





LA TENSION NARRATIVE EN ART PERFORMANCE
AVANTAGE MÉCANIQUE / LA LOI DU RÉCIT

par Étienne Boulanger

Mémoire présenté à l'Université du Québec à Chicoutimi en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A) en études de cycles supérieurs en arts

Québec, Canada

© Étienne Boulanger, mars, 2016

RÉSUMÉ

Ce mémoire cherche à associer l'art performance à certaines structures de la tension narrative telles que définies par le narratologue suisse Raphaël Baroni.

Le premier chapitre cherche à circonscrire le domaine de l'art performance en définissant ses principales composantes esthétiques et conceptuelles. Il passe en revue la nomenclature associée à la tension narrative et met en lumière une méthodologie de travail associative entre les deux disciplines voisines.

Le deuxième chapitre établit des liens pertinents entre certaines composantes de la tension narrative et des cas précis en art performance. Il relève, entre autres, la contribution des *fonctions thymiques*, des *matrices interactives* et de la *dysphorie passionnante* à la construction de l'action artistique. À travers l'étude de trois artistes et d'un cas de figure connu, mais atypique aujourd'hui : le duel au pistolet, il autorise un dialogue transdisciplinaire commun soutenant la tension chez le spectateur.

Le troisième chapitre revient sur le corpus d'œuvres de l'exposition *L'impermanence du mouvement*. Les œuvres performatives et vidéographiques analysées cherchent à mettre en lumière les idées de Baroni et insistent sur la contribution de la tension narrative dans le renouvellement de la pratique performative ainsi que dans le renforcement du contrat spectatorial.

Mots-clefs : suspense, curiosité, surprise, art performance, dysphorie passionnante, contrat spectatorial, tension narrative, narratologie post-classique

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
LISTE DES FIGURES	vi
REMERCIEMENTS	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	3
TÊTE DISCIPLINAIRE ET RUDIMENTS SYLLOGISTIQUES	3
Note aux lecteurs	4
1.1 Origine de la pratique	5
1.2 L'art performance : principes et positionnement	6
1.3 Ancrages historiques: à la lecture de	7
1.4 Narration et récit : examen d'une intrigue	10
1.5 Resserrement entre le littéraire et la pratique de l'art performance	12
1.6 Spécificités du médium performatif	14
1.7 Du conte vers l'art contemporain : se jouer de l'auditoire	15
1.8 Tiendra-t-il sa promesse?	17
1.9 Déclinaisons de recherches éventuelles : le dialogue interdisciplinaire entre la narratologie et l'art performance	17
1.10 La tension narrative : définition	18
1.11 Méthodologie de recherche	20
1.12 Moteur de recherche	21
CHAPITRE 2	23
AVANTAGE MÉCANIQUE EN SITUATION POÉTIQUE	23
2.1 Prélude	24
2.2 Le duel au pistolet : une typologie	25
2.2.1 Situer/contextualiser	25
2.2.2 Le cas de la scène de lutte	26
2.2.3 La tension narrative dans le duel	29
2.2.4 Le suspense : solution pour les nuls	31
2.2.5 Un exemple personnel d'application	34
2.2.6 Le duel et le récit : tableau d'une première rencontre	36
2.3 Le duo John Wood & Paul Harrison	36
2.3.1 L'impatience vous guidera	38
2.3.2 Une dialectique de l' <i>incertitude</i> et l' <i>anticipation</i>	39
2.3.4 Ajuster à la discipline : le contrôle du temps	41
2.4 Tehching Hsieh : une approche matricielle de la tension narrative	45
2.4.1 L'action par alliance	45
2.5 Bas Jan Ader : le narratif et le corps - le récit statique	50
2.5.1 Conclusion	56
2.6 Du livre vers l'action : synthèse des recherches	56

LISTE DES FIGURES

Figure 1: <i>Trajectoire pour une fuite improbable / la marche des chaises</i> , Calgary, 2014.....	5
Figure 2 : <i>Comment traverser une piscine de manière poétique</i> , VIVA, Montréal, 2013	5
Figure 3: <i>Hommage mécanique</i> , journée de la culture, Chicoutimi, Canada, 2007	5
Figure 4 : <i>Il était une fois dans l'ouest</i> , Sergio Leone, 1968	26
Figure 5 : <i>Conversation entre deux chaises partie 3</i> , Toronto, Canada, 2010	34
Figure 6: <i>John Wood & Paul Harrison, 26 drawing and falling things</i> , 2001	37
Figure 7: Tehching Hsieh, <i>one year performance cage piece</i> , 1978-1979	47
Figure 8 : Statement de Tehching Hsieh, <i>one year performance, cage piece</i> , 1978	48
Figure 9 : Bas Jan Ader, <i>broken fall (organic)</i> , 1971	52
Figure 10 : <i>Comment traverser une piscine de manière poétique</i> , VIVA, Montréal, 2013 ..	64
Figure 11 : <i>Comment traverser une piscine de manière poétique</i> , VIVA, Montréal, 2013 ..	65
Figure 12 : <i>Apprécier la chute d'un arbre</i> , 2015, vidéo hd	68
Figure 13 : <i>Sans titre (eau qui coule)</i> , 2015, vidéo hd	69
Figure 14 : <i>Sans titre (eau qui coule)</i> , 2015, vidéo hd	70
Figure 15 : <i>Récits de trappe et autres situations boréales</i> , 2015, vidéo hd	72
Figure 16 : <i>Récits de trappe et autres situations boréales</i> , images tirées de la vidéo	74
Figure 17 : <i>Spruce Bleach</i> , 2015, vidéo 4k	76
Figure 18 : Paul McCarthy, <i>white line</i> , 1972, 33 minutes, série black & white tapes,	77
Figure 19 : Bruce Nauman, <i>bouncing in the corner</i> , 1968, 59 min. 48 sec., vidéo	77
Figure 20 : Yves Klein, <i>monochrome bleu sans titre (ikb 175)</i> , 1957, 50x50x1 cm	79
Figure 21 : <i>Avantage mécanique (chaise)</i> , vidéo hd 7 minutes	82
Figure 22 : <i>Avantage mécanique (échelle)</i> , vidéo hd, 7 minutes	83
Figure 23 : <i>Story tapes: série ciel bleu</i> , 2016, trois éléments manipulables au mur	85
Figure 24 : <i>Story tapes: série ciel bleu</i> , 2016, trois éléments manipulables au mur	88
Figure 25 : Vue partielle de l'exposition <i>L'impermanence du mouvement</i>	89

REMERCIEMENTS

La réalisation de ce mémoire a été rendue possible grâce au concours de plusieurs personnes à qui j'offre toute ma reconnaissance.

Je voudrais d'abord remercier mon directeur de maitrise, Jean-Paul Quéinnec, pour son aide précieuse, sa disponibilité et sa rigueur méthodologique qui ont contribué à dynamiser ma réflexion au cours de ces dernières années.

Je désire aussi remercier M. Jean Châteauvert et M. Jonathan Lamy-Beaupré qui ont accepté d'évaluer ce mémoire aux côtés de M. Jean-Paul Quéinnec.

La mise en œuvre matérielle et immatérielle accompagnant cet ouvrage théorique a été possible grâce au soutien du Conseil des arts et des lettres du Québec, du fonds de soutien aux projets de la Bande Sonimage, du HIAP de Helsinki (Finlande) et finalement du Centre en art Langage Plus à Alma, qui soutient ma pratique depuis plusieurs années.

J'exprime ma reconnaissance à Suzanne Payant et Hélène Vachon qui m'ont apporté leur soutien pour finaliser ce document. Je remercie aussi Noémie Payant-Hébert et tous les autres collaborateurs qui ont accepté de participer, avec moi, à la réussite des cette entreprise.

INTRODUCTION

Je n'écris pas ce mémoire avec de profondes convictions personnelles sur la redéfinition de la narratologie ou de l'art performance. J'ai un but beaucoup plus modeste qui est de vérifier si les schèmes narratifs récents en lien avec la tension narrative peuvent s'immiscer dans la pratique de l'art performatif et de réfléchir comment ceux-ci pourraient influencer la réception de la prestation.

Bien certainement, en tant qu'artiste usant de ce médium, il est de mon intérêt de mieux comprendre les mécanismes de construction et de développement de la discipline performative. Convenons immédiatement que la pratique de l'art performatif contemporain n'est pas ce que nous pourrions appeler une activité "grand public". Je me suis alors tourné vers un domaine plus général : la littérature. J'ai d'abord cherché à comprendre les ingrédients constitutifs des "best-sellers". Certes, loin de moi l'idée de me produire de manière populiste ou mercantile. Je propose plutôt une première tentative d'identification sommaire de nouvelles bases opératoires reproduisant ou questionnant certains cas de figure des schémas narratifs récents.

L'originalité de cette recherche tient d'une approche transdisciplinaire tentant d'établir un lien structurel entre les domaines littéraire et performatif. Disons-le maintenant, je suis très loin de l'idée de narration dans le sens d'une voix récitant une histoire ou encore d'une construction de la performance basée sur la reconstitution d'un événement passé ou fictif. La performance telle que je la pratique n'est pas curative, en ce sens qu'elle ne vise pas une purification, une guérison ou tout autre élément catharsistique. L'action poétique étudiée ici vise essentiellement une relation basée sur le mouvement, les objets et l'espace en jeu. Tout comme le lecteur d'un

livre, le spectateur de la performance est invité à considérer son bagage cognitif dans l’interprétation et surtout dans l’anticipation des actions à venir.

Ce mémoire privilégie des auteurs et en néglige d’autres. Il s’agit d’une décision éclairée qui permet de concentrer mes recherches autour de l’ouvrage de référence *La Tension narrative* (éd. Seuil 2007) du narratologue Raphaël Baroni. Ce dernier tente de répondre à des questions centrales sur notre rapport au *récit* : « Comment se fait-il que nous aimions rester suspendus aux lèvres d’un conteur, que nous nous retrouvions incapables d’interrompre la lecture d’un livre qui nous passionne ou encore que nous soyons tenus en haleine par un film »? (Baroni, 2007, p. 17) Et, surtout, « de quelle façon les récits suscitent-ils et entretiennent-ils une telle tension chez l’auditeur, le lecteur ou le spectateur »?¹ La tension narrative ne limite plus uniquement l’interprétation du *récit* à une analyse structurelle du texte, mais insiste sur l’effet esthétique et affectif qu’il suscite chez son interprète. Ce concept forgé en 2007 par Baroni, ouvre de nouvelles perspectives d’interprétations du *récit* dans les domaines littéraires, dans les sciences sociales, celles de la communication ou encore de la linguistique. Dès lors, nous chercherons à vérifier la possibilité et la pertinence de déplacer théoriquement l’idée générale de la tension narrative selon Baroni vers le domaine de l’art performatif. En opérant cette translation, nous pourrions vérifier s’il est toujours possible de générer la tension narrative en usant du faire gestuel et matériel propre à ce médium artistique.

¹ Bonoli, L. (2008). Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*. *Cahiers de Narratologie*. Compte rendu mis en ligne le 06 mars 2008, saisi le 10 janvier 2016, de <http://narratologie.revues.org/608>

CHAPTIRe 1
TÊTE DISCIPLINAIRE ET RUDIMENTS SYLLOGISTIQUES

Note aux lecteurs

Le présent mémoire concentre volontairement son étude sur le livre titré : *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise* du narratologue suisse Raphaël Baroni et publié aux éditions du Seuil à Paris en 2007².

Afin de simplifier la lecture de ce mémoire, nous référerons au livre de Baroni en écrivant le titre en italique ex : *La Tension narrative*.

De même, lorsque nous référerons aux concepts ainsi qu'aux idées soutenues par Baroni ainsi que d'autres penseurs notables sur le sujet, nous préfèrerons une typographie standard ex : tension narrative.

De plus, dans ce présent mémoire, nous considérerons certains mots comme des concepts plus généraux. Ces élargissement sémantique nous permettent de considérer certains mots en dehors de leur champ d'expertise littéraire ex : récit, *suspense*, *curiosité* et *surprise* réfèrent, lorsqu'ils sont présentés en italique, à des idées plus englobantes et multidisciplinaires qui n'entretiendraient plus l'idée de progression littéraire traditionnelle.

² Baroni, R. (2007). *La Tension narrative, Suspense, Curiosité, Surprise*, Col. Poétique dirigée par Gérard Genette, Paris : Seuil, 412p.

1.1 Origine de la pratique

Je pratique l'art performance depuis une dizaine d'années. J'ai commencé en réalisant des courts-métrages expérimentaux dans lesquels j'ai progressivement accepté de prendre place devant la caméra. Ces films d'art utilisaient souvent des trucages vidéo simples tels que la fausse perspective ou le renversement volontaire de l'espace cinématographique. J'ai rapidement senti que ces actions pouvaient conserver leur pertinence dans le cadre de présentations dites publiques.

Mon travail performatif se développe autour de l'idée de la résistance du corps. En plaçant mon corps en déséquilibre dans l'espace, de manière précaire et bouleversée, je mets en place un système de repères utopiques et instables. Usant d'instruments rudimentaires, tels le balancier, le treuil ou la poulie et, combinés aux nouvelles technologies de l'image et du son, je prolonge ou modifie mon corps en devenant extension du geste poétique.



Figure 1: E.Boulanger et F.O'Shaughnessy,
*Trajectoire pour une fuite improbable / La
marche des chaises*, 2014, Calgary, Canada,
Photo Monika Sobczak



Figure 3: *Hommage
mécanique*, Journée de la
Culture, Chicoutimi, Canada,
2007, photo F.O'Shaughnessy



Figure 2 : *Comment traverser une piscine
de manière poétique*, Viva, Montréal,
Canada, 2013, Photo Guy L'Heureux

Je construis souvent mes actions dans le but d'atteindre une image-clef ou un mouvement-clef. Au-delà de sa qualité événementielle, la performance existerait dans un but de finalité poétique. Une fois le système d'objets en place (en équilibre), le spectateur est en mesure

d'anticiper le prochain mouvement, mais cette anticipation n'empêche pas l'apparition d'une présence inédite. Le regardeur utilise, par exemple, ses connaissances en physique, pour comprendre le système de balanciers et de contrepoids. Il est certainement animé par le dynamisme engagé par le réseau matériel et sa complicité dans cette forme processuelle nourrit l'anticipation d'un incontournable bouleversement annoncé.

1.2 L'art performance : principes et positionnement

Par son rapport interdisciplinaire, la performance artistique touche à une infinité de codes et d'esthétiques hétérogènes. Par souci d'économie, nous débuterons immédiatement en définissant le médium performatif.

Ainsi, l'art performance se définit comme essentiellement ouvert et singulièrement événementiel. Il implique un engagement physique autonome ou collectif qui associe un réseau limité d'objets à l'espace et qui se présente en relation directe ou indirecte avec l'auditoire. Il faut maintenant considérer l'activité du corps comme une série d'enjeux de la représentation dans une culture médiatisée; en ce sens, l'acte performatif tire son origine d'une forme ritualisée d'expression et de production d'objets, d'images et d'émotions. Olivier Lussac propose que « ces énergies, d'un côté, ou cette impulsion, de l'autre, valorisent des intensités nouvelles qui dépassent de loin les disciplines artistiques et leur tendance au cloisonnement. Elles débouchent sur des changements de codes et de régimes de représentation, privilégiant davantage les enjeux processuels et opératoires »³. La performance, selon Jean-Jacques Lebel, « fait intervenir l'expérience vécue directement dans la vie ». Aussi, cette relation implique davantage une

³ Lussac, O. (2010). *Performance Définitions*. Publié le 17 juin 2010. Saisi le 15 janvier 2016, <http://www.artperformance.org/article-19021244.html>

liaison de "sujet à objet", que de "sujet à sujet". « On n'est plus exclusivement regardeur, dit Lebel, mais regardé, considéré, scruté. Il n'y a plus de monologue, mais dialogue, échange et circulation des images »⁴.

1.3 Ancrages historiques: à la lecture de

Je rappelle que je limite délibérément mes recherches aux schèmes séquentiels post-structuralistes et aux études récentes en interprétation littéraire questionnant la structure du schéma narratif (la mécanique du texte). Je délaisse ainsi volontairement la période de la narratologie structurelle de Propp qui catégorisait les unités narratives (fonctions⁵) au sein des séquences chronologiques. Cet ethnographe et homme de lettres concentre son analyse sur la morphologie du conte, c'est-à-dire la structure qui soutient la construction des contes. En contournant une analyse purement formelle, Propp révèle une certaine uniformité entre les différents textes qu'il étudie. En tenant pour acquis que le lecteur de cette thèse est déjà familier avec le structuralisme, je polariserai donc mon analyse sur les schèmes séquentiels récents impliquant le lecteur dans la mise en intrigue. À ce moment-ci, nous pourrions globalement diviser la narratologie contemporaine en deux grands courants. Le premier privilégie les « propriétés du texte narratif » et le second favorise une « approche cognitiviste » qui permettrait une constante réactualisation dans l'interprétation du texte. Dans ce présent mémoire je soutiendrai cette seconde proposition de la narratologie contemporaine qui « ne cherche pas à "dépasser" ou à "excéder" la narratologie classique, mais à la relire et surtout à l'améliorer à l'aide de certains acquis de la narratologie post-classique, essentiellement, en l'occurrence d'une

⁴ Lussac, O. (2010). *Théorie de la performance 2*, Publié le 17 juin 2010, saisi le 15 janvier 2016, <http://www.artperformance.org/article-20181918.html>

⁵ Propp, V. (1970). *Morphologie du conte*. Paris : Seuil (Points / Essais), p.31-56.

théorie de la *lecture narrative* »⁶. À cet effet, Paul Ricoeur soutenait que le récit a bien quelque chose à voir avec la manière dont nous faisons l'expérience de notre temporalité⁷. Raphaël Baroni, de son côté, prétend obsolètes les théories axées sur la « grammaire du récit » (Baroni, 2004). En se basant sur les théories récentes du domaine littéraire, il réintègre le domaine cognitif dans l'équation interprétative du récit. Il ne s'agit pas de rejeter le structuralisme car c'est bien sous l'égide de séquences qu'un discours peut être assemblé sous forme de récit.

Le domaine du narratif en création ne date pas d'hier. Pensons au cinéma, au théâtre ou encore au ballet classique. Lorsque nous nous éloignons du récit fictionnel "structuré" pour tendre vers un art plus plastique, matériel ou conceptuel, notre rapport à l'histoire racontée se complexifie. Nous devons parfois nous en remettre au titre évocateur de l'œuvre ou encore à l'étude approfondie du vécu de l'artiste ou de sa démarche en création. Ne pourrait-on pas déclarer comme "approche narrative" des exemples tels que les objets post-performatifs laissés en galerie par l'artiste allemand Joseph Beuys ou les photographies documentaires de Orlan? Certes ces objets témoignent d'une activité liée à des récits particuliers, encore faut-il s'investir dans l'interprétation historique de l'artiste. Dans son essai *Reading Visual Art, Making-and Forgetting-Fabulas*, Emma Kafalenos suggère qu'en absence de repère clair, c'est l'imaginaire qui permet de positionner et de compléter l'œuvre statique :

Une représentation visuelle redirige notre attention sur les actions, gestes, expressions ou les paysage en nous les exposant d'une manière statique, isolés de leur contexte temporel. Lorsque la scène ne représente pas une histoire ou une image que nous reconnaissons, nous sommes libres de

⁶ Baetens J. (2006), « Une nouvelle version de la narratologie structurale : récit et causalité selon Emma Kafalenos ». *Acta fabula*, vol. 7, n° 6, novembre-décembre 2006, paragraphe 3, saisi le 07 janvier 2016, de <http://www.fabula.org/revue/document1835.php>

⁷ Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit. Tome I: L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil.

l’interpréter en imaginant de possibles événements antérieurs ou ultérieurs⁸. (Kafalenos, 2001, p.141, notre traduction)

La polysémie de l’image n’est pas une idée récente et les études narratives contribuent à la compréhension logique de l’image fixe. Sans tomber dans une interprétation narrative de la peinture ou de la photographie, pourrions-nous détourner quelques approches narratives vers notre idée de la tension narrative en art performance ? Je pense ici aux propositions minimalistes de Jan Swidzinski, de Bas Jan Ader ou de Adad Hannah qui débutent leur action "dans le vif du sujet" en laissant très peu d’amplitude à la gestuelle. Leurs propositions demeurent associées au domaine de la performance par leur présentation devant public mais l’action tend réellement vers l’art du tableau vivant. Il est donc intéressant de vérifier si la thèse de *La Tension narrative* selon Baroni convient autant aux performances dites d’action que celles aux propositions plus contemplatives.

Cependant, ma recherche ne porte pas sur la notion de récit fictionnel tel que vécu et raconté par bon nombre d’artistes. Je cherche plutôt à définir le mécanisme de construction du récit afin de soutenir l’intérêt du public. Cela reviendrait à se raconter une histoire sans qu’il y ait forcément une construction de fabula. À cet égard, mon ancrage s’intéresse à cet aspect

⁸ Kafalenos E. (2001). Reading Visual Art, Making, and Forgetting, Fabulas. *Narrative [Version électronique]*. Ohio State University Press, vol. 9, n°2, Contemporary Narratology, <http://www.jstor.org/stable/20107239>, p.141.

« Visual representation directs our attention to the depicted action, gesture, expression, or landscape, and shows it to us frozen, at an isolated moment removed from a temporal context. When the depicted scene does not illustrate a story we know, or we not recognize it as an illustration of a story we know, we are free to interpret it by imagining possible prior and subsequent events ».

spécifique du post-structuralisme qui consiste à dépasser les oppositions en les transformant en combinaison. Le défi, une fois de plus, est de créer un nouvel espace narratif (pour le performeur et pour le spectateur) à partir de cette association histoire/non histoire ou, comme je le suggère : tension/action.

1.4 Narration et récit : examen d'une intrigue

En approfondissant ma réflexion en lien avec la narratologie, j'en suis venu à déduire que la mémoire devait jouer un rôle de premier plan dans l'appréciation du récit. En fait, la mémoire et l'imaginaire seraient liés évidemment au temps diégétique, mais aussi, dans une perspective plus mécanique, à une économie de séquences (ce que nous définirons par les *scripts*). Dans le texte *Architecture et narrativité*⁹, Paul Ricoeur propose d'entrecroiser l'espace et le temps à travers le construire et le raconter : une proposition qui, poussée plus loin, pourrait se rapprocher de certaines performances actuelles.

Qu'en est-il de la narrativité? Il m'avait paru, lors de travaux anciens d'il y a une dizaine d'années, dans *Temps et récit*, que la mémoire était portée à la fois au langage et à des œuvres par le récit, par le mettre-en-récit. Le passage de la mémoire au récit s'impose ainsi : se souvenir, de façon privée comme de façon publique, c'est déclarer que « j'étais là ». Le témoin dit : « J'y étais ». Et ce caractère déclaratif de la mémoire va s'inscrire dans des témoignages, dans des attestations, mais aussi dans un récit par lequel je dis aux autres ce que j'ai vécu.

J'adopte donc, dans ma réflexion, deux présupposés : d'une part, rendre présent de l'antériorité qui a été et, d'autre part, la mettre en œuvre par le discours, mais aussi par une opération fondamentale de mise en récit que j'identifie à la « configuration ». (Ricoeur, 1998, p.45)

Si cette première définition de la narration insiste sur le lien entre le temps (ramener l'antériorité au présent) et la mémoire (son caractère déclaratif), et entre la mémoire et la mise en

⁹ Ricoeur, P. (1998). Architecture et narrativité. *Revue Urbanisme 303* (novembre décembre), http://www.fondsricoeur.fr/uploads/medias/articles_pr/architectureetnarrativite2.PDF, p 44-51.

récit (soit une sorte de positionnement dans le récit), nous pouvons poursuivre en y impliquant une gamme restreinte d'émotions contributrices. Déjà en 1992, Sternberg énonçait les trois fonctions thymiques que nous retrouverons comme fondatrices de la tension narrative de Raphaël Baroni. Ainsi, pour Sternberg, la **narrativité** se définit :

Comme le jeu du *suspens*, de la *curiosité* et de la *surprise* entre le temps représenté et le temps de la communication (quelle que soit la combinaison envisagée entre ces deux plans, quel que soit le médium, que ce soit sous une forme manifeste ou latente). En suivant les mêmes lignes fonctionnelles, je définis le *récit* comme un discours dans lequel un tel jeu domine: la narrativité passe alors d'un rôle éventuellement marginal ou secondaire [...] au statut de principe régulateur, qui devient prioritaire dans les actes raconter/lire¹⁰.

En délaissant volontairement le lourd arsenal séquentiel du structuralisme, ces définitions de la narrativité et du récit de Ricoeur et de Sternberg se complètent. Elles ne visent pas à délimiter un cadre chronologique qui viendrait structurer le récit. La narrativité viserait davantage une réactualisation des fonctions liées aux sentiments de l'interprète (celui qui lit le récit) et c'est ce jeu qui génère la tension. Évidemment nos sentiments et nos connaissances évoluent dans le temps (le temps-vie et même dans le temps-œuvre). Nous pourrions même avancer qu'il faut interrompre la lecture (*le récit*) pour faire de la mémoire. Jorge Luis Borges dira que « le sens n'existe que dans le mouvement qui le fait vivre, mais qui le condamne aussi à l'impermanence »¹¹. La force et la valeur du récit seraient sa capacité à affronter nos schémas explicatifs et de moduler son interprétation dans la réitération de notre expérience de l'œuvre. Ce qui nous intéresse ici, c'est de faire remonter la mécanique du récit suite à l'exploration des stratégies de ce jeu narratif. Peut-être serions-nous ainsi en mesure de nous demander si le récit est encore

¹⁰ Sternberg, M. (1992). *Telling in time (II) : Chronology, Teleology, Narrativity*. Durham, É-U, Poetics Today, vol.13, N°3 (automne 1992), (traduit par Baroni dans *La Tension narrative*, édition du Seuil, 2007, p. 42).

¹¹ Wagner, F. (mars 2007). Entretien avec Raphaël Baroni : à propos de La Tension narrative. *Vox-poetica*. Saisi le 4 janvier 2016, de <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intBaroni.html>

nécessaire dans l'expérience de l'œuvre, à fortiori de l'œuvre en art de la performance?

Il est intéressant de noter que Baroni ne fait jamais allusion au mot "histoire" dans son ouvrage sur la tension narrative. Ce mot ou ce concept littéraire semble laisser place au mot "récit". Sur ce point, Baroni emprunte volontairement les bases de la définition de "récit" à Jean-Michel Adam : « Pour qu'il y ait récit, il faut qu'il y ait description d'une succession d'événements impliquant un moins un "acteur-sujet" et qu'il y ait transformation de prédicats à travers un procès actionnel ou événementiel » (Adam, 1997, p.46-59).

Baroni tentera sa propre approche de la tension narrative en combinant un habile jeu de *suspense*, de *curiosité* et de *surprise* dans une temporalité affichée par l'auteur (représentation) et une temporalité vécue par l'interprète (communication). Ces dernières notions se réfèrent donc aux recherches touchant l'expérience, la connaissance ou, encore, les sentiments chez l'interprète, ce qui n'était pas nécessairement aussi évident chez les penseurs structuralistes.

1.5 Resserrement entre le littéraire et la pratique de l'art performance

C'est ici que nous amorcerons notre convergence entre le littéraire et la pratique de l'art performance. Nous débuterons avec une première association rudimentaire, voir élémentaire, entre les domaines qui nous intéressent ici : les thèses narratives post-classiques et le rapport spectateur/œuvre d'art (ici performance). Pour ce faire, je vous propose un déplacement terminologique disciplinaire assez rustre impliquant un extrait d'analyse développée par la narratologue Emma Kafalenos cité par Baetens:

En l'occurrence, **Kafalenos**¹² défend l'idée que le passage d'une **fonction** à l'autre n'est pas banalement proposé ou imposé par le **texte**, mais dépend de la capacité du **lecteur** à établir des liens de cause à effet entre les **fonctions**. Dit autrement, une **fonction** n'est jamais reconnue ou identifiée toute seule, mais doit son existence au fait que le **lecteur** y voit la conséquence de quelque chose qui précède (un état, une situation, un événement), mais aussi la cause de quelque chose qui suit (un état, une situation, un événement)¹³.

Non pas dans une volonté de détournement mais bien pour démontrer la capacité de transposition de la pensée de l'auteur, reprenons cette courte description en l'adaptant à notre démarche. Nous pourrions ainsi lire quelque chose du genre :

En l'occurrence, **Boulanger** défend l'idée que le passage d'une **action** à l'autre n'est pas banalement proposé ou imposé par **la performance**, mais dépend de la capacité du **spectateur** à établir des liens de cause à effet entre les **actions**. Dit autrement, une **action** n'est jamais reconnue ou identifiée toute seule, mais doit son existence au fait que le **spectateur** y voit la conséquence de quelque chose qui précède (un état, une situation, un événement), mais aussi la cause de quelque chose qui suit (un état, une situation, un événement).

Sans tomber dans les détails des théories de la réception, nous pouvons tenter de rapprocher l'étude des récits post-classiques en littérature et certaines performances artistiques. Bien que le mode opératoire (le médium) n'implique pas le même rapport d'engagement émetteur/spectateur, les deux domaines peuvent soutenir l'idée que le spectateur interprète l'œuvre dans sa séquentialité fonctions/actions et non plus uniquement dans sa globalité. Kafalenos et Baroni soutiennent une analyse basée sur l'évolution du cheminement du spectateur. Ils prétendent que l'analyse (et ainsi notre plaisir d'interprétation) de l'œuvre devrait porter sur la constante réactualisation des doutes, peurs, erreurs, connaissances acquises, certitudes, souvenirs... qui

¹² L'utilisation du caractère **gras** dans ces deux paragraphes facilite l'analogie des termes proposés.

¹³ Baetens J. (2006), Une nouvelle version de la narratologie structurale: récit et causalité selon Emma Kafalenos. *Acta fabula*, vol. 7, n° 6, novembre-décembre 2006, paragraphe 7, saisi le 07 janvier 2016, de <http://www.fabula.org/revue/document1835.php>

surviennent lors de la réinterprétation du texte/performance. Cette proposition basée sur un effet poétique ainsi que sur une interprétation séquencée des fonctions/actions, caractérise l'aspect dynamique (la force) de l'œuvre en générant un mélange d'incertitude et d'anticipation, deux éléments clefs de la tension narrative. Nous serions donc en droit de proposer certaines comparaisons tel que l'affirme Jan Baetens :

...grâce à la grammaire fonctionnelle, il devient possible de comparer des textes d'horizons très divers, puis de compléter et de nuancer l'analyse en l'appliquant à des objets dont l'analyse du récit ne tient pas toujours compte, tels le poème lyrique, le tableau, ou encore le texte non-narratif ou anti-narratif¹⁴.

Ce dernier argument montre que notre rapprochement théorique entre la narratologie et la performance artistique pourrait éventuellement opérer sur les bases d'échanges sémantiques.

1.6 Spécificités du médium performatif

Poursuivons notre convergence entre le littéraire et la pratique de l'art performance. Évidemment, tout comme le mentionnait Ricoeur, espace et temps sont indissociables du discours narratif. Il va de soi que nous ne reviendrons pas sur les innombrables analyses de l'art performatif qui relatent ces deux éléments. Mais dans la recherche qui nous concerne ici, nous ajouterons quelques éléments propres à l'art performance qui ne se retrouvent pas directement en littérature ou dans les autres pratiques en art visuel. En plus de l'espace et du temps, le performeur s'exécute dans un réseau matériel déterminé (qui lui est propre). De cette manière,

¹⁴ Baetens J. (2006), Une nouvelle version de la narratologie structurale: récit et causalité selon Emma Kafalenos. *Acta fabula*, vol. 7, n° 6, novembre-décembre 2006, paragraphe 7, saisi le 07 janvier 2016, de <http://www.fabula.org/revue/document1835.php>

nous ajouterons donc aux concepts d'espace et de temps, les notions de corps et d'objets. Cependant, l'art performance tel que nous l'avons défini plus haut se distingue de la littérature, de la peinture et du cinéma par une impossibilité de produire des disjonctions temporelles (ellipse, flashback..) au niveau de la prestation elle-même. La performance se distingue aussi par une entente implicite et réciproque de respect et d'écoute entre le performeur et le public. Évidemment, un spectateur peut quitter la salle au cours de la performance, mais, cela reviendrait à refermer son livre ou à éteindre le téléviseur et, dans ce cas, nous ne pouvons pas parler d'expérience esthétique complète avec l'œuvre en cours.

Je conviens qu'il est parfois périlleux de réconcilier la poétique (la production) à l'esthétique au sens large (la réception) en transposant l'analyse formelle du texte en une gestuelle artistique tout en restant parfaitement cohérent d'un point de vue méthodologique. C'est surtout la réception de l'œuvre performative qui opère dans un mode légèrement différent du moment qu'une performance est à la fois le message et le médium de sa propre existence. Tout comme en littérature, « si l'on vise un "effet concret", on perd du même coup "l'effet poétique" et réciproquement »¹⁵.

1.7 Du conte vers l'art contemporain : se jouer de l'auditoire

Raphaël Baroni et André Petitat, entre autres, ont identifié un ensemble de *matrices interactives* qui permettent de lier la plupart des « opérateurs de transformation » à des contextes interactifs stéréotypés. La singularité de notre recherche repose, en partie, sur une tentative de

¹⁵ Wagner, F. (mars 2007). Entretien avec Raphaël Baroni : à propos de La Tension narrative. *Vox-poetica*. Saisi le 4 janvier 2016, de <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intBaroni.html>

déplacement du code matriciel de la tension narrative qui ne deviendrait plus contributif mais fondateur du médium lui-même. Cela reviendrait à analyser une performance qui engagerait de manière délibérée une "mise en scène" reposant exclusivement sur les schèmes d'ordre matriciel de la narratologie post-classique. Nous pourrions ainsi, possiblement, élaborer de nouvelles pistes de création qui éventuellement se soulageraient du récit au profit du geste poétique.

Parmi les interactions prototypiques qui se rencontrent le plus fréquemment dans les contes, on recense en particulier le *Don*, le *Contrat*, la *Rencontre*, l'*Ordre*, l'*Interdiction*, le *Conseil* ou la *Mise en garde*, le *Méfait* (transgression de lois tacites) et diverses formes d'*Échange* d'information et de *Promesses*. Les *matrices* qui sont le plus souvent exploitées pour produire de la tension narrative et structurer les narrations sur une grande échelle sont essentiellement le *Contrat*, l'*Ordre*, l'*Interdiction*, le *Méfait* et le *Don* (Baroni, 2007).

Les matrices sont la suite logique au système de scripts. Ce dernier vise à faire l'économie de texte, donc d'"actions" dans notre cas. Au lieu de parler de l'ordre d'apparition des événements ou de suites logiques événementielles, nous pouvons identifier des modes interactifs prédefinis avec notre interprète.

Un exemple schématisé en trois points de matrice contratuelle serait :

- 1) Proposition : Libérez-moi de la vilaine sorcière et je vous épouserai.
- 2) Acceptation (ou refus) : Je combattrai ce dragon jusqu'à la mort !
- 3) Réalisation (simultanée ou différée) : Le beau prince épouse la belle.

1.8 Tiendra-t-il sa promesse?

Si l'application des matrices littéraires semble faire consensus aujourd'hui, il en demeure qu'elles visent encore une fois à soutenir une tension entre le lecteur et les protagonistes du conte. Il est évident que notre capital de sympathie augmente pour le shérif qui jure de retrouver le meurtrier ou un Edmond Dantes trahi, promettant de se venger de son ancien ami. Mais, dans les limites de ma compréhension de la thèse de *La Tension narrative* et de ma démarche comparative entre la narratologie et la performance, qu'en serait-il si nous tentions de dépasser la discipline en éliminant tout élément fictif, et en conservant néanmoins la structure matricielle proposée par Baroni et Petitat ? J'avance ici que les matrices qui sont le plus souvent exploitées pour produire de la tension narrative, c'est-à-dire le Contrat, l'Ordre, l'Interdiction, le Méfait et le Don, pourraient inclure le médium lui-même. En fait, pour ramener plus précisément cette hypothèse à notre objectif de recherche, est-ce qu'une performance pourrait prendre directement la forme d'un *contrat* avec son auditoire ?

1.9 Déclinaisons de recherches éventuelles : le dialogue interdisciplinaire entre la narratologie et l'art performance.

Par souci d'économie, nous ne traiterons pas des nombreuses et variées notions du « lecteur modèle » (Eco : 1979, Iser : 1985). L'avancement de Baroni sur le sujet de la réception de l'œuvre nous suffit. Rappelons que ce dernier suggère de dresser des ponts entre la « réception comme acte de coopération interprétative » (qui consiste à se conformer à l'image du lecteur

construite par le texte) et la réception comme acte concret (qui est une expérience réelle, mais aussi nécessairement libre et subjective)¹⁶.

Ces recherches en narratologie sont récentes et on tente de mieux comprendre les différents mécanismes qui permettent de produire un récit efficace. Certes le narratif et l'art action comportent des notions de temps, d'espaces et d'images. Comme nous tentons de le démontrer dans ce chapitre I, si une telle association transdisciplinaire est bien possible, nous pourrions poursuivre une recherche plus serrée sur l'*anticipation* et le *dénouement* à travers un traitement du récit littéraire en performance. Comment pourrions-nous, sur le plan technique et matériel, rapprocher un dispositif sensoriel à un dispositif narratif ? Est-ce que le corps pourrait participer à l'équation de la narratologie ? Les composantes du récit fictionnel et dramatique sont complexes. Un de ses éléments qui soulève encore le débat concerne le dénouement. Nous savons qu'aujourd'hui bien des créations restent ouvertes ou inachevées. Quelle sera la place du dénouement dans ses créations ? Où se situe la finalité d'une performance ? Est-ce dans son exécution, son écriture, son déploiement, sa résolution ?

1.10 La tension narrative : définition

Les thèses narratives post-structuralistes, souvent appelées « Nouvelle vague narrative » sont portées par des auteurs tels que Petitat, Revaz, Kafalenos, Baetens et Baroni. Depuis 2005, la narratologie post-classique emploie des moyens très diversifiés en rupture avec la linguistique structurale. Les chercheurs multiplient leurs champs de compétences dans les domaines de

¹⁶ Wagner, F. (mars 2007). Entretien avec Raphaël Baroni : à propos de La Tension narrative. *Vox-poetica*. Saisi le 4 janvier 2016, de <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intBaroni.html>

l'informatique, de l'analyse conversationnelle, mais aussi dans les sciences cognitives et textuelles. Ils élargissent l'étude du récit traditionnel à des domaines plus risqués tels que les récits non-fictifs et non littéraires, des récits filmiques, mais aussi théâtraux, picturaux et musicaux¹⁷.

Pratiquement toutes les théories narratives post-classiques, incluant notre thèse de *La Tension narrative*, sont des déclinaisons d'hypothèses de Paul Ricoeur qui, rappelons-le, soutenait que « le récit a bien quelque chose à voir avec la manière dont nous faisons l'expérience de notre temporalité »¹⁸. Au même titre que Ricoeur, Raphaël Baroni dans sa *Tension Narrative* prétend obsolète les théories axées sur la "grammaire du récit (les fameuses séquences)". En se basant sur les théories récentes du domaine littéraire, il revalorise le domaine cognitif dans interprétation du récit. Pour Baroni, il est temps de redéfinir les notions du schéma narratif et d'intrigue en misant sur l'actualisation du récit par un interprète et sur les émotions (suspense, curiosité, surprise) générées par la "mise en intrigue" des événements.

La tension narrative est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. La tension narrative sera ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la « force » de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue (Baroni, 2007, p.18).

Tel qu'énoncé plus haut, Raphaël Baroni utilisera trois fonctions thymiques principales : la *curiosité*, le *suspense* et la *surprise*¹⁹. C'est le jeu de ces trois fonctions qui rythme et dynamise le récit.

¹⁷ Prince, G. (2006). Narratologie classique et narratologie post-classique. *Vox-poetica*. Philadelphia : University of Pennsylvania, saisi le 11 novembre 2015, de <http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html>

¹⁸ Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit. Tome I: l'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil.

¹⁹ Nous y reviendrons plus tard en définissant clairement chacune d'elles.

La tension, sur un plan textuel, est le produit d'une *réticence* (discontinuité, retard, délai, dévoilement, etc.) qui induit chez l'interprète une *attente impatiente* portant sur les informations qui tardent à être livrées ; accrue, sous forme d'interrogations marquées et d'anticipations incertaines; la réponse anticipée est infirmée ou confirmée lorsque survient enfin la réponse textuelle.

Il est possible par ailleurs de différencier deux modalités fondamentales de la tension narrative en tenant compte de la nature de cette anticipation incertaine: dans le cas du *suspense*, c'est au niveau du développement futur de la « fabula » que l'interprète produit des pronostics, alors que dans le cas de la *curiosité*, Iser relève que l'interrogation porte sur la cohérence de la situation narrative décrite (Baroni, 2007, p.99).

1.11 Méthodologie de recherche

Afin d'examiner si la thèse de *La Tension narrative* de Raphaël Baroni résiste au protocole événementiel et conceptuel de l'art performance, nous opérerons cette recherche selon différentes approches. Évidemment, nous débutons par une approche comparative interdisciplinaire en identifiant certaines analogies plausibles entre ces deux domaines en dialogue depuis toujours. Dans une démarche expérimentuelle, nous chercherons à transposer une les propositions littéraires de *La Tension narrative* en acte artistique répondant aux concepts mécaniques et esthétiques de l'art performance tels qu'énoncés dans le présent mémoire. Ce va-et-vient heuristique entre l'art performance et l'analyse contemporaine de la narratologie nous offrira un éclairage sur les pensées de Baroni.

Ainsi, en deuxième lieu, cette approche heuristique nous aidera à vérifier si notre hypothèse permet d'avancer des qualités nouvelles ou des solutions innovantes aux concepts de production de l'œuvre d'art. Enfin, d'un point de vue critique et constructiviste, nous chercherons à comprendre, entre autres à travers les matrices interactives, comment cette éventuelle contribution pourrait bénéficier au spectateur.

1.12 Moteur de recherche

En proposant que la performance pourrait se développer sous forme de récit, c'est-à-dire : Nœud-Retard-Dénouement, nous serions en droit de nous demander pourquoi et surtout de quelle manière le récit entretiendrait-il une tension chez le regardeur?

L'enjeu serait de comprendre les structures porteuses qui génèrent la tension narrative et de réussir à transposer ces mécanismes en actes performatifs devant public. Ainsi deux questions fondamentales émergent de cette problématique : d'un côté, cette transmutation opérée, pourrait-elle générer un renouvellement dans la fabrication des performances cinétiques telles que je les pratique ? De l'autre, si *La Tension narrative* de Baroni s'applique pour le performeur, peut-elle aussi renforcer le contrat spectatorial qui joue sur l'anticipation du récit (sa diégétique) en marquant sa structure d'énonciation (sa narration) ?

En considérant la tension narrative selon Baroni, nous tenterons d'en associer les fonctions thymiques principales avec l'art performance à travers l'étude succincte de trois artistes et d'un cas de figure connu, mais atypique aujourd'hui : le duel au pistolet. Une première tentative d'association portera sur un extrait précis de l'œuvre *Twenty Six (Drawing and Falling Things)* du duo anglais John Wood & Paul Harrison. Nous relèverons, entre autres, que le suspense et l'actualisation des proto-actions génèrent une *dysphorie passionnante*. Dans un deuxième temps, nous analyserons comment la tension narrative se structure à grande échelle en usant des matrices interactives que sont le Contrat, l'Ordre, l'Interdiction, le Méfait et le Don dans l'œuvre *One Year Performance 1978-1979 (Cage Piece)* de l'artiste Tehching Hsieh. En troisième lieu, nous chercherons à savoir si une action déjà engagée et a priori non narrative (mono action) permettrait néanmoins de générer, d'une manière ou d'une autre, de la tension narrative et ainsi captiver

l'auditoire. Nous examinerons à ce sujet *Broken Fall (Organic)* 1971 : film/performance d'environ une minute montrant l'artiste Bas Jan Ader s'agrippant à une branche d'arbre les pieds dans le vide, au-dessus d'un petit ruisseau. Ces trois œuvres serviront de base pour une désignation esthétique capable de se transposer en un vocabulaire associable tant dans le domaine littéraire que les domaines de l'art vidéo et de l'art performance.

CHAPITRE 2
AVANTAGE MÉCANIQUE EN SITUATION POÉTIQUE

2.1 Prélude

Dans les toutes dernières pages de son livre, Raphaël Baroni écrit :

Les récits nous rappellent qu'entreprendre une action c'est se heurter à une résistance potentielle, c'est prendre le risque d'échouer dans l'actualisation d'un projet. Quand ce risque apparaît nul, quand on nage en pleine routine, il n'y a rien à raconter, le monde est absent, il n'y a pas *événement*, le temps est réduit à une simple répétition, à un éternel retour du *présent-absent*. Au contraire, lorsque l'action est menacée dans son accomplissement, lorsqu'elle est contrariée d'une manière ou d'une autre, lorsqu'on est amené à produire des pronostics sur son succès ou son échec, alors l'événement devient sensible et la temporalité s'approfondit, nos *anticipations* luttent contre *l'incertitude* d'un futur écrasant de sa présence ; de manière similaire, lorsqu'on nage en plein brouillard, lorsqu'on ne parvient plus à identifier les objets, les êtres, à saisir le sens de leurs actions, nos *diagnostics* s'opposent à un présent ou à un passé lourd de mystères. Il se passe *quelque chose* et cela mériterait peut-être d'être raconté à quelqu'un (Baroni, 2007, p.411).

2.2 Le duel au pistolet : une typologie

Dans un premier temps, nous proposons de mieux se familiariser avec l'idée de tension narrative de Baroni à travers certaines fonctions qui pourraient participer à la valorisation de la pratique performative, ou du moins faire en sorte que la prestation artistique soutienne l'intérêt des spectateurs. Débutons notre analyse en commentant une forme de rituel répandu jusqu'au milieu du XXe siècle : le duel au pistolet. Cet exemple d'affrontement me semble tout désigné pour jeter les bases de notre recherche puisqu'il se trouve, selon moi, à la jonction du récit narratif et de la prestation artistique impliquant le corps, un réseau limité d'objets et le temps réel. Convenons que l'exercice du duel n'est pas de l'art mais que cette forme de rituel illustre très bien la mécanique de la tension narrative. Cet exemple connu d'un très large public me permettra d'entrainer mon analyse de la tension narrative vers l'art performance actuel.

2.2.1 Situer/contextualiser

Ce mode d'affrontement consiste à demander réparation à un adversaire par le biais d'un combat à armes égales. Cette manifestation spectaculaire est soumise à un ensemble de règlements précis auxquels les protagonistes doivent adhérer. Nous avons tous en tête les images véhiculées par les films westerns américains où deux cowboys, cigarette au bec, se dévisagent sur une route poussiéreuse. Dans *My Name is Nobody* (1973) ou encore dans *Il était une fois dans l'ouest* (1968), les villageois rassemblés attendent fébrilement, anxieux, excités par une finalité annoncée.

2.2.2 Le cas de la scène de lutte

Avec son caractère stéréotypé, le duel au pistolet comme la plupart des cas de scènes de lutte, joue principalement sur la fonction de *suspense*. Les codes sont connus et surtout la finalité est pratiquement toujours annoncée : un seul survivra. Je me servirai donc de cet exemple extrême pour démontrer que la notion de *suspense* dynamise l'analyse cognitive chez l'interprète en générant une forme plus subtile et délicate de *curiosité* qui viendrait soutenir son attention. Cette mécanique d'interprétation bannissant momentanément la *surprise* au profit du *suspense* et de la *curiosité* pourrait se révéler efficace en art performance puisque ce domaine créatif comporte lui aussi une grande part de "rituel" autant dans son exécution que dans sa réception. Ce rapprochement entre l'art, le règlement de compte et le domaine littéraire permet de transposer la mécanique du texte narratif en événements.



Figure 4 : *Il était une fois dans l'ouest*, Sergio Leone, 1968
Source : <https://la7emesance.files.wordpress.com/2013/01/evil5.jpg>

Prenons comme référence l'affrontement du conteur et poète national russe Alexandre Pouchkine (1799-1837), considéré comme le fondateur de la littérature moderne en Russie, et sa fin tragique à la suite d'un duel au pistolet avec un jeune officier français à Saint-Pétersbourg en 1837.

Alexandre Pouchkine et Georges d'Anthès convoitaient jolie jeune femme : Nathalie Gontcharova, pleine de charme mais de peu d'esprit. Cette dernière, qui se plaisait avec tous ses admirateurs, avait fini par épouser Pouchkine. Catherine, la grande sœur de Nathalie, avait pour sa part, jeté son dévolu sur d'Anthès, le jeune officier français.

Après maints coups de théâtre et rebondissements amoureux impliquant la propre sœur de Nathalie, Pouchkine en vint à provoquer Georges d'Anthès en duel. Il avait reçu des lettres anonymes lui révélant que sa femme serait tentée par les charmes de Georges d'Anthès.

Pouchkine, pressé par ses amis d'en finir avec ce mélodrame, confirma sa provocation en duel. Il choisit comme témoin un ancien camarade de sorties légères, le lieutenant-colonel Constantin Danzas, qu'il emmena à l'ambassade de France pour y rencontrer le témoin de d'Anthès, le vicomte d'Arciac, qui avait accepté ce rôle sans enthousiasme.

Les deux témoins élaborèrent à la hâte, en cet après-midi d'hiver, les conditions du duel, selon les règles habituelles²⁰.

- Les deux pistolets sont identiques et issus de la même paire d'armes.
- Le choix des armes appartient au duelliste offensé.
- La place de chaque combattant est tirée au sort. Cet élément peut s'avérer important, selon la position du soleil (soleil de face, ou dans le dos, ou sur le côté...).
- La distance entre les duellistes est de 15 pas.
- Les témoins doivent charger les armes des duellistes. La règle veut qu'un témoin charge le pistolet de son duelliste, sous le contrôle d'un témoin de l'adversaire. Le chargement des deux armes doit être le même : charge de poudre et balles strictement identiques.
- Les duellistes sont ensuite conduits à leur place par les témoins.
- Les témoins donnent les armes chargées aux duellistes.
- Tous les témoins se placent du même côté.
- Le témoin désigné par le sort rappelle aux combattants les règles du duel, puis il dit : « Armez ».
- Les duellistes arment le chien de leur pistolet, et amorcent leur visée.
- Puis le même témoin donne le signal en disant aux duellistes : « Tirez ».
- Si un duelliste est blessé par l'autre combattant et qu'il n'a pas encore tiré, il peut alors tirer sur son adversaire, s'il en a la force. Mais s'il n'a pas tiré au bout de deux minutes, il ne peut plus le faire.
- Si les deux coups sont partis et qu'aucun combattant n'est blessé, les armes sont rechargées comme précédemment et le duel continue.
- Tout coup de feu "raté" (le coup ne part pas) compte pour un coup tiré²¹.

Dans un silence terrible, Danzas, un des témoins, donna le signal en agitant son chapeau. La suite fut rapide. Pouchkine leva le bras et se mit à viser d'Anthès. Mais ce dernier fut plus rapide et, brandissant son pistolet, tira. La fumée de la poudre se dissipa. Pouchkine s'était effondré, blessé grièvement au bas-ventre, il perdait son sang en abondance. Il décéda suite à sa blessure.

²⁰ Missemér, F. (2009). Pouchkine et d'Anthès : un duel historique. Association ADIQ, Libre interprétation du texte de François Missemér, publié en mai 2009, saisi le 4 octobre 2015, de <http://www.adiq.fr/pouchkine-et-dantes>

²¹ Chatauvillard, L-A. (1836). Essai sur le duel : partie 1, Bohaire 1836, numérisé le 26 juillet 2006, saisi le 10 juillet 2015, de <http://oldguns-blackpowder.forumgratuit.org/t309-le-duel-au-pistolet>.

2.2.3 La tension narrative dans le duel

Ce rapide exemple historique du XIX^e siècle nous permet d'introduire la typologie des *cas de scènes de lutte*. Baroni mentionne ce cas lorsqu'il insiste sur la singularité du *suspense* et de la *curiosité*.

[...] Il arrive fréquemment que nous soyons confrontés à des situations narratives de « pur suspense », qui ne comportent aucune forme d'ambiguïté présente ou passée, comme c'est généralement le cas dans une scène de lutte (combat de boxe, duel, etc.) dans laquelle l'enjeu du combat, les moyens et l'identité des adversaires sont clairement déterminés, et seuls comptent alors la performance et son issue (Baroni, 2007, p.119).

Baroni nous offre ici un rare exemple d'application des fonctions thymiques fondatrices de la tension narrative. Pour paraphraser l'auteur, nous pourrions dire que la *curiosité* "assiste" le *suspense* afin de générer la tension narrative dans le récit. Ici dans les scènes de lutte nous limitons l'apport de la *curiosité* en présupposant que nous connaissons les règles fondamentales du jeu. Cette base logistique permet de transposer davantage notre intérêt dans un registre de *suspense* : qui va gagner ? Au lieu de : comment va-t-il gagner ?

On pourrait croire que les règles associées au rituel du duel mènent à un "défi" recentré sur notre suspense/intérêt et son issue anticipée. À la lecture de *La Tension narrative* de Raphaël Baroni nous devons maintenant inclure une "parcelle" de *curiosité* dans cet exemple. En fait, les scènes de duel feraient alterner les effets de suspense et de curiosité. Nous pourrions scinder le duel au pistolet en plusieurs étapes dont les plus importantes seraient l'avant et l'après-coup de feu. Si dans l'avant nous éprouvons du suspense (lequel des deux personnages dégainera le premier ?), dans l'après, nous naviguons dans une zone de curiosité à savoir qui a été réellement touché.

Ce qui est intéressant ici c'est que l'événement induisant notre curiosité est déjà dans le passé, il a déjà eu lieu, le coup de feu est déjà parti. On pourrait dire que

La tension ne repose plus sur l'événement lui-même ou sur ses conséquences (comme dans la séquence en triade de Bremond) mais sur l'exposition retardée du résultat, cette dernière formant une séquence enchâssée prolongeant la tension narrative (Baroni, 2007, p.120).

Cette mécanique spécifique pourrait-elle court-circuiter les composantes classiques du récit narratif, à savoir le noeud, le retard et le dénouement ? Baroni parle d'un "prolongement" sans en dire davantage. Dans le cas de la scène de lutte, la finalité du combat apparaît comme une logique temporelle faisant partie du *suspense* ; la victoire d'un des protagonistes clôt notre attente/désir. Dans l'exemple du duel au pistolet, dans l'après-détonation, nous savons qu'un des deux duellistes s'effondrera. Si nous étions dans un registre de cinéma hollywoodien, nous aurions nos deux duellistes venant de tirer se fixant encore stoïquement quelques secondes. Un léger sourire en coin du "méchant" viendrait trahir une blessure potentiellement mortelle avant sa chute au sol.

J'y vois un étrange mélange entre *suspense* (dans l'attente), *curiosité* (les duellistes qui se sourient à savoir qui vient d'être touché), *noeud* (si l'on considère que le noeud redistribue en général la trajectoire du récit : les balles sont alors tirées, où qui toucheront-elles ?) et le *dénouement* (il y a effectivement dénouement puisqu'habituellement la défaite d'un joueur termine un cycle).

Si, en littérature, le *suspense*, la *curiosité* et la *surprise* jouent un rôle élémentaire dans la création de la tension narrative, ne devrait-on pas aussi considérer la dimension rituelle associée à l'art performatif actuel? Dans ce bazar narratif, je retiens la période de l'entrée en scène des propositions de combat et son rôle sur le spectateur. En fait, c'est davantage l'idée de

l'anticipation et de la préparation qui pourrait faire l'objet de traitement artistique. Soit en reprenant certains codes classiques du cinéma ou en transposant directement les gestes en actions performatives. Si nous poussions cette logique en performance, nous pourrions peut-être "offrir" au spectateur une séquence dramatique filmique "hollywoodienne" montrant la préparation du performeur. Par exemple, le performeur achetant ses objets ou installant son système de cordes dans l'espace d'exposition. Ensuite le performeur arriverait et s'exécuterait. Un autre exemple peut-être encore plus en lien avec la présente recherche en performance et en structure narrative : est-ce que la simple exécution d'une recette de cuisine pourrait s'inscrire dans un processus de tension narrative à la fois dans son exécution que dans sa réception ? À des échelles différentes, la méthodologie engageant *suspense* et *curiosité* est semblable : le coup de feu a eu lieu, qui a été réellement touché ? Et le gâteau sort du four, a-t-il levé ? Incontestablement, cuisiner un gâteau demeure meilleur pour la santé que de participer à un duel au pistolet.

2.2.4 Le suspense : solution pour les nuls

Quittons brièvement les chaudrons et la poudre à canon afin de mieux définir le *suspense* selon *La Tension narrative* de Baroni. L'auteur a déjà associé la tension narrative à la musique ainsi qu'au cinéma. Ce dernier évoque le rapport au temps réel et à la sympathie envers les protagonistes et fait un rapprochement avec une "performance orale ou dramatique". Bien qu'encore ancré dans le littéraire, nous pouvons commencer à contourner ce domaine et tenter d'en transposer le schème vers la création artistique performative.

Dans un "récit à suspense", la chronologie des actions est donc au moins partiellement parallèle à la télologie du discours narratif et, par extension, à celle de son actualisation par l'interprète, ce qui permet à cette opacité ontologique du futur d'étendre ses effets au niveau de l'interaction discursive. Il convient de préciser que, dans le contexte de la lecture des récits littéraires ou de bandes dessinées, ce parallélisme suppose que l'interprétation soit au moins partiellement soumise à la "régie du texte", c'est-à-dire qui font l'objet d'une représentation cinématographique ou d'une performance orale ou dramatique, en revanche, la temporalité de l'acte de narration et celle de sa réception coïncident ; dès lors, la durée peut elle aussi faire l'objet de manipulations visant à intensifier le récit (au cinéma on observe en général un ralentissement dans les moments les plus intenses) (Baroni, 2007, p.270).

En effet, le *suspense* entretient une relation davantage modulable avec le spectateur que la *curiosité* ou la *surprise*. Que ce soit au niveau du temps réel, de la sympathie ou de l'identification au protagoniste et même en regard de l'incertitude ou de l'anticipation, le *suspense* reste selon moi un terrain fertile pour l'expérimentation créatrice.

Avant toute chose, soulignons que le *suspense* repose fondamentalement sur une « réticence du texte visant à polariser l'interprétation vers un dénouement attendu avec impatience » (Baroni, 2007, p.269).

Il est donc normalement souhaité de respecter la chronologie des événements afin de développer un rapprochement entre les personnages et l'interprète. C'est ce judicieux mélange de révélation et de retenue qui stimule notre incertitude et notre intérêt à poursuivre l'expérience. En fait Baroni parle du couple *incertitude/anticipation* comme étant générateur d'un « phénomène d'identification ou de sympathie qui vient renforcer la tension narrative » (Baroni, 2007, p.271).

Comme dans l'exemple du duel au pistolet, on retrouve, particulièrement au cinéma, un prologue à l'événement de "suspense". En effet, il semble important de s'identifier ou du moins, de sympathiser avec les personnages de l'action. Il ne faut pas oublier que le *suspense* dépend en grande partie du contexte. À ce sujet, voici deux exemples :

Une personne curieuse qui pénètre dans la chambre de quelqu'un d'autre et qui fouille dans les tiroirs. Vous montrez le propriétaire de la chambre qui monte les escaliers. Puis vous remontez sur la personne qui fouille et le public a envie de lui dire : « Faites attention, faites attention, quelqu'un monte l'escalier ». Donc, une personne qui fouille n'a pas besoin d'être un personnage sympathique, le public aura toujours de l'appréhension en sa faveur. Évidemment, si la personne qui fouille est un personnage sympathique, alors vous doublez l'émotion du spectateur (Truffaut, 1975, p.80)²².

Exemple classique d'Hitchcock [...] dans lequel des interlocuteurs ne savent pas qu'une bombe a été placée sous leur table alors que le public a été mis au courant, l'identification est réduite par la disjonction évidente entre l'attitude désinvolte des personnages menacés et celle, tendue par l'attente d'une explosion imminente, des spectateurs (Baroni, 2007, p. 274).

Contrairement à la *surprise* qui est une émotion éphémère, le *suspense* est redoutablement efficace dans un contexte cinématographique, car le temps diégétique y est malléable. Cette approche du *suspense* en art permet de réfléchir sur les notions de chronologie, de contexte et de codes en vidéo ou encore aux rapports entre le son et *suspense*. Mais en performance la durée peut-elle aussi faire l'objet de manipulations visant à intensifier le récit (l'action performative) ? Transposons grossièrement un ralentissement cinématographique provoqué par une intensification du film en de naturels ralentissements gestuels performatifs. Il est donc proposé que les quinze plans serrés montrant les yeux et les sourires de nos duellistes attendant le signal de la mise à feu soient l'équivalent générique du performeur qui déverse (trop) lentement le contenu de son sac de farine dans un bol.

²² Truffaut, F. (1983). *Hitchcock/Truffaut*. Paris : Gallimard. p.58-59.

2.2.5 Un exemple personnel d'application

Suite à la lecture de ce chapitre dans *La Tension narrative* de Raphaël Baroni j'ai tenté de faire quelques rapprochements avec ma pratique actuelle en art performance. Plusieurs performances que j'ai présentées maraudaient autour des concepts de *suspense* et de *résistance*. Un exemple des plus évidents, serait l'action intitulée *Dialogue entre deux chaises* présentée à Québec ainsi qu'à Toronto en 2010. Dans cette performance, je construisais un système de double balancier qui était activé par la chute d'un lourd sac de sable. Au début de l'action, j'installais les pièces en bois du mécanisme composé d'un cadre de porte, de contrepoids et de planches en équilibre. Cette phase de "construction" pourrait très bien correspondre au "prologue" et génère certainement la curiosité au sens narratif : Que fait-il ? Que construit-il ?



Figure 5 : *Conversation entre deux chaises partie 3*,
Toronto, Canada, 2010

Au bout d'un moment le spectateur reconnaissait un système mécanique simple qui sera vraisemblablement activé par un jeu de balancier. Le suspense "original" se transforme en suspense "retardataire" : « Que va-t-il arriver ? » pour ensuite muter en « Comment cela va-t-il

advenir »? C'est à cet instant que j'installais une poulie au plafond, y passais une corde et soulevais un lourd sac de sable. Je m'assoyais au centre du mécanisme en soutenant d'une seule main le sac de sable au-dessus du levier de déclenchement. La fatigue de mon bras était le détonateur de cette installation en suspens (incertitude/anticipation). À bout de force, ma main s'ouvrait et la violente chute du sac de sable activait les balanciers qui redressaient une porte en projetant une fine neige artificielle (dénouement). Je me levais et je sortais.

Dans cet exemple, nous retrouvons les grandes lignes de la mécanique de la tension narrative, à savoir le trio *suspense, curiosité et surprise*. Le spectateur participe à l'évolution du travail en temps réel (une séquence/action à la fois). Il sympathise avec le performeur, du moins il est en mesure de se projeter dans le geste et de mesurer l'effort à fournir. C'est ici, en partie, une singularité de la thèse de *La Tension narrative* de Baroni que d'inclure une constante réactualisation du récit afin de soutenir la tension par une habile combinaison de nœuds, de retards et de dénouements.

Dans la continuité des scènes de duel, je serais tenté de comparer cette action performative avec les scènes codées du cinéma hollywoodien. J'ai en tête la sémantique des scénarios "catastrophes". En effet, l'actualisation des séquences est innombrable et même que Baroni donne un exemple qui n'est pas si loin de notre performance :

[...] mise en scène d'un protagoniste suspendu au bout d'une corde, ce type de tension narrative s'appuyant sur le sentiment commun du vertige, qui est, littéralement, une angoisse anticipant une catastrophe éventuelle. Dans le film, une série de plans rapprochés nous révèle, soit l'usure de la corde due à un frottement contre le rocher, soit la faiblesse du nœud ou du mousqueton qui la soutient (Baroni, 2007, p. 203).

2.2.6 Le duel et le récit : tableau d'une première rencontre

Ces exemples stéréotypés du duel, de la corde ainsi que celui de la performance *Conversation entre deux chaises* (2010) tentent effectivement à démontrer, comme je l'avais énoncé auparavant, que la narrativité viserait davantage une réactualisation des fonctions liées aux sentiments de l'interprète. Nous avons vu que cette première approche explore davantage les stratégies du jeu narratif où le *suspense* (l'attente) induit une forme plus discrète de *curiosité* nécessaire au maintien de l'intérêt du spectateur. En associant le duel au pistolet à la notion rituelle de l'art performance, nous engageons plus facilement une interprétation séquentielle de l'action (œuvre) et une constante réactualisation de notre bagage cognitif et émotionnel.

Nous poursuivrons donc notre tentative de rapprochement entre *La Tension narrative* de Baroni et le mode opératoire de l'art performance en soutenant que ces propositions dynamisent l'œuvre performative en générant une dialectique de l'*incertitude* et l'*anticipation*, deux éléments clefs de la tension narrative.

2.3 Le duo John Wood & Paul Harrison

Quittons quelques instants les escarmouches paramétrées et les hypothétiques recettes de cuisine pour revenir avec un duo d'artistes établi. John Wood et Paul Harrison (nés respectivement en 1969 et 1966) vivent et travaillent principalement à Bristol en Angleterre. Leur travail est à mi-chemin entre la performance et la vidéo. Devant leur caméra, ils créent des actions simples en modifiant le point de vue du regardeur ou encore en modifiant l'espace pour tromper le spectateur. Avec une astucieuse économie de moyen et usant principalement de plans fixes, ils bouleversent notre rapport à l'objet, au corps et à l'espace. Wood & Harrison ne sont

pas des performeurs dans le sens "Live" du terme. Leur démarche axée sur l'intervention du corps et de l'espace se présente sous forme de traces vidéo. Ces compilations vidéo sont destinées à la diffusion en galerie et rejoignent, en partie, mes préoccupations narratives actuelles.



Figure 6: John Wood & Paul Harrison, *26 drawing and falling things*, 2001.
Image tirée de la vidéo.

Dans *26 drawing and falling things* (2001), une vidéo de 27 minutes, les artistes exécutent ainsi 26 saynètes entrecoupées d'un bref instant blanc. Non dénuées d'humour, les actions performatives proposées par le duo varient en complexité et en intensité. La recette esthétique demeure approximativement la même tout au long de la bande vidéo : au début de la scène, rien ne bouge (corps et/ou objets), par la suite un protagoniste perturbe le système et subit, à travers son corps, la modification de l'espace.

Prenons par exemple la séquence dite de l'entonnoir. La blancheur de l'écran se dissipe et laisse apparaître deux pièces en bois peintes en blanc. Pendant quelques secondes, nous observons ces "tablettes" fixées obliquement au mur créant ainsi une espèce de forme en "V" légèrement ouverte en haut du cadre. Soudainement, un homme apparaît au sommet du cadre de la vidéo. Suspendu par les pieds, il descend lentement et malhabilement vers l'entonnoir. Son corps tente de se mouler aux parois, mais il est évident qu'il ne passera pas dans le minuscule espace. Le corps de l'artiste, coincé définitivement, sonne la fin de la séquence.

2.3.1 L'impatience vous guidera

Baroni concentre ses exemples de tension narrative au domaine littéraire. En effet, nous comprenons qu'en tant que narratologue, les secteurs de l'intrigue, de la fable, ou du conte offrent un terrain de recherche fertile et diversifié au niveau de la perception. Mais qu'en est-il de la séquence vidéo montrant un homme compressé entre deux parois? À première vue, et avec raison, cette séquence semble dépourvue de toute forme de narrativité telle que définie par Propp et même Ricoeur. Il n'y a pas de princesse et encore moins de vilains gangsters. Pourtant le spectateur ressent un certain plaisir à regarder les scènes de *26 drawing and falling things* (2001).

Chez John Wood & Paul Harrison notre compréhension de l'espace cinématographique et nos connaissances en physique nous permettent rapidement d'extrapoler une finalité/temporalité annoncée. Les bases de l'oeuvre ont déjà été mises en place et nous anticipons avec enthousiasme la prochaine séquence et ce, malgré la structure itérative de l'œuvre. À chaque ouverture de séquences, nous touchons un marqueur narratif du processus de création, un point de contrôle que nous avons localisé depuis un moment déjà et que nous appréhendons avec enthousiasme. Il n'y a plus de drame, il y a seulement l'action, et ce, à la fois dans la construction (mise en oeuvre), l'anticipation (processus) et l'attente (narrativité).

Au niveau de la stratégie de création, le duo d'artistes mise sur une organisation dramatique qui valorise le rythme des séquences et l'originalité du dénouement. Les saynètes d'environ une minute s'enchaînent proposant pratiquement toujours un instant "immobile" au début de la séquence permettant au regardeur d'effectuer une première interprétation spatiale et dynamique des actions à venir, soit une sorte d'évaluation des mouvements internes à l'écriture. Pourtant, pour le regardeur, il n'est pas toujours évident de flairer la mécanique sous-jacente aux mises en

scène de nos deux protagonistes. Wood & Harrison se réservent évidemment le privilège de fasciner le regardeur par d'habiles mouvements dépourvus de fonctions pragmatiques²³.

Cette *dysphorie passionnante* prend généralement une valeur positive dans *26 drawing and falling things*. Par leur approche ludique et séquencée de la dramatique, les artistes maintiennent un degré évident d'attente passionnelle (anticipation). Sur ce point, je rejoins l'idée de Raphaël Baroni et de Michel Picard qui précisent, dans le contexte de la narrativité, que la *dysphorie passionnante* :

[...] se définit donc davantage par les traits tensifs de l'*excitation ludique* que par ceux de la souffrance et du pâtir, même si la stratégie du *suspense* passe souvent par la mise en scène de situations qui seraient habituellement considérées comme désagréables dans la vie réelle (Baroni, 2007, p.131).

2.3.2 Une dialectique de l'*incertitude* et l'*anticipation*

Cette séquence de l'homme se coinçant dans l'entonnoir implique la notion d'*anticipation* et, évidemment, de ses deux composantes constitutives; la *curiosité* et le *suspense*. Bien que déjà admise par nombre de narratologue, Baroni clarifie sa position sur la tension narrative en insistant, également, sur la notion de *réticence*.

La tension, sur le plan textuel, est le produit d'une *réticence* (discontinuité, retard, délais, dévoilement, etc.) qui induit chez l'interprète une *attente impatiente* portant sur les informations qui tardent à être livrées; cette *impatience* débouche sur une participation cognitive accrue, sous forme d'interrogations marquées et d'anticipations incertaines; la réponse anticipée est infirmée ou confirmée lorsque survient enfin la réponse textuelle (Baroni, 2007, p.99).

²³ C'est la base de l'art contemporain.

Cette notion de *réticence* ou de *retard* met en branle un jeu relativement complexe d'incertitude et d'anticipation du dénouement attendu. C'est ce va-et-vient entre nouement/dénouement qui rythme et dynamise le récit. Sans cette attente, la tension narrative ne serait pas configurante, « car elle ne polariserait pas le récit vers une réponse textuelle à venir. C'est donc effectivement la dialectique de l'*incertitude* et de l'*anticipation* qui fonde la tension narrative, dont l'une des fonctions primaires est de "rythmer" le récit »²⁴.

Suspense et *curiosité* sont également deux modalités fondamentales de la tension narrative qui retardent stratégiquement le récit. D'abord, pour le *suspense* c'est au niveau du « développement futur de la "fabula" que l'interprète produit des pronostics », alors que du côté de la *curiosité* Iser relève que « l'interrogation porte sur la cohérence de la situation narrative décrite » (Baroni, 2007, p.99).

L'efficacité dramatique de *26 drawing and falling things*, est justement ce savoureux équilibre entre pronostic et diagnostic qui, par une redoutable économie de moyen, crée un "effet de suspense" face à une situation (narrative/performative) incertaine dont le spectateur souhaite avidement connaître le dénouement. En littérature, Baroni précise qu' « il y a un retardement stratégique de la réponse par une forme quelconque de réticence textuelle (fin de chapitre ou d'épisode, péripétie, ralentissement de l'action). Une question typique du suspense : Que va-t-il arriver? » (Baroni, 2007, p.99). Dans le cas qui nous intéresse, il semble que nous pourrions faire correspondre « réticence textuelle » avec « réticence filmique ». Ainsi les nombreux fondus en blanc qui délimitent les séquences et les moments statiques, tels des paysages d'atelier, favorisent une évaluation sommaire des objets en jeu. Ces derniers permettent également de

²⁴ Baroni, R. (2006). Passion et narration, *Protée*, Volume 34, numéro 2-3, automne-hiver 2006, Chicoutimi : Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi, saisi le 3 septembre 2015, de <https://www.erudit.org/revue/pr/2006/v34/n2-3/014274ar.html?vue=resume>, p. 163-175.

contribuer au questionnement induit par l'enchaînement des courtes péripéties artistiques : Que va-t-il arriver cette fois? Va-t-il vraiment tenter de passer dans cet espace limité?

De son côté, la *curiosité* ne nécessite aucune mise en place préalable. Nous pourrions dire que la *curiosité* "assiste ou intensifie" le *suspense*. La *curiosité* générera moins de tension narrative car elle est moins liée au temps. Évidemment la *curiosité* nécessite un retard ou une suspension de sa résolution et elle participe au questionnement sous la forme de : Que fait-il?, Que veut-il?

2.3.4 Ajuster à la discipline : le contrôle du temps

Puisque le temps vidéo est le même que le temps de l'action (*26 drawing and falling things* se présente davantage comme une compilation de courtes performances sans montage), supposons que les saynètes d'une minute entrecoupées par des blancs vidéographiques soient l'équivalent en performance d' "actes" utilisant différents objets et lieu dans l'espace, les fondus en blanc seraient les hypothétiques déplacements du performeur d'un endroit à l'autre ou encore des transitions entre manipulations d'objets.

Nous trouvons ici une partie de notre réponse à savoir comment des schèmes narratifs ou une mécanique du texte narratif (qui appartiennent autant à l'art, au cinéma ou à la littérature) peuvent se transposer en éléments événementiels. La performance opère selon un déséquilibre entre les savoirs des spectateurs et celui du performeur; en général, les spectateurs seront informés (recevront les indices ou les directives propres à la résolution de l'acte poétique) uniquement lorsque le protagoniste le jugera opportun. Pour faire un pont avec le domaine

littéraire, pensons à un auteur de roman policier qui révèlerait au compte-gouttes les indices de l'enquête criminelle.

- L'écrivain est maître de son scénario, de ses objets, de son temps
- Le réalisateur est maître de son scénario, de ses objets, de son temps
- Le performeur est maître de son scénario, de ses objets, de son temps²⁵

Ce parallélisme entre la question du contrôle du temps (ou de son "incontrôle") ainsi que celui du jeu entre *curiosité* et *suspens* dans la notion de *récit* tel que définie préalablement, résistent-ils à notre migration disciplinaire?

Ce déséquilibre du savoir devrait, selon moi, pousser l'intérêt du spectateur vers la relation plus mécanique qu'entretiennent *suspense* et *curiosité*. Rappelons que ces deux composantes engagent autant le corps de l'artiste, ses objets et son espace dans l'interprétation de l'œuvre. On retrouve souvent en art visuel, probablement davantage en performance, en installation et au théâtre, une implication matérielle iconique qui fait écho à la démarche conceptuelle de l'œuvre. Plus qu'un simple décor composé de vulgaires planches de bois, les objets engagés dans les performances peuvent appeler à l'imaginaire et aux sens du spectateur. Au sujet des artistes qui élaborent des œuvres scéniques pour le théâtre UBU, Marie-Christine Lesage dira que :

[...] l'installation scénique privilégie d'abord les *stimuli* perceptuels visuels et kinesthésiques (couleurs, textures). Ainsi, sont stimulés chez le spectateur les processus de la reconnaissance conceptuelle et les premiers niveaux cognitifs de la sensation et de la perception. La reconnaissance conceptuelle possède une faible composante sensorielle et consiste à associer un percept à l'identification de l'objet représenté (par exemple, identifier l'espace d'un parc ou d'un métro dans la structure métallique de *Roberto Zucco*). Par contre, la sensation et la perception concernent directement les espaces

²⁵ Dans cette idée, nous défendons une conception limitée de la performance tel que définie dans le présent mémoire. Il serait néanmoins intéressant voire pertinent de mettre à l'épreuve cette théorie avec des performances aux propositions autres telles que l'improvisation ou l'infiltration. Notons que même dans cette idée, reste que c'est le performeur qui, ultimement, configure son propre mode opératoire.

sensoriels : selon Jean-Pierre Changeux, la sensation désigne « le résultat immédiat de l'entrée en activité de récepteurs sensoriels », et la perception, « l'étape finale qui, chez le sujet alerte et attentif, aboutit à la reconnaissance et à l'identification de l'objet » (1983, p.165). Si le percept primaire suppose l'interaction directe avec le monde extérieur, le percept final rattache une signification, et donc un concept, aux impressions reçues. On peut penser que le langage plastique qui est mis de l'avant par les installations scéniques stimule l'expérience perceptive primaire du spectateur²⁶.

De manière plus générale les spectateurs qui regardent une performance ou qui interprètent un livre d'aventure tentent de "contrôler" la situation par un jeu de diagnostics et de pronostics qui réduit à sa manière l'incertitude des événements.

- On cherche des indices cachés dans les lignes du roman à intrigue.
- On sait que quelqu'un devra mourir lors de ce duel au pistolet : c'est la règle.
- On sait que le corps de l'artiste participera à une action saugrenue : la séquentialité de *26 drawing and falling things* en est ainsi.

Sur ce point, Wuss dira :

Le contrôle est toujours lié à la cognition, mais si on y regarde de plus près, on peut montrer qu'il a aussi des conséquences sur la construction des émotions... En général, le regain d'une forme de contrôle et la réduction de l'incertitude sont accompagnés par des émotions positives, une perte par des émotions négatives (Wuss, 1996, p.53-54, traduction libre).

Dans notre exemple de l'entonnoir, notre incertitude cyclique (Que nous prépareront-ils cette fois?) se module rapidement en curiosité (Que fait-il entre les parois en V?) pour finalement rejoindre le domaine du sensible avec un dénouement ludique (Je l'avais prévu!)

²⁶ Lesage, M-C. (1999). Installations scéniques. Le cas du Théâtre UBU et du collectif Recto Verso. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 26, p. 30-45.

Autant en art performance qu'avec notre exemple du duel au pistolet ou encore qu'avec les séquences performatives de Wood & Harrison, le spectateur est tributaire d'une séquence d'interprétation régie selon la tension narrative de l'événement en cours. Évidemment seul le dénouement sera en mesure d'apporter une « euphorie complète en dissipant les incertitudes » (Baroni, 2007, p.129).

Si en narratologie, la tension narrative a bel et bien quelque chose à voir avec la manière dont nous faisons l'expérience du récit, c'est en grande partie grâce à une dialectique de l'incertitude et de l'anticipation. Définir l'objet du récit ou de la performance nous amène forcément à traiter, de manière analogue, de la dimension dialogique du nouement et du dénouement. L'enchaînement des séquences performatives de Wood & Harrison opère fondamentalement sur les mêmes notions de "réticence actionnelle" (voire "réticence textuelle") que dans la performance *Conversation entre deux chaises*. En créant ainsi l'incertitude et l'anticipation nécessaire à la tension narrative, on entretient une phase de *curiosité* qui aspire uniquement au dénouement attendu/inattendu, ce que nous avons identifié comme la *dysphorie passionnante*.

Selon cette lecture narrative de la performance et du cas archétypal de duel au pistolet, nous pourrions avancer qu' « en général, plus le dénouement paraît imminent, plus l'intensité du discours augmente »²⁷. Puisque nous cherchons à savoir si *La Tension narrative* de Baroni s'applique pour le performeur, nous serions en mesure de nous demander si celle-ci peut aussi raffermir le contrat spectatorial qui module l'anticipation du récit (sa diégétique). En marquant sa structure d'énonciation (sa séquencialité d'actions prototypiques) d'une manière affirmée, la

²⁷ Baroni, R. (2006). Passion et narration, *Protée*, Volume 34, numéro 2-3, automne-hiver 2006, Chicoutimi : Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi, saisi le 3 septembre 2015, de <https://www.erudit.org/revue/pr/2006/v34/n2-3/014274ar.html?vue=resume>, p. 171.

performance s'engage-t-elle dans un échange poétique temporellement orienté plus conséquent avec l'auditoire?

2.4 Tehching Hsieh : une approche matricielle de la tension narrative

2.4.1 L'action par alliance

Tel que nous l'avons défini dans le premier chapitre, « Les *matrices interactives* les plus souvent exploitées pour la tension narrative sont le Contrat, l'Ordre, l'Interdiction, le Méfait et le Don [...] » (Baroni, 2007, p.187). Ces matrices soulignent quelques modes opératoires communs qui entretiennent l'idée de la tension narrative selon Baroni et Petitat. En dépassant l'analyse purement littéraire, il est proposé d'inclure le médium lui-même dans l'équation de la tension narrative. Bref, serait-il possible de considérer les *matrices interactives* non plus comme de simples contributions mais bien comme fondements d'un acte performatif? Examinons cette hypothèse à l'aide d'un exemple, convenons-le, assez radical, celui de l'œuvre *One Year Performance* 1978-1979 (Cage Piece) de Tehching Hsieh.

Tehching Hsieh est un performeur taiwanais/américain connu pour son cycle des *One Year Performance* entre 1978 et 1986. Le principe de ses actions est toujours le même ; Hsieh rédige un contrat d'une page où il décrit les règles et les limites de l'œuvre qui devra se dérouler pendant une année entière. Lui et un témoin cosignent le document et Tehching Hsieh exécute littéralement l'action proposée. C'est dans cet esprit que l'artiste a ainsi passé une année entière à poinçonner une carte de temps à chaque heure du jour et de la nuit (Time Clock Piece 1980-

1981), qu'il a passé une année entière à l'extérieur sans jamais entrer dans un bâtiment, automobile, tente ou autre (Outdoor Piece 1981-1982) ou encore qu'il a passé une année entière relié à une femme par un cordage de 8 pieds de long (Rope Piece 1983-1984).

Pour la première performance de cette série (Cage Piece, 1978-1979), il passa une année entière dans un appartement, enfermé dans une cage sans parler, sans livre et sans télévision. Avant de débuter, Tehching Hsieh rédigea un contrat ferme en y déclarant les paramètres de son action. On retrouve sur cette "entente", cinq affirmations :

September 30, 1978

STATEMENT

I, Sam Hsieh, plan to do a one year performance piece, to begin on September 30, 1978.

I shall seal myself in my studio, in solitary confinement inside a cell-room measuring 11'6" X 9' X 8'.

I shall NOT converse, read, write, listen to the radio or watch television, until I unseal myself on September 29, 1979.

I shall have food every day.

My friend, Cheng Wei Kuong, will facilitate this piece by taking charge of my food, clothing and refuse.

Sam Hsieh

Sam Hsieh

111 Hudson Street, 2nd/F1. New York 10013

Figure 7: Statement de Tehching Hsieh, *one year performance, cage piece*, 1978
Source : <http://www.tehchingsieh.com>

Au-delà de ce document papier authentique, nous concentrerons notre analyse sur la matrice du contrat, un « nœud stéréotypique des échanges extrêmement fréquent »²⁸. Bien qu'habituellement cette forme d'entente lie deux parties, nous verrons dans notre exemple que cette proposition se doit d'être plus globale. Nous serons ainsi en mesure de nous interroger sur la cohérence d'une telle démarche dans la performance et juger de la variabilité de la tension dramatique.



Figure 8 : Tehching Hsieh, *one year performance cage piece*, 1978-1979
Source : <http://www.tehchinghsieh.com>

²⁸ Petitat, A., Baroni, R. (2004). Récits et ouverture des virtualités. La matrice du contrat. *Vox-Poetica*. Lausanne : Université de Lausanne, saisi le 20 novembre 2014, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/pbar.html>, p.1-18.

Cette globalité - performeur (producteur) - médium (art performance) - spectateur (on peut aller visiter l'artiste en cours d'année), nourrit l'intérêt narratif de la matrice du contrat. La facilité de mise en œuvre de l'entente renferme du même coup les éléments de son possible échec. Pourra-t-il tenir le coup ? Comment mangera-t-il ? Nous cherchons déjà nos propres pistes de résolution un peu comme nous l'avons fait avec l'œuvre de Wood et Harrison et la fameuse séquence de l'homme se coinçant dans la structure d'entonnoir.

« Les *matrices interactives*, et particulièrement celle du contrat, constituent une des principales ressources de la tension dramatique »²⁹. Dans notre exemple de *One Year Performance (Cage Piece)* le contrat contribue à l'augmentation de la tension. En fait le contrat signé par un notaire délimite la performance elle-même, principalement dans sa résolution temporelle (un an). Bien que relativement peu de gestes ne composent cette action routinière, nous pouvons probablement affirmer que c'est dans l'exercice global de l'œuvre d'art que la tension narrative se justifie. En littérature, nous savons que le livre que nous tenons dans notre main (papier, reliure, page couverture) ne peut pas réellement contribuer au dénouement de l'intrigue. C'est le contraire ici puisque le médium performatif, et donc l'artiste qui se commet, contribuent directement à la résolution poétique de la proposition. Fluxus avait déjà jeté les bases de cette approche Art-Vie dans les années 60 en multipliant les protocoles possibles de l'acte performatif³⁰. Le foisonnement des actions performatives passées et actuelles module la question de l'unité d'action. C'est pourquoi il ne faut pas prendre les scripts ou les matrices interactives comme des modes d'emploi. Effectivement, on ne compte plus les propositions performatives éclatées et heureuses de l'être.

²⁹ P Petitat, A., Baroni, R. (2004). Récits et ouverture des virtualités. La matrice du contrat. *Vox-Poetica*. Lausanne : Université de Lausanne, saisi le 20 novembre 2014, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/pbar.html>, p.1-18.

³⁰ Pour plus d'information sur ce mouvement atypique des années soixante, nous vous suggérons deux ouvrages de référence : 1-*Fluxus et la musique*, Olivier Lussac. Les Presses du réel, 2010, 336p. 2-*Fluxus Dixit/ Une anthologie Vol.1*, Nicolas, Feuillie, Les presses du réel, 2002, 288p.

2.5 Bas Jan Ader : le narratif et le corps - le récit statique

La pluralité des médias artistiques ainsi que leur transdisciplinarité, propose une offre pratiquement illimitée d'approches sémiotiques, matérielles, technologiques et culturelles qui peuvent être reliées aux approches narratives. Évidemment, les médiums opèrent selon des codes qui leur sont propres. Dans notre étude de cas concernant la performance, nous avons souligné que celle-ci reposait sur une prestation spatio-temporelle dynamique devant public incluant des éléments visuels (objets)³¹.

Par sa base reposant sur le langage, la tension narrative selon Baroni pourrait donc se transmettre à d'autres formes de médias. Pensons au théâtre, à l'opéra ou au cinéma qui, eux aussi, s'appuient sur des codes similaires à l'art performance. La dimension narrative par le langage (parole, écrit...) serait une question de degrés d'interprétation. À ce sujet, la critique littéraire et auteure américaine Marie-Laure Ryan écrit :

[...] qu'au sens strict du terme, la « narration sans langage » implique qu'une histoire inconnue de l'interprète serait évoquée uniquement par la sensation, sans recours à la sémantique de l'image ou du son (Ryan, 2012, p.19, notre traduction)³².

Nous avons démontré que le spectateur peut "ressentir" de la tension narrative en faisant l'expérience de l'œuvre à travers une série de séquences dynamiques configurant l'émotion, mais aussi que ce dernier en faisait l'expérience à travers sa propre conscience humaine. Cette opération transdisciplinaire avec l'art performance a permis de constater que l'interprétation

³¹ Le terme objets peut référer à matériel, à langage (voix), gestes, matrices interactionnelles...

³² Ryan, M.-L. (2012). Narration in Various Media, *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg, Hamburg University Press. saisi le 30 février 2015, de <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media>:

« In its strictest interpretation, “narrating without language” means that a story unknown to the appreciator is evoked by the purely sensory, non-semantic resources of image or sound ».

d'une œuvre performative pouvait rejoindre les préoccupations littéraires post-classiques qui libèrent le narratif (récit) de l'emprise du temps et des schémas séquentiels traditionnels en un nouveau modèle séquentiel pratiquement dérèglementé, mais incluant impérativement une manifestation narrative et cognitive de la part du spectateur.

C'est ce qu'avance, entre autre, Monika Fludernik avec son modèle narratif qui libère la narrativité des critères de progression temporelle et de la logique séquentielle. Elle suggère un modèle où l'idée de narration n'est plus tributaire de l'intrigue mais où elle demeure nécessairement redevable à l'expérience anthropomorphique³³.

C'est dans cet esprit que Fludernik défend la poésie lyrique comme un texte narratif, car selon elle, tout texte qui représente une expérience EST un texte narratif. De notre côté, nous avons vu qu'avec le duel au pistolet ou encore avec le mode opératoire d'une recette de cuisine que l'information narrative en lien avec l'activité repose moins sur le langage expérientiel pur que sur l'organisation pré-codée d'une séquence et donc d'une finalité annoncée.

Examinons un dernier exemple qui mettrait en lumière les éléments de la tension narrative au sein d'une présentation artistique performative épurée. Prenons l'œuvre *Broken Fall (Organic)* de l'artiste américano-hollandais Bas Jan Ader. Il s'agit d'un film de 1971 d'environ une minute s'ouvrant directement sur l'artiste agrippé à une branche d'arbre les pieds dans le vide, au-dessus d'un petit ruisseau. Son corps oscille légèrement puis, il lâche prise et tombe dans l'eau peu

³³ Caracciolo, Marco. (2014). "Experientiality". *The living handbook of narratology*. Hamburg : Hamburg University. saisi le 21 février 2015 de <http://www.lhn.uni-hamburg.de/>

« Hence, Fludernik's model grounds the narrativity (and experientiality) of fictional narrative in the representation of characters' experiences: "Narrativity can emerge from the experiential portrayal of dynamic event sequences which are already configured emotively and evaluatively, but it can also consist in the experiential depiction of human consciousness tout court" (30). In this way, Fludernik uncouples narrativity from the criteria of temporal progression and causal connectedness with which it is associated in plot-based definitions of narrative: "In my model there can [...] be narratives without plot, but there cannot be any narratives without a human (anthropomorphic) experiencer of some sort at some narrative level ».

profonde quelques mètres plus bas. Nous pouvons comparer cette oeuvre à *26 drawing and falling things* du duo John Wood et Paul Harrison dans la mesure où l'œuvre se présente sous un support vidéo définitif. Nous considèrerons donc que cette action en pleine nature aurait été possible devant public³⁴.



Figure 9 : Bas Jan Ader, *Broken fall (organic)*, 1971
Source : <http://wineandbowties.com/wp-content/uploads/2013/03/bja.jpg>

³⁴ Pour rester fidèle à l'ouverture brusque de la séquence, imaginons qu'un rideau obstruerait la vue du public. Au lever du rideau, nous découvrons Bas Jan Ader "déjà" suspendu à sa branche.

Le rideau se lève donc et nous découvrons l'homme suspendu à sa branche. Évidemment, la carence de la mise en intrigue renvoie à une réinterprétation de la situation initiale: Pourquoi est-il ainsi perché? En fait, ces situations incongrues posent un réel défi aux sciences cognitives en lien avec l'expérience narrative. Si nous quittons le récit/œuvre pour mettre l'emphase sur le spectateur, alors toutes les propriétés de l'œuvre d'art devront exister via une expérience du spectateur. Or, Kafalenos soulignait que le spectateur présent est invité à considérer son bagage cognitif dans l'interprétation et surtout dans l'anticipation des actions à venir. En ce sens, regarder *Broken Fall* (Organic) 1971 ne revient pas à tenter une analyse esthétique englobant la totalité, c'est au contraire « un processus d'approximations successives où le regard est sans cesse appelé à se mettre en question et à s'adapter à des contextes eux aussi sans cesse nouveaux »³⁵.

Selon cette approche, nous pouvons reconstruire une fabula en réponse aux premières secondes de la performance. Certains spectateurs penseront à une vilaine chute d'un arbre dans leur jeunesse, d'autres se demanderont si l'homme fuit quelque chose tandis que d'autres, plus pragmatiques, évalueront les potentielles blessures qu'une pareille chute occasionnerait. En absence de situation initiale claire, la temporalité de départ ou le lieu revient au spectateur lui-même. Une chose demeure incontestable en art performance, le spectateur ne peut pas compléter son récit (fabula) avant la conclusion de l'acte performatif.

Tout comme *One Year Performance* 1978-1979 (Cage Piece) de Tehching Hsieh, *Broken Fall* (Organic) 1971 est une œuvre, disons-le, peu mouvementée. La grande majorité de l'action (pratiquement 85 secondes sur les 98 du film) concerne un Bas Jan Ader suspendu à une branche. Nous avons donc amplement le temps de considérer notre bagage cognitif engagé dans cette

³⁵ Baetens J. (2006), « Une nouvelle version de la narratologie structurale: récit et causalité selon Emma Kafalenos », *Acta fabula*, vol. 7, n° 6, Novembre-Décembre, paragraphe 3, saisi le 07 janvier 2016, de <http://www.fabula.org/revue/document1835.php>

action. Par contre, « une situation narrative incertaine génère de la tension, mais une situation inerte, peu importe sa force initiale, finit tôt ou tard par tomber à plat et euthanasier la *Tension* »³⁶. Ici, l'idée de la tension narrative se retrouve dans une interprétation successive des séquences à travers nos trois fameuses fonctions thymiques fondatrices de la tension narrative : *suspense*, *curiosité*, *surprise*.

1. *Suspense* :

Résistera-t-il encore longtemps dans cette position? Tombera-t-il?
Remontera-t-il? La branche cassera-t-elle?

**Reportons-nous temporairement au cas de « suspense paradoxal » de Robert Yanal **:

- (i) Les répétiteurs ressentent du *suspense* lié à un résultat attendu dans le récit.
- (ii) Les répétiteurs sont certains de ce que sera le résultat.
- (iii) Le *suspense* requiert l'*incertitude*.
(Yanal, 1996, p.148, ou voir Baroni, 2007, p.279)

2. *Curiosité* :

Mais comment en est-il arrivé là? Qui est-ce? Pourquoi résiste t-il aussi longtemps?

3. *Surprise* :

Provient des lacunes de la mise en intrigue : Pourquoi est-il là-haut?
Provient de la certitude du dénouement, la chute elle-même, suivie d'une phase de détente qui permet de rebâtir la relation cognitive et événementielle.

Au même titre que les premières lignes d'un récit littéraire ou les premières images d'un récit filmique, la mise en place (ou ici la non-situation initiale) de la performance suffisent à exciter la *curiosité* et encourager les *pronostics*. Une proposition tensive adroïtement retardée produit une plus grande passion chez le spectateur. Ici, l'homme et sa branche opèrent dans un

³⁶ Lamarre, Francis. (2012). *La tension narrative au cinéma : articulations et mécanismes du suspense*. Mémoire de maîtrise, Université de Montréal. Repéré dans Érudit. p.40

registre similaire à notre précédent exemple de la corde s'usant inexorablement sur la paroi rocheuse. Ces situations narratives incertaines menacent l'intégrité physique du protagoniste et contribuent à la tension narrative. Dans *De l'essence du rire* (1855), Baudelaire suggère que seul un philosophe peut rire de sa propre chute. Dans ce texte surprenant, pour Baudelaire, nous comprenons que se dissocier de notre être revient à s'observer subjectivement. Le corps en action peut alors devenir un objet du rituel performatif qui contient une force ou un positionnement critique de l'artiste lui-même. Comme Ader, mes performances impliquent souvent des actions usant de force musculaire et de mécanique rudimentaire, par exemple : utiliser un balancier ou bien encore se retenir à un arbre les pieds dans le vide. Peu importe le comment nous en sommes arrivés à cette position saugrenue, maintenant nous faisons partie de l'oeuvre, nous sommes objet. Nous résistons à la gravité dans un sublime effort. Spectateurs et performeurs savent que cet équilibre devra un jour se briser et laisser les corps se fracasser au niveau du sol. État de veille, état de neutralité dramatique. Une finalité annoncée, une beauté suspendue, une beauté du geste.

2.5.1 Conclusion

Évidemment entre fiction et factuel, les modes de production de la tension narrative peuvent varier selon « la formation des créateurs, des contraintes imposées par les formats des prestations et les médias utilisés (littérature, presse, cinéma, texte, performance, musique, etc...) »³⁷. Retenons naturellement qu'à l'instar des domaines de la narratologie post-classique et de l'art contemporain performatif, la puissance poétique de l'œuvre en jeu n'a d'égale que l'originalité de son contenu.

2.6 Du livre vers l'action : synthèse des recherches

Nous avons vu que la thèse narrative post-classique de *La Tension narrative* telle que soutenue par le narratologue suisse Raphaël Baroni ouvre la voie à d'autres champs d'analyse que les traditionnels romans à intrigue ou contes pour enfants. Nous avons défini les trois fonctions thymiques essentielles à la tension narrative soient le *suspense*, la *curiosité* et la *surprise* à travers l'étude de cas du duel au pistolet. Par la suite nous avons cherché à rapprocher cette thèse post-classique avec certaines composantes propres à l'exercice de l'art performance. Nous avons relevé que le *suspense* et l'actualisation des proto-actions contribuent à une *dysphorie passionnante* dans l'œuvre *Twenty Six (Drawing and Falling Things)* du duo anglais John Wood & Paul Harrison. En poursuivant avec l'œuvre de Tehching Hsieh, *One Year Performance 1978-1979* (Cage Piece), nous avons également souligné qu'un engagement

³⁷ Marti. M., Pelissier, N. (2012). Storytelling et tension narrative. *Fabula-La recherche en littérature*. Publiée le 21 mars 2012, saisi le 18 janvier 2014, de http://www.fabula.org/actualites/storytelling-et-tension-narrative_50159.php

disciplinaire sous forme de *matrices interactives* (ici le contrat) pouvait générer une attente passionnelle dans la lignée de *La Tension narrative*. En dernier lieu, avec *Broken Fall* (Organic) de Bas Jan Ader, nous avons cherché à savoir si une proposition performative épurée pouvait participer empiriquement à l'idée de la narrativité post-classique et ce, malgré une relative absence de prélude. Dans tous les cas, nous avons supposé que la tension narrative profitait à l'art performance et qu'elle encourageait le spectateur à attendre un dénouement. Le savant jeu entre anticipation et incertitude serait primordial dans l'interprétation poétique et émotive de l'acte de réception. À travers cette analyse succincte, nous avons évoqué brièvement d'autres domaines tel le cinéma, la musique et le théâtre qui pourraient opérer, dans une certaine mesure, selon une logique narrative et passionnelle similaire à nos observations. En poursuivant notre mutation disciplinaire, nous pourrions encore élargir notre champ d'étude à d'autres disciplines contributives comme la vidéo d'art, l'art sonore, la poésie...

En associant, pour la première fois, la thèse narrative de *La Tension narrative* à l'art performance nous serions en droit de vérifier concrètement, comment cette transmutation pourrait renouveler notre propre pratique performative et, du même souffle, favoriser une relation tensive passionnelle jouant sur l'anticipation de l'action (du récit).

Je propose de vérifier sommairement l'idée de Baroni à travers un corpus d'œuvres performatives et vidéographiques originales développant une structure narrative expérimentale. Même si mon processus créatif est fondamentalement basé selon une approche performative, nous emprunterons volontiers certains codes à d'autres disciplines telles la vidéo et la sculpture à des fins de présentation.

CHAPITRE 3
GENÈSE D'UNE CORRÉLATION ANNONCÉE

3.1 Origine de la pratique : concevoir une performance

Tel que mentionné en début de chapitre 1, je suis issu d'un parcours académique orienté vers le cinéma. Il est donc concevable que les idées de narration et de récits meublant la pratique actuelle en art performance soient partiellement tributaires de la discipline cinématographique.

Aujourd'hui, ma pratique de l'art performance repose sur un système mécanique composé d'éléments mobiles qui interagissent ensemble. Ici, l'œuvre est soigneusement préparée pour se construire en temps réel. Au début de l'action, je prépare un système à l'aide de machines rudimentaires : poulies, treuils ou balanciers, et expose un état de bouleversements annoncés, un peu comme une réaction en chaîne non déclenchée. Lorsque le système mécanique semble complété, j'insère mon corps dans le dispositif. Le spectateur est témoin de l'interaction corps/machine.

Ces constructions parfois simples peuvent aussi se révéler imposantes et envahissantes. De plus, les mécanismes que je crée doivent répondre sans broncher aux actes performatifs infligés lors de la présentation. C'est pourquoi une grande part de ma création touche le dessin préparatoire et la visualisation. Avant de commencer "matériellement" une oeuvre, j'en dresse la séquence dynamique et les schémas de construction. Je calcule aussi la résistance des cordages, des ancrages, et même des vis afin de prévenir l'imprévisible. La préparation méthodique de mes performances me rassure. En fait, ce processus de préparation n'est pas si loin du plan de rédaction ou encore mieux, du découpage technique, cher aux cinéastes³⁸.

³⁸ Voir annexe B.

En réfléchissant davantage sur mes dernières actions, je crois que je parviens à générer un type d'attente, un suspense face à la conclusion ou encore une motivation face à l'originalité de l'évènement en cours. Même si le public peut anticiper le processus, il demeure intrigué par la résultante. Il y a certainement la fin de l'oeuvre, mais aussi le parcours qui mène à celle-ci. J'ai donc commencé à construire des actions sous forme de parcours évolutifs. La performance serait donc susceptible de se développer sous forme de récit, c'est-à-dire : début-milieu-fin. En scrutant un peu le sujet, j'ai plutôt adopté la terminologie littéraire de : nœud-retard-dénouement.

En cherchant si une telle association performance/récits était possible, j'ai découvert une partie des thèses narratives post-classiques. J'ai particulièrement retenu une thèse récente (2007) : *La Tension narrative, Suspense, curiosité, surprise* du narratologue Raphaël Baroni. Ce dernier soutient que la tension dramatique, générée par divers mécanismes d'interprétation, repose essentiellement sur trois fonctions thymiques que sont le *suspense*, la *curiosité* et la *surprise*. J'ai donc cherché à mettre en lumière les idées de Baroni à travers l'exercice de l'art performance. En associant, dans un premier temps, fonctions/actions et ensuite lecteur/spectateur j'ai poursuivi l'idée que le lecteur d'un livre, comme le spectateur d'une performance, est invité à considérer son bagage cognitif dans l'interprétation et surtout dans l'anticipation des actions à venir. Ma lecture de *La Tension narrative* a mis en lumière des termes, des concepts et des structures qui pourraient faire le pont entre les disciplines voisines que sont la littérature et l'art performance.

3.2 La Fubula Live : méthodologie d'une adaptation

Exposer les tenants et aboutissants d'une thèse narrative post-classique en art performance serait un exercice périlleux. Comme nous l'avons suggéré précédemment, la tension narrative demeure liée aux concepts de récit littéraire, du conte et de l'intrigue. Ce mode opératoire est relativement différent de l'agir performatif qui procède, généralement, dans des registres d'expérimentation, de dématérialisation et d'impermanence. C'est, entre autres, pourquoi nous insistons sur l'idée de "contribution" de la tension narrative à l'exercice de la performance contemporaine mais aussi à sa relation poétique avec l'auditoire.

Il est donc proposé d'étudier certaines œuvres performatives et vidéographiques sous l'angle de la narratologie post-classique, d'en identifier les similitudes opérationnelles et d'en rattacher une nomenclature commune aux deux disciplines voisines. Évidemment, ce travail de création devra se réaliser en symbiose avec ma production artistique et demeurer fidèle à l'esthétique singulière que j'ai réussi à bâtir au cours des dernières années.

Présentées sous forme d'exposition en galerie, les œuvres vidéographiques et sculpturales explorent différentes approches narratives énoncées dans le présent mémoire. Étrangement, diront certains, l'exposition n'offre pas de prestation performative en direct avec le public. En effet, c'est plutôt l'idée de tension narrative et de ses mécanismes de diffusion et de réception qui seront traités sous forme de courts-métrages. Ce choix est motivé premièrement par des questions de pérennités artistiques et deuxièmement par une importante contribution "corporelle" et "performative" associée aux œuvres d'art. Les vidéos à l'étude oscillent donc entre la simple trace performative, presque documentaire, jusqu'à une construction beaucoup plus élaborée qui

se réclame volontiers de l'intrigue narrative ou encore du vidéoclip. Au passage, notons quand même une petite sculpture qui marque aussi le lien interdisciplinaire de notre recherche.

Ces transpositions disciplinaires originales opérées, nous pourrons examiner si la thèse de *La Tension narrative* de Raphaël Baroni résiste au protocole de l'art contemporain présenté en galerie. Il s'agit, encore une fois, de modestes expérimentations qui, faute de données statistiques crédibles en lien avec la psychologie cognitive et la réception de l'oeuvre, ne peuvent reposer que sur une interprétation fragmentaire et subjective de l'auditoire ou encore, sur les allégations du créateur lui-même.

3.3 La tension narrative en performance : les premiers balbutiements

Au cours de cette recherche j'ai mis sur pieds quelques exercices qui démontrent bien, je crois, l'évolution de mon cheminement. Par souci d'économie, voici donc présentés chronologiquement trois exercices qui ont nourri et dynamisé ma recherche.

3.3.1 Exercice préliminaire #1 : *Comment traverser une piscine de manière poétique*

Performance, Viva art action, Montréal, octobre 2013

Mots-clefs : suspense, curiosité, surprise, récit, anticipation, équilibre

Le Festival VIVA de Montréal propose un lieu particulier pour exercer l'art performatif. En effet, les artistes sont invités à performer à l'intérieur de l'ancien bain Saint-Michel, une ancienne piscine. Loin du "white cube" traditionnel, les actions se déroulent donc dans un lieu recouvert de tuiles et avec un plancher incliné à 3 degrés. Probablement influencé par un vent pré-olympique, j'ai développé l'idée performative en lien avec le saut à la perche. En effet, cette discipline sportive se rapproche, d'une certaine manière, de ma pratique artistique tant au niveau de la force, du déplacement que du système de balancier.

J'ai cherché à prolonger l'envolée du corps dans l'espace, à ralentir la traversée, voire à décomposer les phases du mouvement. J'ai donc élaboré une action basée sur un saut à la perche poétique qui serait décomposable dans le temps, un peu à la manière du récit littéraire.

Séquence des actions :

1. Je lis un court texte historique portant sur le saut à la perche³⁹. Je termine la lecture en expliquant que la performance se terminera lorsque le sapin aura atteint l'autre côté du bâtiment.
2. J'escalade le mur afin de sortir du bassin. Je me place en dessous de l'arbuste.
3. Je place un tissu noir sur ma tête.
4. Je pointe l'arbre quelques instants.
5. J'enlève sèchement le tissu de ma tête.
6. Je retourne dans le bassin.
7. J'entre dans la structure sous un grand drap noir.
8. J'actionne la manivelle du treuil, le câble se tend lentement.
9. La tension du câble augmente au rythme du cliquetis du treuil.
10. La structure noire commence à s'élever.

³⁹ Voir annexe A.



Figure 10 : *Comment traverser une piscine de manière poétique*, Viva, Montréal, 2013, Photo par Christian Bujold et Guy L'Heureux

11. Je poursuis la remontée jusqu'à l'équilibre.
12. Je stabilise, non sans mal, la structure en position verticale.
13. Je pratique une ouverture à la crête du tissu.
14. Je laisse tomber le drap au sol révélant ainsi la structure rouge.
15. Je maintiens la pose au sommet de la structure.
16. Je maintiens encore cet équilibre précaire au sommet de l'échelle.
17. Je reprends place dans la structure.
18. À l'aide de la ficelle rose, j'attire l'arbuste vers moi.
19. Je coupe une autre ficelle et l'arbuste se renverse tête en bas.
20. J'utilise le second treuil afin de compléter ma descente vers le côté opposé.



Figure 11 : *Comment traverser une piscine de manière poétique*, Viva, Montréal, 2013, Photo par Christian Bujold et Guy L'Heureux

21. La structure s'appuie sur la poutre.
22. Je sors de la piscine et je tire une autre ficelle rose qui me permet de faire glisser le sapin sur le fil principal.
23. Le sapin traverse lentement l'espace.
24. L'arbuste monte le long du mur
25. L'arbuste est au centre de la grande fenêtre surplombant l'espace.
26. Je bloque le cordage
27. Fin

3.3.2 Examen de l'œuvre

Au début de ma recherche, j'associais plus fidèlement la littérature à mon domaine de prédilection : la performance. C'est pourquoi, en début d'action, je sentais le besoin de lier mon action à un petit texte explicatif qui annonçait à la fois une partie de mes recherches esthétiques et conceptuelles mais aussi, plus spécifiquement, la fin même de la performance à venir. C'était exactement l'idée de la dialectique entre l'incertitude et l'anticipation. Ici l'incertitude était maintenue par un savant jeu de drap qui ne laissait échapper que les cliquetis provenant du treuil. L'incertitude, pour sa part, était nourrie au niveau du système mécanique lui-même par une relative témérité liée à son opération : Va-t-il tomber? Les cordages résisteront-ils?

Au niveau de l'anticipation, j'ai tenté de réduire au maximum les pronostics de l'auditoire afin que celui-ci concentre sur les efforts physiques et l'habileté dans les mouvements proposés. On pourrait aussi avancer que cette performance fonctionne selon la matrice interactive du contrat puisque d'entrée de jeu, j'ai annoncé que « la performance se terminera lorsque le sapin aura atteint la fenêtre circulaire de l'autre côté de la salle »⁴⁰. On peut facilement faire référence ici à la matrice du contrat tel que proposé en narratologie par Petitat et Baroni sauf que, dans notre cas, le beau prince qui monte à la tour du château afin de libérer la princesse est ici remplacé par un modeste performeur perché de manière précaire... mais non moins annoncée.

J'ai retenu de cette prestation qu'il pouvait être intéressant de déclarer unilatéralement la conclusion de l'action sans que cela n'entrave la tension narrative de l'auditoire. En effet, plusieurs spectateurs m'ont raconté avoir ressenti beaucoup de stress et de tension en me voyant m'exécuter au dessus de la piscine. Plusieurs m'ont aussi fait part que cette tension était nourrie

⁴⁰ Voir annexe A.

de leurs pronostics face aux éventuelles possibilités de placer un arbuste dans la fenêtre et ainsi atteindre ce que nous avons décrit comme une *dysphorie passionnante*.

3.3.3 Exercice préliminaire #2 : *Apprécier la chute d'un arbre*

2015, vidéo numérique HD, 1 minute 36 secondes

Mots-clefs : suspense, curiosité, anticipation, décompte

Cette vidéo s'ouvre sur un compte à rebours où les nombres sont représentés alphabétiquement. À partir du chiffre cinquante, on aperçoit les nombres qui décroissent pour atteindre zéro. Tout juste au-dessus du texte, trois séquences vidéo nous montrent, sous différentes approches, un homme interagissant avec des conifères (regarder, grimper, tronçonner). À la fin du compte à rebours, les trois actions se complètent simultanément et brusquement par la chute de l'arbre.

3.3.4 Examen de l'œuvre

Je voulais expérimenter un autre exercice de finalité appréhendée. J'ai donc utilisé un simple générateur de décompte (timecode) que j'ai inséré dans le bas de la séquence. En remplaçant les éléments numériques par leurs équivalents scriptés, la lecture devient légèrement plus ardue. En effet, les premières secondes de la vidéo perturbent notre lecture de l'espace et du temps. Le regardeur a nécessairement besoin de quelques secondes pour s'ajuster au rythme décroissant des nombres qui se succèdent et extrapoler la durée approximative de la séquence

proposée. Ce travail du regardeur est aussi justifié par un rythme alphabétique légèrement plus lent qu'un timecode traditionnel (d'un chiffre à la seconde). Cet effet de curiosité est en décalage avec la notion de cinéma traditionnel et demande, encore une fois, un léger travail d'adaptation de la part du regardeur.



Figure 12 : *Apprécier la chute d'un arbre*, 2015, vidéo HD, dix-huit secondes (haut) et zéro seconde (bas)

Une fin attendue, prévisible certes, et un montage construit en fragmentant l'espace cinématographique qui invite notre œil à se balader d'un cadre à l'autre au-dessus d'un décompte

difficilement saisissable et fuyant. Sans dire que la fin des séquences résout une problématique de base, nous sommes en mesure d'observer une certaine gradation de la tension dans la lecture de cette bande vidéo. Je crois que le simple fait de voir un décompte génère une tension narrative en lien avec l'anticipation, une composante essentielle du *suspense*.

J'en retiens que l'idée du décompte contribue à l'idée de tension narrative. En effet, on semble noter une euphorie progressive inversement relative au temps restant. Je retiens aussi qu'il n'est pas évident pour le regardeur de profiter pleinement de l'action en cours dans la vidéo par un jeu de fragmentation visuelle.

3.3.5 Exercice préliminaire #3 : *Sans titre (eau qui coule)*

2015, vidéo numérique HD, 2 minute 06 secondes

Mots-clefs : suspense, anticipation, épuisement

Un homme s'approche d'un gros réservoir de plastique blanc rempli d'eau. Il soulève à l'arraché le lourd contenant et le maintient quelques instants contre son corps. Épuisé, il laisse tomber le contenant et l'eau se déverse sur la neige devant lui.



Figure 13 : *Sans titre (eau qui coule)*, 2015, vidéo HD

3.3.6 Examen de l'œuvre

Cette courte expérimentation associait la résistance physique à la composante de *suspense*. Ici, le jeu entre nœud-retard-dénouement est sévèrement simplifié à l'action de l'homme qui supporte une charge relativement lourde. Le spectateur accompagne en partie l'effort physique et appréhende la chute inéluctable du bidon de plastique. C'est justement cette chute violente et magnifique qui nous "libère" à travers ce que nous avons défini comme étant la *dysphorie passionnante*. Ce modeste exercice opère donc selon une modalité de *suspense* relativement simple : Combien de temps tiendra-t-il? Que se passera-t-il si le réservoir tombe? En plus du *suspense* qui dynamise l'analyse cognitive chez l'interprète, la *curiosité* vient aussi soutenir l'attention du regardeur. Cette dynamique tensive repose principalement sur le retard qui est entretenu par l'endurance du protagoniste.



Figure 14 : *Sans titre (eau qui coule)*, 2015, vidéo HD

Cette courte saynète pourrait soutenir plusieurs idées et concepts propres à la tension narrative. Mais, comme dans tout bon récit littéraire, l'attraction de l'auditoire n'a d'égal que l'originalité de l'intrigue et, encore davantage, la fraîcheur de sa conclusion.

3.4 Exposition: L'impermanence du mouvement

Lieu : Centre en art Langage Plus, Alma, Québec, Canada

Du 19 février au 27 mars 2016

Les résultats de recherche en lien avec la thèse de *La Tension narrative* et son éventuelle contribution en art performance sont présentés sous forme d'exposition individuelle en galerie. Le corpus d'œuvres de *L'impermanence du mouvement* représente une première tentative d'analyse entre l'art performance contemporain et une proposition narrative post-classique.

Suite aux lectures, recherches, analyses et laboratoires expérimentaux, j'ai retenu quatre œuvres qui me semblent les plus pertinentes. Je propose d'approfondir chacune d'elles en les abordant premièrement d'un point de vue descriptif et technique, deuxièmement, en indiquant le lien qu'entretient chacune d'elles avec la proposition narrative de Baroni et, troisièmement, je commenterai l'éventuelle contribution de la tension narrative et son lien dans la réception de l'œuvre.

3.4.1 Œuvre #1 : Récits de trappe et autres situations boréales

Vidéo HD, 12 minutes

Mots-clefs : *curiosité, surprise, montage en parallèle.*

Un draveur quitte son billot et décide de remonter la rivière à la nage afin de découvrir l'origine des billes de bois.



Figure 15 : *Récits de trappe et autres situations boréales*, 2015, vidéo HD

Le film débute avec quelques plans d'un homme dravant sur un gros billot de bois. Après un moment d'équilibre précaire, il plonge et nage dans la rivière. Pendant ce temps, une bande d'hommes déplacent de lourdes pièces de bois, opèrent des tronçonneuses et mettent en place de longs câbles d'acier à travers la forêt. Ces travailleurs se déplacent d'un lieu à l'autre au pas de course tel un peloton de soldats. Le groupe de "bûcherons" semble collaborer à la construction d'une structure au cœur de la forêt boréale.

Les plans alternent entre les hommes travaillant et courant dans la forêt et notre draveur qui, maintenant, nage énergiquement. Les deux solitudes se rejoignent en fin de parcours lorsqu'on découvre que les "bûcherons" préparent le "sauvetage" d'un arbre. Dans un sublime effort mécanique, l'arbre pratiquement mort, est hissé hors de l'eau et nous découvrons que le draveur/nageur est accroché à sa cime.

3.4.2 Examen de l'œuvre

L'idée de départ était d'effectuer une performance artistique à grand déploiement. Puisque dans ma pratique récente j'utilise fréquemment des conifères, j'ai décidé de placer l'action au cœur même de l'habitat naturel. En quittant la traditionnelle galerie et son public, je pouvais profiter d'un terrain d'expérimentation extrêmement vaste et diversifié venant enrichir la prestation. Évidemment, cette fois, le public n'aura accès qu'à cette œuvre filmique et devra reconstruire l'action à travers son propre bagage cognitif.

Ce film repose sur un montage parallèle assez classique; deux "histoires" distinctes convergent vers une finalité commune (voir collaborative dans notre cas). Cette alternance cherche évidemment à dynamiser le récit en stimulant l'imaginaire du spectateur. Par un dévoilement fragmentaire et stagnant de la progression narrative (le nageur nage, les travailleurs bûchent durant 9 minutes sur les 12 minutes du film) on engage le spectateur dans une dynamique de *curiosité* qui pourrait s'apparenter à notre exemple de Bas Jan Ader suspendu sous une branche d'arbre (Que fait-il là? Que construisent-ils dans les bois?).



Figure 16 : *Récits de trappe et autres situations boréales*, images tirées de la vidéo

Hymne à la force physique, ce film ne bouscule pas le spectateur, il le place plutôt du côté de la contemplation en suivant une séquence de plans plus grands que nature. On s'attend tout de même à une résolution ou, du moins, à une conclusion à la hauteur de l'entreprise physique qu'entretient ce récit boréal. Ce dénouement survient lorsque, non sans une certaine *surprise*, on réalise que les hommes préparaient un système de treuils et de cordages pour repêcher, d'un effort commun, un arbre ainsi que notre nageur/draveur. Bien entendu, ici, on ne parlera pas d'une surprise rocambolesque mais bien d'une fascination certaine face à l'entreprise technique et physique engendrée par cette réconciliation poétique.

Au niveau sonore, bien que très présente, la musique devait contribuer à l'évolution tensive du récit. À travers celle-ci, on distingue les séquences et anticipons un certain changement du rythme de l'action. C'est bien l'ambiance musicale qui unit, d'une certaine manière, les deux univers parallèles du nageur et des travailleurs.

3.4.3 Œuvre #2 : *Spruce Bleach*

Vidéo 4K, 5 minutes

Mots-clefs : approche séquentielle, *curiosité*, point de vue spectatorial, montage cyclique.

Dans un champ, un tracteur dépose un socle blanc sur un arbuste. Un homme contrôle la caméra aérienne et on entend un extrait de texte d'Yves Klein.



Figure 17 : *Spruce Bleach*, 2015, Vidéo 4K

Dès l'ouverture dans un champ, un homme démarre un tracteur. En soulevant la pelle de l'engin, il entraîne une boîte blanche révélant ainsi une chaise. Nous entendons en voix-off un extrait du *manifeste de l'Hôtel Chelsea* écrit par Yves Klein en 1961. Le tracteur se déplace donc à travers le champ pour finalement déposer sa boîte au dessus d'un petit conifère. À ce moment, on découvre un autre homme qui semble manipuler la caméra aérienne à l'aide de sa télécommande. L'homme monte sur la boîte provoquant un ballet cinématographique circulaire autour de lui. Après un moment, la caméra s'arrête brusquement et l'homme se met à courir dans le champ pour finalement retrouver la chaise blanche de la séquence d'ouverture.

3.4.4 Examen de l'œuvre

Ici le protagoniste contrôle lui-même la caméra aérienne. Cette "auto-captation" vidéographique est directement inspirée des expérimentations en atelier de l'avant-garde performative des années 60 et 70 ; Clin d'œil direct à Paul McCarthy (*Floor, White Line* 1972) ou à Bruce Nauman (*Bouncing in the Corner No.1*, 1968).



Figure 18 : Paul McCarthy, *White line*, 1972, 33 minutes, série black & white Tapes,

Source : <http://www.art21.org/files/images/mccarthy-photos--004-006.jpg>

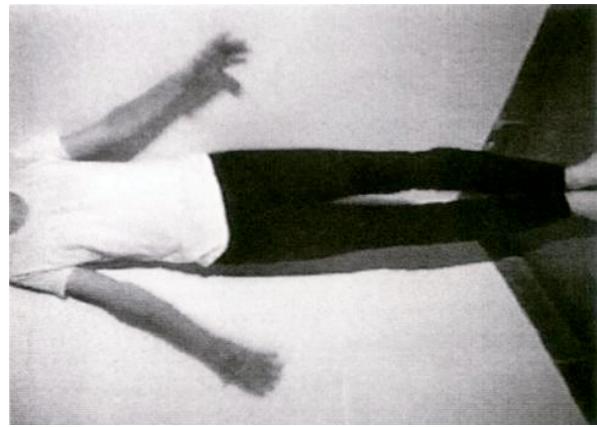


Figure 19 : Bruce Nauman, *Bouncing in the corner*, 1968, 59 min. 48 sec., Vidéo noir et blanc

Source :
<http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/2281/bild.jpg>

Dans notre cas, un drone survole l'action selon le même mode auto-référenciel de Nauman et McCarthy qui, eux, utilisaient une caméra sur trépied. L'œuvre *Spruce Bleach* poursuit cette insertion radicale du corps de l'artiste dans un processus de sculpture. De cette manière, le socle muséal ou l'idée du piédestal se substitue habilement au "corner" blanc, avec lequel Nauman s'exerce plus d'une heure durant, et à la séquence de McCarthy peignant une ligne blanche sur le plancher en traînant son corps à travers son studio.

La séquence du performeur debout sur le socle représente, pour moi, cette jonction corps/objet. La caméra aérienne circulant à grande vitesse et à basse altitude crée une vision panoramique saccadée du paysage où il ne reste plus que l'homme sculptural. Dans cette action, le performeur s'octroie la prestance du socle muséal en trônant à la fois au dessus de l'art et de la nature, deux forces essentielles à la démarche du peintre Yves Klein. Si ce dernier craignait que les oiseaux abîment « la plus belle et la plus grande de ses œuvres »⁴¹, est-ce que le cloisonnement d'un modeste arbuste sous un socle muséal lui offre une hypothétique revanche de l'art sur la nature ?

Cette action-filmique se construit selon un schéma circulaire de l'intrigue: l'élément du début (la chaise) revient clore le film. C'est un peu une analogie aux intrigues policières nous montrant un indice en début de scénario et qui se terminent par un retour sur ce même indice. – Le fameux : « Ah oui, nous l'avions vu au début ».

Je soutiens l'idée que cette approche cyclique du récit participe à la tension narrative. Nous avons préalablement suggéré que le spectateur interprète l'œuvre dans sa séquentialité (fonctions/actions) et non plus uniquement dans sa globalité. Dans notre cas, j'ai mis en place une série d'actions qui devront potentiellement être intégrées par le spectateur (dévoilement progressif de la chaise et du performeur/pilote, emboîtement de l'arbuste, course dans un champ). Avec la situation initiale (le tracteur révélant la chaise) demeurant relativement nébuleuse pour le spectateur, j'engage celui-ci dans un parcours évolutif en soutenant son attention à travers une doublement audacieuse chorégraphie, à la fois performative et vidéographique. C'est probablement cette beauté du geste et du point de vue qui dynamise le *suspense*, la *curiosité* et la *surprise* nécessaire au soutien poétique de la fabula que nous avons appelé : la tension narrative.

⁴¹ Voir annexe C.

3.4.5 Narration et tension

Yves Klein est un peintre français connu pour son bleu légendaire, et pour avoir exposé le vide (1958) et sa conception immatérielle de l'art. Il participa à l'avant-garde picturale, performatif et conceptuel avant de décéder en 1962 d'une crise cardiaque. Devant l'incompréhension du public face à ses monochromes bleus, Klein rédigea, en 1961, le *manifeste de l'Hôtel Chelsea* qui devait expliquer sa démarche. Construit de manière déchronologique, ce texte passe en revue les principales préoccupations esthétiques et conceptuelles de l'artiste. Le manifeste débute par une description de ses travaux récents pour se conclure avec les motivations artistiques de jeunesse d'Yves Klein.



Figure 20 : Yves Klein, *Monochrome bleu sans titre (IKB 175)*, 1957,
50x50x1 cm, Collection J.& M. Matarasso

Dans l'extrait choisi, Klein, et les jeunes créateurs que sont à l'époque Arman et Claude Pascal, se séparent les éléments du monde : Arman-la terre, Pascal-l'air et Klein-le ciel et son infini⁴². Dans cet extrait, Klein relate un moment de désinvolture sur la plage de Nice où soudainement, des oiseaux viennent "perturber" le ciel.

Nous avons évoqué qu'une chose demeure incontestable en art performance, le spectateur ne peut pas compléter son récit (*fabula*) avant la conclusion de l'acte performatif. Contrairement au livre, ici le spectateur ne peut pas passer de pages pour lire délibérément la conclusion du récit. J'ai donc tenté d'associer une prestation performative réelle avec un texte structuré de manière déchronologique. Si Ricoeur croyait que notre expérience du récit a bien quelque chose à voir avec la mémoire, qu'en est-il d'une performance qui, elle, est condamnée au présent? Nous avons préalablement soutenu l'idée que le spectateur faisait l'expérience de l'œuvre à travers son bagage cognitif. J'ai alors cherché à associer une action évoluant dans le présent, à un texte se dévoilant certes dans ce même temps, mais qui soutiendrait un cheminement conceptuel et poétique inverse. On peut aussi noter le choix judicieux de l'extrait mettant clairement en relation les manipulations aériennes (notion de point de vue *spectatorial*) avec les fabulations antipathiques de Klein à propos des oiseaux venant altérer *son* précieux ciel bleu : « Il faut détruire les oiseaux jusqu'au dernier ». Dans *Spruce Bleach*, le point de vue des spectateurs est volontairement restreint aux manipulations du drone piloté par le performeur. Cette soumission pourrait-elle, elle aussi, contribuer à notre idée de tension narrative en art performance? Après tout, l'oiseau dans le ciel... c'est peut-être nous!

⁴² Klein, Y. (1961). *Manifeste de l'Hôtel Chelsea*, New York, saisi le 16 août 2015, saisi de http://www.yveskleinarchives.org/documents/chelsea_fr.html

3.4.6 Œuvre #3 : Avantage mécanique

Vidéo HD, 7 minutes

Mots-clefs : incertitude, anticipation, suspense, bagage cognitif.

Un homme active des systèmes mécaniques simples pour faire basculer une chaise et une échelle.

Ce film se compose de deux séquences distinctes. La première montre un homme levant rapidement un drap, révélant ainsi un cric hydraulique et une chaise de bois. L'homme inspecte le mécanisme avant de prendre place sur la chaise. À l'aide d'un bras articulé, il "pompe" le cric hydraulique et l'avant de la chaise commence à se soulever. Il poursuit la manœuvre jusqu'à l'équilibre précaire. La séquence se termine par la chute de homme et de la chaise.

La seconde séquence montre un homme levant rapidement un drap, révélant un escabeau et un système de treuil, de cordes, et de poulies. L'homme examine le mécanisme et monte dans la structure. Il s'assoit au sommet de l'échelle et actionne le bras du treuil. Sous l'effort des cordages et des poulies, le bas de l'escabeau se referme lentement, entraînant inévitablement la chute du protagoniste. La séquence se termine avec la chute de l'homme et le fracas de l'escabeau.

3.4.7 Examen de l'œuvre

Une fois que ces courtes séquences vidéo dénuées de proposition fictionnelle se mettent en branle, nous extrapolons assez facilement la suite des événements. Il n'y a plus de drame, nous accompagnons le performeur dans son action à travers un réseau matériel et gestuel limité. À la

lecture de *La Tension narrative* de Raphaël Baroni, je note, évidemment, que la notion de tension est fortement tributaire de son objet, c'est-à-dire le récit. Mes recherches embryonnaires en narratologie lient manifestement le récit avec l'idée de *Fabula* (l'histoire). À la lumière des narratologues post-classiques étudiés, j'en conclus, que le récit se définit comme une suite d'actions. J'ai donc cherché à réduire le nombre d'actions et ainsi couper court aux références narratives classiques.



Figure 21 : *Avantage mécanique* (chaise), vidéo HD 7 minutes

En demeurant cohérent dans le choix des objets et de l'esthétique performative que j'ai développée ces dernières années, j'ai mis en scène de courtes séquences vidéo dénuées de proposition fictionnelle. *Avantage mécanique* opère selon la même logique séquentielle que les travaux de John Wood & Paul Harrison. Cependant, il se distingue de ces derniers en laissant de côté les trucages simples en liens avec la perspective, laissant ainsi tout le loisir à l'effort physique et mécanique de l'action.

Lorsque l'équilibre précaire est finalement atteint, la tension est à apogée. Le système est en place (en équilibre ou en neutralité dramatique), le spectateur est en mesure d'anticiper le prochain mouvement. Le regardeur utilise ses notions de science physique pour comprendre le système de balanciers et de contrepoids. Il est certainement animé par la dynamique du réseau matériel et anticipe avec exaltation le moment incontournable du bouleversement.

C'est probablement cette vidéo qui traite le plus explicitement de notre théorie unissant la tension narrative et la performance. En effet, il est essentiel que l'artiste engage une attente face à sa méthodologie sociale et spatiale. Car sans attente, il n'y a pas de tension narrative. Sur ces points, *Avantage mécanique* opère directement dans la même logique de notre exercice préliminaire, impliquant le déversement d'un lourd récipient eau dans la neige.

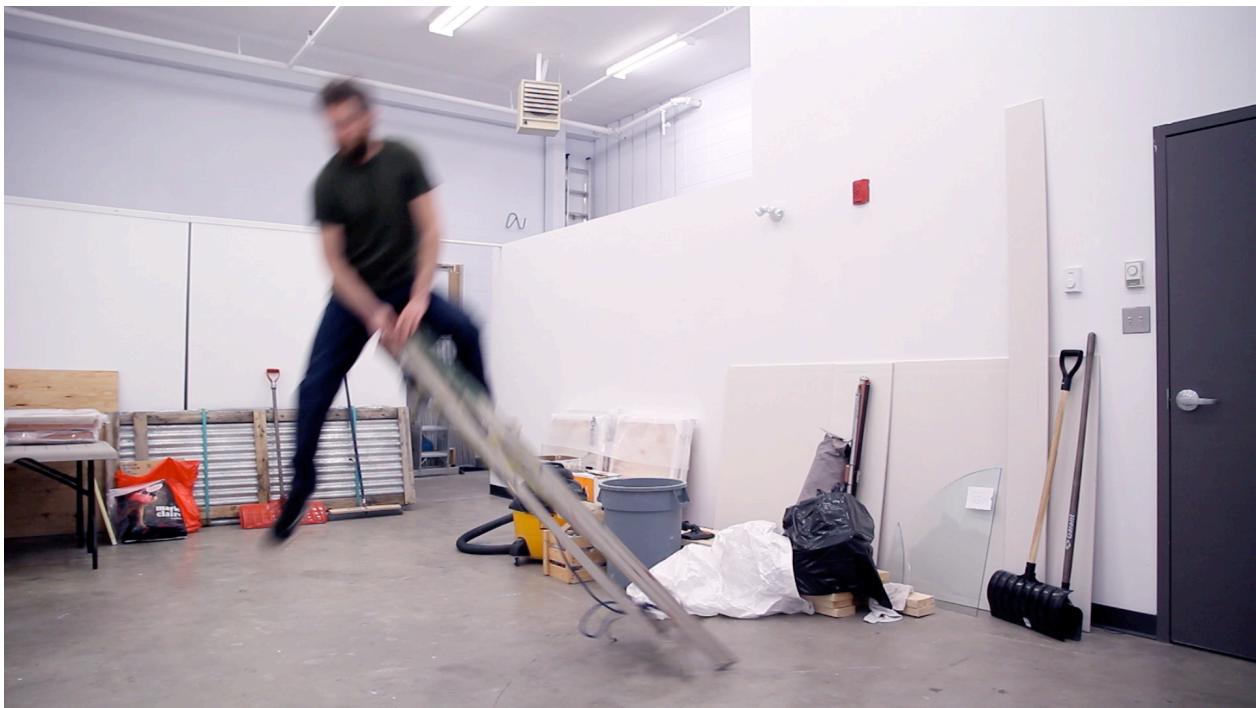


Figure 22 : *Avantage mécanique* (échelle), vidéo HD, 7 minutes

Cette vidéo-performance se construit selon les codes d'un dialogue entre l'incertitude et l'anticipation mais touche aussi au concept de *dysphorie passionnante* que j'ai relaté précédemment. Dès l'ouverture, le spectateur traverse de rapides phases de *curiosité* (où sommes nous? Qu'y a-t-il derrière le drap?) et de *surprise* (découverte de l'objet derrière le drap, évaluation du système en place). Une fois que l'action se met en branle, le spectateur extrapole assez facilement la suite des événements. Il n'y a plus de drame, ce dernier "accompagne" le performeur dans son action. L'incertitude, quant au bouleversement attendu, se réduit chaque fois que l'artiste active un peu plus le mécanisme. C'est l'attente et l'anticipation qui nourrissent efficacement le *suspense* nécessaire au soutien de l'idée de tension narrative. À travers un réseau matériel et gestuel limité, c'est l'attente (narrativité) qui, collaborant avec l'anticipation (processus) entretient une *dysphorie passionnante*. En fait, ce vidéo opère selon un mode narratif très semblable à notre exemple du duel au pistolet ou encore à celui de la corde s'effritant sur une paroi rocheuse.

Comme dans le domaine littéraire ou cinématographie, la tension, sur le plan textuel, provient d'une réticence délibérée dans la proposition artistique. C'est ce retard dans l'exécution qui favorise la participation cognitive sous forme de pronostic : « Encore un coup de manivelle et je crois que, cette fois-ci, il tombera, le pauvre »! Les interrogations et anticipations incertaines trouveront forcément leur dénouement lorsque la réponse textuelle/actionnelle sera proposée au spectateur. Et en performance artistique, cette réponse ou dénouement ne peut survenir uniquement qu'en accompagnant le performeur dans sa propre temporalité⁴³. Cette proposition élémentaire tend à démontrer qu'une situation artistique, à priori non narrative, pourrait renforcer le contrat spectatorial en suivant certains schèmes narratifs post-classiques.

⁴³ On ne peut pas aller plus vite que la proposition artistique en cours. Car, par définition, l'acte performatif se valorise par un rapport de présentation et de réception en temps réel.

3.4.8 Œuvre #4 : *Story Tapes*, série : *Ciel bleu*

3 éléments de 7 x 7x 3cm au mur, manipulables

Transcription radio sur ruban à mesurer

Mots-clefs : mémoire, récit, durée, performance

Retranscription radio de certains désastres technologiques du siècle dernier. Maintenant intégrés à l'imaginaire collectif, ces accidents, tous liés à une défaillance technologique, ont aussi en commun d'avoir tous eu lieu sous un magnifique ciel dégagé. L'utilisation du ruban à mesurer évoque cette imperfection dans la précision mécanique de la machine. Objet de curiosité, objet de construction, objet de destruction, l'histoire se mesure au mythe.



Figure 23 : *Story Tapes*: série *ciel bleu*, 2016, trois éléments manipulables au mur

Élément 1 : *73 seconds to glory*, Chronologie de mission STS-51-L Challenger, Décollage depuis la rampe 39B. Défaillance du joint d'étanchéité sur le booster droit de la fusée Challenger, 28 janvier 1986.

3.75s : Apparence de fumée noire près du booster droit
 7,72s : La navette se positionne normalement
 12 s : Le joint d'étanchéité s'auto-consume
 58,79s : Apparition de flammes, la pression du booster droit tombe
 65.66s : La flamme fait fondre la paroi métallique externe du réservoir et se mélange à l'hydrogène liquide
 72, 84: Le réservoir se déchire
 73,14 s : L'explosion du réservoir principal détruit Challenger

Élément 2 : *Jusqu'au bout*. Jack Phillips & Harold Bride; opérateurs radio TSF sur le Titanic le 15 avril 1912. Les deux opérateurs émirent plusieurs messages avec les autres navires au milieu de l'Atlantique nord. Leur dernier message fut reçu 7 minutes avant que le Titanic ne sombre définitivement.

22h28 : « Ici position 41.46 N. 50.14 O. Demande secours ».
 22h35 : « Venez immédiatement. Avons heurté un iceberg. C'est un CQD OM. Position 41.46 N. 50.14 O ».
 23h20 Titanic à MKC (olympic) : « Préparez vos embarcations ».
 23h25 Baltic à Caronia : « Veillez dire à Titanic que nous faisons route vers lui ».
 23h37 « Faisons monter les femmes dans les embarcations ».
 23h45 « clair et calme », « eau envahit salle des machines ».

Élément 3 : *Oh, the humanity*, Herbert Morrison annonceur témoin de l'écrasement du LZ 129 Hindenburg à Lakehurst, New Jersey. Le jeudi 6 mai 1937. Le plus grand dirigeable commercial s'enflamme sous les caméras de télévision.

The rain has slacked up a little bit. The back motors of the ship are just holding it just, just enough to keep it from — It burst into flames! It burst into flames, and it's falling, it's crashing! it's a terrific crash, ladies and gentlemen. It's smoke, and it's flames now *Oh, the humanity* and all the passengers screaming around here. o—ohhh! I—I can't talk, ladies and gentlemen. Charlie, that's terrible.

3.4.9 Examen de l'œuvre :

Les extraits ci-hauts mentionnés ont été retranscrits sur des rubans à mesurer dépourvus d'information. Dans notre cas, les textes remplacent les traditionnelles unités de mesure sur les parties métallisées. Les spectateurs sont invités à dérouler les rubans et ainsi découvrir les textes.

Cette œuvre se veut une modeste proposition rapprochant nos deux disciplines voisines que sont l'art et la littérature. Ce livre d'artiste ou cette sculpture interactive autorise une implication physique du spectateur qui doit, d'une manière étonnante, dérouler le ruban dans la galerie pour accéder au récit littéraire.

Ici, l'action ne repose plus sur l'exécution déambulatoire du performeur. Cependant, nous retrouvons tout de même les idées de corps et d'échange chères aux pratiques performatives. Avec *Story Tapes*, j'ose donc avancer que le récit (ou l'intrigue) contenu au sein de la calligraphie repose sur une tension intrinsèque au discours événement/médium. Dans notre cas, la tension narrative est créée dès le début et est maintenue pendant son évolution pour finalement trouver sa solution dans le dénouement. Il me semble évident que cette tension intrinsèque « n'a de sens que mise en rapport avec un sujet susceptible de l'éprouver, et donc qu'elle implique une relation interlocutive » (Baroni, 2007, p.41). Cette notion de dialogue avec le récit s'incarne ici à travers une tension physique, dans le fait de dérouler le ruban. La tension est donc double : le récit et l'action qui mène vers ce récit.



Figure 24 : *Story Tapes*: série ciel bleu, 2016, trois éléments manipulables au mur

Story Tapes met de l'avant une conception post-classique du récit où le spectateur (le récepteur) réactualise constamment sa lecture de l'œuvre en fonction de l'évolution des rubans. Je trouve intéressante l'idée d'une temporalité déterminée. En effet, nous pouvons facilement extrapoler le temps de lecture d'un livre en jugeant de son épaisseur. Mais nous savons aussi que, la plupart du temps, le conflit entre les protagonistes du film sera résolu d'ici la fin de la projection. Bref, normalement, nous nous attendons à une résolution dans les limites du format. Ce désir de résolution conflictuelle ancré dans une temporalité programmée participe certainement à l'intérêt que nous pouvons soutenir dans l'expérience de l'oeuvre. Rappelons au passage que la tension narrative « suscite l'attente et le désir d'une détente... » (Baroni, 2007, p.49). Selon la même démarche, le spectateur (le récepteur) entretient une relation tensive avec le récit (son exécution) par l'insolite mode opératoire qui s'active autour de la séquence du nœud (le récit est caché dans le distributeur), du retard (je dois retirer le ruban du distributeur au cours de la lecture) et du dénouement (la fin de la bobine).

4. Retour critique, exposition *L'impermanence du mouvement*.

Les visiteurs plus familiers avec ma recherche théorique auront tôt fait de remarquer que l'exposition ne propose pas de prestation classique de l'art performance mais bien trois vidéos et une petite sculpture. *L'impermanence du mouvement* demeure évidemment un clin d'œil à l'immatérielle discipline performative. Pour ma part, je conçois ces vidéos comme des



Figure 25 : Vue partielle de l'exposition *L'impermanence du mouvement*, Langage Plus Centre en art, du 19 février au 27 mars 2016

propositions performatives filmées. Même *Récits de Trappe* avec les bûcherons et le nageur qui, pour moi, demeure une longue performance pouvant réellement avoir eu lieu. La difficulté de cette entreprise repose davantage sur ses possibilités de contemplation en temps réel par le public : le bois, la chaloupe, les déplacements importants entre les lieux de prestation. C'est donc une version romancée qui n'est peut-être pas si loin finalement de l'idée de récit que je présente ici publiquement. Peut-être que finalement, si la performance se laisse influencée par le narratif, probablement que l'inverse est aussi vrai.

Avec les trois vidéos; *Récits de trappe et autres situations boréales*, *Spruce Bleach* et *Avantage mécanique*, ainsi que la petite sculpture sur ruban intitulée *Story Tapes*, j'ai tenté une première approche visuelle de certaines caractéristiques de la tension narrative. Les œuvres

exposées sont visuellement très différentes. En effet, on passe d'une vidéo musicale à grand déploiement vers un exercice d'atelier alliant l'équilibre précaire et la cascade en passant par une sculpture manipulable.

Bien que les œuvres *Récits de trappe* et de *Spruce Bleach* fascinent par leur esthétique narrative, musicale ou technologique, pour moi c'est le troisième vidéo, celui avec la chaise et l'escabeau, judicieusement titré : *Avantage mécanique*, qui résume, mieux que toutes autres, ma conception de la dialectique de la narratologie post-classique et de l'art performance contemporain. En effet, je crois ici avoir réussi à mettre en pièce l'idée de récit (au sens évolution de scénario ou péripeties) pour revenir dans une approche volontairement mécanique de l'action. Pour moi, cette performance ou ce mode de performance est l'illustration même de *La Tension narrative* de Baroni sans l'arsenal littéraire normalement implicite à celui-ci. L'idée avec *Avantage mécanique* était clairement de générer une tension chez le spectateur en le confrontant à des situations d'une simplicité dérisoire dans lesquelles il anticipe une finalité annoncée. C'est, entre autre, ce que j'ai tenté de démontrer dans mon mémoire en parlant du concept fort intéressant de la *dysphorique passionnante*. J'ai pu confirmer avec l'auditoire présent au vernissage et lors de visites récentes qu'effectivement tous me confiaient avoir ressenti de la peur, du stress, de l'empathie, mais aussi de l'excitation et un incompréhensible désir de visionner l'œuvre dans son intégralité. C'est précisément ÇA que Baroni appelle *La Tension narrative!*

Le parcours exploratoire de mon exposition, propre aux philosophies de recherche et de création, a stimulé ma créativité en assoyant une réflexion interdisciplinaire à l'objet d'art. En regroupant ces œuvres, je commence à voir émerger certains modes opératoires qui ont toujours fait partie de ma pratique artistique mais qui, aujourd'hui, peuvent maintenant participer au discours théorique et esthétique de mon travail.

5. Conclusion générale

Cette démarche de recherche en art repose avant tout sur un inébranlable désir de réfléchir aux codes de production et de réception de l'art performatif contemporain. J'ai donc résumé la thèse de *La Tension narrative* de Baroni qui cherche à comprendre

Comment se fait-il que nous aimions rester « suspendus » aux lèvres d'un conteur, que nous nous retrouvions « incapables d'interrompre la lecture d'un livre qui nous passionne » ou encore que nous soyons « tenus en haleine par un film » (Baroni, 2007, p.17).

Pour Baroni, il est temps de redéfinir les notions du schéma narratif et d'intrigue en misant sur l'actualisation du récit par l'interprète et sur les émotions (*suspense, curiosité, surprise*) générées par la "mise en intrigue" des événements.

J'ai, dans un premier temps, procédé à une hypothétique correspondance terminologique permettant de vérifier certaines similitudes entre les deux domaines d'exercice. Par la suite, j'ai étudié quelques actions performatives qui me semblaient autoriser un discours en lien avec la tension narrative (duel au pistolet, Wood & Harrison, Hsieh, Ader). Par la suite, j'ai tenté d'appliquer une partie de mes recherches interdisciplinaires en proposant un corpus d'œuvres d'art exposé en galerie. Cette première proposition interdisciplinaire m'a permis de positionner un dialogue élémentaire entre la thèse de *La Tension narrative* et l'art performance tout en demeurant fidèle à mes considérations esthétiques et conceptuelles récentes.

Il serait aventureux d'avancer un protocole de l'esthétique de la tension narrative en performance. L'étude d'un domaine non-familier (la littérature et de surcroit la narratologie post-classique) demande temps et effort. Plonger dans les ouvrages théoriques sur le sujet demande un peu d'adaptation au niveau de la terminologie.

J'ai dû considérer la tension narrative comme une théorie du récit plutôt qu'une théorie littéraire. Cette distinction a d'ailleurs permis à Baroni et à d'autres théoriciens d'appliquer cette thèse à d'autres domaines (cinéma, BD, théâtre, publicité...). Bien que la performance opère selon un mode éloigné du traditionnel conte pour tous, de la fable ou de l'intrigue policière, j'ai osé un premier rapprochement entre cette thèse et l'art performance. J'ai profité de l'ouverture relativement récente des études littéraires en narratologie pour soutenir l'idée que certaines performances pourraient se construire selon cette théorie.

On peut critiquer *La Tension narrative* pour son lien avec le "succès" de l'oeuvre ou encore son approche "grand public" voire "commerciale" qui serait une espèce de réponse facile aux "best-sellers" ou "best-performers". En cherchant les composantes de la tension narrative, on tenterait de démontrer ce qui fait une bonne œuvre littéraire ou plastique. Pour les chercheurs en didactique ou en esthétique, cette étiquette "mainstream" peut en agacer certains. Mais rappelons que pour le spectateur ou le lecteur dit "générique", il ressort très clairement que l'intrigue a une valeur positive dans la perception de l'œuvre⁴⁴. Or, dans ce présent mémoire, j'ai souvent fait référence aux composantes constitutives de l'intrigue que sont les fonctions thymiques du *suspense*, de la *curiosité* et de la *surprise*. Je note aussi qu'avec l'art performance, il apparaît possible de délaisser momentanément l'idée du récit littéraire et de se concentrer uniquement sur une mécanique du geste tout en conservant une tension narrative certaine. C'est, entre autres, ce que j'ai suggéré avec l'œuvre *Avantage mécanique* où la quête du protagoniste était délibérément réduite à néant. En étudiant la tension narrative, j'ai découvert l'évidente dialectique entre l'incertitude et l'anticipation qui profite aux médiums artistiques contemporains comme la

⁴⁴ Baroni. R. (le 12 janvier 2013). *La valeur de l'intrigue*, Communication lors de la présentation de l'ouvrage de Patrick Voisin "La Valeur de l'oeuvre littéraire, entre pôle artistique et pôle esthétique" à l'Ecole normale supérieure (Université de Lausanne), saisi le 14 janvier 2016, en ligne <https://www.youtube.com/watch?v=fM462vfNET4>

performance. Car même si l'art performatif est souvent perçu comme critique, difficile, audacieux et éphémère, il reste que, fondamentalement, l'artiste cherche à fasciner⁴⁵.

Cette thèse de la tension narrative en performance isole volontairement les recherches du narratologue Raphaël Baroni en les positionnant dans un contexte artistique limitrophe. Évidemment, en tant que novice dans le domaine de la narratologie post-classique, j'identifie continuellement de nouvelles perspectives en créant un vaste réseau de connexions entre les domaines littéraires et les formes plastiques de l'art. J'ai, dans un premier temps, abordé cette exploration en cherchant à définir de quelle manière les avantages structurels et séquentiels issus de la mécanique du texte pouvaient servir et enrichir le vocabulaire de l'art action. Je me suis rapidement aperçu que l'appréciation de l'œuvre pouvait certes reposer sur un canevas d'interprétation relativement prédéfini, mais que la difficulté d'appliquer ce même cadre provenait d'un inévitable détour à travers les domaines cognitifs et, encore pire, émotionnels. C'est entre autre pourquoi je n'ai pas inclus d'autres domaines d'études comme les théories de la réception, la narrativité des images fixes, le suspense paradoxal ou, tout simplement, les innombrables guides d'exécution du parfait roman ou de la parfaite œuvre d'art.

Dans un éventuel élargissement de mes recherches interdisciplinaires, il pourrait être pertinent de relever, à plus grande échelle, les principales valeurs positives qu'entretiennent la tension narrative avec l'art performance. Nous pourrions procéder un peu de la même manière que Dominique Legallois et Céline Poudat qui, en 2008, ont tenté de caractériser les avis

⁴⁵ Du moins, je veux le croire.

littéraires des internautes afin de connaître et regrouper les critères d'appréciation esthétiques et émotionnels en lien avec l'évaluation du livre⁴⁶.

Une recherche méthodique pourrait aussi démontrer la pertinence de regrouper, d'évaluer et de traiter les données selon les bases poétiques, lyriques et émotionnelles de l'œuvre performative. Bref les "valeurs" d'appréciation en lien avec le plaisir de l'expérience en art performance. Nous pourrions poursuivre aussi selon une approche qui m'intéresse beaucoup, c'est-à-dire la construction séquentielle de l'acte lui-même (sa mise en scène, sa relation avec l'auditoire). Nous pourrions ainsi vérifier à quel niveau se situe notre idée de tension narrative dans cet écosystème.

⁴⁶ Legallois, D., Poudat, C. (2008). Comment parler des livres que l'on a lus ? *Discours et axiologie des avis des internautes*. Semen. Mis en ligne le 18 mars 2009, saisi le 1 février 2016. De <http://semen.revues.org/8444>

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adam, J-M. (1997). *Les Textes narratifs*. Paris : Nathan.
- Baetens J. (2006). « Une nouvelle version de la narratologie structurale: récit et causalité selon Emma Kafalenos ». *Acta fabula*. vol. 7, n° 6, novembre-décembre. Saisi le 07 janvier 2016, de <http://www.fabula.org/revue/document1835.php>
- Baroni, R. (2006). Passion et narration. *Protée*, vol. 34, n° 2-3, automne-hiver 2006. Chicoutimi : Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi. Saisi le 3 septembre 2015, de <https://www.erudit.org/revue/pr/2006/v34/n2-3/014274ar.html?vue=resume>, p. 163-175.
- Baroni, R. (2007). *La Tension narrative, Suspense, curiosité, surprise*. Paris : Seuil.
- Baroni, R. (2007). Entretien avec Raphaël Baroni : à propos de La Tension narrative. *Vox-Poetica*. mars 2007. Paris : Seuil. Saisi le 4 janvier 2016, de <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intBaroni.html>
- Baroni, R. (le 12 janvier 2013). *La valeur de l'intrigue*. Communication lors de la présentation de l'ouvrage de Patrick Voisin "La Valeur de l'oeuvre littéraire, entre pôle artistique et pôle esthétique". École normale supérieure (Université de Lausanne), saisi le 14 janvier 2016, en ligne <https://www.youtube.com/watch?v=fM462vfNEt4>
- Bonoli, L (2008). Raphaël Baroni, La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise. *Cahiers de Narratologie*. Compte rendus mis en ligne le 06 mars 2008, saisi le 10 janvier 2016, de <http://narratologie.revues.org/608>
- Caracciolo, Marco. (2014). "Experientiality". *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg : Hamburg University, saisi le 21 février 2015 de <http://www.lhn.uni-hamburg.de/>
- Chatauvillard, L-A. (1836). *Essai sur le duel, partie 1*. Bohaire 1836. Numérisé le 26 juillet 2006, saisi le 10 juillet 2015, de <http://oldguns-blackpowder.forumgratuit.org/t309-le-duel-au-pistolet>
- Eco, U. (1979). *Lector in Fabula*. Paris : Grasset.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.
- Iser, W. (1985). *L'acte de lecture*. Bruxelles : Mardaga.
- Klein. Y. (1961). *Manifeste de l'Hôtel Chelsea*. New York. Saisi le 16 août 2015, de http://www.yveskleinarchives.org/documents/chelsea_fr.html
- Kafalenos E. (2001). Reading Visual Art, Making, and Forgetting, Fabulas. *Narrative*, vol. 9, no. 2, Contemporary Narratology. Ohio State University Press. <http://www.jstor.org/stable/20107239>
- Lamarre, Francis. (2012). *La tension narrative au cinéma : articulations et mécanismes du*

suspense, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal.

Legallois, D., Poudat, C. (2008). Comment parler des livres que l'on a lus ? Discours et axiologie des avis des internautes. *Semen*. Mis en ligne le 18 mars 2009, saisi le 1 février 2016, de <http://semen.revues.org/8444>

Lesage, M-C. (1999). Installations scéniques. Le cas du Théâtre UBU et du collectif Recto Verso, *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 26, 1999, p. 30-45.

Lussac, O. (2010). *Performance Définitions*, Publié le 17 juin 2010, saisi le 15 janvier 2016, <http://www.artperformance.org/article-19021244.html>

Lussac, O. (2010). *Théorie de la performance 2*, Publié le 17 juin 2010, saisi le 15 janvier 2016, <http://www.artperformance.org/article-20181918.html>

Marti. M, Pelissier, N. (2012). Storytelling et tension narrative, fabula la recherche en littérature. *Fabula-La recherche en littérature*, publiée le 21 mars 2012, saisi le 18 janvier 2014, de http://www.fabula.org/actualites/storytelling-et-tension-narrative_50159.php

Missemer, F. (2009). Pouchkine et d'Anthès : un duel historique, *Association ADIQ*, Libre interprétation du texte de Francois Missemer, publié en mai 2009, saisi le 4 octobre 2015, de <http://www.adiq.fr/pouchkine-et-dantes>

Petitat, A., Baroni, R. (2004). Récits et ouverture des virtualités. La matrice du contrat. *Vox-Poetica*. Université de Lausanne, saisi le 20 novembre 2014, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/pbar.html>, p.1-18.

Prince, G. (2006). Narratologie classique et narratologie post-classique. *Vox-poetica*. Philadelphia : University of Pennsylvania, saisi le 11 novembre 2015, de <http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html>

Propp, V. (1970). *Morphologie du conte*. Paris : Seuil. p.31-56.

Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit. Tome I: L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil.

Ricoeur, P. (1986). *Du Texte à l'action*. Paris : Seuil.

Ricoeur, P. (1998). Architecture et narrativité. *Revue Urbanisme 303* (novembre décembre). http://www.fondsricoeur.fr/uploads/medias/articles_pr/architectureetnarrativite2.PDF, p 44-51.

Ryan, M-L. (2012). Narration in Various Media. *The living Handbook of Narratology*. Hamburg, Hamburg University Press. Saisi le 30 février 2015, de <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media>

Sternberg, M. (1992). Telling in time (II) : Chronology, Teleology, Narrativity. *Poetics Today*, vol.13, n° 3 (automne 1992), (traduit par Baroni dans *La Tension Narrative*, Seuil, 2007, p. 42), Durham, É-U.

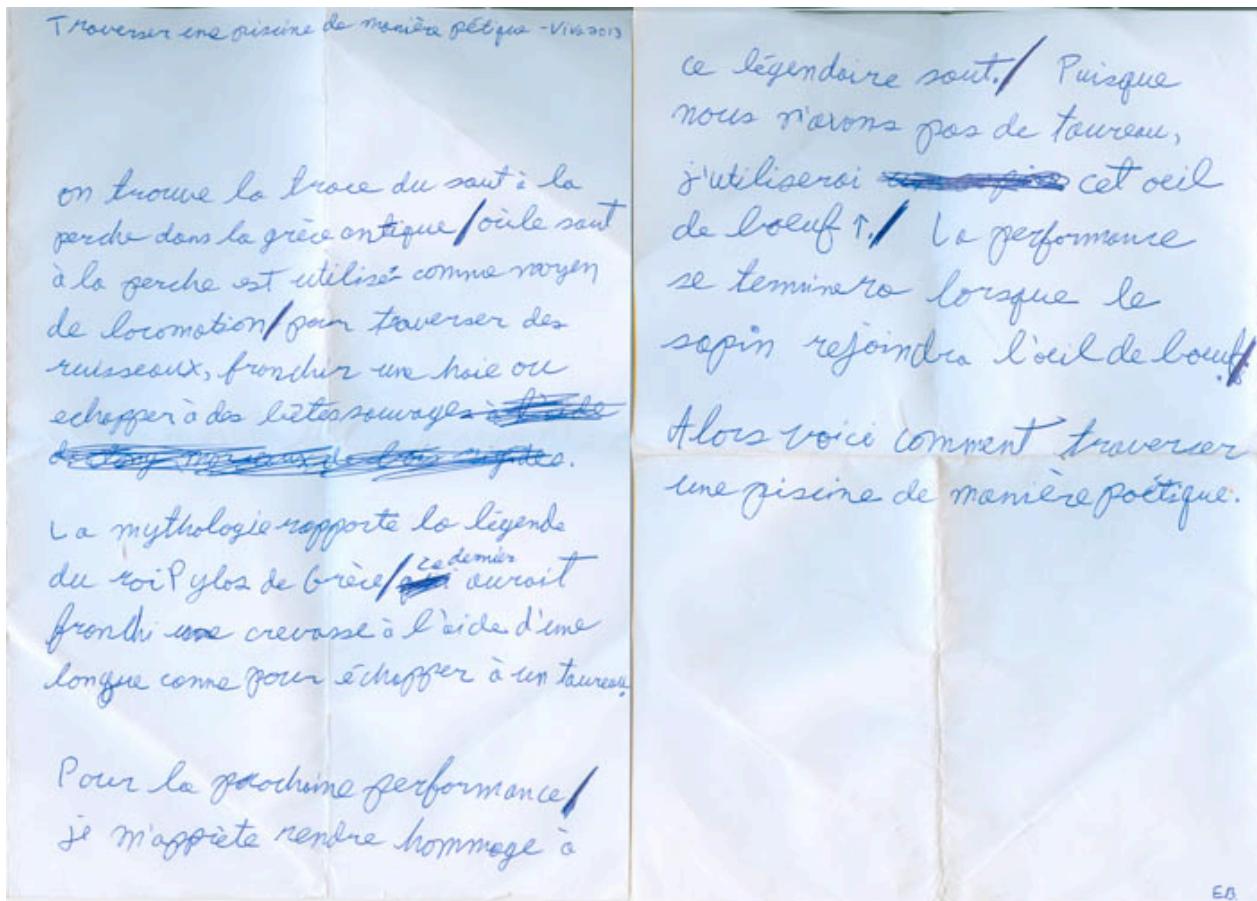
Truffaut, F. (1983). *Hitchcock/Truffaut*. Paris : Gallimard.

Wuss, P. (1996). Narrative Tension in Antonioni. *Suspense : Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, Col : Vorderer, P. Wulff, H. et Friedrichsen, M. (dir.), Mahwah, Lawrence Erlbau.

Yanal, R. (1996), The Paradox of Suspense. *British Journal of Aesthetics*, N° 36. Saisi de <http://plato.stanford.edu/entries/paradox-suspense/>

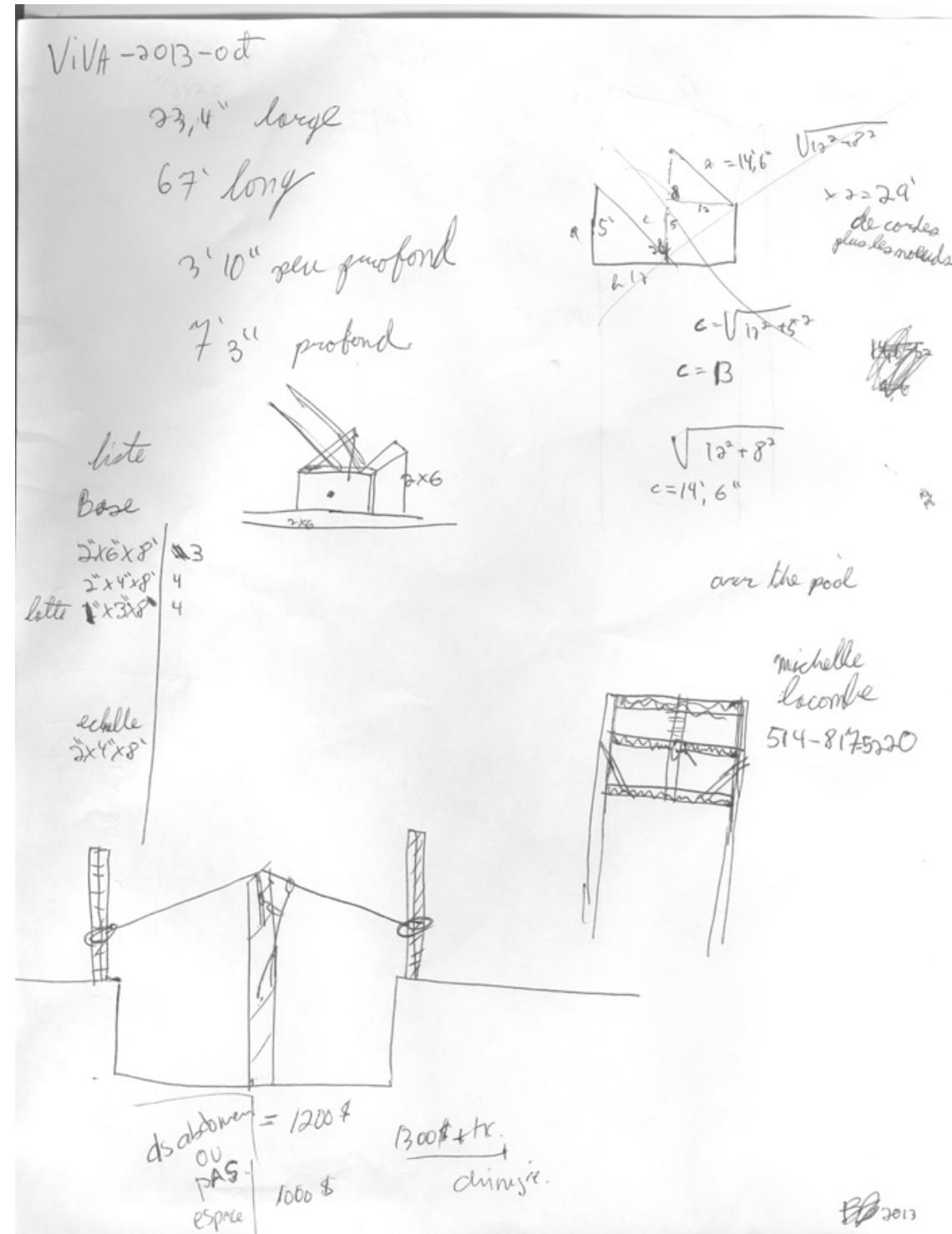
ANNEXE A

Texte d'introduction pour la performance *Comment traverser une piscine de manière poétique*, présentée dans le cadre du Festival VIVA Art Action de Montréal en octobre 2013. Texte simultanément traduit en anglais



ANNEXE B

Planche préparatoire, *Comment traverser une piscine de manière poétique*,
présentée dans le cadre du Festival VIVA Art Action de Montréal en octobre 2013



ANNEXE C

Manifeste de l'Hôtel Chelsea (extrait), 1961

" Attendu que j'ai peint des monochromes pendant quinze ans,
 Attendu que j'ai créé des états de peinture immatérielle,
 Attendu que j'ai manipulé les forces du vide,
 Attendu que j'ai sculpté le feu et l'eau et que, du feu et de l'eau, j'ai tiré des peintures,
 Attendu que je me suis servi de pinceaux vivants pour peindre, en d'autres termes du corps nu de modèles vivants enduits de peinture, ces pinceaux vivants étant constamment placés sous mes ordres, du genre : " un petit peu à droite ; et maintenant vers la gauche ; de nouveau un peu à droite ", etc. Pour ma part, j'avais résolu le problème du détachement en me maintenant à une distance définie et obligatoire de la surface à peindre.

...

Alors que j'étais encore un adolescent, en 1946, j'allai signer mon nom de l'autre côté du ciel durant un fantastique voyage " réalístico-imaginaire ". Ce jour-là, alors que j'étais étendu sur la plage de Nice, je me mis à éprouver de la haine pour les oiseaux qui volaient de-ci de-là dans mon beau ciel bleu sans nuage, parce qu'ils essayaient de faire des trous dans la plus belle et la plus grande de mes œuvres.

Il faut détruire les oiseaux jusqu'au dernier.

Alors, nous, les humains, aurons acquis le droit d'évoluer en pleine liberté, sans aucune des entraves physiques ou spirituelles.

Ni les missiles, ni les fusées, ni les spoutniks ne feront de l'homme le " conquistador " de l'espace. Ces moyens-là ne relèvent que de la fantasmagorie des savants d'aujourd'hui qui sont toujours animés de l'esprit romantique et sentimental qui était celui du xixe siècle. L'homme ne parviendra à prendre possession de l'espace qu'à travers les forces terrifiantes, quoiqu'empreintes de paix, de la sensibilité. Il ne pourra vraiment conquérir l'espace — ce qui est certainement son plus cher désir — qu'après avoir réalisé l'imprégnation de l'espace par sa propre sensibilité. La sensibilité de l'homme est toute puissante sur la réalité immatérielle. Sa sensibilité peut même lire dans la mémoire de la nature, qu'il s'agisse du passé, du présent ou du futur ! C'est là notre véritable capacité d'action extra-dimensionnelle !

Et si besoin est, voici quelques preuves de ce que j'avance :

Dante, dans *La Divine Comédie*, a décrit avec une précision absolue ce qu'aucun voyageur de son temps n'avait pu raisonnablement découvrir, la constellation, invisible depuis l'hémisphère Nord, connue sous le nom de Croix du Sud ; Jonathan Swift, dans son *Voyage à Lapuna*, donna les distances et les périodes de rotation de deux satellites de Mars alors complètement inconnus. Quand l'astronome américain Asaph Hall les découvrit en 1877, il réalisa que ses mesures étaient les mêmes que celles de Swift. Saisi de panique, il les nomma Phobos et Deimos, " Peur " et " Terreur " ! Avec ces deux mots — " Peur " et " Terreur " — je me retrouve devant vous, en cette année 1946, prêt à plonger dans le vide.

Longue vie à l'immatériel !

Et maintenant,

Je vous remercie de votre aimable attention.

Yves Klein,
 Hôtel Chelsea, New York, 1961

