganze Truhe mit Bücher in mein Zimmer. Ein langes Lesen über Jahre und ein neuer Garten.

Ein weiterer Punkt dieser *anderen Zusammenhänge* kristallisierte sich darin, dass Phänomene sich temporär formieren, eine erfahrbare, wahrnehmbare und ästhetische Zeit bilden und wieder von-einander lösen und mit anderen Phänomen ein anderes Gebilde des wahrnehmen eingehen. Ein wiederkehrendes Traumbild, das mir noch heute wegweisend vor den Augen steht. Ich nenne im jetzigen Sprachgebrauch diese oszillierende Bewegungen der freischwebenden Zusammenhänge *Quantenpoesie*.
Es gab Menschen um mich, die sammelten. Unverständlich, mein Bruder, vier Jahre älter, sammelte Briefmarken. Mein Vater sammelte Lokomotiven, Schienen und Waggons von der Firma Märklin und baute Dörfer und Bahnhöfe aus Häuser der Firma Faller, Modellwelt einer sanktio-nierten Gemeinschaft. Und es gab eine Großmutter, die hatte in ihrem Zimmer einen Schrank, mehr eine offene Kommode, darin hatte sie ein offenes Fach mit einer Sammlung von Objekten, Fotos, unbestimmt und sinnlose Dinge, Tand, wie es mir in der Erinnerung erschien, doch voller geheimnisvollen Bedeutungen.

Wenn sie einzelne Gegenstände herausnahm, diese anschaute und wieder zurückstellte, manchmal an eine andere Stelle, minimal verschoben von der vorherigen, einen anderen Ort wählte, als wenn die räumlichen Bezüge und die Zusammenhänge der Erinnerung in ständigem Wechsel sind, und dadurch bedingt ständig neue Anwesenheit benötigten. In diesen Momenten stand, staunte und war ich mit ihr in diesen versunkenen Betrachtungen. Sie sprach nie darüber was sie sah, an was sie sich erinnerte oder dachte und ich hatte eine tiefe Scheu Fragen an sie zu stellen welche Bewandtnis es mit dem Fach hatte und welches Eigenleben sich darin abspielte.

Meine Cousine, die ich ab und zu besuchen durfte, da ich Onkel und Tante

besuchen musste, öffnete mir ein weiteren Garten, indem sie aus den furchteinflößenden Wohn- und Wandschränken die schrecklichsten Gegenstände, den scheußlichsten Tand und tot-wirkende, nicht anzutastende Objekte nahm, sie mit Papier, Tuch, Schere, Heftklammer und Uhu-Kleber und anderen Materialien bearbeitete und daraus bespielbare Vorstellungswelten schuf, in denen wir uns regelmäßig im Spiel verloren.
Spielen, das Spiel, Modelle und in-sich-selbst-bildende, referenzlose Imagination. Einsicht/vs/Ansicht und der Unterschied zwischen begrifflicher Linearität gegenüber den unzählbaren Erscheinungsweisen jedes einzelnen Objekts, die Mannigfaltigkeit der reinen Potenz. Irgendwann fand ich in diesen Landschaften ein Buch von Matthias Vogel und darin den fassend-fesselnden Begriff „Medien der Vernunft“. In welchem Gebüsch, Gestrüpp, Mulde war dieses Buch zu Hause? War es das Paradox? War es das reine Da-Zwischen oder war es, wie ich es als Mythos lesen sollte, die permanente Differenz zwischen der rechten und der linken Gehirnhälfte – trotz der realen, hirnstämmigen, Verbindung? Realitäten, die sich gegenseitig ausschließen und doch bedingen.

Werkzeug Imagination

Interessant sind die Funktionen, die Größen und unterschiedlichsten Arbeitsräume, Werkstätten, Lagerräume, Fabrikhallen die auf den Anhäufungen diverser Realitäten basieren. Ihre wahre Faszination erhalten sie nach ihrer Entleerung und zunehmend mit dem desolaten Verfall.
Meiner Ansicht nach ist die sinnvollste Funktion des Anhäufens, wenn sie als Werkzeug im Gebrauch sind. Anhäufungen werden nicht gesammelt oder bilden Sammlungen, sondern dienen, als Erkenntnis-Instrumente. (z.B. in der Bildforschung). Anhäufen, Aufspeichern oder Zusammen- ballen sind hilfreich im atmosphärischen Wortgebrauch um sich dem Sammeln zu widersetzen.
Etwas Zusammengeballtes wird nur temporär fixiert und sinnfällig präsentiert, um nach dem Gebrauch wieder Grundlage andere Bild-Instrumente zu werden (um bei der Bildforschung zu bleiben). Labore häufen mittels Experimente diverses Wissen an. Diese Anhäufungen sind in ihrer wirksamsten Erscheinung Potentiale ohne erweiternde

Grundlagen. Begriffe wie Fähigkeit, Vermögen sind die Spiegelungen des Potential.

Jahr-Gänge, parallel, das Nocheinmal

„Zeit im Sinne der *Morphogrammatik* beschreibt eine Strukturschicht, in der die Differenz zwischen Subjektivität und Objektivität erst etabliert wird und deshalb dort noch nicht vorausgesetzt werden kann.“ Gleichzeitige Zeit als Betriebssytem im Sinne gesellschafticher Regeln. (Entsprechend der prälogischen Gedanken die Gotthard Günther äußerte.)

Da macht sich ein weiterer Garten auf: was arbeitet an was und wie und wer? Die Pataphysik ist in sich in einer wesentlichen Sache einig und einer seiner interessantesten Vertreter, Adrian Barry schrieb: *Leiste niemals eine Arbeit selbst, wenn du das Universum dazu bringen kannst, sie für dich zu tun.*
Quantenpoetische Phänome tauchten auf, zeigten sich und verschwanden ebenso schnell um das *Fassungslose* als Staunen des atmosphärisch Gegebenes wahrzunehmen und minimalsten Raum und Zeit irgendeiner Realisierung zuläßt.

Werkstätten, Handwerk und Werkzeuge. Ein virtuelles Haus prävirtuell gründen. Das ist ein anderer Beginn, es wird ein anderes Werden. Mit Werkzeugen, die Werkzeuge dazu erstellen, die Werkstätten für dieses Erstellen einrichten und zwar so, das alles auf alles bezogen sein wird. Was als Erfahrung bestand und besteht, dass das was mir zu lehren gewohnt waren, in diesem Satz zusammenkam: *Irgendwie alles richtig und trotzdem völlig falsch.*
So falsch war es nicht einen Beruf zu erlernen, ein Handwerk auszuüben. Hersteller und Anwender werden. Und so falsch war es auch nicht Vernunft als eine Form paradoxen Lebens zu gestalten. Kommunikations- und Persönlichkeitsballast abwerfen. Ausstellen, Darstellen, Erstellen, Hinstellen, Entstellen, das Spiel des Handwerkers.
Mir im Nacken saß (und sitzt immer noch) Matthias Vogel und achtete darauf, das mir keine medialen Nachlässigkeiten unterlaufen, die, seiner Ansicht nach, die *Qualitäten*

richtigen Fragens und Einwirkens in die Felder ästhetischer Verwahrlosung ein- und versinken ließ.
Sprechen lernen, das Schweigen noch schweigsamer werden lassen und dies Dank der *Richtigen Rede.* Wittgenstein lesen, fast ausschließlich und dies über ein Jahr hinweg, verhalf mir zu genauerem Sprachgebrauch. Durch Gustav Landauer auf Fritz Mauthner gestoßen und der öffnete die Begriffe *Berührung und Begegnung* in Philosophie als Sprache und im tätigen Denken und gerichtetem Handeln, da wartete schon Martin Buber. 6 Jahre Studium. Auch hier war wieder irgendwie alles richtig und doch im Grunde völlig verkehrt. Die Idee Künstler zu werden versank in den Morast der angetragenen Fragen. Es fielen die Über-legungen zu *Werkzeug in der Malerei – Werkzeug als Malerei – Malerei als Werkzeug*
und die Kritik an der Begrifflichkeit malerischen Tuns wie Blöcke von meinen Schultern und wie Schuppen von den Augen. Dies führte zu den Transformationen der handwerklichen Begrifflich-keiten der Malerei. Malerei, als tautologische, selbstreferenzielle Hyper-Methode, als Black Box, die nur Input und Output kennt, zeigte sich als eine Form verkarsteter Landschaft.
Zu den immanenten Fragen in der Malerei, *was ist Träger, Format, Bindemittel, Schichten, Materie, Rahmen, Organisation, Bild und Motiv,* galt es Werkzeuge im umfassenderen Sinn zu erkennen und zu entwerfen. An Fritz Mauthner geschult, ließ ich den ganzen Bereich Künstlerpersönlichkeit, die stilistische Individualisierung hinter mir. Nicht der Meisterschülerbrief, durch ein angehäuftes Fakten-Wissen über das Informel erworben, wies mir den Weg, sondern das physikalische Instru-ment *Kommunizierende Röhren*. Darin sah ich die Grundlagen gelegt was ich später *Archiv* nennen werde.
Neben der ersten Funktion, das gleichzeitige und gleichmäßige Verteilen, war es auch die Mannig-faltigkeit der Formen wie sich *Kommunizierende Gefäße* zeigen und wie sie auftraten.
Es sind die Kräfte, die das nach unten gebundene und das nach oben offene als das Gleichzeitige zeigen. Das alchemistischen Handwerk beschrieb diesen Fakt in den Worten *Unten wie Oben.*

Vielleicht ist es dieses Handwerk, heute noch praktiziert, das die Kapillarität des *Öffentlichen* herstellt.
Die Materie ist ihrem Wesen nach eine Einheit des Mannigfaltigen, d. h. sie existiert immer in unendlich vielen, qualitativ unterschiedenen Formen. *Die Dinge, die in einem System der Metaphern stehen, zeigen sich in den Momenten der Anwendung als sehr widerständig.* (Georg Kubler).
Zustandsräume realer Dinge, primär Objekte und imaginierter Gegenstände oszillieren als das Gleichzeitige in einem Jetzt, das so nicht existiert, sondern als das Ungeformte, unbenannte Davor, das prälogische, das präfigurierte, oder wie Georg Kubler äußerte: Das Ding, eine gleichsam unfassbare Qualität.
Zugegeben, es gibt Technologien des Geistes und es ist festzustellen, dass man mit ihr eine äußerst kontinuierliche Geschichte seit der frühesten Antike erkennen kann und zugegeben, dass dieser Geist seinen Platz in den Dingen selbst wiedergewinnt und in die Welt zurückkehrt, deren Teil auch wir alle sind.
Doch die Wasser verteilens sich stets neu und anders, Quellen, Strömen, Rinnen und Sickern sind letztlich kosmologische Phänomene, auch eine Quintessenz aus der Denkfigur „Rhizom“ von Gilles Deleuze et Felix Guattari.

Wieder die Füße auf den Boden stellen

Was ist. Was ist das für eine Gewalt, Dinge, Individuen, die in ihrer eigenen Welt verbunden sind, aus ihren natürlichen Gegebenheiten lösen nur wegen einer augenfälliger Besonderheit, z.B. d*ie Schönheit der Maserung eines Kiesel in dem Geröll eines Bachbettes. Diesen Kiesel herausnehmen, ihn in eine Hosentasche stecken und in die Sammlung der Steine einzuordnen, die auf dem heimischen Balkon oder Fensterbrett ein Dasein fristen, meistens mit einem kurzen Blick einer abgründigen Anwesenheit bedacht. Vergessen oder in einem teilnahmslosen Blick liegend.*
In einem Archiv wirken Kontinuität, Dauer, Zwang zur Vollständigkeit bei gleichzeitiger Entropie zeitlicher Zuschreibungen (mit einem stetigen Verweis auf Bertold Brecht) “

Materialien die zu Dokumenten gemacht werden die Relationen herstellen sollen verlieren ihre Transitivität zu allen Materialien und Dokumenten des Archivs.
Fakt ist, die beobachtbaren Unterscheidungen und ständig wechselnden Klassifizierungen. Das Archiv ist das Instrument der negativen Koinzidenz, die Koinzidenz der generativen, sprach-lichen Gegensätze. Atmosphärisch dazu liegt der Begriff der *Guten Nachbarschaft* (mitzudenken sind die Phänomene Serendipity und Kairos) den Aby Warburg für seine Bibliothek nutzte. Manfred Sommer stellte in seinem Buch „Sammeln" fest, das Sammeln eine genuin ästhetische Tätigkeit sei. Widerstreitend für mich und zwiespältig. Archivalien stehen in ihrer Nutzung der Begegnenden Anwendung diametral gegenüber.
Weitergedacht. Die relevanten Sammlungen sind nicht nur die Materiallager ökonomischer oder kultureller Aktivitäten, die Verbrauchslager, Magazine, Depots und Arsenale, sie sind auch Samm-lungen diverser Menschenansammlungen, Lager, Erziehungsheime, Gefängnisse, Zuchthäuser bis hin zu Konzentrationslager.

Dieses kreisen der Gedanken um Sammeln und Ansammeln. Meint sammeln, dass die Gegenstände, die gesammelt werden, einer sinnvollen Anwesenheit (mobilen Existenz) entzogen sind? In diesem Licht der Widersprüchlichkeit ist eine relevante Sammlung nur die, die die Potenzialität des Möglichen generiert. Wege, die in die Welten führen und Sichtweisen in Erschei-nung bringen. Archive können Werkzeuge der Potenzialität sein. Vielleicht haben dieses Märchen die Kosmolog*innen, Astronom*innen, Astrophysiker*innen, Quantenphysiker*innen, Kybernetiker*innen und Logiker*innen verstanden. (die unendliche Geschichte des Nichts – das da oben) Einige Künstler*innen beschrieben diese Potenzialität mit den Worten: „Kunst ist nur das was Kunst hervorbringt" Und doch unterwarfen sie sich dem Gewimmel der Sammlungen.

Neben dem *Kommunizierenden Röhrenarchiv* als künstlerisches Projekt entstanden etwa acht weitere Werkstätten und Begriff-Labors. Sie entfalteten sich als Langzeitprojekte, als in sich verschränkte Arbeitsvorhaben, die eigene Bezugsrahmen entstehen ließen, eigene Sprachen dar-stellen und Übersetzungen ermöglichen. Diese Methoden haben sich aus folgenden Grundlagen der Malerei herausgebildet und haben sich als transitiv erwiesen.
1) Farbe, 2) Form, 3) Stoff, Materie 4) Bindemittel, 5) Träger, 6) Organisation, 7)

Handlung, 8) Be-Deutung

Aus der malerischen Einbettung gelöst wurde die Bedeutung und somit das Motiv in einen enzyklopädischen, geistigen Grundstock der Sprache und des Bildes überführt und dadurch charakteristischer Bestandteil des ***Anthropognostischen Tafelgeschirr*** – Beweggrund und Triebfeder öffentlicher und politischer Anschauung.
Eine selektive Auswahl aus Philosophie, Ethnographie, Anthropologie, Politik, Gnosis und verwand-ten Wissensfelder. Die in dem gnostischen Denken inne liegende Gerechtigkeit und Erkennung für jedes Ding und Anwesenheit jeglicher Existenz auf dieser Welt und in dieser Erde, gilt auch für das folgende Projekt.

Das Paradies
ist eine Werkstatt der Bildforschung und Wahrnehmungspraxis. Es entfaltete sich aus einer täglichen Arbeits-Tisch-Situation innert 40 Jahren zu einer sich stetig ändernden, raumgreifenden Skulptur-Installation mit objekt-bezogenen, architektonischen Mikroinstallationen. Die Wandlung dieser Einrichtung zu einem Wahrnehmungs-Labor geschah mit der begleitenden, langjährigen schriftlichen und photographischen Reflexion. Die Namensfindung war ein Würfelwurf.
Zu der Wahrnehmungspraxis gehört, dass die lineare Beschreibung des s, der Entwick-lung, kein sinnfälliges Tun ist. Die künstlerisch-ästhetische Anschauung wird durch die architektonische Dimension als Form entfaltet. Mal-Stoff, Farbe, materielle Substanzen, Elemente, Geräte und Instrumente sind als Übersetzungen in *Das Paradies* eingegangen und die Koinzidenz der Dinge wird durch Glas, Spiegel, Widerspiegelungen, magnetische Dynamiken und dem Blick (Sehstrahl) zur Erscheinung gebracht. Das Unscheinbarste ist Grund genug und jeder Anschauung wert. *Das Paradies* befreit das Staunen aus der Hermetik klassischer Wunderkammern und überlässt Format, Stil, Beschreibung, Einordnung und Klassifizierung den Logikmodellen der Wissenschaft. Des Weiteren gibt es keine Grundlagen zu Wertung oder Verwertung, zu Resultat, Werk oder Schöpfung.

Die *Anwesenheiten, Gegebenheiten* liegen in der Begegnung. Die Begegnung ist das Bindemittel, ist die Performance. In dem Stück *Das Prinzip Black Market* werden die strukturellen Elemente, die jeder Aufführung innewohnen, auf die rudimentäre Funktion:

Es geschieht und das es geschieht zurückgenommen. Dies öffnet den Blick auf den *Gegenstand des Begehrens* - die Begegnung. Die Vorgaben sind in ihrer Schlichtheit radikal und stets an der Grenze des sinnvollen Aufgebens. Ziel ist es präfigurative und präkulturelle *Bewegungsmuster* als stetig wechselndes Kommunikationsmodell zu entfalten, herzustellen, darzustellen, um sie gleichzeitig zu verwerfen und wieder anders zu entwerfen.
Als hilfreich haben sich Veranstaltungen von 6 -10 Stunden bewährt, es waren auch schon 24 Stunden pro Begegnung. Das Experiment schließt aus/ein: es gibt keine/n Regisseur*in, keine, den Ablauf strukturierende Anweisungen, keine Choreographie, keine Partitur. Auf dem Prüfstand steht
das Geschehen *Begegnung*, durch die Potenzen und Fähigkeiten der partizipierenden Künstler und Künstlerinnen

Weiter nun in der Werkstatt des Begriff *Tragen* und *Träger*. Als Verb generierte *tragen* eine aussagekräftige Untersuchung mit tausenden, visuellen und linguistische Dokumente. Der Systemtheoretiker und Diagrammatiker Gerhard Dirmoser erstellte diverse diagrammatische Kontexte zu Verben und zu dem Begriff *tragen*.
Der in den visuellen Künsten geläufige Begriff *Bildträger* fand in den Projekten ASA (Art Service Association) und Rent An Artist wirksame Entsprechungen.
Schichten, Service, Vivisektion wurden Handlungsmuster. Von der Frage der Form zur Form der Frage. Entscheidend ist die Erkenntnis, dass keine neue Theorie, kein neuer Ismus zu gründen sei, sondern, das sich selbst in das Handeln entfalten, den Service als Gabe geben, eingefordert oder nicht erbeten und die rohe Performance, der Eingriff in gesellschaftliche Schichten und Prozesse.
ASA stand den anderen Projekten methodisch ergänzend gegenüber, besonders *Black Market International*. *ASA* ist (sollte bestmöglich) frei jeglicher Gruppen-Struktur sein und als Werkzeug jedem und jeder Person zur Verfügung stehen. (Alles ist möglich in und mit *ASA*, dadurch wird gekennzeichnet, was nicht möglich ist). Wenn diese Werkzeuge nicht genutzt werden, existiert *ASA* nur virtuell. ASA ist eine stringente, kulturstiftende Software und ist für jede Hardware durch Service kompatibel, dies nur in den geforderten

Realisierungen. *ASA* war die *tragende* Kraft die
das Archiv *Schwarze Lade* stabilisierte.

Ein hochkomplexes Labor entstand in und aus dem Verb *stellen,* Grund jeglicher Perfor-mativität. In *Guter Nachbarschaft* mit dem Präfix *vor* zeigt sich eine turbulent Familie (vorstellen, das Gestellte, Gestell und Tragegerüst, Stellung, Gestalt, Darstellung) Ein Format zeigt Form, das Wesen und die Erscheinung eines Zeigens, die keine Vorstellung ist.
In dem *Vorstellen* (sich vorstellen, die Vorstellung) verbindet sich Akt und Wahrnehmung.
Form und Formate sind kognitiven Werkzeuge.
Norm, Mass/vs/Wirkung. Form der Praxis/vs/diverse Organisationen als Format. Diese sind Performance und Ereignis, Handlungsraum und ästhetisches Feld gleichzeitig. Das Format ist eng *verbunden* mit *Handwerk* und *Handlung* und anders gedacht, das Spektrum der Rahmen und Rahmenbedingungen. Grundsatz sind die beiden Fragen: *Wie wird etwas organisiert*? Und w*ie organisiert sich etwas selbst durch das sich zeigen?*

Form und Format realisierten sich in den Atmosphären der Projekte: *die Gabe, Current Affairs, Das Paradies* und auch in der *Permanenten Potsdamer Konferenz*. Eine Ausbreitung dieses Spiel von gegenseitig und wechselseitig würde diesen Text, diesen Garten der Poesie zu sehr dehnen.

Dazu die reziproke Schleife Dokument

Es war das Projekt *Das Konzil,* September 1981 das neben seiner sehr offenen Struktur die Doku-mentierung dieses 30-tägigen Events leidenschaftlich diskutierte. Die Bestände analoger und digitaler Dokumente dieser Begegnung sollten ihre lebendige *Wirkung* nicht verlieren und es existierte nicht die Planung ein Archiv zu gründen, sondern die Materialien sollten transitiv werden. Mit der Dokumentation des *Das Konzil* sollte eine ständige Praxis eingerichtet werden, die das handlungsfähige Rüstzeug erstellen, die für einen kontinuierlichen Prozess des *öffentlichen Werdens* stehen. Ein gesellschaftlich wirkendes Instrument, ein allseitig kommunizierendes Gefäß, das nach oben einen offenen richtungslosen Raum haben wird. Dies im schroffen Gegensatz zu dem tradierten Brauch,

einen abschließenden Katalog zu drucken.
Die Handlungsmuster beim ersten *Das Konzil* veränderten sich schon beim 2. *Konzil* in der Weise, dass Einigkeit bestand, weitere Treffen zu realisieren, die den veränderten Realitäten entsprechen sollten. Der Begriff *Das Konzil,* der mit dem Charakter der Einmaligkeit zu besetzt war, zeigte sich nicht mehr tragfähig, da, für uns, nicht zu überbieten war. Auf der einen Seite sollte E*twas* die Funktion des Platzhalters einnehmen und gleichzeitig unterschiedliche thematische Schwerpunkte und unterschwellige Motive als zukünftige Rahmen intendieren und transmittieren.
Das Format *Permanente Performance Art Konferenz* mit bisher 17 Konferenzen schufen eine Dauer bei gleichzeitiger, kontinuierlicher Veränderung und jeweils anders zu erstellenden Grundlage.
Neben den Grundlagen und diversen Gründungen in *Das Konzil* etablierte sich ein weiteres Denk-
und Handlungswerkzeug, *Die Schwarze Lade.* Die erste und einfachste Bezeichnung war ein Ort zu definieren, der die Ansammlung der Dokumente, Lagerung, und Quelle der Information ist. Die ersten Anforderungen waren die möglichen Ausmaße von Mobilität, eine entsprechende Art von Architektur und Kommunikation, sowie der atmosphärischer Transport spiritueller Grundlagen.
Der Begriff *Schwarze Lade* wurde gefunden durch die Anlehnung an die biblische Bundeslade.
Über die Jahre wuchs die *Schwarze Lade* zu einer nomadischen *Skulptur des öffentlichen Interesses*

Dieser schwarze Schrank, die Lade, sollte von Treffen zu Treffen, von Begegnung zu Begegnung transportiert werden und als theoretisches und praktisches Werkzeug frei zur Verfü-gung stehen. Wie eine Batterie oder Software sollte sie jedes Mal (an der neuen Hardware) ange-schlossen sein und durch das Hinzufügen neu gewonnener Materialien, die in den Labors und kulturellen Werkstätten entstanden, neu aufgeladen werden. Bücher, Kataloge, Photographien, Filme, Relikte, Texte, Poster und Presseartikel stellten den wachsenden Bestand her. Dieses Projekt blähte sich, war nicht mehr leicht zu

transportieren, begann sich den Ordnungen zu unterwerfen und wurde das *Archiv Schwarze Lade*. Die anfängliche Gelöstheit von Deutung und Be-Deutung unterlag mehr und mehr diversen Deutungshoheiten, die aus systemischen Gründen, vielleicht sogar notwendiger weise, über die Schwarze Lade gespannt wurden. Mir wurden die Erfassungen mittels Excel-Dateien zu persönlichen Feinden. Doch Fakt war auch, dass die ständige Vergrösserung den Transport und Gebrauch als Werkzeug immer schwieriger werden ließ. Handhabe und Vergrößerung änderten alles, strukturell, selbst die lieb gewonnene Struktur. Geschichtsbildende Wissenschaften unterwarfen die nüchterne Dokumentation der *Guten Nach-barschaft* ihren administrativen Vorgaben, das Archivum.

Das Archiv und seine Phänomene. Der sich stetig erweiternde Bestand, die Werkzeuge und Werkstätten, das imaginäre Haus des Brauchs und Gebrauchs das Koinzidenzen zu entfalten weiß, sind die stringentesten *Bindemittel* wie auch das Instrument *Koan, daily life plot.* Eine Denkfigur und/als Handlungsanweisung. Die Bezug Haus-Einrichtung-Lehre-Gesetz ließ folgendes, schon sehr altes Koan erscheinen:
Ein Mensch erwachte morgens in seiner Hütte, nahm eine Speise zu sich, kleidete sich an und verließ sein Haus. In der Tür, die er öffnete, stand ein wartender Wandermönch. Der Mann lud den Mönch in sein Haus und sagte „Du wirst müde sein, Nimm was Du brauchst, mein Haus ist auch dein Haus. Leg Dich auch schlafen, ich gehe jetzt in das Feld arbeiten und komme zum Abend zurück." Als er abends zurückkam, war seine Hütte abgebrannt. Der Mann sagte zu sich: „Ich habe meinen Meister gefunden"
Ich durfte zwei Essays lesen, ein durchatmen. Georges Didi-Hubermann nimmt die *Zeugenschaft des Unbezeugbaren* zum Anlass das Desaster des Archiv am Desaster der Konzentrationslager zu hinterfragen und Knut Ebeling kehrt in *Das Archiv brennt* zum Ursprung des Archivs und des Archiv Denkens zurück: zu den griechischen Archiven.

Wie beende ich dieses archivarische Wimmelbild? Einige Figuren.

Die Maße der Wahrscheinlichkeit dienen dazu, Mengen einer Zahl zwischen null und eins zuzuordnen. Diese Zahl ist dann die Wahrscheinlichkeit, dass das durch die Menge beschriebene Ereignis eintritt. Typisches Beispiel hierfür wäre das Werfen eines fairen

Würfels: Der Menge {2}, also dem Ereignis, dass die Augenzahl 2 geworfen wird, wird von der Wahrscheinlichkeitsverteilung die Wahrscheinlichkeit 1/6 zugeordnet.
Der Würfelwurf nach dem Wahrscheinlichkeitsmaß gemessen ergibt die Zuordnung 1 zu 6. Doch eine beliebige Zahl mit einem beliebigen Ereignis zu koinzidieren ergibt 1 zu ∞. Jedes Archiv ist eine Leerstelle, ein Kenozeichen (nach Gotthard Günther). Genauer, bevor ein Archiv das wird was ein gewordenes Archiv ist, ist es das Kenozeichen, die reine Potenzialität. Das freie Spiel.

Es waren die Berichte über und von Walter Benjamin und seine Studien zu dem 19. Jahrhundert die das Denken zum Archiv elektrisierten. Es waren nicht nur die Fassungen, das Anhäufen und Aufzählen der Passagen, die Sammlungen von Bilder, Medien und Werbebanner des aufblühende Kapitalismus die das entstehen ließen was das Archiv des 19. Jahrhunderts werden sollte oder die Fakten, Informationen und Rückschlüsse wurden Archiv, sondern die Zusammen-stellungen, die Speicher, Analysen, die Vivisektionen und Kombinationen wurden Werkzeuge und der Gebrauch dieser Werkzeuge, das war und ist Archiv.
Speicher sind unter anderem: Gesellschaft – Wirtschaft – Kulturen – Technik und Zivilisation - Gehirne – etc. Einerseits als Batterie, andererseits als Software.
Angesammelte Masse mit Gewicht im Zwischenraum (zwischen den Göttern und der Erinnerung) mit Kult des Ephemeren. Wie heiß muß ein Speicher sein, welche Atmosphären sollten in den verschiedenen Speichern herrschen?

Medien antworten nicht, sie werden nicht gefragt, sie schweifen zwischen Form und Format. Leiber fragen nicht denn sie antworten ständig. Hintergrundrauschen.
Lesen durfte ich: *Reine, kalte Archive sind Archive des Totenkults. Sie sind in der reinsten Form politische Archive, Depots, Haft, Lager. Zyklisch, die ewige Wiederkehr repräsentieren.*
Archive, Sammlungen, Bibliotheken verändern ihr Gesicht in der gleichen Weise wie die Friedhöfe. Veränderung der Form ist Veränderung des Sinns. Götter zeigen kein Interesse an Geschichte und Archäologie und kein Interesse, das der Mensch jetzt das Bild des

Kosmos ist. Götter sind das Gesetz wie jede Einschließung, Gefangenschaft, Haft, wie jedes Lager. Das 21.Jahrhundert
erweitert das Archiv Denken aus lokalen Realitäten in die Gefangenschaften der Formate einer Provinz wie das chinesische Xinjiang oder auf ganze Länder.
Die Schwierigkeiten des ewigen Lebens wurden einmal von Stanislaw Lem sorgfältig untersucht. Lem tut die bloße biologische Dauer (unsere Erbsubstanz ist prinzipiell unsterblich) als unerheblich für das Ewigleben oder auch nur Langlebigkeit ab: Wenn langes Leben uns etwas bedeuten soll, ist es an Erinnerung geknüpft, nicht an Archive. Erinnerungen verändern – ständig – naturgegebene (z.B. biologische, genetische) Strukturen.

Sich ständig verändernde, warme, heiße, explodierende und implodierende Archive. Diese Atmosphären nicht vergehen lassen.

Juni 2021 / Boris Nieslony

Dank an Gerhard Dirmoser,
Literatur: Gottfried Günther, Walter Benjamin, George Kubler, Martin Buber, u.v.m.

Annexe E <Flutura Preka Texte déposé (résultats de recherches pour FRQSC), 2025.>

RÉSUMÉ VULGARISÉ DES RÉSULTATS ET DES RETOMBÉES DÉJÀ OBSERVÉES (à des fins de diffusion grand public)

Titre : *Droits et censure en performance art : Pour une tentative de trouver un équilibre entre la liberté d'expression artistique et les exigences des institutions publiques en matière de respect public.*

Mes recherches postdoctorales s'inscrivent en recherche-création. Explicitement, ces recherches font partie de l'art contemporain avec un fort accent sur l'art de la performance qui a manifesté de nouvelles politiques au 21e siècle, comme dans mon cas la réutilisation de performances préexistantes dans un contexte de présentation en public.

Pour créer une série d'œuvres performatives à partir d'œuvres préexistantes, divers tourments, de nature différente, sont observés au cours du processus de cette pratique. Ce n'est pas seulement ce que j'ai remarqué dans ma pratique, mais au cours de recherches à travers les exemples d'autres artistes, j'ai compris que la pratique de rejouer de performances préexistantes nécessite une compréhension profonde à la fois sur le plan artistique, économique, politique et culturel de la part des artistes eux-mêmes mais aussi des commissaires d'expositions de performances et des institutions qui acceptent la performance afin d'offrir à leur public une expérience qui ne leur est pas connue et qui comporte souvent des surprises. Dans ce contexte, pour recréer une performance, j'ai remarqué que différentes institutions ont des lois et des règles différentes qui varient entre les provinces d'un pays ainsi qu'entre différents états.

Mes recherches postdoctorales ont été intégrées à un groupe de recherche scientifique de l'UQTR, qui traite des droits et de la censure en art (L'Art en procès).

Lorsque nous plaçons la pratique de la performance sous le regard des règles et des lois dans différents contextes, nous sommes confrontés à une tâche extrêmement vaste : nous devons comprendre la performance dans son essence même comme une discipline artistique à caractère provocateur. En définissant la performance comme une forme d'art et celle de la reconstitution comme le *remake* de l'œuvre performative, j'ai constaté que la performance se heurte souvent à une interdiction catégorique de sa présentation, du moins en public, car dans le cas où l'artiste travaille dans l'atelier, personne ne peut empêcher ses intentions. Mais son interdiction apparait à deux moments : lorsque la loi et l'institution de l'art l'interdisent, et lorsque l'artiste n'autorise pas un autre à le refaire. Dans tels cas d'interdiction, l'action performative constitue un risque pour l'artiste, pour l'interprète (en cas de reprise, voir re-enactment) et pour l'institution qui vise à la présenter.

Un aspect important dans la présentation de la performance est la question de la moralité. Au cours de mes recherches et de ma pratique performative, j'ai observé que la question de la moralité varie d'une institution à l'autre et d'un pays à l'autre. L'un des sujets qui suscite de vifs débats est celui du corps nu dans les performances publiques. Grâce à la bourse du FRQSC pour ma recherche postdoctorale, j'ai eu la chance et je continue d'enseigner la performance comme discipline artistique contemporaine. Dans le contexte de la performance pédagogique, j'ai compris que certaines règles sont imposées par l'université, mais elles restent à étudier de près car il y a des universités qui ne savent pas clairement comment elles doivent réagir lorsque la performance apparait dans leur environnement. À l'université, les étudiants en art travaillent souvent dans des cours de peinture et de dessin avec des modèles nus pour en apprendre davantage sur le corps humain et sa représentation dans diverses compositions artistiques. La différence est que dans ces cours, le corps nu est accepté et les œuvres des étudiants peuvent être exposées sous forme de représentations de nu, mais la performance a encore un long chemin à parcourir car elle aborde l'espace universitaire non pas dans la représentation mais dans la présentation en direct où le public et l'interprète sont ensemble en même temps face à face, l'un vêtu et l'autre nu.

Dans la présentation de la performance, ce n'est pas seulement le corps nu qui suscite des

débats, mais aussi le réel danger physique de certaines actions performatives lors de leurs présentations dans l'espace public, notamment institutionnel. Le droit d'auteur est un autre aspect important qui prend place dans mes recherches performatives, de droits et de non-droits dans le contexte de la liberté d'expression créative dans le contexte législatif, des relations entre les œuvres protégées par le droit d'auteur et les autres lois qui ont pour effet de limiter la personne créatrice (Véronique Roy), il y a des artistes qui font souvent face à divers obstacles de la part des institutions ou des étudiants pour présenter des projets performatifs dans des environnements universitaires, ainsi que pour utiliser des images et des vidéos trouvées sur Internet, ils doivent savoir comment les utiliser sans avoir de problèmes à l'avenir. La question se pose alors de savoir comment trouver un équilibre entre la liberté d'expression artistique et la censure qui nous est imposée, ces préoccupations qui nous affectent face à certaines restrictions que nous rencontrons souvent.

Le NU dans la performance et dans les institutions (universités, musées et galeries)…

Les objets dangereux … Comment pouvons-nous créer une performance libre aujourd'hui alors que de nombreuses règles nous sont imposées par différentes personnes et institutions ?

Comment pouvons-nous enseigner la performance à l'université alors que cela fait peur à l'université de son comportement provocateur qui expose le corps de l'artiste et du performeur nu et utilise des objets et des substances dangereuses ?

Ces questions, posées au cours de mes recherches, ont donné lieu à des ramifications très prometteuses. Les enjeux rencontrés dans la pratique de la reprise de performance et la présentation des performances elles-mêmes, outre la question du droit d'auteur, de la protection de l'originalité de l'œuvre, de l'utilisation de l'image de la performance, ou du spectateur et de l'interprète, restent importants à étudier selon les cas – (études de cas liées aux institutions artistiques, à leur protection, à leur sécurité, à la protection et à la sécurité de l'artiste pendant et après la performance, ainsi qu'à la protection et à la sécurité du public présent au moment de la présentation). J'ai eu l'occasion de discuter de toutes ces questions

mentionnées ici avec des spécialistes compétents dans divers domaines ; avec des avocats, avec des spécialistes du droit, avec des organisateurs de festivals de performance, des commissaires d'exposition, des artistes de performance, ainsi qu'en étroite collaboration avec mes collègues de l'UQTR et avec mes étudiants.

Grace à mes recherches, concernant les sujets traités, j'ai rassemblé et créé des liens entre des professeurs de différents départements de l'UQTR, ainsi qu'un lien entre différentes universités du Québec (UQTR, ULAVAL, UDS) : Mathilde Barraband, Besnik Haxhillari, George Azzaria et Maître Véronique Roy). Ces liens sont établis dans le but de poursuivre la collaboration. Actuellement je travail de créer un axe de recherche performative au sein du groupe l'Art en procès et de la Chaire COLIBEX.

Cet axe de recherche revêt une importance particulière car un festival de performance MAP (Mouvement d'art performatif) vient d'être fondé par des étudiants de l'UQTR, avec mon soutien direct, les aidant dans chaque étape de son organisation ainsi qu'en lien avec des artistes internationaux (Johannes Deimling) et nationaux (STVN Girard). En fait, la liste est longue de mes implications et des opportunités que j'ai eues durant mon stage postdoctoral, mais je suis convaincu que les résultats actuels et d'autres recherches auront des échos dans le futur.

Ces sujets montrent qu'en dépit de la reconnaissance de la liberté d'expression en tant que droit fondamental, l'art de la performance, en tant que forme d'expression puissante et parfois provocatrice, reste un domaine où des questions complexes d'éthique, de responsabilité et de légalité se posent régulièrement.

La performance en tant que pratique artistique doit être libre et que les règles et les structures doivent être flexibles pour permettre l'autonomie, la créativité et l'initiative des artistes tout en offrant un minimum de repères pour guider leur action. Un cadre rigide peut étouffer la performance, mais un cadre ouvert permet à chacun d'exprimer son potentiel

dans un environnement tout de même organisé et cohérent. Faisant ici référence à David Zerbib[152], *Le cadre vide* (dans *Les quatre paramètres ontologiques de la performance (et leurs doubles)* est une balance entre direction et liberté, où la performance peut se déployer efficacement grâce à un équilibre subtil entre structure et flexibilité. Ce *cadre vid*e de la performance reste toujours vide avec l'idée que chaque artiste peut trouver un espace pour le remplir à l'infini. Chaque expérience artistique performative, qu'elle s'inscrive dans un contexte artistique ou législatif, apporte une infinité de nouveautés et contribue à réglementer un équilibre entre l'artiste et l'institution. La performance a été et reste l'art de la résistance !

152 David Zerbib. *Le cadre vide* (dans *Les quatre paramètres ontologiques de la performance (et leurs doubles*. Dans : La performance vie de l'archive et actualité. Raphael Cuir et Éric Mangion (DIR), 2014, p. 183-199.

Annexe F <Richard, A-M. (2024, 24 novembre). *Correction* [Message envoyé à Stvn Girard]. Courriel personnel.>

Gmail **Stvn Girard <st.girard333@gmail.com>**

Correction

Alain-Martin Richard <amr@atopie.qc.ca> 26 novembre 2024 à 16:13
À : Steven Girard <st.girard333@gmail.com>

Le Collectif Inter/Le Lieu a pratiqué plusieurs années, de 1981 à 1998. Il y a eu cette dernière année une rupture entre Richard et moi ce qui a mis fin au collectif comme tel.
On peut le définir comme un collectif à configuration variable, d'artistes associées directement à l'aventure d'inter et du Lieu.
Il y a eu selon les années entre 3 et 8 membres actifs.

Selon les projets : Mona Desgagnés, Pierre-André Arcand, Nathalie Perreault, Jean-Yves Fréchette, Richard Martel, Alain-Martin Richard, Jean-Claude St-Hilaire,

Le complice, chroniqueur et fin observateur Guy Sioui Durand, était souvent des nôtres, son statut n'étant pas directement associé au collectif, ce qui l'a toujours beaucoup irrité.

Je considère les 15 premières années d'inter comme un véritable atelier où nous inventions l'art actuel à Québec. Il y a fait la constitution d'un mini-réseau créer avec les premiers centres d'artistes autogérés, mais il y avait surtout la locomotive Intervention devenue plus tard Inter, art actuel. C'était un fabuleux laboratoire où se mixaient pratiques, critiques, théories, expérimentation. Nous avons inventé le vocabulaire, les expérimentations, le réseau canadien, européen, avec des tournées dans près d'une trentaine de pays incluant le Japon et les États-Unis, J'ai toujours considéré
Tu auras toutes les infos bien répertoriées dans mon livre Performance, manœuvres… Section Curriculum vitae, années 1980 à 1998

Merci pour tes commentaires et corrections,

amr
[Texte des messages précédents masqué]

Annexe G <Disman, A. (2024, 29 mai). The Pathologization of 'Self-Harm' in Performance Lecture for Starptelpa Performance Festival, Riga.>

The Pathologization of 'Self-Harm' in Performance

Lecture for Starptelpa Performance Festival, Riga, 29 May 2024

Adriana Disman

Content Note: I will discuss self-harm, cutting, and oppressive medical histories. There are mentions of suicidal ideation and addiction. Please feel welcome to leave at any time if that's best for you—I propose that we agree not to judge others for doing so.

I am always interested by my own limits.

In my performance art works, this has often meant testing my capacities. My capacities for holding, for withstanding, for surviving. I have done difficult things. Things which are difficult for me. Some physically, like sitting still for many hours on end. Anyone whose done this will tell you it's very physically demanding. I've done things which challenged my sense of trust and openness—offering my company, my conversation, my body to be used in various ways. And certainly, I've done emotionally challenging things in performance—shared secrets, shared my vulnerability. But the most challenging thing is certainly to have performed at all. To allow myself to be perceived and witnessed by groups of others was not only easy, but necessary at first, when I was six years old beginning theatre classes, when I was fifteen beginning working professionally as an actor, when I was twenty-one and rediscovered performance art and had work bursting out of me, the need to be witnessed an unending vastness. But now this is my profession, this is where I'm lucky enough to garner support (and thank you so dearly to Laine and the other organisers and funders for the support that has brought me here). This is what I do. And with each passing year it becomes harder and harder. The suffering I experience at the prospect of being seen by a group of people—and I know this appears otherwise but trust me it's a

lifetime of training that I stand on and not current desire—becomes unbearable. It begins, in fact, to feel almost as though the agony leading up to a performance is an intensive and privileged form of self-harm.

Now self-harm is imminently interesting to me. Largely because it's been so misunderstood in my body of work. You see I've also worked often with razor blades in performance, making cuts, using my blood, in relatively controlled ways.

I remember, early on, perhaps fifteen years ago, a colleague approaching me after a performance in which I'd cut myself, telling me, "That was so hard for me to watch." Asking me, "What would you have done if I'd stopped you?" Why, I thought, would you want to stop be from doing what I've chosen to do? "Because it looked painful," she said.

Scholarly attempts to critically account for pain in performance art have been notably taken up by landmark studies at the intersection of pain and self-wounding by Jane Blocker (2004), Kathy O'Dell (1998) and Amelia Jones (1998); and in more recent scholarship by Jareh Das (2006) and Helge Meyer (2006). However, far too often mainstream conversations on pain result in a focus on the artist's individualized bodily experience or psyche, obscuring the systemic impact of social inequity and colonial contexts on pathologization. Like "self-harm," pain itself is framed aesthetically and culturally (compare how the pain/injury from the performance of a ballet dancer or pro sports player is made to mean in contrast with what I've described of my own work). My cuts in performance, for example, have been some of the least painful parts of my work and yet, as with this colleague who had the urge to stop the work, are often overstated when witnessed from the outside. Pain is notoriously subjective, difficult to determine in another and, further, experiencing pain in order to accomplish a work is not socially abnormal in many contexts.

Yet purposely cutting yourself is something we have few frameworks to understand within my lived contexts of the anglophone Global North. The most common framework is a pathologising one. Pathologization is here understood as the culturally constructed

designation of biological processes or behaviours as problems for 'health' (Sholl 2017; Conrad 2007). In other words, pathologisation means the relating to something as a problem for "health." We pathologise when we agree that a disease is a problem for one's health. We pathologise, too, when we draw on the well-known figure of the teenage girl who, alone in her bedroom, cuts herself to process and grapple with her internalised hatred. Psychiatrically, this is typically read as a "cry for help," a gesture that is expressing psychic suffering, mirroring the inside on the outside, finding a way towards control and an undoing of numbing. The common social reading says that she hates herself because of patriarchy, of racism, of ableism, of classism, of many things pressing in on her, asking her to be that which she cannot. So, it makes sense that this is what audiences would exit my pieces with and the first thing they'd ask me. If I'm okay. It makes sense that family and friends would approach me with concern, asking if I felt suicidal, if I was in mental distress. They asked me this because they love me.

But love or no, reading 'self-harm' in performance as an expression of 'sickness' or trauma is not self-evident. Himani Bannerji (1995) uses Antonio Gramsci's notion of 'common-sense' to assert that common-sense demands the acceptance of that which is widely recognized over intellectual or less common arguments. This, she says, results in 'the history, ontology, and ongoing practice of an imperialist capitalist society … [finding] its epistemology in the common-sense of racism', and for our purposes we can add ableism, sexism and more (45). Thus, I push back on common-sense notions of acts perceived as 'self-harming' in performance as 'cries for help,' genuinely dangerous, or universally rejected.

I am distinctly not dealing here with cutting outside of the framework of performance art because I think that to frame it as performance enters these actions into public discourse in ways that are specific and non-identical to covert or 'private' enactments. It would be difficult to make general claims about what those differences are since what cutting does or means in performance is as varied as the number of performances that engage it.

I wish, too, to state clearly that this argument is in no way meant to make light of,

encourage or defend cutting, its potentially serious and painful effects, nor the very real fact that many find themselves in positions of related dangers over which they have no choice. Rather, I am trying to specifically articulate the phenomenon of a knee-jerk pathologising reaction to self-wounding in performance art that is, I think, underexamined.

The question of whether I'm harming others is also a constant preoccupation of mine. A great fear. I remember, less early on, perhaps ten years ago, someone approaching me after a performance in which I'd cut myself. She was shaking with rage. She asked me —she wasn't really asking, she was telling me, "Do you take responsibility for the effects of your work?"

Do I take responsibility for the effects of my work? Well, yes and no. I take political and ethical and moral responsibility for what I put into the world in general, inside and outside of my art, in the sense that I attempt not to harm others. Mostly, anyways. And, as an artist, I'm very aware that I do not have control over the meaning-making others do with my work.

"Do you realise," she asked me, "that you could cause someone, someone whose been in recovery, to go home and cut themselves? Do you take responsibility for that?"

Do I take responsibility for that?

Could I, actually, cause someone to cut themselves by doing so to myself?

In the same evening of that performance, a friend had performed and he drank a bottle of red wine. Knowing him, I knew that red wine was extremely bad for his arthritis. That he might not be able to use his hands in the coming days because of it. I know, also, that many people in our context at that time of Montreal, are recovering alcoholics. I found myself wondering if he could've incited someone who was trying not to drink to drink and whether he should take responsibility for this. But he wouldn't be blamed for that, right? Because we drink all the time without warning others of it. I've never experienced, at an opening or a restaurant, someone at the next table coming up to me with the kind of rage that was arriving to me now. Because drinking is normalised. Just like the self-harms that get chalked up to professional side-effects: professional sports players, ballet dancers,

academics and writers developing back problems from sitting. And we don't tend towards framing what they've made as *about* self-harm, even though it might necessitate it. And all that is without even beginning to examine strong cultural differences which frame self-wounding in many ways, not only as "self-harm." Clearly, what "self-harm" is… is, well, culturally and socially specific. And many historians and specialists of medical representations and stereotypes have asserted the same (Gilman 2012; Dale 2015).

But the question of contagion still stands. What's clear from my alcohol example is that some things are treated as more contagious than other things though their impacts might be comparable (for example in the context of addictions). Concerningly, the strategy of calling something contagious can play on the exaggerated fears of the public while reinforcing the moral status quo. This is well articulated by Stanley Cohen's classic description of moral panic as that which causes an event, condition or type of person to be thought of as a threat to social values and interests, often manifesting in stereotypical media representations and power structures that pronounce moral judgements (2011 [1972]). Such a framing seems to refuse or override histories of bodily extremity that might make sense of these works in diverse ways, instead framing them primarily within the context of medicalized diagnosis. Moral panic's fears of contagion make sense of the demand for justification of actions like cutting but not other ones as potentially infectious transmissions. And moreover, it stops in its track any discussion about what the work might actually be trying to do.

This disallowance of meaning via moral concern is an effect of, what I call, the pathologizing reading strategy. The pathologising reading takes the artist or artwork as a patient, as though they are coming to a clinical professional to seek help. A pathologising reading activates a lack of distinction between the art and the artist in assuming the artwork is somehow compulsive. The notion of the compulsive can never be thought of as artful when 'art' is defined as something that takes skill, craftsmanship, or at the least some form of agentic choice because compulsion, by definition, involves a curbing of those possibilities.

Jane Blocker (2004) recognizes this as a methodological tactic of literalization (107–13), an interpretive device that functions as an effective strategy to critically marginalize *certain kinds* of artworks and artists (108). Blocker finds that literalized readings seem to particularly enclose artists who are [cis]women and/or work with a sexual body, especially when their physical bodies, flesh or blood are referenced in the work (111). Because these artists' bodies are always already marked as particular instead of a supposedly neutral and universal subject within a white patriarchal Western art context, Blocker argues their work tends to be read 'too literally, assuming it is real rather than staged' (111).[{note}]1 This selectively applied literalist interpretation might function to collapse the differences between so-called private 'self-harming' practices and an artist's intentional intervention into public discourse. In doing so, it disallows the art from meaning beyond the artists' supposedly traumatized psyche or malfunctioning body by refusing assumptions of complexity that are granted to other works/bodies (Blocker 2004: 111). Literalization, then, is a way in which universal meaning is foreclosed to works made by non-normative subjects.

Jennifer Doyle furthers Blocker's analysis by pointing out that this often happens to artists who are racialized as non-white through an assumption of their transparency to the witness that 'reproduces the logic of visual transparency that lies at racism's foundation' (2013: 97). Thus, Doyle argues, this mode of reading reveals an 'urge to read the artist's work as naïve, earnest forms of self-expression with no awareness of the complexity of representation, art history, or political institutions' (106). This conceptual justification supports systems of power distribution that are grounded in racism, sexism, homophobia, classism, ableism and other things. It does so through creating some bodies as *not performing* in the sense that they are not capable of the distance and intellect that the normative white, cismale, straight, able-bodied, neurotypical artist is (35). This *not performing* body might usefully be compared to the patient body that snaps into place when critics inhabit an authoritative medical gaze and so position the artist as a passive patient and their artwork as a compulsive and transparent expression of their trauma. The making ill of the eccentric, odd or strange artist then also reassures the critic and the reader or

audience member of their comparative normalcy (2003: 31–48).

In other words, it suggests that I, as an artist, have no artistry. My work becomes treated *as if it were a mental health crisis* and some contagious form that, which simply by witnessing, one might be influenced to enact. This constructs the work as relatively simple – through assuming a lack of complexity, interiority and intellect on the part of the artist – and thus somewhat uninteresting art. In reading cutting in performance as literal and uncomplicated (and therefore dangerous enough to censor), these readings confuse the lens of pathologization with the enactment of pathologization. Such works might be asking interesting, provocative, and complex questions that do not hinge on whether the artists are 'sick', but that are obscured through that literalized reading.

We might enlarge our consideration of performance works that are perceived as 'self-harming' by resisting critically literalizing them. A denaturalizing of pathologization as a common-sense logic of reception for such works might reveal other, precious forms of worlding that could allow us to step into and create better ways of being together, now and in the future.

And so I return to my own grappling with making performance, with how it becomes harder and harder for me with every year. And so of course I ask myself why? Why continue? Why does performance matter? And the answer to this is also the answer to why does pathologising performance matters.

Building on the work of José Esteban Muñoz (2009) and Joshua Chambers-Letson (2018), I think about performance's force as that which offers the perception of – and even the momentary or contingent emergence of – new ways of being together, especially for minoritized subjects. Chambers-Letson writes, "performance doesn't just rehearse a different world, it makes it anew, again and again" (2018: 24). I describe this capacity of performance as *worlding*. The verb form foregrounds the non-static and relational doing (sometimes obscured by the noun 'world'), which creates a sense of how things are and how they can or cannot be. The new is by definition strange. I urge a criticality of pathologizing performance when doing so results in the hailing of strange acts, aesthetics or modes of being into frameworks of 'sickness'. In other words, when the pathologizing of

performance is used to create frameworks that can sanction illegitimating or controlling tactics of normalization. Worlding is at stake when pathologizing performance: if the strange is continually made into the sick, what hope do we have of creating other ways of living together, which we so desperately need?

Worlding is hard. Performance is hard. I would love to leave you with an optimistic line in which I get to romantically sacrifice myself and keep doing it for the sake of our capacities to perceive the horizons we need. But the truth is I question every time, and probably will continue to until I stop performing, whether I can handle the self-harm that is my experience of making performance at all.

Thank you so much for your listening and thinking with me. I appreciate it.