



**Performance artistique et temporalité :
Étude de la pratique de la performance différée**

par Léa Martin

**Mémoire présenté à l'Université du Québec à Chicoutimi en vue de l'obtention du grade de
Maître ès art (M.A.) en art (design numérique)**

Québec, Canada

© Léa Martin, 2024

RÉSUMÉ

Dans le champ des arts visuels et médiatiques, les théories entourant la performance artistique ciblent souvent la présence de l'artiste comme essence du médium. Dans son texte « *Jamais le regard ne réussit à se fixer...* » : *réflexion sur la performance et le travail de Richard Foreman* (1982), la commissaire et critique d'art Chantal Pontbriand définit la performance par sa condition circonstancielle, où la présence physique de l'artiste devient une spécificité du médium. L'œuvre célèbre de Marina Abramović, *The Artist Is Present*, présentée au MoMA en 2010, est une représentation emblématique de cette conception. La primauté de la co-présence de l'artiste et du public engendre une hiérarchie entre la performance en tant qu'événement et les médias qui l'archivent. Cette perspective, apparaissant chez des auteurs tels que Richard Martel, Eric Mangion ou Hubert Besacier, est récurrente dans les discours sur ce médium. Cependant, dans le contexte de l'étude de nombreuses pratiques performatives, seuls subsistent souvent les documents, archives ou captations comme témoignage de l'action ; au point même où l'archive devient parfois autonome de son action originale. Une incohérence se dessine entre le discours conventionnel, priorisant la co-présence de l'artiste et du public, et l'étude de la performance, qui se fait le plus souvent à partir de ses archives. En réponse à cet enjeu, je suggère que la médiation de la performance (par le biais de la vidéo, la photographie ou autres médiums), peut faire partie intégrante de l'œuvre, et même être nécessaire à sa logique interne. Cette idée est développée à l'aide du concept du différé en tant qu'outil théorique et poétique, duquel émerge ce que j'appelle la pratique de la performance différée. La question au cœur de cette recherche s'articule ainsi : quels sont les enjeux et les potentialités du différé dans une pratique en performance et comment le discours sur la performance en est-il affecté ? J'y réponds à travers une approche de recherche-création, pouvant être définie comme *sur l'art, par l'art*, où la création informe la recherche et *vice versa* ; je mets en relation l'étude d'une pratique et l'étude d'un concept. La méthodologie employée se caractérise principalement par l'utilisation d'une écriture située ainsi que par le développement itératif de la recherche. Après avoir étudié un corpus d'œuvres emblématiques mettant en évidence le problème de la présence comme critère, je définis la performance différée en appliquant le modèle temporel de lecture des images proposé par Edmond Couchot dans son ouvrage *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication* (2007). Ensuite, à travers la création et l'étude d'un corpus d'œuvres, je précise comment la performance différée se manifeste au sein de ma pratique singulière. Cette recherche permet de caractériser une pratique de la performance qui transcende ses normes et actualise ainsi le discours sur le médium ; j'y propose une certaine approche de l'histoire de l'art qui permet d'alimenter la pratique artistique.

ABSTRACT

In the field of visual and media arts, theories surrounding performance art often focus on the presence of the artist as the essence of the medium. In her article *Jamais le regard ne réussit à se fixer... : réflexion sur la performance et le travail de Richard Foreman* (1982), curator and art critic Chantal Pontbriand defines performance by its circumstantial condition, in which the physical presence of the artist becomes a specificity of the medium. Marina Abramović's well-known piece *The Artist Is Present*, presented at MoMA in 2010, is an emblematic representation of this conception. The primacy of the artist's and audience's co-presence leads to a hierarchy between performance as event and the media that archive it. This perspective, expressed by authors such as Richard Martel, Eric Mangion and Hubert Besacier, is a recurring theme in discourse on this medium. However, in the context of the analysis of many performative practices, it is often only the documents, archives or recordings that remain as evidence of the action, to the point where the archive sometimes becomes autonomous from its original action. An inconsistency is emerging between the conventional discourse, which prioritizes the co-presence of artist and audience, and the study of performance, which is most often based on its archives. In response to this issue, I suggest that the mediation of performance (through video, photography, or other media) can be an integral part of the work, and even necessary to its internal logic. This idea is developed using the concept of *différé* as a theoretical and poetic tool, from which emerges what I call the *performance différée* practice. The question at the heart of this research is: what are the stakes and potentialities of the *différé* in a performance practice, and how is the discourse on performance affected by it? I answer this question through a research-creation approach, which can be defined as "about art, through art", where creation informs research and *vice versa*; I bring together the study of a practice and the study of a concept. The methodology employed is mainly characterized by the use of situated writing and the iterative development of my research. After studying a body of emblematic works highlighting the problem of presence as a condition, I define *performance différée* by using Edmond Couchot's temporal model for reading images, brought forward in his book *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication* (2007). Then, through the creation and study of a series of artworks, I specify how deferred performance manifests itself within my singular practice. This research enables me to characterize a practice of performance that transcends its conventions and thereby updates the discourse on the medium; I suggest a certain approach to art history that fuels artistic practice.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	II
ABSTRACT	II
TABLE DES MATIÈRES	III
LISTE DES TABLEAUX	V
LISTE DES FIGURES	VI
DÉDICACE	VII
REMERCIEMENTS	VIII
AVANT-PROPOS	IX
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	6
VEILLE ARTISTIQUE ET THÉORIQUE : LA PERFORMANCE	6
1.1 POLYSÉMIE DU TERME PERFORMANCE	6
1.2 SURVOL HISTORIQUE DES INFLUENCES EN ART CONTEMPORAIN	7
1.3 DÉFINITION(S) ET CONDITIONS	11
1.4 CRITÈRES RECENSÉS	18
1.5 ŒUVRES MARQUANTES	19
1.6 LE PROBLÈME DE LA PRÉSENCE COMME CRITÈRE	29
1.7 L'ŒUVRE ET LE DOCUMENT	40
CHAPITRE 2	44
CADRE CONCEPTUEL : L'HYPOTHÈSE DU DIFFÉRÉ	44
2.1 LE DIFFÉRÉ COMME CONCEPT	44
2.1.1 DÉFINITIONS	46
2.1.2 APPLICATIONS POÉTIQUES	48
2.2 LA RÉSONANCE TEMPORELLE COMME CONDITION D'INTELLIGIBILITÉ CHEZ COUCHOT	50
2.2.1 LE TEMPS DU VOIR	51
2.2.2 LE TEMPS DU FAIRE	53
2.2.3 LA RÉSONANCE TEMPORELLE	55
2.3 LA RÉSONANCE TEMPORELLE EN PERFORMANCE	57
2.3.1 DANS LA PERFORMANCE PRÉSENTIELLE	57
2.3.2 DANS LA PERFORMANCE DIFFÉRÉE	59
2.3.2.1 L'ACTE DE FIGURATION EN PLUSIEURS ÉTAPES	59
2.3.2.2 L'IMPACT SUR L'EXPÉRIENCE TECHNESTÉTIQUE	61
2.3.2.3 LES POSSIBILITÉS DU CONTEXTE PROPRE AU TEMPS DU VOIR	62
2.3.2.4 L'INTRICATION EN ART CONTEMPORAIN	63
2.3.2.5 PERFORMANCE DIFFÉRÉE ET INTERVENTION DU PUBLIC	64
2.3.2.6 SYNTHÈSE	65
2.4 QUESTION DE RECHERCHE ET OBJECTIFS	68
CHAPITRE 3	69
MÉTHODOLOGIE	69
3.1 APPROCHE RECHERCHE-CRÉATION	69
3.1.1 L'ÉCRITURE SITUÉE	72
3.1.2 LE PROCESSUS ITÉRATIF	73
3.2 DÉPLOIEMENT AU SEIN DE LA PRÉSENTE RECHERCHE	73

3.2.1 POSTURE DE RECHERCHE	74
3.2.2 UN CHEMINEMENT INDUCTIF	76
3.2.3 ATTEINTE DES OBJECTIFS	79
CHAPITRE 4	81
RÉSULTATS : CORPUS D'ŒUVRES.....	81
4.1 SE RENDRE UTILE	82
4.2 OPEN SOURCE ACTIONS	84
4.3 INTERMITTENCE	88
4.4 ANGLE MORT.....	90
4.5 LE BON TRAVAIL (SIMULACRE)	92
4.6 MISE À VOIR.....	94
4.7 LA DÉFAITE DES FRÈNES	97
CHAPITRE 5	102
ANALYSE : LA PERFORMANCE DIFFÉRÉE COMME PRATIQUE	102
5.1 TEMPS DU FAIRE ET TEMPS DU VOIR DANS MON CORPUS	102
5.2 THÈMES ET ESTHÉTIQUES INDUITS PAR LE DIFFÉRÉ	106
5.2.1 LE TEMPS COMME MOTIF	106
5.2.2 LA THÉMATIQUE DE LA PRODUCTIVITÉ	107
5.2.3 DICHOTOMIE PRÉSENCE/ABSENCE	108
5.3 CARACTÉRISTIQUES DE LA PERFORMANCE DIFFÉRÉE COMME PRATIQUE ...	109
5.3.1 PRIMAUTÉ DE L'ACTION	109
5.3.2 RAPPORT CONTENANT/CONTENU	111
5.4 SYNTHÈSE.....	112
CONCLUSION	114
LISTE DE RÉFÉRENCES.....	117

LISTE DES TABLEAUX

TABLEAU 1 : PERFORMANCE(S) ET RÉSONANCE TEMPORELLE.....	67
---	----

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1 : LA RÉSONANCE TEMPORELLE AU SEIN DE LA PERFORMANCE PRÉSENTIELLE	59
FIGURE 2 : LA RÉSONANCE TEMPORELLE AU SEIN DE LA PERFORMANCE DIFFÉRÉE.	65
FIGURE 3 : NOTE DU 18 JUIN 2020.....	75
FIGURE 4 : NOTE DU 27 NOVEMBRE 2020	75
FIGURE 5 : NOTE DU 17 FÉVRIER 2021	75
FIGURE 6 : NOTE DU 5 NOVEMBRE 2021	76
FIGURE 7 : NOTE DU 17 NOVEMBRE 2021	77
FIGURE 8 : NOTE DU 10 JUIN 2022.....	78
FIGURE 9 : NOTE DU 7 AOÛT 2022.....	78
FIGURE 10 : <i>SE RENDRE UTILE</i> (2022). ARRÊT SUR IMAGE	82
FIGURE 11 : <i>SE RENDRE UTILE</i> (2022). ARRÊT SUR IMAGE	82
FIGURE 12 : <i>OPEN SOURCE ACTIONS</i> (2022), PREMIÈRE ITÉRATION	84
FIGURE 13 : <i>OPEN SOURCE ACTIONS</i> (2023), SECONDE ITÉRATION	85
FIGURE 14 : <i>INTERMITTENCE</i> (2022), ARRÊT SUR IMAGE	88
FIGURE 15 : <i>INTERMITTENCE</i> (2022), CAPTURE D'ÉCRAN DU RÉSEAU TOUCHDESIGNER	88
FIGURE 16 : <i>ANGLE MORT</i> (2022), VIGNETTE.....	90
FIGURE 17 : <i>ANGLE MORT</i> (2022), ARRÊT SUR IMAGE	90
FIGURE 18 : <i>LE BON TRAVAIL (SIMULACRE)</i> (2023), ARRÊT SUR IMAGE.....	92
FIGURE 19 : <i>MISE À VOIR</i> (2023), ARRÊT SUR IMAGE	94
FIGURE 20 : <i>MISE À VOIR</i> (2023), VUE D'EXPOSITION.....	94
FIGURE 21 : <i>MISE À VOIR</i> (2023), VUE D'EXPOSITION.....	95
FIGURE 22 : <i>LA DÉFAITE DES FRÊNES</i> (2023), VUE D'EXPOSITION	97
FIGURE 23 : <i>LA DÉFAITE DES FRÊNES</i> (2023), CROQUIS	98
FIGURE 24 : <i>LA DÉFAITE DES FRÊNES</i> (2023), PHOTOGRAPHIES.....	99
FIGURE 25 : <i>LA DÉFAITE DES FRÊNES</i> (2023), PRÉSENTATION DÔME	99

DÉDICACE

Aux artistes des marges, des entre-deux et des craques de trottoir.

REMERCIEMENTS

Merci à Yan Breuleux et Louis-Philippe Rondeau pour leur soutien exceptionnel. Plus que des professeurs, ils ont été des complices, des mentors, des amis. Merci pour votre passion fulgurante et vos idées qui bousculent tout sur leur passage. Dans votre bienveillance désarmante, vous avez su créer un climat où il fait bon apprendre et grandir. Vous tracez les lignes de la professeure que j'aimerais être.

Merci à Laureline Chiapello de m'avoir guidée à l'aide de sa structure et sa discipline exemplaire. Les apprentissages difficiles sont souvent les plus beaux des cadeaux.

Merci maman, de m'avoir cédé tes yeux qui savent remarquer la beauté du monde et tes mains qui ont su transformer sa laideur. Merci d'avoir cru dur comme fer que j'étais une artiste, avant tout le monde, avant moi. Je donnerais tout pour que tu me racontes encore tes œuvres vues en rêve, pour ravoir une discussion houleuse où tu lances avec désinvolture « bin non c'est pas de l'art », pour voir l'étincelle dans tes yeux quand je te parle de mes idées. Merci de m'avoir laissée rêver.

Merci Gaby, mon rayon de soleil, pour ton écoute patiente et ton amour que je sais inconditionnel. Ensemble, on a allumé tous les feux. Merci pour ta braise, ton enthousiasme lumineux et ta passion qui contamine. Sans toi je ne serais pas la même.

Merci papa, de m'avoir offert les moyens de mes ambitions. Nos méthodes sont différentes, mais on se retrouve dans nos idées de grandeur et nos espoirs de changer le monde.

Merci Lydia, pour tout, tout le temps. Tu es la plus belle des montagnes.

Merci à Sarina qui a accueilli toutes mes vagues et m'a appris à surfer.

Merci aux ami-es précieux-ses. Vous rythmez ma vie et mes projets, qui sans vous perdraient leur sens. Merci de me laisser partir en grand, et de m'attendre en bas de la côte les fois où je me pète la gueule. Mes succès ne valent la peine que si je peux les partager avec vous.

AVANT-PROPOS

Mon parcours académique à mi-chemin entre les arts visuels et l'histoire de l'art m'a amenée à développer une pratique oscillant entre la création artistique et le commissariat d'exposition. Cette posture entre deux chaises provoque chez moi un refus de m'asseoir dans une discipline ou dans l'autre, tout comme de siéger sur un seul médium. Je tisse un savoir se déployant entre matérialité, immatérialité et textualité, où le concept détermine la forme ; ma pensée se construit de manière fondamentalement interdisciplinaire. Le fort penchant conceptuel de ma pratique artistique m'amène à œuvrer dans les hasards calculés, les performances de langage et les espaces liminaires où l'on se permet d'examiner les silences et les indicibles. Tanguant entre le paradigme des arts contemporains et celui des arts médiatiques, j'œuvre dans les entre-deux et les innommables. Mon rapport à l'art, influencé par les traditions des arts visuels prônant le rapprochement de l'art et la vie, place l'action au cœur de l'œuvre. La performativité y domine sur le produit fini. La notion de « performance » est le fil conducteur reliant la plupart de mes œuvres ; les gestes artistiques y sont d'une importance première. En ce sens, j'appartiens à toute une communauté de pratique en arts contemporains travaillant à partir de ce même postulat, dans le sillon des pratiques artistiques d'artistes tel·les qu'Arkadi Lavoie Lachapelle, Sophie Calle et Steve Giasson.

Ce mémoire est le témoin d'une réflexion enchevêtrée entre la pratique et la théorie, initiée dans le désir de mieux comprendre mon propre travail et les champs d'action où il s'inscrit. Par une approche de recherche-création, j'examine ma pratique artistique et en dégage un concept qui permet, je l'espère, de transcender les limites actuelles du discours conventionnel¹ sur la performance, offrant une conception plus ouverte du médium. La structure de ce mémoire, à l'image de ma pratique, est légèrement atypique. Initialement rédigé comme une intrigue, les sections s'emboîtent les unes dans les autres, concédant toujours de nouveaux indices. Les exigences académiques m'ont obligée à vendre la mèche avec de nombreuses synthèses et répétitions, qui sont nécessaires à l'intelligibilité du texte. J'ai tout de même choisi de conserver la structure surprenante qui rend compte de la progression de ma pensée. Imitant mon parcours académique, le mémoire commence par une recherche apparentée à l'histoire de l'art. Les chapitres 1 et 2 culminent en de résultats théoriques qui sont ensuite utilisés comme point initiateur et outil d'analyse d'une pratique artistique. Comme un double mémoire (à la fois théorique et pratique), sa complexité témoigne de mon interprétation de la recherche-création et ses potentialités.

Dans le but de rédiger un texte inclusif et aligné avec mon expérience du monde, je priorise, tout au long du mémoire, l'accord féminin et les termes épiciens, comme suggéré au sein du *Guide de communication inclusive* développé par la communauté de pratique en équité, diversité et inclusion (EDI) du réseau de l'Université du Québec.

¹ Tout au long du mémoire, j'entends par « discours conventionnel » la forme d'analyse la plus répandue, qui s'exerce au détriment d'autres formes d'analyse. J'utilisais originellement le terme « discours dominant », qui est empreint de l'idée de domination, où un pouvoir politique impose ses vues et conceptions. Cette appellation n'est pas tout à fait juste dans le contexte des théories en performances. Je ne peux ignorer que le milieu des arts a ses propres instances de pouvoir qui peuvent être inductrices d'injustices ; la politique de l'art en est une complexe et légitime. Dans le contexte de cette recherche toutefois, les enjeux soulevés sont surtout discursifs et leur impact social est modéré. Je choisis donc de réserver l'expression « discours dominant » pour les luttes s'attaquant aux enjeux sociaux avec plus d'aplomb.

INTRODUCTION

Ce projet de recherche-création a pour but de proposer une pratique de la performance artistique alternative au discours conventionnel sur le médium. Sa principale contribution repose sur l'exploration d'un concept théorique ancré à la fois dans la littérature sur le sujet et son effet au sein d'un corpus de création.

Le concept de performance en art visuel naît de la synthèse d'une pluralité de pratiques et de mouvements artistiques plaçant l'action au cœur de leurs pratiques et discours. Situations, *happenings*, Fluxus, *body art*, actions rituelles, toutes ces pratiques et bien d'autres, employant l'action comme médium, sont rassemblées sous l'étiquette de la performance artistique (Stiles, 2012, p. 679-694). Malgré la grande diversité des pratiques menant à la conception de la performance comme médium, ainsi que la variété de celles qui en sont issues, plusieurs critères spécifiques — larges et contraignants à la fois — se dégagent des définitions de la performance. Dans la présente recherche, ces critères sont relevés par une revue de littérature qui, sans être exhaustive, témoigne du discours conventionnel sur la performance ayant informé ma pratique artistique. J'utilise ces critères comme outils analytiques pour l'étude d'un corpus d'œuvres emblématiques qui définissent une communauté de pratique dans laquelle mon travail cherche à s'inscrire. Souvent multidisciplinaires, les œuvres étudiées recourent au détournement et font preuve d'un certain humour. L'action est leur principal vecteur de création. De l'observation de ce corpus se dégage toutefois une lacune. Aucune des œuvres présentées ne répond au critère de la co-présence de l'artiste et du public.

En effet, les écrits sur la performance s'inscrivent fréquemment en faveur de ce qui m'apparaît comme une hégémonie de la présence. L'*Encyclopédie Universalis*  crit sous sa définition de la performance : « Mais ce qui caractérise chaque performance [...], c'est sa configuration de présence ici et maintenant. » (Charles, n.d.) Sylvie Coëllier, professeure d'histoire de l'art à l'Université d'Aix-Marseille, cite Dadart.com dans son livre *La performance, encore* : «   la base, la performance est définie comme un art visuel pluridisciplinaire

impliquant une réalisation en présence du public. » (Coëllier, 2016, p. 12) Les occurrences où cet argument est mis de l'avant sont nombreuses, et de multiples artistes de renom le perpétuent comme un facteur ontologique de la performance, plutôt que comme l'expression d'une pratique singulière. L'œuvre *The Artist is Present* de Marina Abramović en est un exemple emblématique. La performance célèbre promeut, dans une approche frôlant le mysticisme, la présence de l'artiste comme essence artistique (Coëllier, 2016, p. 19). L'enjeu de la présence comme critère de validité en performance a été relevé à plusieurs occasions dans la littérature², entre autres par le théoricien et critique de performance Philip Auslander. L'auteur réfléchit la place de la présence en performance à travers différents textes et ouvrages qui soulignent notamment que la présence comme critère a été instrumentalisée à titre de spécificité du médium (1997, p. 56) ; que le monde médiatique exerce une influence importante sur la performance (2001, p.136) ; et que la documentation d'une performance a elle-même une valeur performative (2006, p. 7). La question de l'archive ou de la médiation de la performance devient donc indissociable du discours sur la présence. L'historienne de l'art et professeure en muséologie Anne Bénichou, dans son ouvrage *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, souligne que dans le paradigme des arts contemporains où les artistes se jouent des codes, les statuts d'œuvre et d'archive deviennent parfois interchangeables (2010, p. 56). Dans leurs recherches respectives, l'historien de l'art Olivier Lussac et l'artiste Maria Legault soulignent que la performance en différé peut elle aussi être très riche.

Au problème de la présence en performance, j'apporte donc l'hypothèse du différé comme concept. Dans la latence dont il est empreint, le différé devient un outil temporel (et poétique) permettant de cartographier une pratique alternative de la performance, que je nomme la performance différée. L'ouvrage du théoricien de l'art numérique Edmond Couchot, *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication*, qui propose une

² Plusieurs conférences interdisciplinaires (CARPA8, Printemps de la recherche et de la création) auxquelles j'ai assisté pendant le déroulement de ma maîtrise me font réaliser que cette question de la présence habite fortement les arts vivants (danse, théâtre...). Je considère œuvrer plutôt dans le milieu des arts visuels, mais il est intéressant de constater comment les préoccupations se rencontrent.

lecture des images à partir de dimensions temporelles, me sert de modèle analytique pour la définition de la performance différée. Pour Couchot, la temporalité inhérente à l'image se scinde en temps du faire, période de sa production, et temps du voir, période de son observation. Inspiré de théories issues de la linguistique, l'auteur suggère qu'une résonance entre ces deux temporalités est une condition d'intelligibilité de l'image (Couchot, 2007, p. 56). Il y conjugue le concept de technesthétique, expérience de la technique qui permettrait d'enrichir cette résonance (Couchot, 2007, p. 30).

Ma question de recherche se précise à la suite de la définition de la performance différée, soutenue par les théories de Couchot. Quels sont les enjeux et les potentialités du différé dans une pratique en performance et comment le discours sur la performance en est-il affecté ?

Pour y répondre, j'établis trois objectifs. Le premier est d'identifier certaines limites des discours conventionnels sur la performance artistique et proposer une pratique spécifique de la performance qui les transcende. Le second est de réaliser un corpus d'œuvres se réclamant de la performance différée, en dialogue avec sa définition. Le troisième est de définir avec précision la pratique de la performance différée dans le contexte de ma pratique singulière, à travers une étude du corpus réalisé. L'approche utilisée pour répondre à ces objectifs est celle de la recherche-crédation, qui s'inscrit dans une perception constructiviste du savoir, c'est-à-dire qu'on y conçoit le savoir comme situé et évolutif, plutôt qu'objectif et immuable. Plutôt qu'effacée, la perspective située de la chercheuse est mise de l'avant. En recherche-crédation, on considère la pratique comme empreinte de savoir. Le FRQSC (Fonds de recherche du Québec – Société et culture) définit la recherche-crédation ainsi : « toutes les démarches et approches de recherche favorisant la création qui visent à produire de nouveaux savoirs esthétiques, théoriques, méthodologiques, épistémologiques ou techniques », en spécifiant que les démarches doivent impliquer des activités créatrices ainsi que la problématisation de ces mêmes activités (FRQSC, 2021). De nombreuses pratiques de recherche se rencontrent dans cette approche, qui valorise les démarches singulières et situées. La méthode utilisée dans le cadre de la présente recherche peut être caractérisée comme une recherche *sur l'art*,

par l'art. Les facteurs méthodologiques déterminants sont le processus itératif par lequel la recherche s'est construite, comme proposé par Louis-Claude Paquin, ainsi que l'écriture située dont elle fait l'usage, qui permet de témoigner de ma posture singulière, tant comme artiste que comme chercheuse, à la lumière des théories de Laurel Richardson.

Notons que dans le champ de l'art contemporain, la performance artistique — parfois désignée comme une discipline, un médium ou même un paradigme — est, certes, ardue à circonscrire. Le modèle analytique, notamment tributaire des modernismes et de leur étude, amène pourtant les théoriciennes et théoriciens de l'art à se plier à l'exercice, ce qui conduit fréquemment à l'élaboration de définitions et de critères qui souvent se prouvent imparfaits. Je propose, dans les chapitres 1 et 2, l'exposé d'une vision située de la performance, limitée au champ d'action de ma pratique singulière ainsi qu'aux savoirs antérieurs qui l'ont informée. Il est important de souligner que, dans une approche constructiviste de la connaissance, l'*histoire de l'art* présentée n'a pas la prétention d'être une vérité unique, c'est-à-dire l'Histoire avec un grand H. Dans une pratique incarnée de la recherche (Richardson *et al.*, 2022), une observation historique prenant la forme d'une argumentation linéaire est construite dans le but de répondre aux critères scientifiques de la recherche. Toutefois, les occurrences décrites, tout comme celles laissées de côté, font état d'un choix qui ne se réclame pas d'une Vérité immuable, mais d'**une** (et non l') *histoire de l'art* ayant informé ma pratique en tant qu'actrice du milieu des arts. C'est donc par une argumentation théorique — présentée comme linéaire malgré son développement itératif — au sein des chapitres 1 et 2, que je réponds au premier objectif.

Tout au long du processus de réflexion théorique, j'ai produit des œuvres qui ont nourri et dirigé ma recherche. J'en présente une sélection au chapitre 4 : *Résultats*. Certaines des œuvres présentées ont guidé l'émergence du concept de performance différée, d'autres ont été réalisées spécifiquement en réponse au concept. Toutes s'inscrivent dans la notion de performance différée, notamment par leur latence entre le temps du faire et le temps du voir. Ainsi, ce corpus répond à mon second objectif de recherche.

Dans le chapitre 5 : *Analyse*, je me penche sur la pratique de la performance différée dans le contexte de ma pratique singulière. Tout d'abord, j'étudie comment se déploie le temps du faire et le temps du voir dans mon corpus d'œuvres. Ensuite, je m'intéresse aux esthétiques et thèmes induits par le différé au sein du corpus, soit la temporalité, la productivité et la dichotomie présence/absence. Finalement, j'identifie deux caractéristiques de la performance différée comme pratique : la prédominance de l'action et le rapport contenant-contenu dans la conception de l'œuvre. Ce qui répond au troisième objectif de la recherche.

Ainsi, le premier chapitre de ce mémoire présente la performance artistique, son émergence et les critères qui lui sont attribués par le discours conventionnel. À travers l'étude d'un corpus d'œuvres emblématiques à travers ces conditions, j'établis le problème de la co-présence de l'artiste et du public comme critère et m'intéresse aux statuts et enjeux de l'archive de performance. Ce qui m'amène à proposer, dans le second chapitre, l'hypothèse du différé. Je suggère alors que le concept du différé peut offrir une approche pertinente à travers laquelle réfléchir la performance. La théorie d'Edmond Couchot sur la résonance temporelle comme condition d'intelligibilité de l'image agit à titre de cadre théorique, me permettant de proposer une définition de la performance différée, à la suite de laquelle se précisent la question et les objectifs spécifiques de ma recherche. Le troisième chapitre présente la méthodologie utilisée pour répondre à la question et aux objectifs, soit une recherche *sur l'art, par l'art* se déployant à travers un processus itératif et une écriture située, dans une approche de recherche-création. S'en suit le quatrième chapitre, qui présente le corpus d'œuvres se réclamant de la performance différée réalisé dans le cadre de la recherche. Finalement, au sein du cinquième chapitre, j'analyse le corpus réalisé pour définir avec précision la pratique de la performance différée dans le contexte de ma pratique singulière et en dégage des esthétiques et thèmes récurrents ainsi que des caractéristiques pratiques. Enfin, cette recherche souligne les enjeux et les potentialités du différé dans une pratique en performance et comment son discours en est affecté.

CHAPITRE 1

VEILLE ARTISTIQUE ET THÉORIQUE : LA PERFORMANCE

Dans ce chapitre, je présente une définition de la performance artistique, selon ce qui m'apparaît être le discours conventionnel, ainsi que les caractéristiques principales qui s'en dégagent. Ces dernières me permettent d'étudier un corpus d'œuvres emblématiques auxquelles ma pratique s'identifie. De cette analyse émerge la problématique de la co-présence de l'artiste et du public en performance comme critère, de laquelle je fais une courte revue de littérature. S'y ajoute la question de la documentation en performance et le statut de son archive.

1.1 POLYSÉMIE DU TERME PERFORMANCE

Pour parler de performance, avant même de se lancer dans une description ancrée dans la vision qu'en a le paradigme de l'art contemporain, il est crucial de reconnaître les sens multiples que le mot incarne. Le dictionnaire *Larousse en ligne*, par exemple, n'en offre pas moins de sept définitions associées à des disciplines variées (Larousse, n. d.). Dans le discours familier, le mot performance suggère habituellement le résultat d'un effort, physique, économique ou cognitif. Le plus souvent de connotation positive, le mot évoque même les idées de réussite ou de progrès. Dans le monde académique, on retrouve une définition du concept chez les sciences de la gestion (qui sont plutôt éloignées de mon sujet d'étude), ainsi qu'au sein de la linguistique, des sciences sociales et des études théâtrales. Sans plonger dans une analyse approfondie des utilisations variées du concept de performance, il est nécessaire de faire preuve de vigilance face aux diverses significations et connotations pouvant en teinter le sens.

1.2 SURVOL HISTORIQUE DES INFLUENCES EN ART CONTEMPORAIN

Dans le cadre du présent mémoire, c'est sous le regard pointu de l'art contemporain que sont abordés l'historique et la définition de la performance. Il serait maladroit de désigner un événement unique comme point de départ de la performance, considérant qu'un grand nombre d'occurrences artistiques ont fait usage du geste à divers endroits dans le monde, et ce sensiblement à la même période.³ Dans un ordre chronologique, je vous présente une sélection d'événements permettant d'ériger un portrait de l'état des lieux. La performance artistique est une discipline multiple ; ce survol historique permet d'esquisser les contours de son émergence.

Les historien·nes de l'art situent généralement l'avènement de la performance artistique quelque part dans les années soixante. On peut toutefois tracer les premières influences performatives dans le théâtre futuriste et la musique bruitiste du tout début du vingtième siècle, comme l'a fait Roselee Goldberg, dans son ouvrage *La performance du futurisme à nos jours*. Dans les représentations futuristes, se réclamant du théâtre plutôt que de l'art visuel, le dynamisme, l'improvisation et l'absurdité sont des mots d'ordre (Goldberg, 2012, p. 11-30). En 1916, Hugo Ball et Emmy Hennings fondent le fameux Cabaret Voltaire à Zurich. La programmation éclatée du cabaret présente de la poésie, du théâtre, du cirque et autres expressions artistiques se réclamant d'un art des plus récents. La confrontation du public, l'absurdité et l'expérimentation y sont encouragées ; c'est dans cette foulée que naît le Dadaïsme (Goldberg, 2012, p. 31-60). Le 23 janvier 1920 à Paris, dans une soirée de littérature où on récitait de la poésie, Tristan Tzara fit une lecture poétique d'un simple article de journal, sur une trame sonore de cloches chaotiques. Dans la même soirée, « [Francis] Picabia exécuta sur un tableau noir de grands dessins à la craie, effaçant chaque trait avant de dessiner le suivant. » (Goldberg, 2012, p. 75) Goldberg identifie cette soirée comme la

³ Il est important de préciser que l'histoire de l'art sur laquelle je m'appuie, récit notamment appris sur les bancs d'école, reste fâcheusement empreinte de biais coloniaux faisant fi de l'art réalisé hors Occident, à quelques exceptions près.

première performance parisienne. À ce moment, les représentations Dada où on se joue notamment de la littérature, du théâtre et du ballet, se multiplient (Goldberg, 2012, p. 76-96).

Dans les années suivantes en Allemagne, l'institut d'enseignement artistique du Bauhaus, fondé à Weimar en 1919, chapeaute des soirées, des spectacles, du théâtre expérimental, etc., où les codes traditionnels du spectacle sont défiés, notamment en explorant les aspects formels de la mise en scène (Goldberg, 2012, p. 97-120).

À la moitié du 20^e siècle, les occurrences artistiques où l'action agit comme caractéristique déterminante commencent à se multiplier. Du côté pictural, aux États-Unis, on présente parfois l'*Action Painting* du célèbre Jackson Pollock — pratique de la peinture où la hiérarchie entre le geste de réalisation d'une œuvre et le produit fini est remise en question (Bois, n. d.) — comme pratique précurseur de la performance (Stiles, 2012, p. 680). Dès la fin des années 1930, le musicien John Cage met de l'avant sa vision de la musique, qui encourage la perception des bruits du quotidien comme de la musique (Goldberg, 2012, p. 122-125). « He taught especially that consciousness is not a thing but a process, that art must entail the random, indeterminate, and chance aspects of nature and culture [...]. » (Stiles, 2012, p. 682) En 1952, sa pièce *4' 33"* est présentée devant public. La partition silencieuse en trois mouvements invite l'interprète à ne produire aucun son ; ce sont les bruits de la salle qui font œuvre (Goldberg, 2012, p. 126).

En synthèse, la musique pour Cage ne se définit plus comme un langage codifié mais plutôt comme une attitude d'écoute, qui n'est plus adressée aux jeux de formes mais aux événements, aux présences du monde qui nous entoure, dans leur singularité et leur multiplicité. (Quinz, 2017, p. 14-15)

Enseignant la composition de musique expérimentale à la New School for Social Research, Cage exerce une influence notable sur la discipline. Parmi ses élèves, on retrouve Allan Kaprow, George Brecht et Dick Higgins (Goldberg, 2012, p. 127).

Au Festival de Cannes en 1952, pendant la projection du film *Tambours du jugement premier* de François Dufrêne, ce dernier, accompagné de Marc'O, Gil Wolman et Guy Debord,

interfère avec la projection en émettant des sons et en prononçant des aphorismes, alors que l'éclairage s'allume et s'éteint sans cesse. Le groupe nommera leurs interventions performatives « Cinéma lettriste », discipline de leur invention (Mangion, 2013, p. 28).

Le groupe Gutaï, fondé au Japon en 1954 par le peintre Yoshihara Jirō, publie dans une revue du même nom des photographies documentant leurs expérimentations artistiques lors d'événements organisés. On y voit, notamment, « des sacs en plastique remplis d'eau colorée accrochés aux arbres par Motonaga, et Murakami arrachant du sol des lambeaux d'asphalte. » (Vasseur, n. d.)

En octobre 1959, Allan Kaprow présente son premier *Happening* à la *Rueben Gallery* à New York. *18 Happenings in 6 parts* est une œuvre participative ancrée dans l'expérience.

Pour Kaprow, *environnement* et *participation* convergent : le nouveau statut de l'œuvre n'implique pas seulement une inclusion spatiale (*environnement*) ou temporelle (*happening*) du spectateur, mais aussi une implication sociale : l'expérience se définit non seulement comme un acte perceptif, mais aussi comme une activité performative et relationnelle. (Quinz, 2017, p. 16)

Les six événements présentent des actions dûment scriptées, mélangeant théâtre, littérature, peinture et musique expérimentale (Rose, 2006, p. 2). La tradition théâtrale séparant clairement les performeuses et performeurs du public y est renversée ; le public a lui aussi un scénario chorégraphique à suivre (Galey, 2013, p. 93). L'influence de Cage amène Kaprow à incorporer « des éléments de hasard et de temps » (Henry, 2005, p. 77).

Dans ses explorations picturales, Yves Klein tente de défier les limites de la peinture. L'artiste décide d'utiliser des modèles comme matrices plutôt que comme muses. Femmes-pinceaux, Klein demande aux modèles nues de s'enduire de peinture et d'appuyer leur corps directement sur la toile. *Anthropométrie de l'époque bleue*, accompagnée d'un orchestre, est présenté devant public à Paris en 1960 (Goldberg, 2012, p. 144-147).

En septembre 1962, George Maciunas organise le premier Festival Fluxus. Pour lui, « la définition même de Fluxus [est] de détruire les notions de grand Art, de détourner celles de

culture sérieuse et de professionnalisme en art, et de construire un circuit parallèle à la culture officielle.» (Lussac, 2002, p. 169) Le mouvement réagit, notamment, à la condition commerciale des œuvres d'art (Lussac, 2002, p. 169). En découle une conception anti-objet ; le groupe, ayant comme doctrine le rapprochement de l'art et la vie, organise des *Events* : œuvres événementielles où, sous la forme d'un concert, les artistes réalisent des actions simples écrites sur des partitions (Delmas, 2013, p. 69).

These legendary, inaugural Fluxus performance evenings were the ones in which Nam June Paik, performing La Monte Young's *Composition 1960 #10 to Bob Morris* ("Draw a straight line and follow it"), inked a line with his head; Benjamin Patterson, in his *Variations for Contrabass* (1961), ate cereal from the head of his instrument; and the entire group, which also included Alison Knowles, Dick Higgins, Emmett Williams, and Wolf Vostell, demolished a grand piano in a rendition of Philip Corner's *Piano Activities* (1962) (Corner himself was not in attendance). (Harren, 2016, p. 45)

Dans une exposition de ses peintures et dessins à la galerie Schelma de Düsseldorf en 1965, Joseph Beuys, la tête recouverte de miel et de feuilles d'or, fait le tour de l'exposition avec un lièvre mort dans les bras et lui présente ses œuvres (Goldberg, 2012, p. 149-150).

Le collectif Gilbert & George, cherchant à effacer la distinction entre leur vie quotidienne et leur pratique en sculpture, se présente comme des sculptures vivantes. En 1969 à Londres, ils présentent *Singing Sculpture* : debout sur une table, les deux artistes bougent mécaniquement alors que joue la chanson *Underneath the Arches*. Ils sont habillés de complets et leur peau est maculée de peinture dorée (Goldberg, 2012, p. 167-168).

En 1973, le troisième numéro de la populaire revue *Artitudes international* a comme couverture une photographie en noir et blanc de Gina Pane agenouillée, tenant un verre de lait. L'image a été captée lors d'une performance⁴ à la galerie Stadle à Paris en janvier de la même année (Besacier, 2013, p. 44). C'est là qu'Hubert Besacier, professeur et critique d'art, a été mis en contact avec la performance artistique pour la première fois. « Car malgré le

⁴ Lors de cette performance, l'artiste reste couchée le plus longtemps possible sur un lit en métal en dessous duquel brûlent des bougies. Elle se blesse ensuite à la bouche pendant que sont projetées au mur des photos de mains sur lesquelles on applique du vernis à ongles rouge. Finalement, elle avale lentement un litre de lait, se gargarisant à chaque gorgée. (Besacier, 2013, p. 45)

désarroi que je ressentais, il n'y avait pour moi aucun doute que l'action était l'œuvre et que ce que je voyais en était le constat. [...] De toute évidence, il s'agissait là d'une artiste en action. » (Besacier, 2013, p. 43-45) En 1978, il co-dirigera avec l'artiste ORLAN, le premier Symposium international d'Art Performance à Lyon. La même année, Linda Burnham fonde le magazine *High Performance*, l'un des premiers à être strictement dédié à la performance artistique. Dans un article publié en 1986 faisant un retour sur la revue, Burnham décrit la performance ainsi : « We may call it time-based and non-static and intermedia art, but what we have is a definition so broad that it includes work at the opposite ends of any spectrum you care to name. I might as well be asked to define art itself. » (Burnham, 1986, p. 15) Ces événements témoignent de la reconnaissance progressive de la performance comme médium artistique.

Ces événements présentent ce que je considère comme le récit conventionnel de la performance. Dans un survol théorique, je démontre ensuite en quoi le discours sur la performance artistique est empreint de critères spécifiques.

1.3 DÉFINITION(S) ET CONDITIONS

Les ouvrages traitant des enjeux, conditions et critères d'analyse de la performance artistique sont nombreux. Je recense ici une poignée d'exemples dans le but d'illustrer le sentiment collectif en regard à la performance, qui a informé ma pratique artistique.

Prenons, comme mise en bouche, cet extrait de la définition du mot « performance » issue du *Dictionnaire des arts médiatiques* (2014), publié par les Presses de l'Université du Québec :

PERFORMANCE, nf. (performance)

Manifestation artistique publique nécessitant la présence de spectateurs, accomplie sur place et sans possibilité de reprise. Cette forme de réalisation artistique se situe aux frontières de divers modes d'expression : arts visuels, théâtre, musique, chorégraphie. Des situations sont créées par l'artiste en vue

d'amener le spectateur à participer à l'œuvre, et ce dans le but de remettre en question la distance entre les fonctions de créateur et d'interprète. La performance peut être diffusée ultérieurement par la photographie ou la vidéo, à titre de document sur l'œuvre. (Poissant, 2014, p. 254)

Chantal Pontbriand publie en 1982 un article offrant une réflexion sur la performance. Elle construit son argumentaire à partir notamment des idées sur la présence au sein des textes *Art and Objecthood* (1968) de Micheal Fried et *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939) de Walter Benjamin. En réponse au texte de Fried, qui rejette la théâtralité de l'objet en arts visuels, Pontbriand définit certaines caractéristiques de la performance.

Si l'on cherche dans la performance ce qui pourrait nous aider à comprendre le sens d'une présence réactualisée, ce qui vient à l'idée en premier lieu, c'est l'ici et maintenant de la performance, son caractère événementiel ou situationnel [...]. (Pontbriand, 1982, p. 73)

Elle met l'accent sur le « temps présent » dans lequel la performance se déroule. Pontbriand ajoute que : « la performance se déroule dans un temps réel et dans un lieu réel, sans a priori d'un espace-temps imaginaire ou transcendantal, que la performance actualise ce temps et ce lieu. En d'autres termes, la performance présente, elle ne re-présente pas. » (Pontbriand, 1982, p. 73) L'exposé de la performance que fait Pontbriand semble chercher à tracer une distinction claire entre performance et théâtre, définissant une spécificité du médium s'alignant avec les intérêts modernes des textes sur lesquels elle s'appuie.

Dans son essai *La condition de la performance*, l'artiste Glenda León décrit la discipline avant de l'étudier à travers des études de cas. Pour elle, la performance est un médium excentrique, dans le sens où elle décentre les préoccupations en place et s'inscrit dans un mouvement de revendications sociales (León, 2010, p. 23-24). Parmi les facteurs déterminants de la performance qu'elle identifie :

la présence physique du créateur et/ou du récepteur, pouvant prendre la forme d'un comportement ou d'une action ; une disposition à explorer d'autres contextes artistiques et sociaux, estompant les limites de l'art et faisant appel aux dimensions biophysiques du spectateur ; et la configuration de coordonnées spatio-temporelles particulières, distincte de celle de l'environnement extérieur. (León, 2010, p. 24)

León soulève donc l'importance d'une co-présence de l'artiste et du public, avec une attention particulière pour la sensorialité des deux partis, d'une approche engagée politiquement ainsi que de la création d'un univers qui se distingue du monde tangible. L'expérience vécue, celle de l'artiste comme celle du public, est au cœur de l'œuvre (León, 2010, p. 48).

L'artiste Richard Martel, figure importante de la performance au Québec, parle de la performance et de son contexte dans le texte *Tenir compte du contexte, le performatif*. Pour lui, les lieux sont porteurs de savoirs et de culture et ont un impact important sur la performance (Martel, 2012, p. 222). « Il faut tenir compte du contexte de l'énonciation parce qu'aucun lieu n'est neutre et aussi parce que cette même situation est codée et qu'elle détermine des conventions et des usages ; tout participe donc au performatif. » (Martel, 2012, p. 224) L'œuvre performative se déploie dans une relation entre l'artiste, le public et le contexte de réalisation de l'œuvre.

Le fait de présenter une exécution langagière et gestuelle entraîne une situation à laquelle la notion de présence s'imbrique. Parce qu'il s'agit de vivre une situation, avec plus ou moins de partage, avec un public présent [...] il y a osmose et réciprocité, ça colporte l'idée de fusion, ça interpelle la relation. (Martel, 2012, p. 221)

La qualité de la présence a pour lui quelque chose de mystique, presque occulte, qui est inséparable de la définition de la performance.

Dans l'ouvrage *La performance : un espace de visibilité pour les femmes artistes ?*, la performance est observée sous un regard féministe. L'une de ses caractéristiques déterminantes serait le dialogue entre le corps et l'œuvre, inhérent à la performance féministe.

Si ce médium a pu servir de terrain aux revendications féministes, c'est que les femmes s'y trouvent à la fois actrices, créatrices et sujets. Le mode de visibilité et d'exposition de soi en jeu dans la performance permet de dessiner un espace en creux, où les femmes peuvent physiquement et conceptuellement se livrer à une remise en question de leur propre condition. (Berton et Halimi, 2020, p. 5)

En étant elles-mêmes sujet et objet de l'œuvre, la performance offre aux femmes artistes une forte agentivité artistique. Dans une vision se rapprochant de celle de León, la performance

est décrite comme un outil de revendications sociales qui a été particulièrement utile aux féminismes. Le dernier texte de l'ouvrage, rédigé par le Laboratoire de la contre-performance, étudie la performance à travers les objets et médias qui en témoignent. La notion de présence y est présentée comme indissociable de l'archive puisque : « les performances “historiques” ne peuvent être, à l'heure actuelle, appréhendées que par leurs traces et par l'interprétation de documents. » (Laboratoire de la contre-performance, 2020, p. 77) La performance et ses traces sont empreintes d'une fiction historiographique, due à l'essence éphémère du médium (considérant que les traces laissées par la performance sont insuffisantes à la reproduction identique de l'œuvre originale). Les images sont fortes d'une trame narrative qui ne s'apparente pas toujours au déroulement authentique de l'œuvre.

Par ailleurs, en mettant au centre la question du geste, la performance interroge la mémoire et les imaginaires des corps. Faisant image, les corps en performance sont habités par des représentations (artistiques et culturelles), archives vivantes, survivances conscientes et inconscientes de formules gestuelles incorporées, entre idéologie dominante et subjectivité dissidente. (Laboratoire de la contre-performance, 2020, p. 77)

Le collectif souligne, comme Martel, la spécificité du contexte en insistant sur les subjectivités entourant l'œuvre, sa création, sa réception ainsi que son archivage.

L'acte de colloque *La performance, vie de l'archive et actualité* rassemble des communications adressant, notamment, la question de la trace en performance. Dans son introduction, Raphael Cuir met ouvertement en doute la hiérarchie entre l'œuvre en soi et sa trace.

Que le visible de la performance relève bien souvent de la trace ne saurait donc en réduire l'importance. A-t-on reproché aux anthropométries d'Yves Klein, aux tirs de Niki de Saint Phalle, de n'être que des traces ? Que le visible de la performance relève bien souvent de la trace ne saurait donc en réduire l'importance, mais signale le rôle essentiel pour son existence [...]. (Cuir, 2013, p. 10)

Pour lui, l'archive est une partie inhérente à la performance. Au sein du même ouvrage, le texte d'Éric Mangion trace une limite claire entre la performance et un autre type de pratique qui, même si s'inscrivant dans l'art-action, est réalisée sans public, comme les œuvres de

Cindy Sherman⁵ ou de Charles Ray⁶ (Mangion, 2013, p. 26). « [...] Organiser une exposition consacrée à la performance est en principe un contresens, car il est impossible de restituer la vitalité d'une action par quelque objet ou document que ce soit » (Mangion, 2013, p. 34). Pour Mangion, la présence domine sur l'archive. L'auteur ajoute que la performance ne doit pas nécessairement être choquante ou violente, comme elle l'était à travers le body art⁷, pour avoir une portée politique (Mangion, 2013, p. 26).

Dans son texte, Hubert Besacier présente l'archive de performance comme une question ouverte.

Découvrir la performance par le truchement d'une photographie, c'est se poser la question de la nature de la trace. Que nous restitue un instantané, une image fixe ? [...] Le plus souvent, c'est l'instant le plus crucial de l'action. La trace qui vient pérenniser ce qui était par définition éphémère, lui donne toute la force définitive de la pose et en accentue l'aspect rituel. [...] Le plus souvent, le choix d'arrêter une action sur sa phase paroxystique produit un effet de suractivation. [...] En figeant l'instant, la trace ouvre la voie au mythe. Elle tend à donner à l'artiste la posture du héros et peut même conduire à la mystification involontaire. (Besacier, 2013, p. 48)

Pour Besacier, la trace est indissociable d'une mystification de l'instant, principalement à travers la photographie, puisque c'est souvent le moment le plus lourd de tension qui est immortalisé. La photographie, volontairement ou non, pose un jugement hiérarchique sur le déroulement de la performance en édifiant certains moments tout en effaçant d'autres⁸. L'auteur, dans sa problématisation de la performance, adresse la proximité entre la performance artistique (agissant dans le milieu des arts visuels) et les arts de la scène tout en définissant certaines frontières. La question de la fiction est au cœur de son argumentation.

⁵ L'artiste américaine se met en scène dans une série photographique où elle interprète différents personnages (Gaylord, 2016).

⁶ Dans sa série photographique *Plank Piece*, Ray utilise son corps comme médium sculptural, en suspens entre un mur et une planche de bois (Tate, n. d.)

⁷ « L'expression body art réunit des artistes qui travaillent ou on(sic) travaillé avec le langage du corps afin de mieux interroger les déterminismes collectifs, le poids des rituels sociaux ou encore les codes d'une morale familiale et religieuse. » (Tronche, n. d.)

⁸ J'ai d'ailleurs une pratique professionnelle en photographie de performance, je suis donc habitée vivement par les questions entourant le droit d'auteur sur les photographies de performances. Qui est la véritable artiste de ces images ? À qui appartiennent-elles ? Comment prendre une entente économique juste entre l'artiste et la photographe ?

Le théâtre ou la danse animent une fiction. Et même si ces deux disciplines se sont considérablement rapprochées de la performance au cours de ces dernières décennies, ce qui les différencie d'elle, ce sont le jeu et la réalité temporelle. Le performer n'est pas un acteur, c'est un actant. (Besacier, 2013, p. 49)

La performance pour Besacier est incompatible avec la fiction ; elle se situe dans le faire et non le faire semblant. « Dans la performance, nous ne sommes ni dans un temps fictif, ni dans un temps différé. Nous sommes dans le présent, même si l'action est réitérée. Et la durée de l'action est réelle du début à la fin. » (Besacier, 2013, p. 50) La recherche d'une Vérité inhérente à la performance m'apparaît ici surtout comme tributaire de la modernité artistique souhaitant « rapprocher l'activité artistique de l'activité scientifique » (Latour, Langlois, & Chalifour, 2009, p. 158), où la notion de science est étroitement liée à la notion d'objectivité. Selon Besacier, la présence et la temporalité sont deux aspects fortement liés au réel, où agit la performance. C'est ainsi que la discipline s'autonomise en regard aux autres formes d'art (plastiques, comme de la scène) (Besacier, 2013, p. 50). L'œuvre, même si sujette à l'imprévu ou l'accident, témoigne d'une idéation préalable, à la manière d'une partition Fluxus, par exemple. « L'artiste qui recourt à la performance agit au présent, il a fait le choix de l'éphémère. Mais il s'opère sans médiation, il ne s'avance pas pour autant sans réflexion préalable, sans projet déterminé, sans conscience de faire œuvre. » (Besacier, 2013, p. 50) Pour l'auteur, la performance est un art du processus qui reste ouvert à la sérendipité. Besacier adresse aussi les similarités pouvant advenir entre la performance artistique et le rite ou la cérémonie. La répétition d'une même action s'oppose techniquement à l'originalité recherchée chez l'œuvre d'art (même si plusieurs pratiques emblématiques, comme celle d'Andy Warhol, ont prouvé le contraire), mais la performance peut contourner cette exigence.

La performance n'est pas une banale action de vie. Ce n'est pas un fait neutre. Il s'agit bien de mettre en forme un acte vivant. Mettre de la vie en forme, c'est fonder du style, c'est-à-dire s'approcher du rite. [...] Remarquons que le rite autorise une réitération de l'action sans qu'il y ait perte de l'authenticité (Besacier, 2013, p. 53).

Globalement, la pratique de la performance est souvent associée à une forme de spiritualité, ou du moins à une attention particulière pour l'immatériel.

Même si l'argumentaire change d'un auteur à l'autre dans cet ouvrage, et que les enjeux adressés sont disparates, il en émane une glorification de la présence au sein de la performance artistique.

Additionnellement aux concepts identifiés au sein de la littérature, mon expérience de la performance à titre de spectatrice, s'amalgamant au survol historique présenté à la section précédente, me permet de souligner d'autres aspects de la performance qui n'ont pas été mis de l'avant par ma revue théorique.

Je remarque notamment que dans les situations créées par les artistes de performances se glisse souvent un effet de surprise ou de choc, qui va de pair avec la posture expérimentale de la discipline.⁹ On peut considérer les performances comme des actions atypiques ; des comportements qui sortent de l'ordinaire. Les nombreuses performances énumérées au sein du survol historique appuient cette idée. Pensons entre autres aux *Events Fluxus*, qui déjouent assurément les attentes à travers leurs actions atypiques, ou à la performance de Gina Pane, qui dans sa dimension très physique, illustre bien l'idée du choc.

L'expérience de la temporalité en performance est aussi, pour moi, un aspect marquant du médium. Les œuvres performatives ont souvent une trame narrative qui se déploie dans un rythme lent, propice à un état méditatif. On peut s'imaginer que les dessins à la craie de Picabia, la pièce musicale silencieuse de Cage, ou les actions de Pane, requéraient une écoute attentive prolongée, non sans effort de la part du public ; la performance demande souvent à l'auditoire d'être dans un état contemplatif. De plus, la performance *en continue*, formule où l'œuvre peut s'échelonner sur plusieurs heures et même plusieurs jours¹⁰, est assez fréquente, notamment dans les programmations de festivals et événements artistiques. Au Québec, je pense par exemple au FTA (Festival TransAmériques, 2024) et du OFFTA (LA SERRE – arts

⁹ Dans son texte *A Performative Paradigm for the Creative Arts?*, l'artiste et chercheuse Barbara Bolt souligne d'ailleurs que l'effet de choc est un facteur déterminant de la performance au sein des écrits d'Erica Fischer-Lichte (Bolt, 2008, p. 2).

¹⁰ L'œuvre *I Like America and America Likes Me* de Joseph Beuys, où l'artiste reste enfermé trois jours dans une galerie New-yorkaise avec un coyote (Vanel, n.d.), en est un exemple emblématique.

vivants, 2024), qui tous les deux présentaient en 2024 plus d'une performance en continue au sein de leur programmation.

1.4 CRITÈRES RECENSÉS

Il est contre-intuitif pour moi de rassembler, sous forme d'une liste arrêtée, différentes caractéristiques, alors que la nature indomptable de la performance est au cœur de l'argumentaire de la présente recherche. Il est néanmoins nécessaire d'identifier des limites pour être en mesure de les transcender. Ce recensement d'écrits me permet de mettre en mots des critères qui habitaient déjà mes préconceptions sur la performance, bâties dans mon imaginaire à travers les années. C'est cette interprétation, à la fois invariable et protéiforme, que j'associe au discours conventionnel sur le médium. Mon expérience de la performance en tant que spectatrice me permet d'enrichir cette revue de littérature d'observations personnelles. Je détermine ici huit critères qui me sont propres, fortement informés par ma précédente démonstration théorique.

La performance artistique se définirait donc, en plus du fait de sa relation à l'action, par ces caractéristiques spécifiques :

- L'œuvre accorde une importance significative à l'expérience vécue (chez tous les individus concernés), au corps et à sa sensorialité, dans un contexte spécifique. Une relation est instaurée entre l'artiste, son public, et le contexte de réalisation de l'œuvre, et ce par le biais de la présence. (Berton et Halimi, 2020 ; León, 2010 ; Mangion, 2013 ; Martel, 2012 ; Poissant, 2014 ; Pontbriand, 1982)
- Étant donné sa nature instantanée, éphémère et relationnelle, l'œuvre est ouverte. Malgré un concept prédéfini, l'œuvre laisse place à l'erreur et la sérendipité. (Besacier, 2013 ; León, 2010 ; Martel, 2012 ; Poissant, 2014)

- L'œuvre cherche à transgresser les limites de l'art et peut être empreinte de revendications politiques. (Berton et Halimi, 2020 ; Mangion, 2013 ; Martel, 2012)
- L'œuvre propose un univers fictionnel très près de la réalité, prétend à une réalité, ou ne met pas de l'avant la fiction dont elle est empreinte. La distinction d'une prestation théâtrale doit être marquée. (Besacier, 2013 ; Laboratoire de la contre-performance, 2020 ; León, 2010 ; Martel, 2012 ; Pontbriand, 1982)
- L'œuvre peut faire preuve d'un certain mysticisme, ou s'inscrire en relation avec une spiritualité. (Besacier, 2013 ; Martel, 2012)
- L'œuvre est dépendante, mais autonome de son archive. (Besacier, 2013 ; Cuir, 2013 ; Laboratoire de la contre-performance, 2020 ; Mangion, 2013 ; Poissant, 2014)
- L'œuvre présente quelque chose de choquant ou d'atypique. Elle déjoue les attentes et crée un effet de surprise. (Bolt, 2008)
- L'œuvre se déploie dans le temps et nécessite une attention prolongée.

Ces critères émergeant des discours sur la performance agissent comme facteurs déterminants de qu'est-ce qu'une (bonne) performance. Dans le jugement de valeur dont ils sont empreints, ces critères portent le double fardeau d'identification et d'évaluation. Cette liste de conditions de la performance agira à titre d'outil analytique pour les œuvres performatives qui ont été marquantes dans le développement de ma pratique.

1.5 ŒUVRES MARQUANTES

Maintenant qu'un portrait de la performance et de la forme que prend la discipline au sein de mes savoirs antérieurs a été dressé, je vous présente un corpus d'œuvres performatives qui ont été marquantes dans l'élaboration de ma pratique artistique, dans un ton témoignant de mon expérience de ces dernières. Cette sélection, presque commissariale, comporte des œuvres réalisées au Québec comme à l'international, qui me sont contemporaines ou légèrement anachroniques, avec une très subtile préférence pour les

artistes les moins célèbres — comme ma propre version du *Musée imaginaire* de Malraux (1965). De l'étude de ce corpus, à la lumière des critères recensés, se dégage ma problématique.

L'une de mes premières rencontres avec la performance s'est faite, comme l'on peut s'y attendre, dans un cours d'histoire de l'art au Cégep. L'enseignante, fascinante et fascinée, a présenté l'œuvre *1600 œufs* d'Arkadi Lavoie Lachapelle. À la frontière entre l'installation, la performance et la désobéissance civile, l'œuvre marque les esprits et les planchers. En collaboration avec Audrey Racicot, Lavoie Lachapelle réalise une installation éphémère documentée par le biais de la photographie. Sur le site web de l'artiste, on trouve cette description :

Au petit matin du 17 décembre 2010, 1600 œufs furent déposés clandestinement devant le Musée d'art contemporain de Montréal, recouvrant tout le parvis d'entrée de la porte principale. Ces œufs, remplis de paillettes dorées, rentrèrent, grâce au passage des visiteur.e.s, à l'intérieur du Musée. Déclarée œuvre éphémère avant que l'installation soit retirée vers 13 h le même jour, le Musée créa un sentier pour permettre de « préserver » l'œuvre.

La rumeur court qu'on aurait retrouvé des paillettes jusque dans les archives du Musée. (Lavoie Lachapelle, 2010)

Les photos documentaires présentent les artistes en train de placer les œufs ; un garde de sécurité constatant l'état du parvis ; un employé du musée tentant d'atteindre la porte en marchant sur les œufs ; des plans rapprochés d'œufs cassés sur leur lit de paillettes.

En plus d'être un jeu de langage agissant comme constat sur l'art contemporain, les employé-es et publics du musée d'art contemporain ont dû **marcher sur des œufs** pour y entrer (comment oublier mon enseignante Marlène Boudreault qui répétait avec passion « Il faut MARCHER SUR DES ŒUFS POUR APPRÉCIER L'ART CONTEMPORAIN ! »), l'œuvre est une contestation contre l'institution muséale. À défaut d'être invitées pour y présenter leur travail, le duo d'artistes y a fait entrer leur œuvre par effraction par le biais des milliers de paillettes contenues dans les œufs qui se sont immiscées un peu partout, peut-être même jusque dans les archives de l'institution.

L'œuvre répond à plusieurs critères de la performance définis plus tôt. Elle prend en compte la sensorialité du public ; ce dernier doit adapter ses mouvements et déplacements en réponse à l'œuvre. En raison de l'absence de l'artiste au moment où le public découvre l'œuvre, cette dernière est ouverte à, et même dépendante de, la sérendipité. L'œuvre est empreinte de revendications et critique l'institution artistique. L'œuvre est choquante et atypique. L'univers fictionnel qui y est construit (un univers où Lavoie Lachapelle aurait été invitée à présenter au musée) est toutefois probant ; la limite est floue entre le *faire* et le *faire semblant*. L'œuvre devient d'ailleurs fortement dépendante du récit qui la canonise à cause de son caractère éphémère et subversif. L'absence des artistes est un critère important de la diffusion de l'œuvre, sans quoi l'œuvre aurait perdu la curiosité associée à son anonymat, et les artistes auraient risqué de se faire accuser de vandalisme.

La pratique de Sophie Calle, qui interroge les frontières disciplinaires à travers sa pratique à la fois photographique, littéraire, cinématographique, mais surtout performative, en est une autre qui m'a rapidement fascinée dans mon parcours artistique. Dans un rapprochement intime entre art et vie, Calle magnifie le quotidien ; *Suite vénitienne* est l'une de ses œuvres marquantes. Calle suit et photographie, dans une approche au départ strictement ludique, des étrangers dans la rue pendant plusieurs mois.¹¹ Dans un événement culturel, elle fait par hasard la connaissance de l'un de ces étrangers, Henri B., sans lui révéler qu'il a été suivi. Elle apprend qu'il prévoit des vacances à Venise et décide de l'y suivre. À la manière d'une détective, Calle trouve l'hôtel où l'homme se loge et le suit à travers ses déplacements dans la ville. Elle documente sa poursuite par des photographies et des écrits journaliers. L'œuvre répond partiellement au critère de la sensorialité ; seules les émotions de l'artiste sont dûment consignées tout au long de la performance. L'œuvre est éphémère, relationnelle et ouverte ; Calle a peu de contrôle sur ce qui arrive au cours de la performance. L'œuvre transgresse les limites de l'art (et celles d'Henri B.) par son caractère multidisciplinaire

¹¹ L'artiste québécoise Sylvie Cotton développe une pratique similaire dans ses *Promenades invisibles* (2002) (Cotton, n. d.).

et presque inclassable. L'œuvre présente un comportement plutôt choquant et atypique. Encore une fois, la question de la fiction prend une place très importante dans cette œuvre, l'artiste crée un récit qui est, de plus, fortement dépendant de son archive. L'œuvre est présentée sous forme de livre d'art en 1980, puis comme installation en 1996. Ces deux types de présentation incluent des photographies argentiques, des écrits et des cartes de la ville de Venise retraçant son parcours (Calle et Baudrillard, 1983). L'œuvre, résolument performative, bénéficie de sa diffusion par le biais d'autres supports ; il aurait été impossible d'assister à cette performance en temps réel puisque le « public » qui était présent n'avait pas de moyen de savoir qu'une performance avait lieu. Le mode de présentation de l'œuvre devient donc flexible et permet à l'artiste de la diffuser à un public plus élargi.

Calle brouille une fois de plus les limites entre l'art et le très intime avec son œuvre *Les dormeurs* (1979). Dans une approche performative, l'artiste contacte plusieurs personnes qu'elle ne connaît pas pour les inviter à dormir dans son lit. La contrainte principale que l'artiste se donne est celle d'occuper son lit sans interruption pendant neuf jours consécutifs. Elle documente le passage des « dormeuses » en leur posant quelques questions, en notant leur manière de dormir et en prenant des photographies (Calle, 2000). L'œuvre, comme *Suite Vénitienne*, est présentée sous forme d'installation photographique, mais est aussi publiée, plus tard, sous forme de livre. L'expérience vécue est au cœur de cette œuvre aux procédés relationnels et ceux-ci en font une œuvre résolument ouverte, qui respecte toutefois des contraintes spécifiques. L'approche relationnelle, encore atypique à cette époque, transgresse les limites de l'art dans son contexte historique. L'artiste crée un univers fictionnel où ce sont ces étrangers, plutôt qu'elle, qui dorment dans son lit. Les archives du projet ont permis de le diffuser à plus grande échelle, sans quoi les seules personnes ayant eu une expérience de l'œuvre auraient été l'artiste et les « dormeuses ».

La première exposition du Musée d'art contemporain de Montréal à laquelle j'ai assisté est celle de Ragnar Kjartansson en 2016. À l'époque, je ne connaissais presque rien sur l'art contemporain, j'ai donc accueilli cette exposition avec beaucoup de curiosité et peu d'attentes.

Les œuvres de Kjartansson présentées étaient toutes des installations vidéo. L'artiste islandais y mélange allégrement performance, théâtre et musique. Je me souviens avoir été déstabilisée par le décorum très décontracté dans la salle où était présentée *The Visitors* (2012). Le public était étendu, détendu, un peu partout dans la salle ; certaines personnes assises directement au sol, d'autres pour ainsi dire couchées. Je me rappelle la texture rugueuse du tapis et des yeux brillants de tout le monde qui, comme moi, découvraient l'œuvre pour la première fois. *The Visitors* est une installation vidéo à neuf écrans.

Elle met en scène des musiciens, amis ou connaissances de Kjartansson [...] qui pendant près d'une heure interprètent une mélodie en s'accompagnant de différents instruments. Présentées de façon collective, ces pièces sonores individuelles offrent un contraste puissant, mais subtil, où le spectateur se retrouve au cœur d'une pièce chorale ininterrompue. (Zeppetelli, 2016)

L'œuvre imposante a sans aucun doute marqué les esprits. C'est toutefois d'une autre vidéo dont j'aimerais faire l'exposé détaillé. Je ne savais pas à l'époque que Kjartansson disposait déjà d'un poids significatif comme artiste. Le mythe entourant cette œuvre dit que Kjartansson, en peine d'amour, écoutait en reprise la chanson *Sorrow* du groupe The National, et réalisa que le rythme de la pièce lui permet d'être lue en boucle, sans interruption. Il aurait donc contacté les membres du groupe afin de leur proposer une collaboration : le groupe serait invité à performer sur scène la chanson *Sorrow* en boucle, pendant six heures sans répit. Contre toute attente, sa proposition a été acceptée. La représentation a eu lieu au MoMA PS1 le 5 mai 2013, l'œuvre que j'ai vue au MACM en 2016 en était donc la représentation filmée.¹² La vidéo documentaire de cette performance suit les codes de la diffusion télévisuelle d'un concert. On y voit des plans moyens montrant le groupe en entier ; des plans rapprochés de chacun des membres du groupe ; des panoramas montrant la foule ; des détails de la scène, comme la longue *setlist* où « *Sorrow* » est écrit à répétition ; etc. Je n'ai pas écouté la vidéo en entier, mais je me souviens avoir vu clairement la fatigue du groupe dans la portion visionnée ;

¹² Alors que je présentais une partie de la présente recherche à l'international pour la première fois, dans le monastère voisin à celui où se déroulait la conférence (*ELO 2023*), avait lieu une rétrospective du travail de Kjartansson dans le cadre de la *Coimbra Biennial of Contemporary Art*. Ce fut une surprise très émouvante pour moi de retrouver ces œuvres si marquantes, alors qu'une de mes œuvres était présentée tout près.

les musiciens, épuisés, alternaient les solos. L'œuvre de Kjartansson m'évoque un dialogue intéressant avec la pièce de John Cage *4' 33"*, présentée dans la section 1.2. Dans les deux cas, l'artiste propose une partition de musique atypique, réalisée par un interprète autre que lui-même. Kjartansson, pour altérer l'attitude d'écoute du public, joue toutefois sur les notions de répétition, de longueur et de travail. Les paroles évoquent la souffrance : « *Sorrow found me when I was young* » (Berninger & Dessner, 2010). Cette souffrance émotionnelle devient visible, physique, chez les membres du groupe. Le public aussi semble empreint de cet inconfort qui, d'une certaine manière, enrichit l'expérience esthétique de l'œuvre. Cette œuvre, dans sa version en direct, accorde donc une importance à la sensorialité des interprètes comme de l'auditoire. L'ambiance décontractée de la mise en espace de l'œuvre au MACM, répond également, à petite échelle, à ce critère. L'œuvre, considérant son contexte institutionnalisé et dépendant d'appareillage technique, a une ouverture restreinte. L'erreur, sauf dans l'interprétation musicale, n'est pas tout à fait la bienvenue. Par son caractère interdisciplinaire, l'œuvre transgresse les limites de l'art : elle amène un groupe de musique populaire dans un contexte muséal, ce qui défie les hiérarchies culturelles¹³. L'univers fictionnel construit dans l'œuvre en est un où une seule chanson (triste) suffirait pour faire un album complet, ou un spectacle en entier. Kjartansson multiplie, matérialise et diffuse à grande échelle le moment de tristesse vécu lorsqu'il écoutait la chanson à répétition. Dans cette répétition et son fort engouement émotionnel, l'œuvre s'approche d'un mysticisme. L'espace d'écoute qu'elle produit est certainement méditatif, notamment par sa dimension temporelle prolongée. L'œuvre est autonome de son archive, le concert en soi étant une œuvre complète ; sa diffusion à grande échelle est toutefois dépendante de sa médiation (la vidéo).

Pipilotti Rist est une artiste suisse connue surtout pour ses installations vidéo. À travers le médium vidéo, Rist construit et déconstruit l'identité féminine et ses stéréotypes. S'inscrivant dans la tradition de la performance féministe, Rist joue avec l'autoreprésentation ; elle devient

¹³ Sans être une approche révolutionnaire, pensons par exemple au Pop art (Rougé, n. d.), elle est tout de même à caractère transgressif.

sujet et objet de certaines de ses œuvres. Son œuvre m'ayant le plus marquée est sans aucun doute *Open my Glade (Flatten)* réalisée en 2000. L'œuvre m'a été présentée rapidement dans un cours d'histoire de l'art au cégep, impossible de me rappeler lequel. Le souvenir flou de cette œuvre m'a longtemps habité. Quelques années plus tard, j'avais tenté de la retrouver sur les moteurs de recherche en écrivant des choses comme « *Times square art smushed face* », sans grand succès. J'ai dû faire le deuil de cette œuvre perdue. En 2019, Mark Lanctôt a commissarié au MACM l'exposition *Luis Jacob et Serge Tousignant : Je vois ce que tu regardes*. L'exposition mettait en dialogue les sculptures géométriques de Tousignant avec un corpus photographique sélectionné par Jacob. Les photographies, disposées en frise le long des murs de la salle, étaient exposées sans cartel. Le corpus présentait des clichés du monde des arts ; photos de vernissages ou de montage d'exposition, reproductions d'œuvre, etc. Quel moment grisant d'y avoir trouvé une reproduction de mon œuvre perdue ! Sans titre ou cartel, c'est une recherche par image en ligne m'a permis de retrouver *Open my Glade (Flatten)*. L'œuvre vidéo, dans sa version originale, est présentée sur les panneaux lumineux de Times Square. Dans une démarche performative très corporelle, l'artiste presse son visage sur une vitre, face à la caméra. Créant l'illusion d'être prise dans le panneau publicitaire, l'artiste aplatit et distord son visage. Son maquillage s'étend, ses traits se tordent « as if to break through the screens and into Times Square. [Avec humour,] [...] Rist transgresses expectations for women in media while also questioning the invisible boundaries placed on women and their history, experiences, pains and wishes [...] ». » (Times Square Art, 2017). Un peu comme Lavoie Lachapelle, l'artiste s'imisce subversivement dans l'espace public ; le contexte de diffusion en fait une œuvre choquante. Plutôt qu'une critique institutionnelle, c'est l'espace publicitaire qui devient le lieu de revendications politiques. L'œuvre propose un espace fictif où le corps des femmes est présenté de manière humoristique, même grotesque, dans les médias. Il est difficile de prétendre que cette œuvre ne s'inscrit pas dans la performance, puisque le corps de Rist y prend tant d'importance. L'idée d'expérience commune entre l'artiste et le public est toutefois complètement évacuée ; l'œuvre est entièrement dépendante de son « archive » (la

vidéo), et ne laisse donc pas d'espace à l'erreur ou au dialogue interactif typique d'une performance en co-présence du public et de l'artiste.

La pratique de l'artiste québécois Steve Giasson se déploie, entre autres, sur les médias sociaux. Dans un projet de longue haleine réalisé dans le cadre de sa recherche doctorale, Giasson se met en scène sur le web. De 2015 à 2021, il produit une série de plus de 150 actions nommée *Performances invisibles*. Sa démarche cherche à prouver qu'au contraire du postulat des artistes se réclamant de l'art conceptuel¹⁴, les œuvres ou « partitions » à caractère prescriptif gagnent à être réalisées (Giasson, 2021, p. 3). Giasson, à partir d'énoncés parfois originaux, parfois de l'ordre du *reenactment*¹⁵, réalise cette importante série d'actions, documentées principalement par le biais de la photographie puis diffusées sur les médias sociaux. Il invite le public à performer ces mêmes énoncés, puis à lui faire parvenir les archives de la réexécution (photographies ou vidéos). Les énoncés conceptuels sont, par moments concrets, « 15. Abandonner un sandwich au thon [...] 21. Reculer l'heure de sa montre de 10 minutes [...] 35. Rattacher ses lacets au milieu d'une foule » (Giasson, 2021, p. 254-255), par d'autres, poétiques, « 18. Broyer du noir, une nuit sans lune [...] 40. Porter son ombre [...] 83. Se faire attendre » (Giasson, 2021, p. 254-258). Le regard ironique que l'artiste pose sur le quotidien, jumelé à un référencement agile à l'histoire de l'art¹⁶ témoigne d'une pratique à la fois humoristique et référencée à laquelle je m'identifie. Les *Performances invisibles* de Giasson, par leur titre, se réclament du médium performatif. Sans être réalisées pour la sensorialité du public présent au moment de la performance, les œuvres de Giasson accordent tout de même une importance à l'expérience vécue du public (celui accédant à l'œuvre par le biais du web) grâce à leur dimension participative. L'interprétation des énoncés, souvent libre et abstraite, fait preuve d'une ouverture dans l'œuvre. Dans son remaniement du quotidien,

¹⁴ Postulat étant que la valeur d'une œuvre réside dans son idée, et qu'il n'est donc pas nécessaire de la matérialiser.

¹⁵ Le *reenactment* en performance artistique fait référence à la réexécution d'une performance historique à partir de ses archives comme document source.

¹⁶ Avec par exemple « 37. Adopter, pendant un certain temps, une posture évoquant la sculpture *Reclining Figure* (1969-70) d'Henry Moore » (Giasson, 2021, p. 255) ou « 81. Descendre nu un escalier (sans se faire remarquer) » (Giasson, 2021, p. 258).

Giasson identifie sa pratique comme micropolitique¹⁷, c'est-à-dire une « politique *positive, mais limitée* » (Giasson, 2021, p. 198); une transgression prend place, malgré sa petite échelle. Chacune des *Performances invisibles* s'inscrit dans le modèle fictif de la performance, tel que décrit pour les œuvres précédentes, où un univers proche de la réalité est imaginé, tout en se distinguant clairement d'une prestation théâtrale. Puisque les performances de Giasson sont « invisibles » au public présent en temps réel, les œuvres deviennent entièrement dépendantes de leur archive. En agissant sur le « micro », les œuvres de Giasson ne sont peut-être pas choquantes, mais elles présentent tout de même une version atypique du quotidien. La dimension de temporalité dans ce projet se déploie surtout à travers la multiplicité des occurrences performatives, qui sont réalisées sur une période de six ans.

La dernière œuvre dont je fais l'exposé dans cette sélection restreinte ne s'inscrit pas tout à fait dans le champ des arts visuels. Elle est toutefois, sans aucun doute, empreinte d'une démarche performative, en plus de témoigner de l'ère du temps dans laquelle ma pratique s'inscrit. Le musicien pop Hubert Lenoir propose une œuvre polarisante comme deuxième album : *PICTURA DE IPSE : Musique directe* (2021). Inspiré par le cinéma direct, un mouvement dans le cinéma québécois proposant une forme documentaire très proche de la réalité¹⁸, l'artiste utilise des enregistrements sonores de son quotidien — captés avec son téléphone à travers les années — comme matériau premier et source d'inspiration pour l'album (Lépine-Blondeau, 2021, 15 septembre). La chanson *f.p.b.*, dernière du disque, témoigne d'une pratique performative rappelant le *body art*. Lenoir explique son processus : « [la pièce est] un vieux démo que j'ai réamplifié dans deux énormes caisses de son avant d'avaler un petit micro au fond de mon estomac pour ensuite recapter la chanson à partir de l'intérieur de mon ventre, au plus près de mon cœur. » (Lépine-Blondeau, 2021, 15 septembre) Même si peu discutée dans le milieu des arts visuels, il est difficile de nier la dimension performative de

¹⁷ L'historien de l'art Paul Ardenne définit l'art micropolitique comme « se [qualifiant] non par la petitesse de ses enjeux mais par leur pertinence et leur adaptation à la réalité sociale. » (2000, p. 2)

¹⁸ La pratique du cinéma direct se développe, notamment, vers la fin des années 1950 dans le Québec francophone. Les productions utilisent un appareillage technique portatif ainsi que des équipes de tournage restreintes, ce qui permet une approche documentaire représentant le réel dans une forme d'instantanéité. Le réalisateur Pierre Perrault l'une des figures de proue du mouvement (St-Pierre, n. d.).

cette œuvre musicale. La sensorialité de l'artiste est au cœur de l'œuvre, le dispositif physique agissant d'ailleurs à titre de métaphore de l'aspect sensible et personnel de la chanson, qui relate un amour déchu : « J'te dirai que je t'aime/Tu m'diras s'ra pas long » (Lenoir & D. Leclerc, 2021). On pourrait argumenter que la sensorialité du public n'est pas ignorée ; les sons gutturaux provoquant assurément un malaise chez l'auditoire. L'œuvre laisse place à l'erreur par son mode d'enregistrement atypique. Cette pratique corporelle, même si plutôt commune en arts visuels, déroge des limites de la musique populaire, ce qui en fait une œuvre choquante dans son contexte de diffusion. Comme l'enregistrement n'a pas lieu devant public, l'œuvre se distingue sans problème d'une prestation théâtrale. La chanson originale, n'ayant pas dépassé le stade de « démo », est une œuvre incomplète sans sa médiation finale. Si l'on ignore la discipline originale à laquelle l'œuvre se rapporte (la musique populaire), on peut affirmer que l'œuvre est absolument dépendante de son dispositif de médiation (ou archive).

Il serait impossible d'identifier toutes les œuvres ayant eu un pouvoir transformateur sur le développement de ma pratique artistique. La mémoire humaine, la mienne en particulier, ne peut être tenue à des standards de parfaite justesse ou d'exhaustivité. Ces points marquants dans mes limbes mnémoniques me semblent toutefois suffisants pour identifier un champ de pratique dans lequel j'espère (humblement) m'inscrire. Ces œuvres meublant mon répertoire artistique sont souvent rusées et font preuve d'un humour agile. Elles témoignent d'une sensibilité qui dépasse le « moi » de l'artiste, soulignent l'absurdité du monde construit à travers des fictions du quotidien, et érigent de nouvelles attentes plutôt que de se plier à celles qui leur sont préexistantes. Ces pratiques, où l'action est le principal vecteur de création, se retrouvent souvent au chevauchement entre les disciplines — ce qui en fait leur richesse d'interprétation. Les critères figés de la performance ne sont pas l'outil d'analyse le plus pertinent pour mettre de l'avant la profondeur artistique de ces œuvres ; elles gagnent à être étudiées à travers un regard situé, empreint de leurs contextes. Je dois souligner qu'aucune des œuvres dont j'ai fait l'exposé ne répond pleinement aux caractéristiques spécifiques de la performance définies plus tôt. En fait, toutes échouent à se plier à un critère, pourtant si important dans la littérature sur la performance : celui de la co-présence de l'artiste et du public.

1.6 LE PROBLÈME DE LA PRÉSENCE COMME CRITÈRE

L'enjeu de la présence au sein de la performance est un problème qui m'est apparu alors que j'avais encore du mal à définir les champs d'action de ma pratique. Je n'arrivais pas à trouver un espace artistique où m'immiscer. Mes œuvres aboutissaient rarement en des objets exposables ; j'ai fait une croix sur la recherche du *beau* très tôt dans ma pratique. Je n'avais définitivement pas la portée des artistes conceptuels — sans reconnaissance institutionnelle, l'art conceptuel n'est pas beaucoup plus qu'une idée. La performativité avait une place centrale dans mes œuvres, pourtant je m'identifiais peu à la pratique de la performance telle que mise de l'avant dans les sphères artistiques que je fréquentais. Je pense aux vernissages ou soirées dédiées à la performance, où le public se doit d'être silencieux, immobile et attentif pendant de longues minutes aux gestes lents et consciencieux des artistes. Toutes les performances ne contraignent pas l'auditoire à l'immobilité, mais ce décorum propre à la performance artistique (qui rappelle le décorum du théâtre, sans les sièges confortables) reste prépondérant au sein de la discipline. Cela s'aligne difficilement avec l'expérience de l'art qui me touche et m'intéresse, soit une expérience active, vivante, laissant place au dialogue et à une certaine liberté d'attention. Même si la performance se réclame souvent de ces caractéristiques, dans mon expérience, son décorum solennel en obstrue l'expérience. Cette phrase sur l'art relationnel, tirée de l'ouvrage *Le cercle invisible. Environnements, systèmes, dispositifs* (2017) de l'historien de l'art et du design Emmanuel Quinz résonne avec mon expérience : « Au lieu d'être "affranchi", le spectateur se retrouve dans une position d'otage » (Quinz, 2017, p. 164). Certains publics trouvent leurs comptes dans un art méditatif et loin de moi l'idée de critiquer la pertinence de ces pratiques, elles sont simplement parallèles à mes propres champs d'action. Comment donc nommer et problématiser ma pratique ancrée dans l'action, où le public est libre d'aller à la rencontre des œuvres au gré de son propre rythme,

sans les dictats du décorum propre à la performance ? La déconstruction du critère de co-présence de l'artiste et du public en performance est une avenue possible¹⁹.

Je suis loin d'être la première à identifier la glorification de la présence en performance comme un enjeu réducteur de sa définition. En effet, un large corpus d'œuvres témoigne de ce problème, et plusieurs chercheuses et chercheurs ont contribué à sa théorisation. Les argumentaires sur la question de la présence utilisent souvent une lecture spécifique d'écrits emblématiques de la modernité, comme *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939) de Walter Benjamin, *Art and Objecthood* (1968) de Micheal Fried ou parfois même *L'œuvre d'art et ses significations* (1978) d'Erwin Panofsky, à titre de cadre théorique. Notons que les trois textes adressent la présence dans des contextes parallèles à celui de la performance artistique, ce qui laisse place à une grande liberté d'interprétation²⁰.

Pour parler de la présence en performance, il est crucial d'évoquer les travaux du théoricien et critique de performance Philip Auslander. Ses recherches ont commencé en théâtre, mais se sont élargies aux nombreuses formes que prend la performance. Dans son ouvrage *From acting to Performance. Essays in modernism and postmodernism* (1997), Auslander fait l'exposé de l'évolution de la théorie de la performance au théâtre avant d'adresser son apport aux arts visuels. L'essai *Presence and theatricality in the discourse of performance and the visual arts* présente l'enjeu de la présence en arts visuels en regard aux paradigmes modernes et postmodernes. L'auteur s'appuie sur deux essais parus en 1982, l'un de Josette Féral et l'autre de Chantal Pontbriand pour démontrer que la présence en performance artistique est utilisée comme notion définissant la spécificité du médium, comme l'exigeait le paradigme moderne. Le texte *Art and Objecthood* de Micheal Fried agit comme point de départ de l'argumentation.

¹⁹ Je n'ai d'ailleurs décrit en profondeur qu'une poignée d'œuvres qui ont été sincèrement significatives dans le développement de ma pratique. Notons qu'un large corpus d'œuvres témoigne du problème de la présence comme critère.

²⁰ Ces textes soulèvent des questions sur les valeurs de leur époque, et toute association anachronique à la performance artistique ne permet pas une compréhension approfondie des idées de l'auteur, mais peut tout de même mener à l'abduction d'idées intéressantes.

Whereas Fried posits presentness as the defining characteristic of modernist art, Féral and Pontbriand posit it as a defining characteristic of postmodern performance. [...] What seems to be operating here is the very Greenbergian-Friedian notion that the concepts “modernism” and “postmodernism” are medium-specific and historically contingent. [...] To Féral and Pontbriand in the deconstructionist early 1980s, performance needed to defeat representation and assert presentness in order to establish its specificity as a medium (that is, to distinguish itself from theatre) and to differentiate an emerging postmodernism from an existing modernism. Nevertheless, both discourses are firmly inscribed within the Greenbergian mythic narrative of a medium’s struggle to discover and assert that which is specific to itself. (Auslander, 1997, p. 56)

Je suis ici moins intéressée par les questions de paradigme soulevées par Auslander, que par la démonstration de l’importance de la notion de présence dans les premières définitions de la performance. Dans ses écrits subséquents, Auslander commence à tisser des liens entre performance, présence et médiation²¹. Son article *La performance en direct dans une culture médiatisée* (2001), souligne la place majeure que prend la médiation de la performance à notre époque. La diffusion médiatique d’une performance (le mot performance concerne ici les domaines du théâtre, de la musique et du sport) est l’un des facteurs primaires de l’économie du spectacle. « De plus en plus souvent les représentations en direct sont liées à la médiatisation pour des raisons économiques. » (Auslander, 2001, p. 128) On remarque que les représentations s’adaptent aux dispositifs techniques nécessaires à la médiation. « Les matchs, leur programmation, la durée de chacune de leurs phases, leurs règles, etc., ont été façonnés dans l’économie de répétition qui exige que le format de ces spectacles en direct soit déterminé par les besoins de la médiatisation. » (Auslander, 2001, p. 125) Ceci, à travers le temps, aurait eu un impact majeur sur les attentes du public envers la performance, menant à une inversion des rapports entre la représentation et son enregistrement. Par l’accessibilité des représentations médiatiques, le public est beaucoup plus familier avec ces dernières. L’idée d’intimité inhérente à la représentation en direct est chamboulée par le répertoire du public. En effet, un sentiment d’intimité est plutôt provoqué par un référencement aux médias

²¹ Le terme *médiation* sera utilisé au cours de mon mémoire dans le sens de « traduction par le biais d’un média », à ne pas confondre avec la *médiation culturelle*, qui s’inscrit plutôt dans un registre éducatif.

faisant partie des connaissances antérieures du public. Auslander donne l'exemple des concerts de Madonna — leur scénographie étant conçue pour imiter ses vidéoclips.

Parce que nous éprouvons déjà une grande familiarité avec les images grâce à une expérience télévisuelle ou cinématographique, nous les voyons comme étant proches et cela quelle que soit leur distance. Si vous savez à quoi ressemblent les vidéoclips de Madonna grâce à MTV, vous pouvez lire les images de ses concerts comme en relation intime avec elles-mêmes si vous êtes assis dans la dernière rangée. Que l'impression d'intimité résulte de la vidéation du spectacle en direct ou de la familiarité avec les images du direct à partir de leurs reproductions, elle fait que les images du direct ressemblent plus à celles de la télévision [...]. (Auslander, 2001, p. 136)

L'auteur souligne que ce phénomène a aussi un impact sur les performances à plus petite échelle, à cause de ce qu'il appelle l'« épistémologie des médias », terme explicité par Norbert Bolz et Willem Van Reijen en rapport aux écrits de Benjamin (Auslander, 2001, p. 133) ; la réalité est maintenant souvent perçue par le biais des médias, ce qui a une influence sur notre perception du monde dépassant la simple question des contraintes techniques²². La réalisation de performances s'adapterait donc à cette épistémologie des médias dès l'étape de leur conception. L'auteur souligne les liens entre son argumentaire et le célèbre texte *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939) de Benjamin, qui témoigne déjà en 1939 d'un changement de paradigme entre l'œuvre unique (et son « aura ») et la production et diffusion de masse²³. Le texte d'Auslander se conclut ainsi :

L'ubiquité des reproductions de spectacles de toutes sortes dans notre culture a conduit à la dépréciation de la présence en direct, qui ne peut être compensée qu'en rendant la façon dont nous percevons le direct aussi semblable à la façon dont nous percevons le médiatisé, même lorsque l'événement en direct offre sa propre qualité de proximité. (Auslander, 2001, p. 137)

²² Emmanuel Quinz soutient des propos semblables : « La technologie ne consiste pas en de simples instruments d'enregistrement et de reproduction du réel, mais construit notre regard, influence nos processus d'attribution de sens au visible : il n'est plus possible de regarder un objet, un corps, un visage sans le filtre de notre "mémoire médiatique" composée d'une part d'une archive d'images, de peintures, de photographies, de films et, de l'autre, d'une série de connexions, associations devenues habitudes, stéréotypes, automatismes. » (Quinz, 2017, p. 190)

²³ Quinz fait d'ailleurs une lecture similaire du texte de Benjamin : « Selon la formulation de Benjamin, les technologies (de diffusion et de reproduction du réel), en réduisant la distance entre observateurs et objets, mettent en péril le principe d'objectivation qui régissait l'infrastructure définitoire de l'art. » (Quinz, 2017, p. 104)

Ces performances issues de domaines au sein ou proches de la culture populaire n'approchent et ne valorisent plus la performance en direct de la manière qu'elle l'était à une époque antérieure, les dispositifs techniques mis en place se doivent donc de compenser. L'auteur ne parle pas ici de la performance au sein des arts visuels, là où les questions du temps réel, de la médiation et de l'économie culturelle s'interprètent d'une manière très différente. Toutefois, son travail ouvre la porte à une réflexion intéressante sur la médiation de la performance artistique et les enjeux qui lui sont propres, et permet un tour d'horizon de la question au sein de disciplines connexes.

Ce qui m'amène au texte d'Auslander qui observe de plus proche la question de la présence en performance dans les arts visuels, *The Performativity of Performance Documentation* (2006). Dans ce texte, l'auteur met en doute la hiérarchie entre une performance en direct et sa médiation. Auslander propose une étude de la documentation de performance selon deux catégories, soit *documentaire* et *théâtrale*. La documentation *documentaire* agit à titre de preuve de la réalisation de la performance²⁴, cette dernière étant antérieure (donc ontologique) à la documentation.

While this formulation questions the performance's status as the originary event by suggesting the mutual dependence of performance and document (the performance is originary only insofar as it is documented), it also reaffirms the status of the photograph as an access point to the reality of the performance [...]. (Auslander, 2006, p. 2)

Dans cette catégorie le document (ou la médiation) devient un objet historique qui témoigne de la véracité de la performance ; elle est donc cruciale (à la diffusion de l'œuvre, par exemple) mais secondaire (à la conceptualisation de l'œuvre) — s'arrimant à la sixième

²⁴ La question de la photographie comme preuve est d'ailleurs le sujet d'une vaste théorisation à l'intersection des domaines de la photographie, de la sémiotique et du droit. André Gunther sur la question : « Il existe [...] un assez large consensus pour discuter les postulats techniques trop sommaires de la théorie, qui réduisent le dispositif photographique au seul support d'enregistrement et n'expliquent pas les dimensions construites ou intentionnelles que l'on rencontre dans les pratiques professionnelles. » (Gunther, 2016, p. 1) Dans les mots de Doyon/Demers : « [...] une photo vaut mille mots et en cache mille autres. » (Doyon/Demers, 2005, p. 87)

caractéristique de la performance définie plus tôt : l'œuvre est dépendante, mais autonome de son archive.

Le document *théâtral* inclut notamment des œuvres s'inscrivant dans le registre de la « photographie performée », où le document est l'unique lieu de l'œuvre, c'est-à-dire que la performance n'est pas autosuffisante en regard à sa documentation (Auslander, 2006, p. 2). L'œuvre *Open my Glade (Flatten)* de Rist, où la performance prend sens à travers le dispositif vidéo, qui permet à l'artiste d'écraser son visage dans les écrans de Times Square, ou *f.p.b.* d'Hubert Lenoir où le dispositif d'enregistrement corporel devient le sujet principal de l'œuvre, correspondent à la définition d'Auslander : « These are cases in which performances were staged solely to be [recorded] or filmed and had no meaningful prior existence as autonomous events presented to audiences. » (Auslander, 2006, p. 2)

Pour Auslander, ces deux catégories ne sont pas mutuellement exclusives. Contrairement au discours traditionnel qui considère qu'une performance doit être autonome de sa documentation, donc présentée devant public, l'auteur argumente que les œuvres performatives appartenant à la catégorie *documentaire* sont tout aussi réalisées pour la caméra que les œuvres de la catégorie *théâtrale*. Cette idée s'inscrit en prolongement de sa réflexion sur la médiation de la performance en direct.

Although some of the early documentation of performance and body art was not carefully planned or conceived as such, performance artists who were interested in preserving their work quickly became fully conscious of the need to stage it for the camera as much as for an immediately present audience, if not more so. (Auslander, 2006, p. 3)

Les artistes de performance se sont vus obligé·es d'adapter leurs œuvres à la documentation pour être en mesure de les diffuser à plus grande échelle, de les vendre ou simplement de s'inscrire de manière pérenne au sein des institutions artistiques. Pour Auslander, tout document issu d'une performance est empreint de performativité, au sens du linguiste J. L. Austin. Austin qualifie de performatifs les énoncés qui ont un effet dans le monde (comme dire « Je le veux » dans une cérémonie de mariage), en opposition aux énoncés qui sont strictement descriptifs. L'énoncé performatif *produit* quelque chose, plutôt que de tout

bonnement le décrire (Auslander, 2006, p. 5). Auslander propose que la documentation de performance — *documentaire* ou *théâtrale* — soit toujours performative, étant elle-même *productrice* de performance. « [...] *the act of documenting an event as a performance is what constitutes it as such*. Documentation does not simply generate image/statements that describe an autonomous performance and state that it occurred: it produces an event as a performance [...]. » (Auslander, 2006, p. 5) Pour lui, l'ontologie de la performance ne se situerait pas dans la présence, comme chez Pontbriand (et León, Martel, Mangion, Besacier²⁵...). Le concept de performativité transcende la notion moderniste « d'essence du médium », et propose plutôt la communication²⁶ à titre d'instance créatrice d'une performance. La question de l'authenticité (ou de l'« aura », pour parler comme Benjamin) est évacuée pour laisser place à un paradigme où l'intention de l'artiste est le premier facteur définissant une action comme une œuvre d'art.

[...] when artists decide to document their performances, they assume responsibility to an audience other than the initial one, a gesture that ultimately obviates the need for an initial audience [...] it is not the initial presence of an audience that makes an event a work of performance art: it is its framing as performance through the performative act of documenting it as such. (Auslander, 2006, p. 7)

La position d'Auslander demeure toutefois un point de vue atypique et contesté, notamment par Virgile Delmas. L'argument principal contre Auslander concerne les performances qui n'auraient pas été documentées. Selon la logique d'Auslander, ces dernières seraient effacées. « Considérer la performance uniquement du point de vue de l'iconicité de sa photographie tend en effet à effacer les conditions de sa production, à n'observer que l'image de la performance et à faire disparaître toute performance n'ayant pas été photographiée. » (Delmas, 2013, p. 78-79) Anne Bénichou, dans son ouvrage *Ouvrir le*

²⁵ Je remarque que les écrits de Peggy Phelan sont souvent cités pour son apologie de la présence en performance, notamment par Olivier Lussac, Maria Legault et Rebecca Schneider.

²⁶ La sociologue Natalie Heinrich suggère dans son texte *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain* que dans le paradigme de l'art contemporain, « la valeur artistique [...] ne réside plus tant dans l'objet proposé que dans l'ensemble des médiations qu'il autorise entre l'artiste et le spectateur : [le système de communication entourant l'œuvre contribue] tout autant, sinon plus, à faire l'œuvre, que la matérialité même de l'objet. » (1999, p. 111)

document, propose une critique semblable du discours d'Auslander. Selon elle, la lecture de la performance faite par ce dernier peut mener à des erreurs d'interprétation.

De plus, l'assertion selon laquelle une performance adviendrait à travers la performativité de sa documentation ne présente-t-elle pas le danger d'exclure trop facilement du champ de l'histoire de l'art les performances qui n'ont pas été documentées et pour lesquelles nous n'avons aucune image ? Le refus de documenter est pourtant une posture que plusieurs artistes ont adoptée. (Bénichou, 2010, p. 67)

Ces arguments sont intéressants, mais peuvent être aisément déconstruits à partir de l'idée qu'Auslander ne cherche pas à identifier l'essence ontologique de la performance, mais bien à en proposer une lecture ouverte et actualisée, idée qui se concrétise à travers une étude élargie du corpus théorique de l'auteur. J'aurais envie d'ajouter sur ce point que, si la documentation n'est pas ce qui fait de la performance une œuvre, elle est indiscutablement ce qui lui permet d'exister dans le réseau artistique. L'argumentation sous-jacente de ce débat serait donc, plutôt qu'une question sur la performance, l'éternelle question de « qu'est-ce qu'une œuvre et pourquoi ? »²⁷.

Dans son texte *Performance et médiatisation* (2012) soumis au colloque *Archive vivante*, Olivier Lussac utilise l'adjectif « différé » pour parler des performances qui ne sont pas présentées en direct (Auslander les qualifierait de *théâtrales*). Dans ce qu'il appelle une « ébauche de réflexion sur le statut de la performance et de sa médiatisation » (Lussac, 2012, p. 2), Lussac réitère l'idée d'Auslander que la performance aujourd'hui est nécessairement empreinte de notre ère médiatique. « On comprend mieux dès lors que le concept de présence perde de sa pertinence [...]. » (Lussac, 2012, p. 5). L'auteur a lui aussi identifié le problème de

²⁷ La réponse à cette question varie grandement en fonction du paradigme de l'art dans lequel on s'inscrit. Voir à ce sujet la notion de « artworld » de Howard S. Becker, reprise par Stephen Scrivener et Wayne Clements : « Becker, exploring the sociology of art, claims that there are artworlds, which "consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art". He goes on to argue that members of artworlds coordinate the activities by which works are produced, employing conventions embodied in common practices. Hence, an artworld can be understood as a network of cooperative links among participants. » (Scrivener & Clements, 2016, p. 10)

la présence comme ontologie de la performance et soutient que la performance présentée de manière différée peut avoir la même qualité qu'une performance en direct.

La thèse de doctorat de Maria Legault, portant sur un projet de création en performance, propose une vue d'ensemble sur ce qu'elle nomme « la performance pour la caméra ». Elle y soulève plusieurs enjeux pertinents, notamment la question de la véracité photographique.

En performance pour la caméra vidéo et filmique, on ajoute à ceci la possibilité de manipuler l'œuvre par le montage sonore et visuel. Ainsi, la performance pour la caméra n'adhère pas à la conception, presque archaïque, de la caméra comme représentante neutre du réel et est principalement utilisée par les artistes pour construire les réalités qu'ils veulent représenter. (Legault, 2020, p. 55)

La caméra contribue donc à la création d'un univers fictionnel érigé par l'artiste. Legault évacue l'idée d'une captation d'un réel objectif et souligne les possibilités créatives offertes par la caméra. De plus, elle présente le problème de la distinction entre documentation de performance et œuvre en soi, comme l'a fait Auslander. Sa posture de chercheuse incarnée l'amène à mettre de l'avant des critères de distinction qui prennent sens au sein de sa pratique artistique, de manière située. Inspirée par l'ouvrage *Performing for the Camera* (2016), elle nomme l'intégrité conceptuelle, le maintien des droits d'auteur, la manipulation des images produites et l'interdépendance de l'œuvre et de sa documentation à titre de critères définissant la documentation d'une performance comme œuvre en soi (Legault, 2020, p. 55-56). Legault présente, en guise de spécificités de la performance pour la caméra, l'exploration identitaire, par la « facilité qu'offre la caméra à tourner le regard (l'objectif) vers soi [...] » (Legault, 2020, p. 57) ; la déconstruction de la dichotomie sujet/objet, comme les artistes deviennent à la fois sujets et objets de l'œuvre²⁸ ; la relation avec le public qui devient indirecte, mais pas pour autant inexistante ; la production d'un objet, qui s'oppose à la « conception *anti-objet/anti-*

²⁸ Comme mentionné plus tôt, ce dispositif de mise en forme du soi a beaucoup été utilisé par des performeuses féministes, désireuses de prendre le contrôle de leur image.

médiatique de la performance »²⁹ (Legault, 2020, p. 65) ; ainsi qu'une esthétique adaptée au médium de présentation de l'œuvre.

La performance pour l'appareil photographique bénéficie [...] de nombreuses possibilités de présentation. Pensons aux choix de papiers d'impression, de cadres, de supports, de boîtes lumineuses, de collages, d'installations, d'intégration à l'architecture, d'intégration à la sculpture et de livres d'artistes. Il y a aussi la possibilité d'intégrer des technologies archaïques de projection, telles que les rétroprojecteurs ou les projecteurs de diapositives. En bref, il y a autant de façons de présenter des œuvres photographiques qu'il y a d'artistes (Legault, 2020, p. 68).

Pour Legault, la caméra n'est pas un facteur réducteur de « l'aura » de l'œuvre, elle est un vecteur créatif permettant d'élargir les champs d'action et de diffusion de la performance.

Le centre d'artiste Dazibao a présenté *Point & Shoot* en 2004, un projet d'exposition alliant performances et photographie, qui a été poursuivi par la publication d'un ouvrage sur le sujet. « Souvent tributaire de la photographie — ou de toute image enregistrée —, la performance a rapidement exploré les glissements entre les deux disciplines, voire la mutation de la fonction documentaire de l'image. » (Choinière & Thériault, 2005, p. 11) L'ouvrage propose un portrait intéressant d'enjeux types des pratiques combinant performance et photographie. La publication propose, entre autres, des œuvres de l'exposition où « l'image enregistrée [est] nécessaire autant à la pérennité de l'œuvre qu'à la logique interne » (Choinière & Thériault, 2005, p. 12), telles que *In Ten Sity* (1978) de Paul Wong, une installation vidéo à plusieurs écrans où l'artiste se jette sur les murs d'une pièce au son de musique punk ; *Pass It On* (1981) de Max Dean, où le public est invité à prendre un bain devant une caméra polaroid activée automatiquement ; les nombreuses œuvres vidéo de Vito Acconci proposant un dialogue entre le corps, l'identité, le public et le médium ; *Birthday Suit — Scars and Defects* (1974) de Lisa Steele, où elle présente son corps nu devant la caméra ; *Le saut dans le vide* (1960) d'Yves Klein, photomontage où il prétend se lancer du haut d'un bâtiment ;

²⁹ À ce sujet, Legault ajoute : « [...] je suis méfiante face aux théories qui tentent de limiter les frontières d'un médium. Selon moi, ces genres d'exclusion sont principalement utilisés par un sujet pour valider ses propres choix en excluant les choix des autres. » (Legault, 2020, p. 65)

Photo-fry (1969) de Gordon Matta-Clark où l'artiste fait frire des photographies, pour n'en nommer que quelques-unes.

Dans son texte au sein de l'ouvrage, Karen Henry problématise habilement la caractéristique qui stipule que l'œuvre est dépendante, mais autonome de son archive :

On dit de la performance qu'elle était « réelle » comparativement à la photographie conçue comme document. Or, la performance dépend de la photographie ou de la vidéo pour agir à titre de preuve ou de document historique. Les conditions de son existence et les économies visuelles dans lesquelles elle a lieu ont prédéterminé cette relation. À y regarder de plus près, l'image photographique a joué un rôle polymorphe dans l'exploration de l'authenticité et de l'art par la performance, et elle en fait partie intégrante. (Henry, 2005, p. 75)

La photographie dépasse donc le simple rôle de documentation, comme elle est l'une des conditions d'*existence* (je remplacerais toutefois ce mot par *pérennité*, surtout considérant les arguments de Delmas et Bénichou) de l'œuvre. Henry ajoute que dans certains cas, les photographies peuvent être un prolongement de l'œuvre — quand la prise de photo fait partie du scénario de la performance, par exemple — et peut même *devenir* la performance elle-même (Henry, 2005, p. 78-79). Au sein du même ouvrage, le texte de Rebecca Schneider propose une réflexion ancrée dans le temps sur le dialogue entre les deux médiums.

Nous avons l'habitude de penser que la performance a lieu en direct, qu'elle comporte une temporalité linéaire allant du passé à l'avenir, en passant par le présent. [...] La performance disparaît « dès qu'elle est faite » et le document indiquerait qu'elle n'est plus en direct. [...] La photographie, n'étant pas en direct, semble fournir une preuve solide de la dégénérescence de la performance, [...] plutôt que d'offrir, en passant, la scène d'une image en cours — passage qui se fait résolument en temps réel. (Schneider, 2005, p. 63-64)

Elle conteste le discours conventionnel prônant que la captation devient une relique posthume, comme elle apparaîtrait « après » la performance. Le concept de la temporalité est très riche pour étudier ces enjeux, puisqu'il fait partie des facteurs déterminants autant du médium photographique que performatif. Le concept de présence en performance — associé au direct — se place dès lors en opposition à la documentation/médiation à plusieurs occurrences, en partie à cause d'une lecture temporelle linéaire créant une relation ontologique/hiéarchique entre les deux parties.

L'idée qu'une performance doive absolument être réalisée devant public pour se qualifier comme telle ne fait donc pas consensus et est empreinte d'une vision moderniste de l'art, où l'on recherche l'essence d'un médium pour affirmer son autonomie. La documentation de la performance — qu'elle soit photographique, vidéographique, ou autre — mérite une attention particulière. Surtout dans un paradigme où l'on cherche à déconstruire la hiérarchie *anti-objet* induite par la lecture linéaire de la temporalité de l'œuvre.

1.7 L'ŒUVRE ET LE DOCUMENT

L'ouvrage *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains* (2010) d'Anne Bénichou étudie le(s) statut(s) du document en profondeur. « La documentation des œuvres d'aujourd'hui est un des enjeux essentiels, voire l'une des conditions de possibilité, de la constitution du patrimoine artistique contemporain et du développement des discours critiques et théoriques. » (Bénichou, 2010, p. 11) Sans documentation, il est impossible pour les œuvres éphémères de s'inscrire de manière pérenne dans le monde des arts. D'un·e artiste à l'autre, les documents prennent toutefois des formes et intentions différentes qui complexifient, notamment d'un point de vue muséologique, leur interprétation.

L'ouvrage propose à maintes reprises « l'opposition traditionnelle entre l'œuvre et sa documentation » (Bénichou, 2010, p. 23) comme point de départ de ses argumentations. On peut facilement tisser un lien entre cette idée et la présence comme essence de la performance. Dans son texte, Anne Mœglin-Delacroix attribue à Erwin Panofsky cette distinction dichotomique entre l'œuvre et son document (Mœglin-Delacroix, 2010, p. 25). Ma lecture du texte original m'indique toutefois que la séparation entre œuvre et document, théorisée par Panofsky, est nuancée. En effet, ce dernier défend que le statut d'œuvre (« monument » dans ses mots) et le statut de document soient dépendants du regard porté sur ces derniers : « [...] tout ce qui est "monument" pour quelqu'un sert de "document" à quelqu'un

d'autre, et inversement. » (Panofsky, 1978, p. 38) Bénichou propose une idée similaire : « Une multitude d'objets qui circulent dans le champ de l'art aujourd'hui fonctionne comme documentation à certaines occasions et comme œuvre à d'autres, ou encore relèvent des deux statuts à la fois, simultanément. » (Bénichou, 2010, p. 49) Elle soutient que le statut du document au sein des arts visuels est multiple, puisque les artistes, dans un désir de brouiller les limites entre œuvre et archive, se jouent des codes³⁰ de l'un et de l'autre. « Depuis l'art conceptuel, les artistes ont fondamentalement repensé la primauté de l'œuvre sur le document, opérant parfois un renversement complet de ce rapport. »³¹ (Bénichou, 2010, p. 56) Cet enjeu est particulièrement pertinent pour la pratique de la performance, qui n'est pérenne qu'à travers son archive.

La concomitance de l'œuvre et de sa documentation constitue un cas de figure récurrent dans le domaine de la performance. Il est en effet très fréquent qu'une performance ne soit « jouée » que dans la perspective de son enregistrement photographique, filmique ou vidéographique. (Bénichou, 2010, p. 59)

Ce même argument qu'a soutenu Auslander est ici présenté comme une occurrence spécifique plutôt qu'un facteur déterminant. Bénichou l'utilise pour décrire certaines pratiques, et non pas le médium performatif lui-même.

On peut déduire de cet ouvrage que l'archive d'une œuvre (qu'elle prenne la forme d'écrits, de photographies, d'une vidéo ou autre), selon la manière qu'elle a été conçue par l'artiste, peut avoir le statut d'œuvre en soi. Bénichou cautionne toutefois :

Bien que la documentation fasse œuvre, on se doit de l'envisager comme une documentation qui « instruit » l'œuvre à laquelle elle se rapporte. Certes, les artistes interrogent et malmènent la fonction testimoniale traditionnelle du document, son statut de trace et de preuve, mais à travers leur documentation, ils disent quelque chose sur leurs œuvres et sur le sens de leur démarche. Ignorer cet aspect des documents d'artistes revient à les amputer d'une partie de leur signification et de leur intérêt esthétique. Cela exige toutefois que le

³⁰ « [...] les conventions de présentation des documents et des œuvres sont différentes, les professionnels de musée tenant généralement à bien distinguer les statuts respectifs de chacun. » (Bénichou, 2010, p. 48)

³¹ Elle ajoute d'ailleurs : « Un autre aspect de l'art conceptuel a motivé [la primauté de la documentation sur l'œuvre] : l'idée que l'œuvre d'art communique de l'information [...]. » (Bénichou, 2010, p. 57)

statut et la valeur documentaire des documents d'artistes soient repensés et que l'on puisse inclure dans le champ de la documentation ceux qui en semblent le plus éloignés : les documents qui construisent des œuvres fictives, ceux qui consistent en des œuvres idéelles qui n'ont jamais été matérialisées, les corpus holistiques qui légitiment la vie en œuvre d'art, etc. (Bénichou, 2010, p. 71)

Il est logique qu'Anne Bénichou, dont les recherches en histoire de l'art « portent sur les rapports entre les pratiques contemporaines et les institutions muséales » (Bénichou, 2011, p. 392) arrive à cette conclusion. Dans ma posture d'artiste, je complèterais en ajoutant que le contraire est aussi vrai — inclure dans le champ de l'art les œuvres documentaires qui en semblent éloignées mène à une lecture plus riche de certaines pratiques artistiques. Indéniablement, le document artistique bénéficierait d'une lecture plus large qui s'affranchit de la dichotomie document/monument.

Notons que depuis plusieurs années déjà, le milieu académique fait preuve d'un intérêt grandissant pour la question des archives dans un contexte artistique. Pensons notamment à ces diverses manifestations : Le célèbre texte *Postproduction* de Nicolas Bourriaud paru en 2003, mettant de l'avant les pratiques utilisant des objets culturels préexistants comme matériau source — et dans la même lignée, le texte *An Archival Impulse* (2004) du critique Hal Foster. En 2009, le laboratoire NT2 organise à l'UQAM le colloque « Histoires et Archives », proposant des réflexions sur les œuvres hypermédiatiques, qui sont définies comme « œuvres composites où peuvent cohabiter de l'image, du texte et du son, à travers une interface écran » (Gaudette, 2009), et leur archivage. En 2017, la revue *Marges* publie son 25^e numéro, ayant pour thème le rôle des archives en art contemporain. La même année, le colloque de l'ACFAS « *Les Aventuriers de l'art moderne* » : un objet pluridisciplinaire compte un panel entier sur l'usage créatif des archives. À la Faculté des lettres de Sorbonne Université a lieu en 2022 la Journée d'étude *Archives et création*. La journée d'étude *L'archive visuelle de l'exposition de collection : statut et usages* se déroule au MNBAQ le 31 mars 2023, et j'en passe.

Ainsi, dans la suite des travaux d'Auslander, Lussac, Legault, Henry, Schneider, Bénichou (et bien d'autres), j'espère proposer une lecture plus actuelle de la performance (et ses documents), ancrée dans l'interdisciplinarité et l'expression située de pratiques singulières.

La performance artistique est une discipline large pour laquelle il est difficile de trouver une définition qui fait consensus. En me penchant sur la co-présence de l'artiste et du public comme critère, j'identifie une faille dans la cartographie de la discipline. Dans cette échancrure se cache la question de l'archive. Une certaine hiérarchie entre œuvre et document perdure, même si les occurrences artistiques où l'archive est nécessaire à la logique interne de l'œuvre sont nombreuses. Ce phénomène pourrait être dû à une conception temporelle linéaire de la performance, où l'œuvre se réalise au présent, et donc, l'archive témoigne de sa disparition. En renversant cette hiérarchie, la conception de la performance s'élargit.

CHAPITRE 2 CADRE CONCEPTUEL : L'HYPOTHÈSE DU DIFFÉRÉ

Tel que souligné plus tôt, la question de la temporalité est centrale à mon expérience de la performance. Que ce soit par le décorum et le type d'écoute qu'elle induit, ou par la hiérarchie qu'elle impose entre l'œuvre et son archive, la temporalité est pour moi une notion déterminante en performance. Dans le cadre de cette recherche-crédation, je suggère plus précisément, à titre d'hypothèse, que le concept du différé peut être une approche intéressante pour réfléchir la performance artistique. Le différé crée une césure dans la temporalité performative qui permet de réfléchir cette dernière à travers une nouvelle organisation. Le concept devient un outil permettant de définir une pratique spécifique de la performance qui transgresse les limites établies de la discipline. L'artiste et théoricien français Edmond Couchot, figure de proue des théories critiques sur l'impact des nouvelles technologies en arts visuels, propose un modèle d'analyse des images où la temporalité se scinde en *temps du faire* et *temps du voir*. Il élabore le concept de résonance temporelle qu'il qualifie de différée au sein des œuvres où le *temps du faire* précède le *temps du voir* (Couchot, 2007, p. 50). Son approche, que j'adapte à la performance, agit à titre de cadre théorique dans cette recherche. Je repositionne toutefois le concept du différé comme central en proposant l'idée de la performance différée comme pratique, à la suite de laquelle se précisent la question et les objectifs spécifiques de cette recherche.

2.1 LE DIFFÉRÉ COMME CONCEPT

Le mot *différé* n'est que rarement employé pour nommer les performances qui ne sont pas réalisées en co-présence de l'artiste et du public et, selon mes recherches, n'a jamais été utilisé pour conceptualiser une pratique spécifique du médium. Lussac parle d'artistes qui mettent en scène des « actions [...] en différé » (Lussac, 2012, p. 2). Tamar Tembeck dans

son texte *Re-performer le matrimoine : perspectives et témoignage sur l'héritage féministe en art actuel* (2014), qui parle des enjeux féministes du *reenactment* de performance, utilise la nomenclature « performance en différé » en parlant de la médiation des pratiques performatives³². Le texte *Séance, performance, assemblée et représentation : les jeux de regards au théâtre (XVIIe-XXIe siècle)* (2013) de Christian Biet dit du théâtre qu'il est un « système différé qui permet de dire indirectement, grâce à une médiation artistique, [...] ce qu'il en est du monde » (Biet, 2013, p. 88) ; l'auteur associe *système différé* et représentation (que j'ai nommée plus tôt comme *fiction*) et l'oppose à la performance qui « annihile la médiation » (Biet, 2013, p. 88). Dans son article *Le cinéma de Jodorowsky et la performance théâtrale : une « danse de la réalité »* (2019), Elisabeth Pouilly parle de *présence différée* en faisant l'exposé du rapport entre le théâtre et le cinéma dans l'œuvre de Jodorowsky (Pouilly, 2013, p. 4). Le texte *Gina Pane ou l'art corporel d'une plasticienne* (2006) définit la pratique de la performance de la fin des années soixante en opposition au différé : « [les artistes] remettent en cause l'œuvre d'art dans ses fondements traditionnels comme objet unique, achevé, directement consommable et se situent au niveau de l'acte, en créant un art qui existe en temps réel et non en différé. » (Chaillet *et al.*, 2006, p. 28) Aucun de ces textes ne fait toutefois l'exposé détaillé du concept de « différé », et selon mes recherches, aucun ouvrage n'emploie à ce jour l'expression « performance différée » pour parler de la pratique spécifique de la performance n'étant pas réalisée devant un public en temps réel. Le mot « différé » est pourtant, à mon sens, rempli de significations poétiques qui illustrent bien ma pratique artistique. Mais qu'entends-je par l'utilisation de ce mot ?

³² Elle adresse d'ailleurs la question de l'accessibilité de la performance : « La croissance fulgurante de l'archivage numérique a facilité l'accès en ligne à des images et à des documents de pratiques performatives qui, il n'y a que dix ans, seraient demeurés hors d'atteinte pour les personnes non initiées. Des images de performance, jadis rares, sont maintenant retransmises sur maintes pages Tumblr ou sur Pinterest. De même que, depuis la montée des médias sociaux, l'expérience de la performance en direct (*live*) ne se voit plus restreinte à la coprésence spatiotemporelle (même lorsqu'elle est médiatisée par le Web), car elle est retransmise aussitôt sur les profils Twitter, Facebook ou autres des spectateurs et des spectatrices, ainsi que par l'intermédiaire des pages Web ou Flickr des institutions (Bénichou 2011), ce qui donne ainsi un accès privilégié à la performance à tous ceux et celles qui n'"y" sont pas, même virtuellement. » (Tembeck, 2014, p. 23)

2.1.1 DÉFINITIONS

Le dictionnaire *Larousse en ligne* offre une première définition du verbe *différer* : « Éloigner l'accomplissement de quelque chose ; remettre, retarder, renvoyer à plus tard, repousser » (Larousse, n. d.), cette définition souligne la dimension temporelle du mot. On peut toutefois aussi trouver ces définitions : « 1. Ne pas être semblable, identique à quelqu'un, à quelque chose ; se distinguer, s'opposer, se différencier [...]. 2. Avoir un avis opposé à celui de quelqu'un d'autre ; diverger » (Larousse, n. d.). Cette seconde lecture du mot s'ancre dans la différence. Finalement, la définition du verbe passif *être différé* propose une lecture technologique du mot : « **Traitement différé**, traitement de données qui est exécuté dans une phase ultérieure distincte de celle de leur acquisition et de leur stockage, par opposition au traitement en temps réel. » (Larousse, n. d.) Le mot est ici empreint d'une connotation informatique.

Le *Dictionnaire des arts médiatiques*, lui, définit *différé* comme suit :

DIFFÉRÉ, nm. (*deferred*)

Émission de radio ou de télévision enregistrée avec les moyens du direct, mais présentée ultérieurement. Les films et les bandes vidéo sont toujours présentés en différé, alors que dans les installations vidéo on trouve des images présentées en direct ou en différé, selon les intentions de l'artiste. (Poissant, 2014, p. 93)

Différé fait ici strictement référence à la diffusion d'une captation médiatique.

La thèse de Karim Barkati *Entre temps réel et temps différé — Pratiques, techniques et enjeux de l'informatique dans la musique contemporaine* (2009) propose une définition étendue du temps différé d'un point de vue chevauchant l'informatique et la musique. Pour Barkati, le concept de temps différé émerge en opposition au concept de temps réel, utilisé depuis les années 1960, notamment dans le domaine de la finance comme sujet de recherche

informatique (Barkati, 2009, p. 1). L'auteur souligne qu'en musique, l'usage des concepts de temps réel et de temps différé n'a de sens qu'en relation avec l'ordinateur.

Par exemple, dire que l'exécution, l'interprétation ou l'improvisation ont lieu en temps réel, ou bien dire que la composition, l'écriture ou la copie ont lieu en temps différé relève simplement de la tautologie, selon les définitions que nous retiendrons. C'est donc bien l'usage d'un même outil, l'ordinateur, et à distinguer parmi ses différentes utilisations, qui fonde et justifie ces deux expressions, d'où l'idée d'une « ontologie informatique » (ou la *nature* informatique si l'on préfère) du temps réel et du temps différé. (Barkati, 2009, p. 8)

L'ordinateur est crucial à la lecture (appuyée par des notions informatiques) que fait Barkati des concepts de temps réel et temps différé, ce qui les discerne des nomenclatures « direct et différé », plutôt associées aux médias analogiques.

Le direct est donc associé à la *transmission d'une émission*, telle que la technologie analogique [...] l'a permise, avec comme première caractéristique l'absence d'enregistrement sur un support de mémoire dans le processus de diffusion, et comme deuxième caractéristique le corollaire de « plus-de-vérité » ou de « plus-de-transparence » sous-entendu par l'absence des étapes de montage [...] (Barkati, 2009, p. 9)

La « Vérité » inhérente à la présence (comme théorisée par Besacier) est traduite ici à travers l'idée de la diffusion en direct. Cette méthode de médiation témoignerait d'un réel honnête et limpide. D'un point de vue strictement informatique, le temps réel, mode de traitement de données se distinguant par sa rapidité, est défini ainsi par Barkati :

C'est [...] la *garantie du respect d'une contrainte temporelle préalablement établie* qui permet essentiellement de définir le temps réel dans le domaine de l'informatique industrielle et des télécommunications, et non, comme le suggère le sens commun, l'immédiateté. (Barkati, 2009, p. 15)

Le respect d'une convention temporelle y est plus important qu'une perception d'instantanéité. D'un point de vue artistique, il constate toutefois que le temps réel se caractérise plutôt par une « *instantanéité perspective* » et une possibilité « *d'interaction homme-machine* » (notamment lorsqu'on parle d'œuvres interactives) (Barkati, 2009, p. 17). D'un domaine à l'autre, pour l'auteur, les temps réel et différé sont interdépendants puisqu'ils se définissent par opposition l'un à l'autre ; c'est l'idée de *latence* qui les sépare.

Le champ de l'informatique se divise ainsi en deux, selon un critère d'instantanéité perceptive, ou de son envers, le *temps de latence*, identifié comme le « délai entre la sortie d'information et l'entrée de données » [...] ; cette définition cybernétique de la latence dérive sans doute de l'acception psychologique de la latence : « Intervalle qui sépare le stimulus et la réponse au stimulus ». (Barkati, 2009, p. 24)

Ce « seuil de latence » (Barkati, 2009, p. 25), difficile à exprimer dans un angle informatique (donc mathématique) puisqu'il est sujet à la subjectivité de la perception humaine, toutefois s'utilise bien dans une lecture artistique des adjectifs *réel* et *différé*. Ce seuil temporel est ce qui sépare le différé du temps réel.

Barkati amène aussi l'idée de *retour compositionnel*, cette possibilité offerte par le temps différé de transformer une création avant sa diffusion (par le montage, par exemple), en opposition au temps réel, qui rend irréversible toute décision (Barkati, 2009, p. 34). « Ainsi, [...] nous choisissons de caractériser le temps différé non plus par son incapacité à fournir le résultat d'un calcul instantanément, mais par sa *possibilité de retour* compositionnel » (Barkati, 2009, p. 35). Un peu comme Legault décrit la caméra comme empreinte de possibilités créatives pour la performance, Barkati souligne cette même caractéristique au sein du temps différé en musique.

2.1.2 APPLICATIONS POÉTIQUES

L'adjectif *différé*, au sens de retard — de temporalité, conteste la linéarité du temps : sa lecture, sa forme, ses symboles. Empreint de questions, le temps est porteur d'une esthétique codée ; un éventail de signes le convoque.

Par cette même définition, on peut entendre *différé* comme une procrastination : *repousser, remettre à plus tard*. Le thème du travail, inséparable de la question du temps, émerge dans le mot. Comment tirer profit de ce temps ? Que veut dire « être productive » dans un contexte artistique ? Comment légitimer ce travail dans un paradigme où le capital est roi, où *le temps, c'est de l'argent* ? Et s'il y avait une richesse dans la pause, la *latence* ? L'art

permettrait-il au retard d'être une forme de travail, ou du moins de le valoriser comme tel ? Le différé parle de travail comme le direct parle de différé ; par *opposition*.

On peut penser l'adjectif *différé* comme « parallèle », « absent » : ce différé qui fige le dialogue et ampute l'interactivité. Il s'oppose amèrement à la co-présence et son instantanéité pour créer de l'espace ; un vide où déployer réflexions, retours, retouches ou rien du tout.

La performance en différé, en quelque sorte, désobéit au modèle conventionnel de la présence ; *différé* comme distinct, antagoniste. C'est une pratique divergente de la performance théorisée comme ontologique à son document. En même temps, selon la troisième caractéristique déterminée plus tôt, la performance est un médium où « l'œuvre cherche à transgresser les limites de l'art et est empreinte de revendications politiques ». Le médium lui-même, même dans sa définition la plus traditionnelle, cherche à différer des dictats de l'art.

Et puis, *différé* comme diffusé par des systèmes de communication analogiques. Sans avoir besoin d'en comprendre le sens ou fonctionnement complexe, le mot évoque instinctivement des images de radio, de télévision, de grandes antennes. Peut-être même des images de bandes colorées, de neige, de *glitch*, de son parasité. En plus du dispositif de présentation, cette compréhension du mot est empreinte d'un univers esthétique.

Finalement, le *différé* informatique. Celui qui parle de physique et se calcule en formules, avec les mots-clés intervalle et latence. Cet aspect se situe loin de ma spécialisation et de mon sujet d'étude ; je me vois toutefois inspirée par sa portée poétique. Je ne sais du concept qu'il parle de la lenteur de l'information et que je choisis d'en retenir surtout les idées de délai et de patience.

L'idée du différé, par ses sens multiples, est un concept extrêmement riche pour parler d'art médiatique. J'ai ouvert ici plusieurs possibilités poétiques qui pourront être utilisées pour l'analyse d'un corpus artistique.

2.2 LA RÉSONANCE TEMPORELLE COMME CONDITION D'INTELLIGIBILITÉ CHEZ COUCHOT

L'idée du temps, dont le différé est imbu, apparaît comme un outil pertinent pour faire l'étude de la performance et des différentes manières dont elle se déploie. Ayant un intérêt spécifique pour la médiation de la performance, il est judicieux de me tourner vers les théories émergeant dans le domaine des arts médiatiques. Edmond Couchot, théoricien de l'art numérique, propose dans son ouvrage *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication* (2007) une lecture des images à partir de dimension(s) temporelle(s). L'ouvrage permet de réfléchir en profondeur le différé comme modèle d'analyse. Imprégné notamment des théories du linguiste Emile Benveniste, Couchot applique aux images l'idée qu'un accord temporel implicite entre la personne qui parle et celle qui écoute est une condition préalable à l'intelligibilité du langage. Couchot adapte la théorie, dont j'approfondis la description dans la section 2.2.3 : *la résonance temporelle*, aux images et aux œuvres, où cet accord temporel implicite se ferait entre l'artiste et le public.

Pour ce faire, l'auteur établit qu'une temporalité spécifique est propre à l'image, qu'elle soit fixe ou en mouvement :

[N] 'y aurait-il pas aussi une temporalité *inhérente* à l'image, qui ne serait ni le propre des êtres ou des choses que l'image figure, ni le propre d'une lecture qui n'appartient qu'au regardeur, ni le propre des dispositifs spatiaux et temporels qui présente l'image au regard ? (Couchot, 2007, p. 20)

Plus que le temps nécessaire à la lecture d'une image pour en déchiffrer le sens, le temps narratif pouvant être inclus dans ce qu'elle représente, et l'espace temporel (le musée par exemple) où l'image est mise à voir, Couchot cherche à identifier, avec nuances et complexité, le temps intrinsèque à l'image. C'est cette temporalité intrinsèque qui agit à titre

de lieu d'un accord temporel implicite entre l'artiste et le public, et donc, de condition d'intelligibilité de l'œuvre. Il scinde en deux catégories cette temporalité, soit le *temps du voir* et le *temps du faire*, dans l'objectif d'identifier les éléments constitutifs de l'intersubjectivité temporelle au sein de l'image. Après avoir résumé ces deux instances et comment leur interpolation mène à une résonance temporelle, j'utilise cette conception de la temporalité comme modèle analytique pour définir ce que j'appelle la performance différée, en opposition à la performance standard.

2.2.1 LE TEMPS DU VOIR

Le *temps du voir*, pour Couchot, se déploie au moment où la « regardeuse »³³, que je nommerai aussi public, est mise en présence avec l'image, ou œuvre. Ce temps d'observation est indissociable du lieu — contexte — où il se déroule et qui en informe la réception.

Les lieux et les moments où l'image se donne à voir sont, en effet, extrêmement différents et participent plus ou moins au sens de l'image. L'image cinématographique perd une part de sa spécificité si elle quitte l'écran et la salle obscure. La reproduction d'un tableau dans un livre n'a pas le même sens pour le regardeur que le tableau original dans un musée. (Couchot, 2007, p. 21)

Un lieu où l'œuvre est isolée, comme la salle sombre du cinéma ou la galerie aux murs blancs — le *white cube* — du musée, nourrit le sens de l'œuvre différemment qu'un espace habité, parasité, comme la télévision dans un salon familial ou la rue passante où est installée une œuvre d'art publique. Même si les espaces isolant les œuvres avaient la prétention d'en purifier la réception, ils sont tout de même empreints de codes qui informent le sens de l'image pour le public. Chaque contexte de diffusion est empreint de spécificités évoquant les savoirs antérieurs de l'auditoire, ce qui influence, même si très discrètement, la compréhension de l'image.

³³ Dans son ouvrage, Couchot utilise le masculin générique. Comme spécifié en avant-propos, je priorise l'accord féminin et les termes épïcènes dans le but d'avoir un texte plus inclusif.

L'espace qui donne à voir l'image au regardeur, qui à la lettre la *présente*, n'est pas un espace vacant, inconsistant, inorganisé, mais un espace déjà occupé, résistant, du moins, sur les bords de l'image en partie opaque, bruisant de signes parasites (d'autres images, des mots, des sons), sollicitant d'autres perceptions que la vue et géré par d'autres topologies. (Couchot, 2007, p. 25)

Le contexte n'est jamais neutre, sa forme influence toujours la lecture de l'image. Il en va de même pour le contexte temporel de réception de l'image.

Comme l'espace de présentation qui sépare, et qui tout aussi bien unit le regardeur à l'image, le temps de présentation de l'image n'est pas un vide dans la durée, une absence, que la perception visuelle et ses itinéraires complexes de balayage combleraient immédiatement, c'est un moment incontournable qui pèse sur le sens profond de toute image, hors duquel nulle image n'est visible. (Couchot, 2007, p. 25)

Ce temps d'observation n'est pas abstrait, absolu, hors de toute durée. Il est lui aussi porteur de sens et se doit d'être perçu comme plus qu'une conjoncture isolée. Pour Couchot, le « temps de la découverte perceptive de l'image » (2007, p. 27) représente, plutôt que le temps narratif figuré dans l'image (une bataille présentée par une peinture d'histoire, par exemple), la « véritable temporalité de l'image » (2007, p. 27). L'auteur précise aussi que, en plus des contextes où les œuvres sont présentées, « [les supports, eux-mêmes] constituent des espaces-temps locaux de présentation qui influent non seulement sur la destination de l'image, mais sur la manière même dont elle est conçue, produite et mise en circulation. » (Couchot, 2007, p. 25-26) J'approfondis la pertinence de la technique dans la prochaine section.

Tous ces lieux de l'image — géographiques, temporels, techniques — agissent sur son sens, ce qui fait du *temps du voir* un aspect constitutif de la temporalité inhérente à l'image. Ces éléments sont toujours partie intégrante d'une œuvre, que l'artiste en soit conscient-e ou non au moment de sa conception. Ce qui m'amène subséquemment au *temps du faire*.

2.2.2 LE TEMPS DU FAIRE

Le *temps du faire* se condense, selon Couchot, au moment de l'*acte de figuration* — c'est-à-dire la durée de la matérialisation de l'image. « Au moment où l'[artiste] donne naissance à l'image, il fait à travers la technique mise en jeu une expérience du temps décisive. [...] L'expérience du temps que donne à vivre l'acte de figuration passe principalement par le geste technique. » (Couchot, 2007, p. 33-34) L'acte de figuration est le point initial de la temporalité d'une image ; c'est seulement à la suite de cet acte que l'image peut entrer dans le *temps du voir*³⁴. Par le choix des techniques utilisées, l'artiste choisit aussi la durée du temps du faire. On pourrait, par exemple, choisir de réaliser un portrait en peinture, ce qui demande beaucoup de temps, ou plutôt avec une caméra polaroid, ce qui donne un résultat presque instantané. L'acte de figuration « structure [...] la façon dont le temps intervient dans le faire » (Couchot, 2007, p. 33) en mettant en place des moyens de fabrication spécifiques. Le temps du faire est donc absolument inhérent à l'image, ce qui en fait un élément nécessaire à l'accord temporel implicite entre l'artiste et le public.

L'auteur souligne d'ailleurs l'apport de la technique à l'intelligibilité d'une œuvre. Les modes de production d'une image (qu'on peut nommer techniques, supports, médiums, médias...) ont pour lui une influence directe sur la perception qu'on fera de ladite image. Pour Couchot, les techniques figuratives (au sens de productrices d'images) créent une approche perceptive spécifique, qu'il nomme la *technesthétique*. Il avance que différents supports de création induisent des manières différentes d'observer et comprendre une œuvre³⁵ ; il y a un lien intime entre l'observation d'une technique et sa mise en œuvre (Couchot, 2007, p. 31). Il utilise, notamment, la photographie comme exemple : « Se servir d'un appareil photographique pour prendre une photo et regarder une photo sont deux actes qui mettent en jeu des mécanismes

³⁴ Toutefois, les œuvres réalisées en coprésence du public, nous le verrons, permettent de transcender cette relation linéaire et de superposer le temps du faire au temps du voir.

³⁵ Cette idée dialogue agilement avec la question de l'« épistémologie des médias » soulignée par Auslander, ainsi qu'avec l'idée du regard construit par la technologie, amenée par Quinz.

perceptifs très proches.» (Couchot, 2007, p. 31) La technesthétique comme mode de perception fait donc référence à un savoir-faire observatoire (on ne regarde pas un film comme on regarde une vidéo d'art), mais aussi à un savoir-faire plastique. « Fabriquer devient une manière de percevoir, percevoir une manière de fabriquer. » (Couchot, 2007, p. 29) C'est la conjugaison de ces deux types de savoir qui définit l'expérience technesthétique. Ces expériences où la fabrication et la réception d'une image sont solidaires, créent un ensemble de savoirs, une *culture perceptive*.

[...] les différentes habitudes que nous acquérons au cours de ces multiples expériences technesthétiques, figuratives ou autres forment une composante importante de notre éducation sensorielle, commune à l'artiste et au spectateur : une même culture perceptive. Un même habitus fait d'expériences mémorisées qui, répétées systématiquement, se condensent en une connaissance globale, un savoir sensoriel. (Couchot, 2007, p. 31)

Ce savoir sensoriel est une composante importante de l'intelligibilité d'une image. Les techniques utilisées dans la conception d'une œuvre sont donc fortement porteuses du sens de l'œuvre, puisqu'elles en guident la lecture en invoquant une culture perceptive commune à l'artiste et au public. Cette culture perceptive devient un lieu de résonance entre les deux partis et nourrit l'accord temporel implicite nécessaire à l'intelligibilité de l'œuvre.

Dans son analyse approfondie du temps de l'image, Couchot propose aussi que d'autres temporalités se glissent dans le sens de l'image, notamment à travers l'étude des temporalités s'ajoutant à la théorie des signes (icône, indice, symbole) de Charles S. Peirce³⁶. C'est toutefois l'idée du présent linguistique, au sens de Benveniste, qui agit comme cadre théorique principal dans son ouvrage.

³⁶ L'icône, signe ayant une ressemblance visuelle avec l'objet signifié, est associée au passé, puisqu'elle invoque une expérience passée chez la personne qui regarde. L'indice, signe renvoyant à l'objet par ses qualités communes avec ce dernier, est associé au présent. Et le symbole, signe renvoyant à l'objet par une association d'idées, est associé au futur (Couchot, 2007, p. 37-40).

2.2.3 LA RÉSONANCE TEMPORELLE

Benveniste propose qu'un temps universel et linéaire existe et est parallèle à l'expérience du temps que fait l'humain. À ces deux temporalités s'ajouterait le *temps linguistique* : niveau de temps où, à travers le langage, l'humain manifeste son expérience du temps (Couchot, 2007, p. 42). Couchot se questionne : « en quoi ce que j'éprouve, ou considère comme présent, passé et futur, est aussi présent, passé et futur pour l'autre ? » (Couchot, 2007, p. 40) Benveniste propose que l'une des conditions d'intelligibilité du langage concerne sa temporalité. En effet, le *présent* abstrait qui prend forme dans la langue (grammaticalement) est une instance qui se renouvelle à chaque fois qu'il y a prise de discours. Aligner ce *présent* à sa propre perception du présent est ce qui permet à l'interlocutrice de comprendre le discours (Couchot, 2007, p. 42).

Bien que cette perception du présent axial soit vécue comme profondément subjective et singulière, ce qui pourrait la rendre intransmissible, elle n'en est pas moins partagée par l'interlocuteur. [...] Mon présent est naturellement traduit par mon interlocuteur en son présent, mais aussi mon futur et mon passé en son futur et son passé. C'est à cette condition que la langue s'organise et devient compréhensible. (Couchot, 2007, p. 42-43)

L'auteur nomme « résonance temporelle » cet accord entre la personne qui parle et celle qui écoute. « La langue n'est [...] intelligible qu'au prix du partage entre les interlocuteurs de ce présent axial, sur quoi se fonde finalement le sens de toute parole. » (Couchot, 2007, p. 43) Cette condition n'est d'ailleurs pas exclusive au langage parlé, où la résonance temporelle se réalise instantanément au moment de l'expression du discours ; la résonance temporelle peut aussi se faire de manière différée, à travers l'écrit par exemple.

En somme,

La condition d'intelligibilité de la langue ne réside ni dans la perception d'une durée intérieure dans laquelle plongerait naturellement la langue ni dans une somme d'instant distincts associés à l'énoncé de chaque phrase, de chaque mot ou de chaque phénomène. Elle se réalise dans la mise en coïncidence — directe dans le cas du discours, ou différée dans le cas de l'écrit — de deux temporalités irréductibles en leur singularité réciproque [...]. (Couchot, 2007, p. 44)

Cette idée d'intersubjectivité temporelle comme catalyseur sémiotique mène Couchot à proposer l'hypothèse qu'une résonance temporelle est aussi nécessaire à la compréhension d'une image. « Au présent de l'instance de parole correspondrait le présent de ce que l'on pourrait appeler l'*instance de figuration* » (Couchot, 2007, p. 48), qui est synonyme de *temps du faire*. L'expérience technesthétique est, pour l'auteur, cruciale à cette résonance temporelle, puisqu'elle permet une compréhension singulière — corporelle et sensorielle — de l'image.

L'image ne serait donc intelligible qu'à la condition que l'imageur qui la crée et le regardeur à qui elle s'adresse accordent l'un et l'autre leurs propres temporalités, singulières et incommunicables par nature et partagent ce même présent générateur et axial qui trouve sa source dans le temps du faire — cela, quel que soit l'écart temporel qui les sépare. C'est à cette condition que s'établirait, entre le temps du faire où naît l'image et le temps du voir où elle est saisie par le regard, une résonance fondamentale à partir de laquelle s'organiserait la temporalité conduisant à son sens. (Couchot, 2007, p. 56)

Couchot propose donc dans cet ouvrage qu'avant même la compréhension narrative d'une image — que j'étends à œuvre d'art — le public accède à son sens par une expérience technesthétique, témoin de la résonance entre le temps du faire et le temps du voir de l'œuvre.³⁷

La résonance temporelle peut avoir lieu de manière différée, comme pour la majorité des œuvres de notre régime figuratif, ou de manière directe, pour les œuvres en temps réel. Les résonances temporelles directe et différée ont différents effets sur le sens de l'œuvre, c'est toutefois la résonance temporelle différée qui m'intéresse dans le cadre de cette recherche.

Le mode de résonance temporelle différée caractérise notre culture figurative jusqu'à ces dernières années. Dans ce mode, la communication visuelle entre l'image et le regardeur est reportée dans le temps ; par ailleurs, elle ne s'établit que dans un seul sens, de l'imageur vers le regardeur. (Couchot, 2007, p. 50)

³⁷ L'auteur ajoute d'ailleurs que « [...] si toute image a un auteur, la présence de l'auteur n'apparaît pas toujours comme essentielle. » (Couchot, 2007, p. 54) Un artiste peut choisir de mettre de l'avant ou d'invisibiliser son individualité, caractérisée par le *faire*.

Ce report dans le temps nous ramène d'ailleurs à la *latence* de Barkati, qui, rappelons-nous, est empreinte d'une *possibilité de retour compositionnel*. Les spécificités de la résonance temporelle différée seront un outil de choix pour analyser et définir la performance différée.

2.3 LA RÉSONANCE TEMPORELLE EN PERFORMANCE

L'ouvrage de Couchot, surtout ancré dans la lecture des images, offre peu d'attention aux arts vivants. En appliquant son modèle interprétatif de résonance temporelle à la performance, on arrive à identifier une distinction pertinente entre *performance* et *performance différée*.

2.3.1 DANS LA PERFORMANCE PRÉSENTIELLE

Je nomme *performance présenteielle* les pratiques de la performance artistique s'inscrivant dans les critères et attentes du discours conventionnel en matière de co-présence de l'artiste et du public. Cette appellation réfère à la norme au sein de la discipline et est utilisée pour faciliter la distinction avec *performance différée*.

Comme identifié dans la section 1.3 : *Définitions et normes*, la performance en arts visuels fait référence à une œuvre où un·e artiste pose, devant public, une action agissant à titre d'œuvre. On y valorise la présence, l'expérience vécue et la relation avec le public. Moins cadrée qu'une représentation théâtrale, l'œuvre est ouverte et laisse place à l'erreur. L'action se doit d'être archivée pour être pérenne, mais sa documentation est indépendante de l'œuvre en soi.

Dans ce type de performance où la présence se fait spécificité du médium, le *temps du faire*, donc l'acte de figuration — le moment où l'artiste réalise la performance — se superpose au *temps du voir*, moment où l'œuvre est perçue par le public. Le présent axial nécessite peu

d'intersubjectivité puisque la temporalité³⁸ dans laquelle se déroule l'œuvre est objectivement la même pour les deux parties. La résonance temporelle entre l'artiste et le public se fait sans effort, ce qui peut faciliter l'intelligibilité de l'œuvre. Le contexte géographique de présentation/création de l'œuvre, ainsi que l'effet porté sur sa lecture, apparaît simultanément au public et à l'artiste. Les différents dialogues avec le contexte sont manifestes. Comme le public peut influencer le cours de la performance en raison de sa présence, la communication visuelle ne se fait pas exclusivement de manière linéaire de l'artiste vers le public. Il est possible pour le public d'interagir. De plus, la présence physique de l'artiste renforce assurément l'expérience *technesthétique* — compréhension de l'acte de figuration en rapport à un souvenir corporel — du public, qui peut facilement mettre son propre corps en relation avec le corps de l'artiste par des procédés empathiques³⁹.

Ainsi, les performances réalisées en coprésence de l'artiste et du public offrent une forme de résonance temporelle particulière qui enrichit fortement l'expérience du spectateur sur le point sensoriel et facilite les procédés empathiques (mise en relation de son savoir sensoriel avec celui d'autrui) nécessaires à l'intelligibilité de l'œuvre. Dans ce modèle, on assume que la documentation de la performance est subordonnée à sa réalisation, donc secondaire — et qu'elle n'exerce peu ou pas d'influence sur la performance en soi. La pérennité de l'œuvre n'est pas prise en charge. La *latence* est complètement évacuée de la perception de l'œuvre : tout se déroule en direct⁴⁰. *Il faut impérativement être sur place pour accéder au sens de l'œuvre.*

³⁸ Au sens de la temporalité universelle telle que décrite par Benveniste.

³⁹ Couchot tisse un lien entre technesthétique et empathie. « L'empathie nous permet de reconnaître que l'autre est pareil à nous, sans que nous nous confondions avec l'autre. » (Couchot, 2007, p. 49)

⁴⁰ Je perçois ici un lien entre la transparence du direct telle que nommée par Barkati (2009, p. 9) et le *réel* induit par la présence chez Besacier (2013, p. 50).

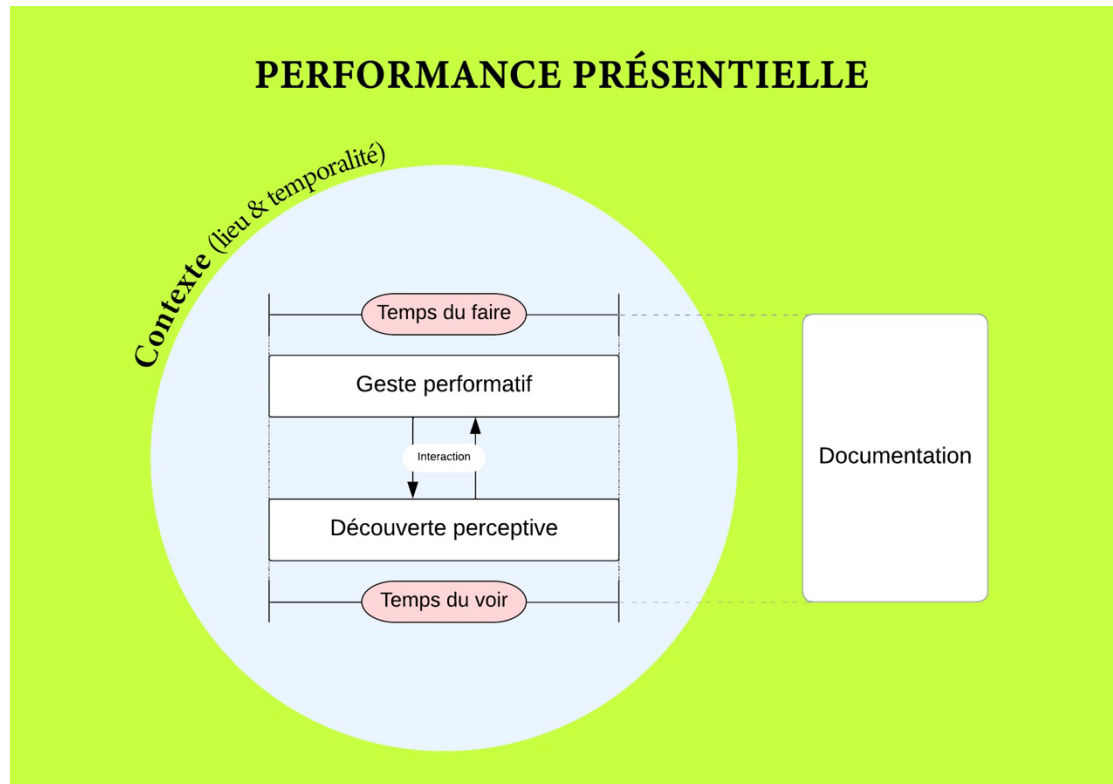


Figure 1 : La résonance temporelle au sein de la performance présentielle. © Léa Martin, 2024.

2.3.2 DANS LA PERFORMANCE DIFFÉRÉE

La performance différée se définit par une latence entre *le temps du faire* et *le temps du voir*. En opposition au direct, la performance différée a une temporalité stratifiée et complexe. Une démarcation — la latence — se manifeste entre le temps du faire et le temps du voir.

2.3.2.1 L'ACTE DE FIGURATION EN PLUSIEURS ÉTAPES

Le temps du faire inclut ici le geste posé par l'artiste *et* sa médiation, contrairement à la performance standard, où la documentation arrive en second lieu. L'archivage de la performance est *intrinsèque* à l'instance de figuration ; la médiation est indissociable de l'action afin de rendre la figuration possible. Dans *Open my Glade (Flatten)* de Pipilotti Rist, par exemple, l'acte de figuration comprend le **geste de l'artiste** qui colle son visage sur un

panneau de verre, ainsi que la **captation vidéo** de son geste. Et plus encore, avant de pénétrer dans le temps du voir, l'acte de figuration, s'étendant sur une durée beaucoup plus longue que celle du geste de l'artiste mis à voir, inclut le traitement et montage de la captation vidéo – la *postproduction*, en plus de la sélection et la mise au point du dispositif de diffusion (dans le cas de Rist, ce sont les écrans publicitaires de Times Square). En opposition à la performance en direct, où l'acte de figuration est réduit à la seule durée du geste performatif, l'instance de figuration dans la performance différée contient une pléthore d'étapes, chacune empreinte de possibilités créatives (ou *possibilités de retour compositionnel*). J'ai donné l'exemple d'une performance présentée par le biais de la vidéo, mais tout support de médiation implique plusieurs étapes. Nous pouvons penser à la photographie, qui comprend le moment de la prise de vue — la pose photographique, puis même, à toute petite échelle, le temps d'obturation. Elle comprend le temps de sélection des images, leur traitement numérique ou leur développement. S'ensuit le choix du support de diffusion : pour une impression, le choix du papier, de l'imprimante, du format, de l'encadrement ; pour une image numérique le traitement du fichier, sa taille, son type. Et finalement le lieu et le contexte où l'image sera mise à voir. Que ce soit une captation visuelle, sonore, textuelle ou autre, l'absence du public au moment de la réalisation de la performance oblige l'artiste à sélectionner un mode de médiation de l'œuvre — qui sera empreint de gestes, de savoir-faire techniques, et même de sens et d'histoires — ce qui ajoute nécessairement des couches de complexité à l'objet final. À chaque phase, l'œuvre est confrontée aux différentes avenues qu'elle pourrait prendre. L'artiste se doit de prendre une décision à *chaque étape*, ce qui, en quelque sorte, densifie sa *présence* au sein de l'œuvre. Couchot adresse la notion d'auctorialité en soulignant que, parmi tous ces choix, l'artiste doit aussi décider si elle rend sa présence (son geste) visible ou non⁴¹ (Couchot, 2007, p. 54-56). Par chacune des décisions prises, la performance finale incarne plus

⁴¹ Pensons par exemple à la présence de la touche dans la peinture impressionniste, qui fait partie des premières occurrences de la présence visible de l'artiste dans l'œuvre dans l'histoire de l'art moderne.

fortement les préoccupations et savoirs antérieurs de l'artiste ; c'est ainsi que se manifeste la *présence*.

2.3.2.2 L'IMPACT SUR L'EXPÉRIENCE TECHNESTÉTIQUE

L'expérience technesthétique se déploie différemment au sein de la performance différée qu'au sein de la performance présente. Pour le public, la mise en relation de leur corps avec le corps de l'artiste peut être moins innée dans le cas d'une performance différée.

L'intersubjectivité sensorielle liée au corps, à ses gestes et sensations, prend forme plus facilement en personne pour la majorité des gens. Dans le cas de la performance standard, on peut supposer que l'expérience technesthétique du public se vit ainsi : « Sans détour, j'imagine mon corps à la place de ton corps. » Je reconnais qu'il est possible que ce rapport très physique à l'œuvre, sans être complètement évacué, soit amoindri dans le contexte d'une performance différée, où le geste est perçu à travers un écran⁴².

Notons, toutefois, que les performances différées permettent une intersubjectivité sensorielle additionnelle par le biais des techniques de médiation utilisées. Plutôt qu'une relation très physique avec l'œuvre, ce sont les expériences antérieures du public avec les techniques utilisées (que ce soit à titre d'observatrice ou d'imageuse) qui mènent à une expérience technesthétique. On peut supposer que pour le public, l'expérience se vit ainsi : « Les techniques déployées dans l'œuvre me ramènent à mes expériences antérieures de ces techniques. »

Ainsi, le temps du faire dans la performance différée inclut un geste technique additionnel créant une distance corporelle avec le public, ce qui a assurément un impact sur

⁴² J'entends ici « écran » au sens de « ce qui s'interpose, s'intercale et dissimule ». (Larousse, n. d.)

la technesthétique. Cet impact n'est ni *de facto* positif ou négatif, il agit surtout comme facteur distinctif entre performance et performance différée.

2.3.2.3 LES POSSIBILITÉS DU CONTEXTE PROPRE AU TEMPS DU VOIR

Au sein de la performance différée, le temps du voir s'apparente à celui de la majorité des œuvres d'art visuel. Comme le temps du faire lui précède, le temps du voir a un contexte qui lui est propre⁴³. Ainsi, le lieu de présentation de l'œuvre peut-être complètement différent du lieu de sa création ; il en est de même pour sa temporalité. Par exemple, une œuvre réalisée en plusieurs jours à la campagne pourrait être observée en quelques minutes dans une galerie. Cette grande liberté permet à l'artiste de jouer avec les différentes contraintes de lieu et de durée, ce qui explique en partie pourquoi les strates de sens se multiplient au sein de la performance différée. La distinction entre le temps du faire et le temps du voir élargit grandement le spectre possible des lieux de création. Beaucoup d'espaces propices à la création ne sont pas adaptés ou difficilement adaptables à la diffusion. Pensons par exemple à l'atelier — lieu de création par excellence qui n'est toutefois pas idéal pour la réception d'un public, ou bien les lieux privés, comme l'appartement et la chambre. Il y a les lieux éloignés en nature, les lieux de travail, les lieux qui ne sont pas sécuritaires — comme les bâtiments abandonnés, les lieux où il est difficile de se déplacer, ceux où personne ne veut aller⁴⁴... Ces quelques exemples prouvent que nombreux sont les espaces empreints d'un fort potentiel performatif où il est difficile ou impossible d'avoir un public physiquement présent. La performance différée permet de créer des œuvres dans des lieux peu accessibles, et de les présenter au sein de lieux de diffusions traditionnels. Même au contraire, cela permet aux œuvres d'être présentées dans des lieux atypiques et surprenants. Une performance réalisée

⁴³ Marcel Duchamp a d'ailleurs proposé de nommer le tableau « retard », en soulignant que « l'écart est une opération » (Duchamp, 1975, p. 41).

⁴⁴ La performance différée ouvre d'ailleurs une porte intéressante pour réfléchir l'accès à l'art actuel en dehors des centres urbains.

dans un musée pourrait être présentée dans un hôpital, un commerce ou une ruelle. La latence propre au différé imprègne ses œuvres de mobilité. La même idée s'applique à la temporalité de l'œuvre ; une œuvre peut être réalisée sur une longue durée et présentée dans une durée très courte, comme au cinéma, mais le contraire est aussi vrai. En plus de choisir le lieu et le temps de réalisation de l'œuvre, l'artiste choisit le lieu et le temps de sa diffusion, ce qui offre des options auxquelles il est impossible d'avoir accès dans la pratique de la performance traditionnelle.

2.3.2.4 L'INTRICATION EN ART CONTEMPORAIN

Toutes ces possibilités peuvent être perçues comme des entraves à la résonance temporelle. Plus l'artiste joue avec le lieu et le temps, plus il sera ardu pour le public d'instaurer une intersubjectivité avec le présent axial de l'artiste. Plus ardu ne veut pourtant pas dire moins intéressant, au contraire ; avec la difficulté grandissante augmente le plaisir du triomphe. Les publics aguerris de l'art contemporain ne sont-ils pas friands de défis cognitifs et d'énigmes ? L'art contemporain se construit dans un régime où les référents spécifiques au domaine et la citation d'œuvres antérieures sont des phénomènes récurrents. Lynn Bannon en fait l'exposé dans son texte *La citation visuelle contemporaine. Le cas du changement de médium dans l'œuvre Le Radeau de la Méduse (100 Mile House) 1 d'Adad Hannah*.

La pratique de la citation fut abondamment exploitée dans le monde des arts visuels occidentaux anciens et contemporains. Plusieurs œuvres font état, dans la forme et le contenu, d'emprunts et de remaniements de motifs puisés dans un corpus d'artiste ou un courant artistique, antérieurs ou non [...] (Bannon, 2009, p. 183).

Pour les publics initiés, les jeux de mémoire nécessaires pour comprendre chacune des références truffées dans une œuvre sont un exercice stimulant qui rejoint l'expérience technesthétique. En effet, l'auditoire se doit de plonger dans les méandres de ses savoirs antérieurs pour attraper au vol les citations et le sens qu'elles induisent. En tant qu'observatrice, je trouve une grande satisfaction à repérer les mentions d'histoire de l'art

tapies dans une œuvre. Parfois visibles en un clin d'œil, ou apparaissant un certain moment après avoir quitté l'œuvre des yeux, ces labyrinthes prolongent le temps de la découverte perspective. Thierry De Duve commence son ouvrage *Résonances du Readymade* (1989) avec une longue tirade comparant l'œuvre d'art à une pelote. « Décidez alors de la manipuler afin d'en défaire les nœuds. [...] Prenez le temps, déroulez sur lui l'enchevêtrement de l'écheveau. Tout nœud rencontré aura la forme d'une contradiction : dans quel sens aller maintenant ? » (De Duve, 1989, p. 8) L'exploration nécessaire pour rendre intelligibles les différentes strates d'une œuvre est l'un des constitutifs du régime figuratif de l'art contemporain. Je souligne néanmoins qu'une œuvre, même si gorgée de références techniques et historiques très spécifiques, peut être appréciée par un public non-initié à l'art contemporain à travers les différents niveaux de sens qu'elle propose, ainsi que par ses qualités esthétiques, narratives ou humoristiques.

2.3.2.5 PERFORMANCE DIFFÉRÉE ET INTERVENTION DU PUBLIC

Contrairement à la performance traditionnelle, où le public est en dialogue direct avec l'œuvre et peut intervenir, la communication visuelle dans la performance différée se fait à sens unique — de l'artiste vers le public. L'interaction ne fait donc pas partie de ses procédés discursifs ; la sérendipité se limite au temps du faire. Cela dit, le différé n'écarte pas les pratiques relationnelles ou sociales. Il peut même les favoriser en permettant à l'œuvre d'être réalisée, puis présentée, n'importe où. Le champ de diffusion de ces pratiques est vastement élargi. La performance différée exclut toutefois les possibilités d'intervention du public présent au moment de la diffusion, spécifiquement à cause de la latence entre le temps du faire et le temps du voir.

2.3.2.6 SYNTHÈSE

PERFORMANCE DIFFÉRÉE

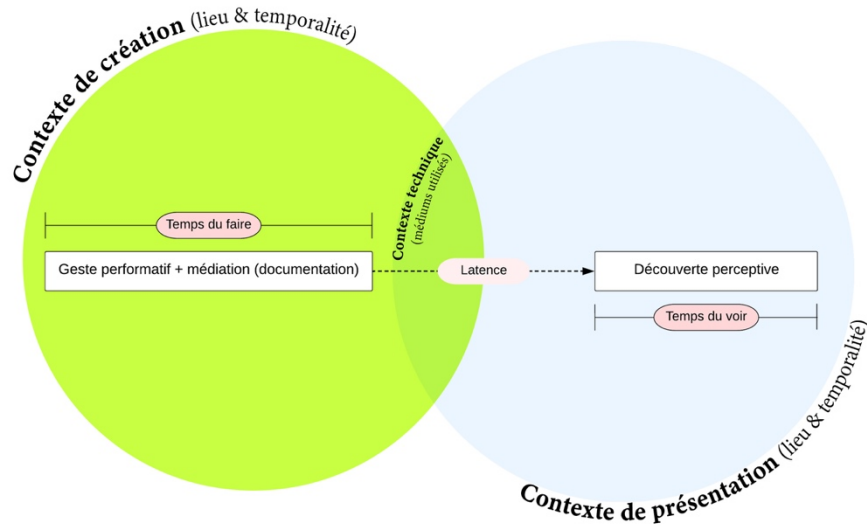


Figure 2 : La résonance temporelle au sein de la performance différée. © Léa Martin, 2023.

La résonance temporelle au sein de la performance différée se réalise à travers une abondance de degrés. L'acte performatif et le lieu où il prend forme, les différentes techniques déployées dans sa médiation, les supports et l'espace de diffusion choisis, ainsi que les durées de réalisation et de présentation de l'œuvre sont tous des instances où peut se manifester une résonance temporelle entre l'artiste et le public. Ce foisonnement assure la création d'une œuvre riche qui permet une rencontre entre l'œuvre et son auditoire à différents niveaux de sens et d'appréciation. Cette spécificité de la performance différée l'inscrit agilement dans le régime de l'art contemporain. De plus, même si la performance différée empêche la possibilité d'intervention du public au moment de la présentation de l'œuvre, la mobilité intrinsèque au différé permet à l'artiste d'interagir avec des individus ou des groupes ciblés au moment de la réalisation de l'œuvre ; les pratiques sociales ou relationnelles n'en sont donc pas exclues.

Ainsi, la lecture temporelle d'une image proposée par Couchot, dans toutes ses intrications et spécificités, permet de faire une description étendue de la performance différée, en plus de souligner explicitement ce qui la distingue de la performance réalisée en coprésence de l'artiste et du public.

TABLEAU 1 : Performance(s) et résonance temporelle

	Performance présentielle	Performance différée
<i>Temps du faire</i>	Il n'y a pas de distinction entre le temps du faire et le temps du voir. Le geste performatif et la découverte perceptive sont simultanés au sein d'un même contexte temporel et spatial.	Le temps du faire inclut le geste performatif ainsi que sa médiation technique. Un contexte temporel et spatial lui est propre.
<i>Temps du voir</i>		Le temps de la découverte perceptive est indépendant du temps du faire. Son contexte spatio-temporel peut en être entièrement différent.
<i>Documentation</i>	La documentation est considérée comme ultérieure au geste performatif. Elle exerce peu ou pas d'influence sur la performance en soi.	La documentation fait partie intégrante de l'acte de figuration. Elle a une relation d'interdépendance avec le geste performatif.
<i>Pérennité de l'œuvre</i>	L'œuvre est ponctuelle et éphémère.	L'œuvre peut être présentée indéfiniment.
<i>Présence</i>	L'artiste est présent-e physiquement. Le public peut facilement entrer en résonance temporelle avec le corps de l'artiste.	La présence de l'artiste se manifeste principalement à travers ses choix techniques, esthétiques, narratifs, temporels, etc.
<i>Intervention du public</i>	La communication est ouverte. Elle se fait principalement de l'artiste vers le public. Mais ce dernier a la possibilité d'interagir ou d'interrompre la performance.	La communication se fait strictement de l'artiste vers le public.
<i>Lieux de création/diffusion possibles</i>	L'œuvre doit être réalisée dans un endroit facilement accessible au public.	L'œuvre peut être réalisée, puis diffusée n'importe où.
<i>Inclusivité</i>	L'accès à l'œuvre se restreint au public étant en mesure d'être présent physiquement. La performance prend place dans un décorum spécifique qui exige une attention soutenue.	La présentation de l'œuvre peut s'adapter à différents publics. L'œuvre n'induit pas le décorum restreignant propre à la performance.

2.4 QUESTION DE RECHERCHE ET OBJECTIFS

Ainsi, de cet exposé de la performance artistique, des conjonctures qui la définissent — telles que la valorisation de l'expérience vécue, la place laissée à l'erreur, les revendications politiques ou culturelles dont elle est empreinte, la place ambiguë laissée à la fiction, le mysticisme pouvant s'y manifester, la relation complexe avec son archive, le choc qu'elle induit chez le public, sa durée prolongée, et j'y ajoute le décorum de sa présentation — des questions sur son archivage et de l'importance que doit/peut avoir ses documents, en passant par les enjeux empreints dans la question de la présence, émerge une question. Le thème de la temporalité, explicité par le concept du différé ainsi que par la résonance temporelle comme condition d'intelligibilité, agit à titre de modérateur permettant de structurer ma pensée.

La question au cœur de cette recherche s'articule donc ainsi : quels sont les enjeux et les potentialités du différé dans une pratique en performance et comment le discours sur la performance en est-il affecté ?

Les objectifs déterminés pour répondre à cette question sont ceux-ci :

- 1) Identifier certaines limites des discours conventionnels sur la performance artistique et proposer une pratique spécifique de la performance qui transcende ces limites. J'ai répondu à cet objectif dans la première partie du mémoire avec la présentation de la performance différée.
- 2) En dialogue avec la définition de la performance différée, réaliser un corpus d'œuvres qui s'en réclame.
- 3) À travers une analyse du corpus réalisé, définir avec précision la pratique de la performance différée dans le contexte de ma pratique singulière.

Le prochain chapitre présentera la méthodologie utilisée pour répondre au deuxième et troisième objectif.

CHAPITRE 3 MÉTHODOLOGIE

Cette section présente l'approche ouverte et itérative employée dans le cadre de la présente recherche.

3.1 APPROCHE RECHERCHE-CRÉATION⁴⁵

La recherche-création est une approche de recherche qui se décline de diverses man res, dans le but, notamment, d'inscrire les disciplines artistiques dans la recherche académique. Comme la création artistique est difficilement consignable dans un modèle épistémologique positiviste⁴⁶, la recherche-création, plutôt qu'une structure unique et balisée, s'articule à travers une variété de modalités qui s'adaptent à chaque projet spécifique (Paquin & Noury, 2020). Le FRQSC (Fonds de recherche du Québec — Société et culture), instance subventionnaire gouvernementale, définit la recherche-création ainsi : « toutes les démarches et approches de recherche favorisant la création qui visent à produire de nouveaux savoirs esthétiques, théoriques, méthodologiques, épistémologiques ou techniques », en spécifiant que les démarches doivent impliquer des activités créatrices ainsi que la problématisation de ces mêmes activités (FRQSC, 2021). Les différentes méthodes consignées dans la recherche-création placent une pratique créative au centre de la recherche, sans laquelle cette dernière ne pourrait être réalisée (Chapman & Sawchuk, 2012, p. 5-6). « Produire des “choses” implique et génère toujours de la valeur : quoi produire, comment nommer ce qui est produit et comment définir la relation entre les productions et celles et ceux qui les auront produites. » (Richardson *et al.*, 2022, p. 3) C'est donc à travers une pratique créative singulière que se dégagent les savoirs produits au sein de la recherche, dans un modèle d'interdépendance. La création issue d'une recherche-création peut être observée à titre d'objet autonome, empreint de savoir, comme la recherche écrite ; la production artistique agit en tant point de départ pour la recherche, mais elle constitue aussi une recherche en elle-même.

⁴⁵ Cette section propose une réinterprétation du texte que j'ai précédemment rédigé dans le cadre d'une communication avec le Collectif Obèle (Collectif Obèle, 2023, 14 avril).

⁴⁶ « In positivist epistemologies, data are objective and independent of the researcher. Methodological reductionism dominates, and human action is seen as mechanistic and deterministic. » (Chiapello, 2022, p. 126)

It is a hands-on form of theoretical engagement at the same time as it acknowledges the processes of analysis and articulation of new concepts that are potentially part and parcel of artistic creation. Knowledge is produced as creative work, and not simply through their analysis and interpretation (Chapman et Sawchuk, 2015, p. 21).

Le savoir produit par l'œuvre ou le corpus d'œuvres se conjugue à, et s'additionne au savoir induit par l'analyse. Louis-Claude Paquin et Cynthia Noury définissent la recherche-création comme une pratique ancrée dans l'interdisciplinarité, l'enchevêtrement et le bricolage.

Nous avons même refusé de définir la R-C [recherche-création], parce qu'une telle démarche aurait eu pour effet d'instaurer une norme qui, à la limite, aurait permis de discriminer la R-C et ce qui n'en est pas. Nous avons plutôt adopté une posture épistémologique inverse, inspirée du poststructuralisme, qui consiste à répertorier la diversité des pratiques singulières de la R-C ainsi que la pluralité des discours sur ces pratiques. (Paquin & Noury, 2020)

Ainsi, la recherche-création comme approche prend forme à travers le vaste réseau de recherches singulières qui la construisent. Une abondante littérature, critiquant les paradigmes de recherche dominants, propose des méthodes qu'il est possible de consigner sous le terme parapluie de la « recherche-création », notamment la *art based research* (Barone & Eisner, 2011), la *practice-based research* (Biggs & Buchler, 2008 ; Cobussen, 2007), la *practice-led research* (Bolt, 2006 ; Farber, 2010 ; Hamilton & Jaaniste, 2010), la *practice as research* (Nelson, 2013), la recherche performative (Bolt, 2008 ; Haseman, 2006 ; Seitz, 2012), l'*art as research* (Macleod & Lin, 2006), la *pratique réflexive* (Schön, 1994), la *creative practice as research* (Skains, 2018), et j'en passe. Ces différentes méthodes s'inscrivent au sein d'épistémologies telles que le postpositivisme, le pragmatisme ou le postmodernisme, qui ont en commun une perception constructiviste du savoir, c'est-à-dire qu'on y conçoit le savoir comme situé et évolutif, plutôt qu'objectif et immuable. Au sein de ces postures

[les autrices et auteurs en recherche qualitative] peuvent renoncer au métanarratif discutable de l'objectivité scientifique tout en ayant amplement à dire en tant que locutrices et locuteurs situés, leurs subjectivités étant engagées à connaître/à raconter le monde tel qu'elles et ils le perçoivent. (Richardson *et al.*, 2022, p. 5)

La singularité de la chercheuse ou du chercheur est mise de l'avant, plutôt qu'effacée, ce qui permet de contextualiser la recherche.

L'un des principaux arguments remettant en question l'utilisation de la recherche-création comme méthode a trait à ses critères d'évaluation et de validité de la recherche. « Creative production understood as a means to make, reflect upon, and diffuse knowledge is problematic in terms of providing “positive,” “verifiable” or “reproducible” contributions. » (Chapman & Sawchuk, 2012, p. 11) Il est donc crucial de r -évaluer nos critères de validité pour la recherche en les adaptant aux savoirs spécifiques produits par la recherche-création. Cela peut se présenter comme une opportunité d'induire un changement concret au sein du monde de la recherche.

Research-creation operates in contrast to the dominant academic paradigm. But paradigms are mutable and have the potential to grow, shift, or even be overturned when alternative technologies, practices and anomalous discoveries accumulate to the point where new epistemological and ontological foundations present themselves in flashes of insight. (Chapman & Sawchuk, 2012, p. 24)

Plus qu'une approche pour valoriser les arts au sein du monde académique, la recherche-création est aussi un affront aux modèles dominants de production du savoir ; une proposition de changement de paradigme qui permettrait à la recherche académique de bénéficier de ses potentiels inexploiti s. Comme le soulignent Chapman et Sawchuk : « Evaluation of research-creation projects in academic contexts is not intrinsically any more or less difficult than other assessment standards [...] ; we simply have fewer precedents to work with in terms of fair and effective standards for peer review. » (Chapman & Sawchuk, 2012, p. 22) Laurel Richardson propose d'ailleurs un modèle d'évaluation divisé en quatre critères, soit la contribution, l'esthétique, la réflexivité et la portée de la recherche. Selon elle, la recherche devrait contribuer «   notre *compréhension* de la vie sociale [dans une recherche en sciences sociales] » (Richardson *et al.*, 2022, p. 9), produire une satisfaction esthétique, faire preuve d'une réflexivité profonde, et toucher l'auditoire « sur les plans émotionnel et intellectuel » (Richardson *et al.*, 2022, p. 9). Ces critères spécifiques ne sont pas parfaitement adaptés à mon projet ; ils agissent néanmoins à titre d'exemple d'attentes possibles envers une recherche réalisée par le biais d'une écriture située.

3.1.1 L'ÉCRITURE SITUÉE

Le texte de Laurel Richardson, *Écrire : Une méthode de recherche* (2022), décrit les ethnographies CAP (processus analytiques créatifs), où l'écriture elle-même est utilisée comme méthode de production du savoir. « L'écriture comme méthode, l'écriture comme mode de pensée, est expérimentale et créative. » (Richardson *et al.*, 2022, p. 1) L'autrice met de l'avant un modèle d'écriture scientifique qui assume pleinement sa subjectivité, et l'utilise d'ailleurs comme outil de validation de la recherche, à l'aide des critères présentés précédemment.

Premièrement [le poststructuralisme] nous commande d'adopter une posture réflexive, de prendre conscience que nous écrivons à partir de lieux spécifiques, à des moments donnés. Deuxièmement, il nous délie de l'obligation d'écrire un seul et unique texte dans lequel tout devrait être dit, à l'intention de toutes et tous. En nourrissant la singularité de nos voix, nous nous libérons de l'emprise sévère qu'a l'« écriture scientifique » [...]. L'écriture est validée comme méthode de production du savoir. (Richardson *et al.*, 2022, p. 5-6)

Dans le même article, Elizabeth Adams St. Pierre parle d'un projet de recherche conduit en s'inspirant de la méthode proposée par Richardson : « *La réflexion s'est déployée dans l'écriture.* [...] Il m'est arrivé d'écrire quelque chose de si formidable que j'en ai été surprise. *Je doute qu'une telle pensée aurait pu émerger par la seule réflexion.* » (Richardson *et al.*, 2022, p. 17) C'est dans cette approche de l'écriture que je conduis la présente recherche. Mon écriture est incarnée ; indissociable de son contexte de production, de mes savoirs antérieurs et de ma perception du monde dans un lieu et un moment donné. Certaines sections de ce mémoire (notamment 1.5, 2.1.2, 3.2.1) font particulièrement preuve d'une écriture déliée et personnelle, permettant de nourrir et contextualiser la recherche de mes expériences et de ma singularité de praticienne. Il est toutefois important de préciser que la création faisant l'objet d'une recherche dans le cadre de ce mémoire n'est pas son écriture en soi, mais plutôt le corpus d'œuvres performatives qui l'accompagne.

3.1.2 LE PROCESSUS ITÉRATIF

Comme la recherche-création se déploie à travers des agir pratiques ainsi que des savoirs théoriques, elle doit se réaliser dans un processus itératif autorisant un dialogue entre ces deux composantes. Cette *articulation* permet à la production artistique d'informer la théorisation ; et inversement, à la théorisation d'informer la création artistique (Paquin, 2019, p. 3). Sans que la création et la recherche se fondent l'une dans l'autre, elles s'observent, s' cotent et se répondent.

Les deux activités se croisent, se touchent, voire s'hybrident, se convoquent l'une l'autre sans se confondre en une même indistincte entité. [...] Les deux activités mises en situation de voisinage entrent dans une organisation ambiguë où on ne sait plus si c'est la recherche qui permet la création ou la création qui permet la recherche. (Paquin & Béland, 2015, p. 2)

La création et la recherche, si différentes ontologiquement, sont distinctes, mais indissociables. Le réseau de sens se déployant entre les savoirs pratiques et théoriques permet, en toute sérendipité, aux idées, questions et réponses de rebondir les unes sur les autres, leurs ricochets alimentés par l'étendue des savoirs pratiques (esthétiques, performatifs, sensoriels...) et théoriques (académiques, critiques, méthodologiques...) cumulés à mesure de l'avancement de la recherche.

3.2 DÉPLOIEMENT AU SEIN DE LA PRÉSENTE RECHERCHE⁴⁷

Pour les besoins de la validation académique, ce mémoire est rédigé comme une argumentation linéaire, adaptée aux attentes de la recherche académique en sciences humaines. Pourtant, la documentation théorique, la production artistique, l'émergence de la problématique et de l'hypothèse qui y répond, ainsi que l'identification des résultats se sont constituées par un va-et-vient organique (parfois même chaotique) jusqu'à l'obtention

⁴⁷ Sans nécessairement être un gabarit, cette section offre un exemple concret d'un processus spécifique en recherche-création. Elle n'est pas cruciale à la logique interne du mémoire, mais je la trouve importante considérant que la recherche-création est une approche encore en définition.

d'éléments pouvant être structurés et communiqués sous la forme d'une recherche académique. Certaines notes consignées dans mon téléphone, cachées entre les listes d'épiceries et les soudaines envolées poétiques, témoignent de cette oscillation. Je les présente ici dans le but d'illustrer, de manière transparente et située, mon cheminement méthodologique. Sans permettre une étude auto-ethnographique approfondie, ces notes sont des archives de questionnements fugaces plutôt qu'un journal de bord. Elles situent la présente recherche dans son contexte personnel. Le but n'est pas d'identifier avec précision comment le concept de performance différé a-t-il émergé, mais plutôt d'offrir un aperçu de mon processus méthodologique.

3.2.1 POSTURE DE RECHERCHE

Mon intention première, en débutant la maîtrise, était d'étudier ma propre pratique artistique en profondeur. En effet, ayant réalisé des études en histoire de l'art, j'ai souhaité interroger la dichotomie encore présente entre création et théorie. Il était choquant pour moi de constater, dès le baccalauréat, la césure entre le département d'arts visuels et celui d'histoire de l'art à l'UQAM. Les deux programmes, orbitant autour du même sujet d'étude, avaient si peu de contact que j'en étais confuse. Il a même été plutôt ardu, d'un point de vue bureaucratique, d'intégrer des cours de création à mon cursus en histoire de l'art. Cette brèche entre les deux programmes, qui étaient indissociables à mon sens, m'a laissée très perplexe. Les connaissances acquises au sein d'études en histoires de l'art offrent pourtant des outils cruciaux au développement d'une pratique artistique professionnelle, comme une connaissance approfondie d'œuvres et de mouvements artistiques ayant exercé une influence sur les pratiques actuelles, ce qui permet d'interpréter sa propre pratique et de la situer historiquement et théoriquement, ainsi que les capacités de rédaction nécessaires à la dissémination de sa pratique. S'il est vrai, en principe, que c'est l'historien·ne de l'art qui a pour travail d'écrire sur les œuvres et de les analyser, les conditions de la création artistique aujourd'hui demandent une excellente capacité de justification de sa propre pratique, puisque

la plupart des lieux d'exposition fonctionnent par appel de dossiers (écrits) et que le milieu des arts au Québec est principalement financé par des subventions qui nécessitent la rédaction de (périlleuses) demandes. Avant même de débiter la recherche, mon intuition me disait que les écrits d'artistes sur leur propre pratique sont riches et que le discours sur l'art ne doit pas appartenir qu'à des instances externes à la création de l'œuvre.

Je retrouve dans mon téléphone des notes, certaines datant d'avant même le début de ma maîtrise, où des aphorismes témoignent poétiquement ma perplexité à conjuguer ces deux rôles en quelque sorte dichotomiques.

18 juin 2020 à 00:45

L'art : une science mystique qui rappelle le météorologie

Figure 3 : Note du 18 juin 2020. © Léa Martin, 2020.

27 novembre 2020 à 13:32

l'art est la création pure de matière à penser

Figure 4 : Note du 27 novembre 2020. © Léa Martin, 2020.

17 février 2021 à 11:02

Ce que j'ai compris de l'histoire de l'art contemporain.

Démarche anti-historienne

Quand Ulay est mort, j'ai pleuré.

Figure 5 : Note du 17 février 2021. © Léa Martin, 2021.

5 novembre 2021 à 13:14

Confessions d'une pseudo historienne de l'art

Je sais pas ce que ça veut dire anthropocène

Figure 6 : Note du 5 novembre 2021.⁴⁸ © Léa Martin, 2021.

La recherche-création arrive donc pour moi comme un baume, m'aidant à concilier mes postures d'artiste et de théoricienne de l'art, à valider mon écriture sur mes œuvres, et à étudier en profondeur, puis raffiner ma pratique artistique.

3.2.2 UN CHEMINEMENT INDUCTIF

Le déploiement de la recherche ne s'est assurément pas réalisé de manière concise et structurée, mais en suivant un cheminement personnel, progressif et inductif. Au départ, l'idée de trouver une seule question résumant l'entièreté de ma pratique artistique était vertigineuse. C'est à force de lectures, de créations, d'écritures, de réécritures (et d'un certain laisser aller) qu'ont finalement émergé les questions de la présence en performance et de sa médiation. Sans représenter l'étendue des champs d'action de ma pratique artistique, ma question de recherche en met de l'avant un pan important, tant sur le plan créatif que sur le plan théorique, en plus d'étudier un enjeu théorique pertinent. Comme la création était une partie importante pour me permettre d'arriver à une problématisation, certaines œuvres ont été conçues avant ou pendant la mise en place théorique de cette recherche. Les œuvres réalisées tôt dans le processus m'ont permis d'identifier le problème, en relation avec mon corpus d'œuvres emblématiques, alors les œuvres réalisées plus tard m'ont permis d'illustrer et de mettre en action les concepts théoriques qui ont émergé de la recherche. Toutes ces œuvres agissent

⁴⁸ N'ayez crainte, je me suis informée depuis. « [Anthropocène :] Période actuelle des temps géologiques, où les activités humaines ont de fortes répercussions sur les écosystèmes de la planète (biosphère) et les transforment à tous les niveaux. » (Larousse, n. d.)

toutefois comme résultat pertinent, ayant le potentiel de m'aider à définir avec précision la pratique de la performance différée dans le contexte de ma pratique singulière.

Les notes de mon téléphone, là où j'archive les idées fugaces et m'exerce à mettre en mots mon capharnaüm intérieur, témoignent de l'évolution de ma pensée à une échelle personnelle. Quelques extraits illustrent l'évolution acrobatique de ma recherche et de ma compréhension de la production de savoir académique dans un contexte artistique.

On y trouve les traces de mes premières esquisses de structure, alors que la recherche-crédation était encore un fouillis méthodologique pour moi.

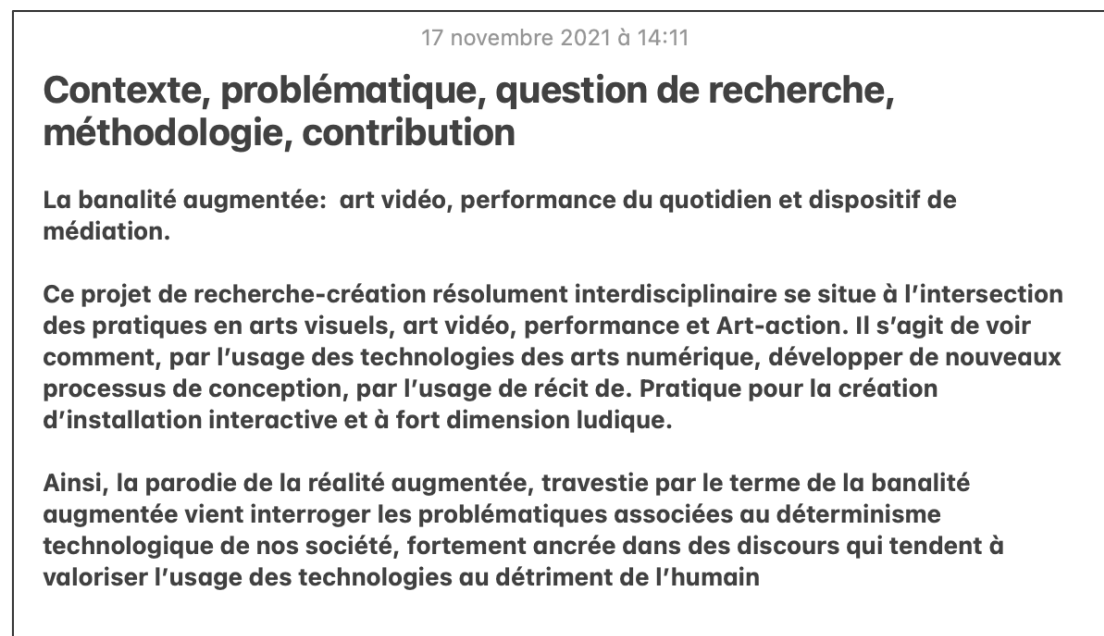


FIGURE 7 : NOTE DU 17 NOVEMBRE 2021. © LÉA MARTIN, 2021.

Dès le début de mes démarches, la médiation et l'usage d'outils « technologiques » font partie intégrante de mes préoccupations. Plus tard, en juin de l'année suivante, un *brain storm* sur le pouce illustre les prémices de ma compréhension du développement d'un savoir académique à travers une pratique artistique.

10 juin 2022 à 15:34

Qu'est-ce que j'essaie de dire ?

Il y a un savoir à dégager de la pratique artistique. Une méthode itérative de développement d'un discours sur l'oeuvre permet de développer des connaissances légitimes sur une pratique singulière.

Ma pratique est très caractéristique des arts contemporains : approche conceptuelle, n'est pas ancrée dans un médium.

Question : Comment construire un savoir légitime à partir d'une pratique artistique, considérant que les pratiques en art contemporain sont singulières et échappent au modèle de classement typologique hérité de la modernité ?

L'itération d'un discours sur une oeuvre produit son sens plutôt que l'objet lui-même

L'oeuvre et le discours sont interdépendants d'un processus itératif.

Regard oblique, angle-mort

Double posture, donc double recherche (Point de vue critique et comparatif sur l'oeuvre, point de vue phénoménologique sur la pratique d'écriture ? Ou doublement critique et comparatif (1x pour l'oeuvre et 1x pour le discours qui l'accompagne)

Tracer un parallèle entre les pratiques faisant usage d'un modèle langagier dans la construction de sens et la production littéraire critique associée à la réalisation d'une oeuvre.

Figure 8 : Note du 10 juin 2022. © Léa Martin, 2022.

Et puis le 7 août 2022, une illumination.

7 août 2022 à 20:10

Performance en différé

Figure 9 : Note du 7 août 2022. © Léa Martin, 2022.

C'est cette idée, après avoir été appuyée d'une dense documentation théorique, qui devient le cœur de la présente recherche.

Le processus itératif, typique de la recherche-crédation, s'est surtout manifesté dans la quête d'une problématique et d'une structure argumentative. Il serait pertinent, dans une recherche sur la recherche-crédation en soit, ou sur comment les idées et la création artistique émergent, d'observer ces notes en profondeur dans une posture auto-ethnographique. Ce

n'est toutefois pas l'intention première de cette recherche, qui tente plutôt de dégager du savoir, non pas sur la conception, mais bien sur des œuvres en soit au sein d'une pratique spécifique, comme pourrait le faire un·e historien·ne de l'art. C'est dans un désir de transparence et d'appartenance à une méthode de recherche-crédation que j'expose cette partie de mon processus.

3.2.3 ATTEINTE DES OBJECTIFS

Les objectifs définis dans cette recherche visent à produire du savoir *sur l'art*. Le premier objectif « identifier certaines limites des discours conventionnels sur la performance artistique et proposer une pratique spécifique de la performance qui transcende ces limites » émerge d'un processus itératif entre lecture et création. Cependant, j'y réponds dans les chapitres 1 et 2 par un exposé théorique s'apparentant à une recherche plus typique de l'histoire de l'art.

Le second objectif « en dialogue avec la définition de la performance différée, réaliser un corpus d'œuvres qui s'en réclame » n'est pas atteint de manière linéaire. Certaines œuvres ont été créées avant, ou alors que la rédaction de la définition de la performance différée était en cours. Elles ont partiellement servi de catalyseur pour la définition, elles sont donc toutes aussi dignes d'intérêt que les œuvres produites à la suite de l'écriture de la définition. Les œuvres réalisées pour répondre à cet objectif sont présentées au chapitre 4 : *Résultats*.

Le troisième objectif « à travers une analyse du corpus réalisé, définir avec précision la pratique de la performance différée dans le contexte de ma pratique singulière » se réalise dans une mise en dialogue des résultats (les œuvres et leur description) avec la définition de la performance différée produite par le biais du premier objectif. J'y réponds au sein de la section Analyse, en faisant particulièrement l'usage d'une écriture créative située, telle que décrite par Richardson (2022).

La méthode utilisée dans le cadre de cette recherche peut donc être définie comme une recherche *sur l'art, par l'art*, ce qui s'inscrit dans la grande famille de la recherche-crédation.

Les facteurs méthodologiques déterminants sont le processus itératif par lequel la recherche s'est construite et l'écriture située dont elle fait l'usage, qui permet de témoigner de ma posture singulière, tant comme artiste que comme chercheuse.

CHAPITRE 4

RÉSULTATS : CORPUS D'ŒUVRES

Le corpus d'œuvres résultant de cette recherche-crédation est diffus et généreux. Le tâtonnement nécessaire à l'identification d'une problématique induit une production artistique exploratoire prolifique, où la même notion a été interrogée sous différentes perspectives. Ce foisonnement permet de valider le concept de différé en permettant à la réflexion de se développer à travers la création.

Les œuvres présentées ici sont toutes caractérisées par une latence entre le temps du faire et le temps du voir, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas réalisées en co-présence du public. Je propose une sélection d'œuvres, certaines au caractère exploratoire, qui témoignent du développement progressif du concept de performance différée, et d'autres ayant été réalisées après l'identification du concept. J'ajoute à la description des œuvres une observation à travers les critères de la performance définis dans la section 1.4. Sans agir à titre de modèle analytique, ils permettent d'étoffer la description des œuvres et de souligner leur affiliation à la performance artistique.

4.1 SE RENDRE UTILE



Figure 10 : *Se rendre utile* (2022). Arrêt sur image.⁴⁹ © Léa Martin, 2022.



Figure 11 : *Se rendre utile* (2022). Arrêt sur image. © Léa Martin, 2022.

⁴⁹ Vidéo : <https://vimeo.com/674576601>

Se rendre utile (2022) est une vidéo performance d'une durée d'une minute. Filmée dans une usine, la vidéo me met en scène en train de me déplacer oisivement sur une planche à roulettes. Mes habits s'inspirent de l'iconographie du travailleur. Le motif de l'horloge se répète avec insistance dans la vidéo, rappel du temps perdu.

L'œuvre émerge de la rencontre impromptue entre l'industriel et l'oisiveté. Quelles fonctions se cachent derrière ces lieux strictement dédiés au travail ? Sommes-nous prisonniers de ce que l'espace dicte ? L'aura d'un lieu est-elle plus forte que la multiplicité des possibles qui l'habite ? La vidéo performance roule sur ces questions avec humour et affront en proposant une lecture alternative de ce qu'est un comportement approprié dans un contexte architectural situé. Dans cette performance, je joue avec l'idée de ce qu'est une artiste au travail. Qu'arrive-t-il lorsque le travail s'apparente au jeu ? Et lorsque le jeu devient du travail ?

À partir des critères de la performance définis à la section 1.4, on peut identifier qu'en étant ancrée dans le mouvement, l'œuvre exploite une certaine sensorialité. Je glisse dans l'espace avec plus ou moins d'aisance, mon corps débalancé à la recherche de l'équilibre. Le contexte de tournage a aussi une matérialité sensorielle qui lui est propre ; les lumières blanches, le bruit assourdissant de la ventilation, l'odeur du caoutchouc qu'on peut deviner par les tapis et les boîtes qui meublent l'espace. Considérant mes aptitudes de débutante en planche à roulettes, la réalisation de l'œuvre laisse place à l'erreur. Sans scénario précis ou de repérage préalable, l'œuvre est plutôt réfléchie comme une situation : faire de la planche à roulette dans une usine. Prendre le risque de tomber. Les prises de vue se sont décidées au moment même du tournage. Dans ses propos sur le travail, l'œuvre est empreinte de revendications politiques ; j'y construis un univers fictionnel où il est acceptable de se promener en planche à roulettes dans une manufacture, ce qui est un comportement manifestement atypique. La performance chamboule les attentes ; une travailleuse docile n'agirait jamais de la sorte.

4.2 OPEN SOURCE ACTIONS



Figure 12 : *Open Source Actions* (2022), première itération.⁵⁰ © Léa Martin, 2022.

⁵⁰ Vidéo : <https://vimeo.com/700243169>



Figure 13 : *Open Source Actions* (2023), seconde itération. © Léa Martin, 2023.

Qu'est-ce que la performance et où se situent ses limites ? Cette installation interactive explore la question à travers des jeux de langage. Constituée d'un écran vertical et d'un bouton où le public est invité à appuyer, l'œuvre avance une nouvelle idée de geste performatif chaque fois qu'on interagit avec elle. Imitant le fonctionnement d'une machine à sous, les segments de phrase déroulent lorsqu'on appuie sur le bouton. Dans la première itération de l'œuvre, présentée dans le cadre du festival Post-Invisibles en 2022, on peut lire des propositions comme « crier — un discours de Trump — la bouche pleine — au gym » ou « écrire — un roman érotique — avec passion — sur Instagram ». La seconde itération, présentée dans le cadre de la conférence ELO 2023, suggère des actions adaptées à son contexte de présentation, telles que « write – an irrelevant research paper – while drunk – in a hotel room ». Les phrases générées par l'œuvre, souvent loufoques, parfois politiques, invitent le public à l'action. Par son dispositif ludique, *Open Source Actions* (2022-2023) amène son auditoire à des réflexions plus profondes. Qu'est-ce qu'une performance artistique ? Le type d'actions proposé par le générateur peut-il être considéré comme une œuvre d'art ? Quelle est la juste part du hasard dans une œuvre performative ? La performance est-elle complète sous sa forme textuelle ou nécessite-t-elle d'être mise en action pour obtenir un statut d'œuvre ? Si un membre du public décide de mettre en action une performance qui lui a été proposée par l'installation, qui est l'artiste de cette performance ; est-ce le membre du public, l'artiste ayant créé le générateur ou même l'ordinateur ? L'appellation *open source* fait ici référence à ces questions sur le droit d'auteur au sein des communautés numériques. À travers un procédé humoristique, *Open Source Actions* laisse le public exercer un jugement artistique.

Dans une référence au mouvement Fluxus, l'œuvre brouille les limites entre la littérature, la performance et les arts numériques. Les actions proposées par l'installation, en mélangeant des aspects du quotidien à des propos plus engagés politiquement, créent un jeu artistique qui s'inscrit bien dans la lignée des intentions du groupe d'avant-garde. Dans *Open Source Actions*, la vie privée rencontre le monde des arts d'une manière profondément

transdisciplinaire. L'approche de l'œuvre vis-à-vis des directives combinatoires aléatoires est particulièrement intéressante en raison de son esthétique centrée sur l'interaction.

L'œuvre illustre les riches potentialités conceptuelles engendrées par la transdisciplinarité. En tissant idées et questions issues de plusieurs médiums artistiques, l'installation offre un regard innovant sur les systèmes langagiers inhérents à toute œuvre d'art. Les arts numériques, la performance et la littérature sont en symbiose dans cette œuvre qui propose de nouveaux récits par ses hybridations inédites. Ultimement, le projet pose la question suivante : qu'est-ce qui nous pousse à l'action et comment pouvons-nous donner un sens à celle-ci ?

Le côté interactif d'*Open Source Actions* — le bouton sur lequel il est tentant d'appuyer à répétition, les actions proposées — fait appel à la sensorialité du public. Dans ses différentes itérations (présentée dans un festival d'art visuel, une conférence et des événements scolaires), l'œuvre adapte ses suggestions en fonction du contexte de présentation. En invitant le public à l'action, l'œuvre est ouverte et empreinte de sérendipité ; comment le public réagira-t-il aux propositions ? Les mettra-t-il en action ? Sera-t-il outré ? Les actions proposées ont souvent une connotation politique, soit par des référents à des sujets d'actualité ou à des enjeux polarisants. L'œuvre transgresse les attentes par son interdisciplinarité ; ni tout à fait littérature, ni tout à fait œuvre interactive, ni tout à fait performance. *Open Source Actions* utilise les codes de différentes disciplines à sa guise. Chacune des actions proposées est empreinte de fiction par leur aspect surprenant ou atypique ; elles sont des micro-récits. L'œuvre en soi est indépendante de son archive, mais les actions, si réalisées par le public, ne le sont pas ; elles doivent être archivées pour pouvoir être diffusées.

4.3 INTERMITTENCE



Figure 14 : *Intermittence* (2022), arrêt sur image. © Léa Martin, 2022.

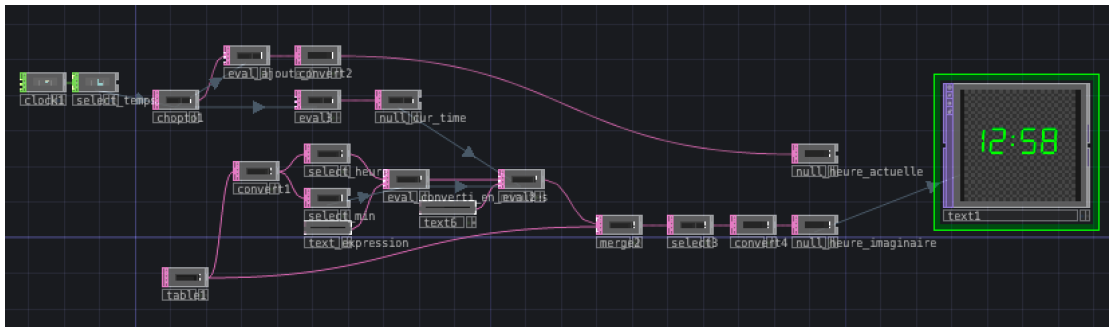


Figure 15 : *Intermittence* (2022), capture d'écran du réseau TouchDesigner. © Léa Martin, 2022.

Présentée sous la forme d'un cadran numérique, *Intermittence* (2022) est une œuvre performative d'une durée de 24 heures. Pendant une journée entière, j'ai pris l'heure en note à chaque moment où j'en ai pris connaissance. De mon réveil jusqu'à mon sommeil, chaque ennui, chaque angoisse, chaque retard sont minutieusement consignés dans ce réflexe de regarder l'heure. Les données numériques qui en découlent traduisent mon quotidien en une poésie cryptique. Les chiffres, empreints de secret, dévoilent mon rythme à la minute près. L'œuvre est présentée sous la forme d'un cadran. Sur une échelle de 24 heures, ce dernier n'affiche que les heures que j'ai vues au cours de la performance. Le temps semble s'arrêter, puis sa progression arrive brusquement. Par exemple, le cadran affiche 12 : 58 pendant 45 minutes, puis passe directement à 13 : 43 ; l'œuvre propose une temporalité qui m'est propre. En détournant la fonction objective d'un cadran, je soulève des questions sur la perception

normative du temps. Quelles fictions peuvent émerger d'un flot temporel discontinu ? Dans un dévoilement pudique, l'œuvre crée une intimité ouverte et poétique avec le public.

Même si cela se traduit de manière subtile à travers le dispositif de présentation de l'œuvre, *Intermittence* accorde une grande importance à ma sensorialité dans mon rapport au temps (et les mouvements qu'il induit). Mon quotidien dans ses détails les plus intimes y est consigné. En présentant une performance presque invisible, l'œuvre s'interroge sur les limites de l'art. Aucun public n'a assisté à la performance en temps réel en sachant qu'une performance avait lieu ; mes proches m'ont vu noter l'heure sans trop se poser de questions. La performance s'est déployée tout en subtilité. Les traces laissées par la performance ne sont qu'une série de chiffres ; le public n'a aucun moyen même de savoir si la performance a réellement eu lieu ou non. Il ne peut que supposer. Ainsi, par tous les vides dont elle est empreinte, l'œuvre laisse place à la fiction : c'est au public de s'imaginer les actions réalisées pendant la performance. L'œuvre est dépendante, mais autonome de son archive ; la performance a eu lieu indépendamment du dispositif de présentation de l'œuvre, toutefois, il est nécessaire à sa diffusion. *Intermittence* se déploie dans le temps (24 h), et si le public décide de regarder l'œuvre dans son entièreté, elle nécessite une attention prolongée.

4.4 ANGLE MORT



Figure 16 : *Angle mort* (2022), vignette.⁵¹ © Léa Martin, 2022.



Figure 17 : *Angle mort* (2022), arrêt sur image. © Léa Martin, 2022.

⁵¹ Vidéo : <https://vimeo.com/721595383>

Angle mort (2022) est une vidéo-performance où l'on me voit prier, les mains jointes, à genoux. Les mots que je prononce sont incompréhensibles, on se demande même si ce sont de vrais mots. Puis, un deuxième plan présente la même scène, mais avec une distance, ce qui révèle les dispositifs de tournage du plan précédent. Ainsi, le sujet effectue une mutation de l'artiste en prière à l'artiste en prière devant une caméra. Les questionnements religieux soulevés par le premier plan (Qu'est-ce qu'une bonne prière ? Les codes religieux sont-ils assez signifiants pour dominer un langage incohérent ?) se transforment donc en questions techniques (Qu'est-ce qu'une vidéo d'art ? Comment se produit-elle ?) dues à la transparence du médium. Par ses thèmes, l'œuvre est empreinte de référents à l'histoire de l'art. L'utilisation de codes religieux rappelle la longue relation entre les arts et la religion ; la transparence du dispositif filmique rappelle la tradition d'autoréférencement technique, née à la modernité dans une recherche de l'autonomie de l'art ; l'intimité induite par un geste appartenant à la sphère du privé (ici, la prière) évoque un large corpus, notamment le mouvement Fluxus au sein duquel les limites entre l'art et la vie courante sont brouillées, souvent par l'utilisation de l'humour, du détournement et du jeu comme moyens expressifs (Semin, n. d., p. 6).

L'œuvre, surtout dans son clin d'œil à la spiritualité, accorde une certaine importance à mon expérience vécue. L'œuvre conteste les limites de la performance, principalement en étant dépendante de sa médiation vidéo. Au sens initial de l'œuvre (regard humoristique sur la tradition du rituel ou de la spiritualisation en performance) s'ajoute une réflexion sur la vidéo comme médium et son effet sur des actions qui sont initialement banales. Sans la caméra, cette performance aurait un tout autre sens.

Cette œuvre est celle qui mènera le plus directement au déclic théorique de la performance différée. La dépendance de la performance envers son « archive », ou plutôt sa médiation, a permis de jeter les bases de mon raisonnement. La médiation vidéo de l'œuvre a une place cruciale dans sa logique interne. Les œuvres qui suivent ont une fonction déterminante pour la pratique de la performance différée : elles sont réalisées en ayant le concept en tête.

Les œuvres subséquentes ont toutes été réalisées dans le cadre d'une résidence au centre d'artiste nomade Agrégat. Au moment de la résidence, le centre est localisé à l'Atrium au Métro de Longueuil-Université de Sherbrooke, un espace public occupé, bruyant et lumineux où sont de passage des publics variés, souvent peu initiés à l'art contemporain.

4.5 LE BON TRAVAIL (SIMULACRE)



Figure 18 : *Le bon travail (simulacre)* (2023), arrêt sur image.⁵² © Léa Martin, 2023.

⁵² Vidéo : <https://vimeo.com/905303206>

Cette œuvre vidéo, d'une durée de 2 minutes et 10 secondes, présente l'avancement fictif de mon travail d'atelier au sein de la résidence. À partir d'une photographie de mon atelier vide, j'utilise une intelligence artificielle générative pour le remplir d'œuvres. La vidéo, par sa narration, met en scène le processus de remplissage génératif. J'y dicte chacune des commandes en langage naturel (*prompt*) données à l'application en même temps de les taper au clavier de mon ordinateur. La trame sonore donne l'impression d'assister au processus de création en temps-réel. *Le bon travail (simulacre)* (2023) soulève des questions sur le travail d'artiste, les droits d'auteur et la falsification d'archives. Le concept initial de la vidéo est de réaliser un travail à la *triche* (à l'aide de l'intelligence artificielle, sans travail d'atelier manuel) et de jouer avec les attentes d'une résidence artistique en proposant une œuvre intangible dont l'originalité est débattable. Pourtant, l'œuvre valide les outils faisant usage d'intelligence artificielle en rendant le processus de génération d'images transparent. En effet, mettant de l'avant le processus, *Le bon travail (simulacre)* témoigne de l'apport nécessaire de l'artiste (créativité, choix sélectif) dans une œuvre faisant usage d'une intelligence artificielle générative.

L'œuvre accorde de l'importance à mon expérience vécue par la narration qui révèle mon processus. J'ai choisi d'utiliser ma propre voix, plutôt qu'une voix générée automatiquement, pour mettre l'accent sur l'aspect personnel de mon processus. Comme il est difficile d'exercer un parfait contrôle sur ce qui est produit par les intelligences artificielles génératives, l'œuvre est ouverte et empreinte de sérendipité. Je pouvais choisir parmi les options proposées, mais je ne pouvais pas créer des images très détaillées. J'y présente d'ailleurs un processus itératif où je reviens occasionnellement sur mes pas et utilise un *prompt* antérieur. L'œuvre cherche à transgresser les limites de l'art en proposant des œuvres qui n'existent pas, ce qu'on peut aussi qualifier « d'univers fictionnel ».

4.6 MISE À VOIR



Figure 19 : *Mise à voir* (2023), arrêt sur image.⁵³ © Léa Martin, 2023.



Figure 20 : *Mise à voir* (2023), vue d'exposition. © Léa Martin, 2024.

⁵³ Vidéo : <https://vimeo.com/918709375>



Figure 21 : *Mise à voir* (2023), vue d'exposition. © Léa Martin, 2024.

Mise à voir (2023) est une installation vidéo. Comme mon atelier chez Agrégat est ouvert au public, tout travail réalisé sur place est empreint d'une dimension performative. Le contexte d'atelier ouvert induit chez moi une mise en représentation, involontaire, mais consciente, du travail d'artiste. Une transparence totale envers le public m'est plutôt inconfortable, toutefois, cet inconfort résonne avec ce qui est attendu d'une pratique performative⁵⁴. Plutôt que de contourner cette gêne, je choisis de la magnifier en en faisant le sujet d'une œuvre. Comment offrir au public un regard encore plus transparent sur mon travail ? Dans l'organisation de l'espace de mon atelier, avec mon bureau dos au mur, le seul élément caché au public est l'écran de mon ordinateur. En tant qu'artiste médiatique, c'est pourtant là où se déroule le cœur de mon travail. Comme ma posture est déjà performative, je choisis de transformer l'espace de mon atelier plutôt que de me mettre en œuvre à travers une action. Je positionne donc un miroir derrière mon bureau de travail. Le miroir, placé à un angle calculé, dévoile l'écran de mon ordinateur, sur lequel je travaille (ou non). En exploitant mon inconfort à l'idée d'être observée, la performance offre une transparence accentuée par son dispositif voyeur.

En premier lieu, l'œuvre est donc une performance en continu d'une durée de deux mois, en co-présence du public. Néanmoins, pour magnifier son impact et adapter l'œuvre à un contexte de présentation pérenne, je l'archive sous la forme d'une vidéo performance. Pour transcender le simple statut d'archive de performance, la vidéo est présentée au sein d'une installation. Dans l'exposition, le moniteur projetant la vidéo est caché du public à son entrée dans l'espace. Sur le mur opposé au moniteur se trouve un miroir (le même que dans la performance). C'est en regardant dans le miroir que le public perçoit la vidéo pour la première fois. À côté du miroir se trouve un croquis sur lequel j'ai esquissé la première idée de cette œuvre. La performance elle-même est donc référencée à travers son dispositif de présentation.

L'œuvre accorde une importance majeure à la sensorialité ; c'est mon sentiment d'inconfort qui est au cœur de la performance. Dans la performance en continue comme dans l'installation vidéo, le public doit se déplacer pour trouver le point de vue idéal, lui permettant

⁵⁴ Un lien peut même être tissé avec l'utilisation du mot « performance » au sens d'« effort ».

de voir l'écran de mon ordinateur ou la projection vidéo. Comme la performance s'est déroulée sur une durée de deux mois, l'œuvre laisse une certaine place à la sérendipité dans les dialogues avec le public. Ce n'est toutefois pas le cas de sa version finale, sous forme d'installation. Dans ses réflexions sur le travail, l'œuvre est empreinte (à petite échelle) de revendications politiques. Le travail d'un·e artiste n'a-t-il de valeur que lorsqu'il peut être vu ? *Mise à voir* crée une fiction où il est tout à fait normal d'être observé en tout temps au travail. La version finale de l'œuvre est dépendante de son archive (le dispositif de présentation nourrit le sens de l'œuvre), mais la performance elle-même, dans sa version en continue, en est autonome.

4.7 LA DÉFAITE DES FRÈNES



Figure 22 : *La défaite des frênes* (2023), vue d'exposition.⁵⁵ © Léa Martin, 2024.

⁵⁵ Vidéo : <https://vimeo.com/918710383>

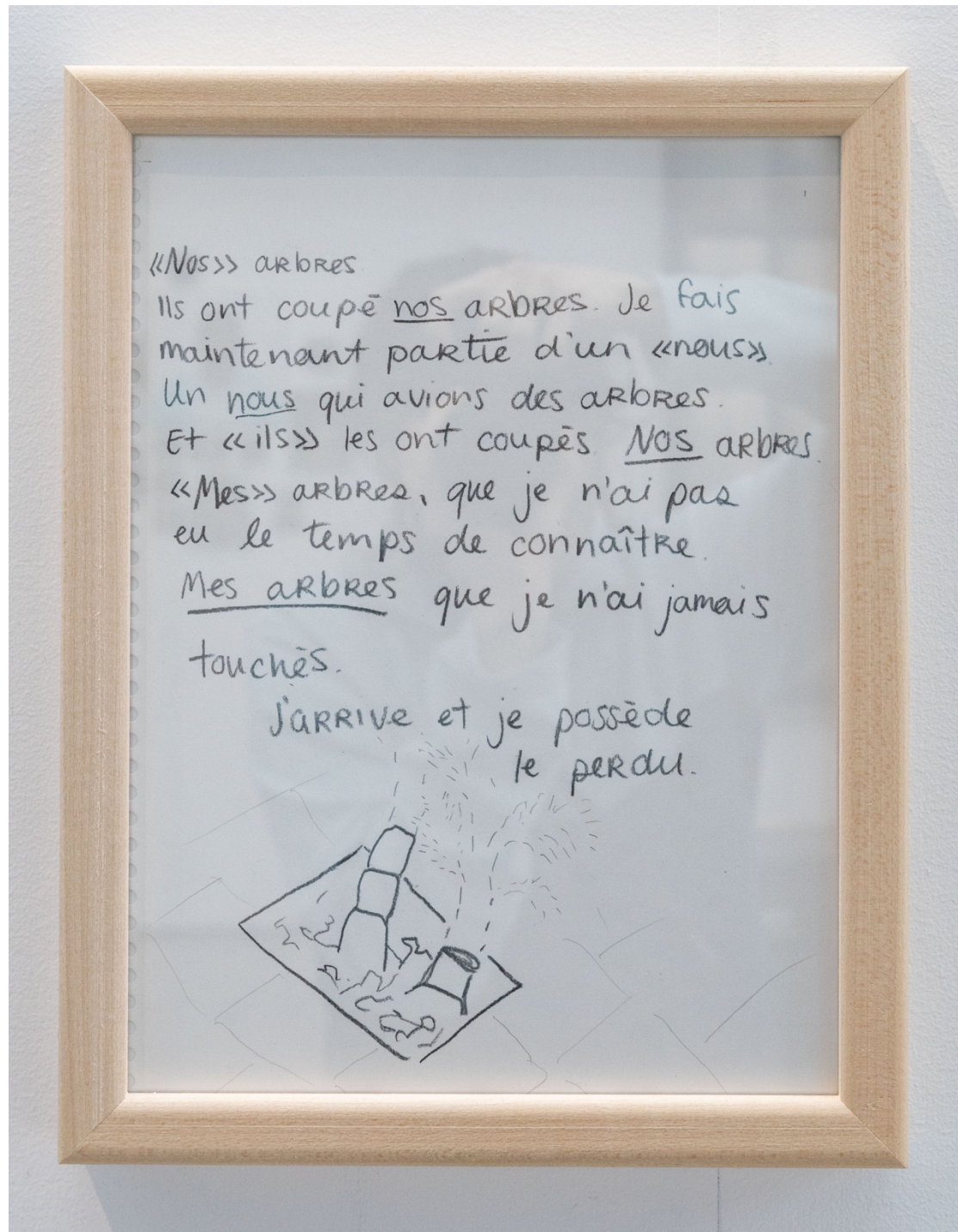


Figure 23 : La défaite des frênes (2023), croquis. © Léa Martin, 2024.



Figure 24 : *La défaite des frênes* (2023), photographies. © Léa Martin, 2024.



Figure 25 : *La défaite des frênes* (2023), présentation dôme. © Léa Martin, 2024.

La défaite des frênes (2023) est une déambulation performative enregistrée en vidéo 360 ° dans le but d'être présentée en *FullDome*. L'œuvre *in situ* propose une réflexion en mouvement sur la végétalisation des lieux publics.

Au premier jour de ma résidence, on m'apprend que des arbres avoisinant le centre ont été coupés. Les grands palmiers, à l'intérieur même de l'Atrium, offraient de l'ombre au centre d'artiste, qui se trouve sous un toit vitré. Leur disposition créait un espace convivial où les membres du centre s'installaient pour réaliser des performances, discuter entre eux ou avec le public, ou simplement se reposer. La disparition semble être un choc pour la communauté. S'ensuit une réflexion lente, ancrée dans le mouvement, sur la végétalisation des espaces publics. Inspirée par ce bouleversement, j'utilise mon corps pour réfléchir l'espace à travers diverses déambulations qui alternent entre chorégraphie et improvisation. Dans le mouvement émergent des souvenirs d'arbres coupés et des lignes roses qui les condamnent. En 2019, la ville de Montréal abattait 18 000 frênes contaminés par l'agrile du frêne (Léveillé, 2020, 11 août). Malgré une campagne de plantation accrue, le phénomène a défiguré le couvert arboricole de nos espaces urbains. Le mouvement permet-il de légitimer le deuil causé par la disparition de ces végétaux qui n'appartiennent à personne ? Comment ces lieux publics, faits pour être habités strictement par le passage, nous incitent-ils à bouger ? Dans *La défaite des frênes*, je m'interroge sur l'aménagement urbain à petite et à grande échelle, en commençant par l'échelle de mon propre corps.

J'ai exploré plusieurs avenues médiatiques pour mettre en avant ma déambulation : photographies, captation vidéo, enregistrement sonore, croquis préparatoires, vidéo 360 °. L'œuvre peut donc être présentée de manières très variées.

L'expérience vécue du mouvement est au cœur de cette œuvre. Dans une approche presque somatique, j'explore l'espace public avec mon corps. Au moment de sa réalisation, l'œuvre est ouverte ; les déambulations ont lieu à plusieurs reprises et sont enregistrées de manières différentes. Une grande place est laissée à l'improvisation, tant dans les mouvements

réalisés que dans les dispositifs de captation. L'œuvre est empreinte de questionnements politiques sur l'espace et l'urbanisme en rapport au corps. En m'appropriant l'espace public par le mouvement, je propose un comportement surprenant ou atypique ; la curiosité des passant·es en témoigne. La fiction que je crée est un espace où il est normal de bouger comme bon nous semble dans les lieux urbains ; où les corps porteurs de deuils, petits et grands, se libèrent par le mouvement.

CHAPITRE 5

ANALYSE : LA PERFORMANCE DIFFÉRÉE COMME PRATIQUE

Maintenant que nous savons comment définir et étudier la performance différée, qu'en est-il de sa pratique ? L'interprétation émise du médium, par le biais des théories d'Edmond Couchot, est un premier pas vers la spécification de l'emploi de la performance différée comme pratique. J'observe ici plus en profondeur la manière dont la performance différée se déploie au sein de ma pratique singulière. En premier lieu, j'identifie comment le temps du faire et le temps du voir s'y déploient. Ensuite, je souligne les thématiques et esthétiques récurrentes dans mon travail, en lien avec le concept du différé. Finalement, je détermine deux caractéristiques se dégageant de la pratique de la performance différée.

5.1 TEMPS DU FAIRE ET TEMPS DU VOIR DANS MON CORPUS

La performance différée se définit principalement par la condition de latence entre le temps du faire et le temps du voir. Chacune des œuvres de mon corpus témoigne de cette latence. En effet, aucune des actions performatives réalisées dans le cadre de cette recherche n'a eu lieu en direct, devant public.

La plupart des œuvres présentées recourent à la vidéo comme support de médiation (*Se rendre utile*, *Angle mort*, *Le bon travail [simulacre]*, *Mise à voir*, *La défaite des frênes*). Dans l'utilisation de la vidéo se cachent beaucoup d'étapes et de choix, à commencer par le moment de la captation. On y retrouve la mise en scène, qui inclut la mise en place de l'espace, de l'éclairage, des costumes et du maquillage. Puis le cadrage, qui peut être une tâche complexe lorsqu'on œuvre devant comme derrière la caméra. Il y a aussi les décisions techniques, comme le choix de la vitesse d'obturation, l'ouverture du diaphragme, la balance des blancs, l'ISO, la cadence, la résolution, le gain audio... Les différentes conditions de

tournage, ainsi que les contraintes de production, nécessitent une négociation entre ces enjeux techniques. Par exemple, si la vidéo est très longue, il peut être préférable de la filmer dans une résolution plus basse, pour avoir un fichier plus léger. Toutefois, une basse résolution réduit la qualité de l'image, il est donc préférable d'avoir une résolution élevée pour projeter une image à grande échelle. Les contraintes techniques s'influencent entre-elles ; les choix d'un·e vidéaste doivent être réfléchis et alignés avec les intentions de diffusion du projet. Au moment de la captation, il faut aussi déterminer la durée et la variété des prises (les plans, les mouvements de caméra, les actions posées). En ayant plus de matériel brut, on s'assure d'avoir plus d'options au moment de la postproduction. Cela nécessite toutefois plus de temps, tant au moment du tournage qu'au moment du *dérushage* — où l'on regarde, classe, organise et choisit parmi les clips enregistrés. Toutes ces contraintes et les choix qui en découlent constituent une partie non négligeable de l'œuvre. Après la période de captation, il y a la postproduction, qui inclut le *dérushage*, la colorimétrie, le montage, l'ajout de titres et le *motion design*, la sélection ou la création de la musique, l'ajout d'effets ou de transitions, etc. Cette partie joue un rôle décisif dans le rythme, la durée et l'esthétique du produit final. Toutes ces étapes propres au temps du faire densifient la présence de l'artiste dans l'œuvre ; chaque choix est témoin de son individualité.

Dans le cas de *Le bon travail (simulacre)*, l'œuvre n'est pas réalisée en filmant une action, mais plutôt en animant une photographie. La période de captation se réduit donc à la prise photographique et l'enregistrement de la narration. C'est dans cette narration, où je proclame les *prompts* utilisés, que l'action est réalisée (la transformation de mon espace d'atelier à partir d'une IA). Plutôt que de mettre de l'avant mon corps en action, c'est le résultat de ces actions qui est présenté dans la vidéo, à la manière d'une capture d'écran. Le corps est complètement évacué, il n'est perceptible qu'à travers ma voix et le bruit des touches de mon clavier. Le choix du rythme, déterminé au montage, a beaucoup d'importance dans cette œuvre plus statique. Mes œuvres vidéo témoignent donc d'un acte de figuration complexe où les différents choix techniques sont susceptibles d'induire une expérience technesthétique chez le public.

Dans *Mise à voir* et *La défaite des frênes*, l'acte de figuration va encore plus loin. La présentation de l'œuvre dépasse la médiation vidéo, puisque le dispositif nourrit la logique interne de l'œuvre. Dans *Mise à voir*, le support de présentation est calqué sur le dispositif de la performance (le miroir qui dévoile). Par une mise en abîme, la réalisation de l'œuvre est imitée dans son observation. Le temps du voir et le temps du faire se jouent l'un de l'autre. *La défaite des frênes*, dans ses enregistrements multiples, laisse une grande place à la sérendipité. Réalisée sans connaître sa forme finale, l'œuvre peut se présenter sous différentes formes. Dans le cadre de l'exposition *À l'ombre des palmiers*, la déambulation est proposée sous la forme d'une installation vidéo. La vidéo, enregistrée en captation 360°, est adaptée à une configuration sur moniteur traditionnel. Elle est accompagnée de deux photographies et d'un croquis qui a servi de point de départ pour la conception de l'œuvre. La performance a aussi été présentée dans un dôme, dans le contexte d'un 5 à 7 du laboratoire Mimésis. Le différé dont la déambulation est imprégnée lui permet d'être diffusée de manières différentes, selon les contextes de présentation et ses ressources. Comme l'œuvre est conçue pour être ouverte, elle est nourrie, plutôt que restreinte, par les contraintes contextuelles de présentation.

Intermittence et *Open Source Actions* présentent l'action d'une manière plus subtile. Je n'apparais pas dans leur médiation finale. L'action y est suggérée de manière poétique ; le geste doit se dessiner dans l'imagination du public. Dans *Intermittence*, le temps du faire se déploie à travers la performance où je note l'heure, mais aussi à travers la conception du dispositif de présentation, soit le cadran. Cela inclut notamment le choix de la police, la couleur, le format et la programmation du dispositif dans le logiciel *TouchDesigner*. Comme l'œuvre a été présentée en ligne, son dispositif a dû être adapté pour le web, mais aurait aussi pu être adapté en un objet tangible à exposer en personne. Dans le cas d'*Open Source Actions*, le temps du faire se caractérise en quatre phases non linéaires. La phase d'idéation, où le concept est imaginé et défini. La phase de rédaction, où la partie littéraire de l'œuvre est créée. La phase de programmation, où se met en place le fonctionnement technique de l'œuvre. Et la phase visuelle, incluant le graphisme du rendu final et son installation dans l'espace

physique. Toutes ces phases se sont réalisées de manière parallèle et interdépendante, dans un processus itératif. Les contraintes et résultats d'une phase en influençaient une autre, et ainsi de suite. La seconde itération de l'œuvre, présentée à un public international, m'a menée à modifier le texte pour le traduire, mais aussi pour retirer les référents culturels montréalais et les remplacer par des concepts susceptibles de rejoindre le public d'une conférence. Ainsi, l'œuvre, par les actions qu'elle propose, s'adapte à son contexte de présentation.

Dans mon corpus, une résonance temporelle entre le temps du voir et le temps du faire se réalise donc, parfois dans un rapport à l'action — le public peut s'imaginer poser l'action à ma place (faire de la planche à roulette dans *Se rendre utile*, réaliser les performances proposées par *Open Source Actions*, faire ce qu'elles et eux font habituellement à 12 h 58 dans *Intermittence*, chuchoter une prière incompréhensible dans *Angle mort*, dicter des œuvres à une IA dans *Le bon travail [simulacre]*, être observé·e en travaillant dans *Mise à voir*, et bouger librement autour d'arbres coupés dans *La défaite des frênes*), mais aussi dans un rapport à la technique utilisée (l'attitude d'écoute tributaire de la vidéo, regarder une photographie comme si on la prenait nous-mêmes, appuyer sur un bouton comme dans un jeu, le regard voyeur induit par le miroir, ou le cadran qui structure nos journées).

Les œuvres performatives de mon corpus ont la capacité de s'adapter à différents lieux et contextes de présentation. Ce fut d'ailleurs le cas pour *Open Source Actions*, qui a été présentée dans le cadre d'une exposition (*Nombreuses et numériques*) et différents événements scolaires (NAD-UQAC) à Montréal, de même que dans une conférence à Coimbra, au Portugal (*ELO 2023*), ainsi que pour *La défaite des frênes*, qui a été présentée dans un centre d'artiste et dans un dôme. Dans une approche presque curatoriale, il est important pour moi d'adapter avec sensibilité mes œuvres au contexte dans lequel elles sont présentées. Un dialogue réfléchi entre l'œuvre et l'espace (architectural, temporel, social) ajoute fortement à son appréciation. Cette approche donne plusieurs vies à l'œuvre d'art. On peut l'appréhender de manières différentes selon son mode de présentation ; de nouvelles questions émergent dans la relation avec le contexte. Par le biais de cette perspective, le contexte de présentation

devient un cadre théorique à travers lequel réfléchir l'œuvre. Présenter *Anthropométrie de l'époque bleue* d'Yves Klein dans une exposition sur la peinture moderne n'aurait pas le même effet que de présenter l'œuvre dans une exposition féministe critique. La pratique de la performance différée permet de réfléchir le temps du voir au sein de la conception de l'œuvre, et d'adapter cette dernière si son contexte de présentation change. Sans nécessairement avoir à changer entièrement le support de présentation, comme dans *La défaite des frênes*, l'adaptation peut être subtile. Pour la vidéo, il est possible de changer le format (par exemple, la présenter sur le tout petit écran d'un iPod Nano, ou en faire une projection architecturale) et d'intégrer des objets ou des dispositifs de découverte à sa présentation (comme le croquis et le miroir dans *Mise à voir*). L'ouverture dont mes œuvres sont imprégnées, conjuguée à ce soin curatorial accordé au temps du voir, caractérise la performance différée dans ma pratique.

5.2 THÈMES ET ESTHÉTIQUES INDUITS PAR LE DIFFÉRÉ

L'idée du différé dans ma pratique agit comme une ligne directrice au sein de laquelle différents thèmes et images apparaissent de manière récurrente. Plus qu'une approche spécifique de la conception, le différé est empreint d'un lexique artistique (visuel et conceptuel) structurant.

5.2.1 LE TEMPS COMME MOTIF

Une grande portion de ma pratique artistique témoigne d'un rapport au temps décalé. Le temps comme phénomène chiffré et linéaire est un concept qui m'échappe et me fascine à la fois. Puisqu'un grand pan de ma pratique se déploie en vidéo, un médium où la durée temporelle est si explicite, la question du temps et l'esthétique qui lui est propre apparaissent comme motif récurrent dans un grand nombre de mes œuvres. L'adjectif *différé*, au sens de retard, est une allusion *directe* aux symboles temporels qui s'y répètent. Dans *Se rendre utile*, c'est le motif de l'horloge qui vient ponctuer l'action. Par un cadrage de plus en plus serré, le

passage du temps dans la vidéo se fait insistant. L'œuvre *Intermittence* est strictement présentée par le biais d'un cadran numérique, dans une esthétique dépouillée. Cette sobriété dialogue agilement avec le quotidien banal dont l'œuvre est témoin. Le rapport au temps, qui m'habite si vivement, est rarement évacué des œuvres que je produis, sans toutefois toujours être référencé de manière directe. *Le bon travail (simulacre)* ou *Mise à voir*, où le temps du travail artistique est condensé dans la durée de la vidéo, en sont des exemples. Plus qu'une culture visuelle, la thématique du temps est porteuse (ou adjacente à) de nombreux concepts, notamment ceux du travail et de la productivité.

5.2.2 LA THÉMATIQUE DE LA PRODUCTIVITÉ

Le paradigme des arts n'y échappe pas, notre époque est parasitée par sa quête violente de productivité. Dans une conception de l'art action où l'art et la vie se rapprochent, comment délimiter le travail de la vie personnelle ? Souvent associée aux entreprises commerciales et aux industries manufacturières, la notion de productivité devient paradoxale dans le contexte de la création artistique, et encore plus dans le médium performatif, qui se développe en dehors d'une logique d'objectification de l'œuvre d'art⁵⁶. Dans le contexte d'un capitalisme ardent, la simple notion de repos déculpabilisé devient une forme de mobilisation politique. Mais qu'arrive-t-il lorsque cette oisiveté est transformée en travail ? Pour les artistes professionnel·les, la production artistique **est un travail**. Lorsque les limites deviennent floues entre art, action et vie privée, le quotidien se transforme lui-même en une forme de travail, ou serait-ce le travail qui devient une forme de quotidien ? Ces questions apparaissent fréquemment dans ma pratique (*Se rendre utile*, *Le bon travail [simulacre]*, *Mise à voir*). Mes œuvres soulignent ce paradoxe de la productivité créative et réfléchissent le travail artistique

⁵⁶ Dans son texte *Performance : de l'évasion du marché à la conformation au marché*, l'artiste, critique et enseignant Antoine Pickels décrit l'émergence de la performance ainsi : « Il n'est, d'ailleurs, pas question de vendre : la performance est à ce moment [les années 1960-1970] plutôt un acte de rébellion, qui sort volontiers des galeries et des musées ou qui y crée le désordre parfois sans y être invité, et l'espace par excellence des expressions politiques minoritaires, féministes, noires, gay-lesbiennes, "gauchistes". » (2012, p. 141-143)

dans une posture inquisitrice. Si tout ce que je fais peut être élevé au rang de performance artistique, qu'en est-il de ce que je ne fais pas ?⁵⁷ L'art me permet-il de transformer l'inaction en travail ? Malgré ses intentions politiques, cette démarche ne participe-t-elle pas à la recherche d'une productivité à tout prix ? Fortement liées au temps et à la manière dont on l'investit, les thématiques du travail et de la productivité ont une place importante au sein de ma pratique de la performance différée.

5.2.3 DICHOTOMIE PRÉSENCE/ABSENCE

Je l'ai démontré plus tôt, l'enjeu de la présence est au cœur de la conception de la performance artistique. Au sein de mes œuvres, plutôt qu'une caractéristique de production, la présence devient un thème, un sujet d'étude. Un peu comme l'exploration entre les vides et les pleins que l'on peut faire en sculpture, j'approche la présence comme quelque chose qui se façonne. Dans ma pratique, l'absence est utilisée comme procédé emphatique menant à une réflexion sur le médium performatif. C'est le cas, notamment, dans *Intermittence*, où la présence est complètement évacuée : la performance est présentée par une série de chiffres. Similairement, *Open Source Actions* présente une gamme de performances, sans performeuse pour les réaliser. Ces œuvres, empreintes d'ironie et de détournement, mènent ultimement à cette question : la présence physique est-elle cruciale à l'œuvre performative ? De plus, l'absence devient un thème intéressant en relation avec la question du travail, par exemple, dans *Le bon travail (simulacre)*, où mon travail d'atelier (donc ma présence) est substitué à ma voix qui dicte des *prompts*, à la manière d'une narratrice omnisciente. La présence-absence peut d'ailleurs être une manière d'induire des jeux perceptifs intéressants, comme dans *Mise à voir*, où la performance est découverte *après* sa réflexion. Finalement, cette présence ponctuée d'espaces est un outil pertinent pour instaurer un rythme dans l'œuvre. Dans *La défaite des frênes*, j'utilise l'absence comme outil chorégraphique ; je

⁵⁷ J'ai réalisé une vidéo performance qui a pour titre *Ne pas fumer*. On m'y voit en train de faire diverses activités quotidiennes, une cigarette éteinte en bouche. Vidéo : <https://vimeo.com/667996468>

disparais derrière les feuillages et nourris l'anticipation du public. L'absence comme outil rythmique s'appréhende comme le moment de grâce avant la chute. La dichotomie présence/absence dans la pratique de la performance différée est une manière de cultiver la tension, et ainsi peut-être aussi l'attention du public.

5.3 CARACTÉRISTIQUES DE LA PERFORMANCE DIFFÉRÉE COMME PRATIQUE

À travers la production et l'étude de mon corpus, il est possible d'identifier des caractéristiques ouvertes et non exclusives qui se dégagent de la pratique de la performance différée. En plus de cartographier mon corpus, ces caractéristiques ont agi comme outil de conception dans la réalisation de mes œuvres ; elles sont la ligne directrice qui anime ma création.

5.3.1 PRIMAUTÉ DE L'ACTION

Dans le cadre de la performance différée, je substitue aux huit critères de la performance (définis à la section 1.4 : *Critères recensés*) l'unique notion de primauté de l'action. Cette idée se dégage de mon corpus d'œuvre, mais aussi de la veille artistique réalisée au chapitre 1. La primauté de l'action est une caractéristique commune à toutes les œuvres performatives présentées au cours du mémoire. Plutôt que de répondre aux frontières tentant de cerner la performance artistique, je priorise cette spécificité commune à une pluralité de pratiques performatives dans une optique inclusive. La primauté de l'action se base sur ce principe fondamental : l'essence de la démarche performative réside dans la volonté de communiquer une action. Le geste y est cardinal.

Pour éviter de contraindre la création et l'évaluation, je propose cette caractéristique ouverte comme une approche spécifique à l'idéation de l'œuvre. Même si la primauté de l'action peut se déployer à travers une multitude de moyens, c'est dans la conceptualisation de l'œuvre qu'elle doit se manifester le plus activement.

L'idée détache la performance différée de certaines obligations par rapport à son produit final. Quelle qu'elle soit et comment elle se présente, si l'action est le cœur théorique autour duquel l'œuvre se brode, cette dernière peut s'inscrire dans la performance différée. Ceci permet d'évacuer les enjeux de décorum propres à la performance standard. L'artiste le choix de se conformer ou non au décorum attendu.

Sans intention de restreindre ou circonscrire, la primauté de l'action s'apparente plutôt à l'idée d'une attitude d'écoute menant à la création, telle que proposée dans la pratique de John Cage (Quinz, 2017, p. 14-15). C'est un cadre réflexif, une approche de création. Dépassant l'image du cadre, on pourrait même imaginer la notion comme une forme organique poreuse qui alimente l'idée jusqu'à sa forme finale.

La primauté de l'action dans la conception d'une œuvre, comme caractéristique, permet d'identifier une large communauté de pratique d'arts performatifs au sein de laquelle s'inscrit la performance différée. Son ouverture transcende les limites des discours conventionnels sur la performance artistique.

Sans diriger le produit fini de manière directe, la primauté de l'action exerce une influence importante sur la médiation de l'œuvre performative ainsi que le dialogue qui l'accompagne. Chacune de mes œuvres se déploie autour de cette question de l'action. Le « faire », sans toujours être représenté de manière directe dans la médiation finale de l'œuvre (comme dans *Le bon travail [simulacre]*, *Open Source Actions* et *Intermittence*), est l'étincelle initiatrice et un thème récurrent dans chacune de mes œuvres. La primauté de l'action comme approche, dans une interprétation libre s'adaptant aux pratiques singulières, doit donc nécessairement être priorisée pour qu'une œuvre puisse s'inscrire dans la performance différée.

5.3.2 RAPPORT CONTENANT/CONTENU

Dans ma conception de la performance différée, ce qu'on peut nommer comme le rapport contenant-contenu d'une œuvre est une caractéristique cruciale. Ce rapport fait référence à la cohérence interne de l'œuvre : comment le support de médiation dialogue-t-il avec le concept de l'œuvre ? L'exposition et ouvrage du centre d'artiste Dazibao, *Point & Shoot*, proposait déjà qu'au sein de certaines pratiques performatives, l'image enregistrée peut être nécessaire à la logique interne d'une œuvre (Choinière & Thériault, 2005, p. 12). La performance différée comme pratique offre l'opportunité d'exploiter cette relation entre le contenu de l'œuvre et le médium qui la présente. Ainsi, comme dans *Angle Mort*, l'œuvre performative gagne en complexité par le biais de sa médiation ; le support cultive de nouveaux enjeux. Le rapport contenant-contenu peut prendre la forme d'un écho, comme dans *Mise à voir*, où le dispositif performatif (le miroir) est réitéré dans l'installation vidéo. Il peut aussi être empreint de contrastes et de tensions, dans *Intermittence* par exemple, où l'action n'est présentée que par son indice numérique. Cette pertinence du support de médiation a d'ailleurs été soulevée par plusieurs chercheuses citées dans cette recherche. Maria Legault relève l'agentivité induite par la caméra (2020, p. 55) et Karen Henry énonce que l'image photographique fait partie intégrante de la performance (2005, p. 75). Ces énoncés témoignent de la pertinence du rapport contenant-contenu et de son apport à la pratique de la performance. Comme la performance différée se caractérise notamment par la médiation de la performance, il va de soi d'identifier le rapport contenant-contenu de l'œuvre comme caractéristique de la performance différée à titre de pratique. *Le bon travail (simulacre)*, *Mise à voir* et *La défaite des frênes* illustrent comment le rapport contenant/contenu peut se déployer au sein d'une œuvre lorsqu'on le prend en compte comme contrainte créative dès l'idéation de l'œuvre. La notion rappelle d'ailleurs fortement l'idée : « The medium is the message », du théoricien des médias Marshall McLuhan (1994), où « Each medium, independent of the content it mediates, has its own intrinsic effects which are its unique message. » (McLuhan, n.

d.) En réponse à l'émergence de cette caractérisation de la performance différée, il serait pertinent d'étudier le concept à partir d'un cadre théorique médiatique.

5.4 SYNTHÈSE

L'étude de ma pratique singulière permet une définition précise de la performance différée. Le modèle temporel d'Edmond Couchot, qui distingue le temps du faire du temps du voir, éclaire la manière dont ces deux phases, et la latence entre elles, enrichissent mes œuvres de sens. La médiation de l'œuvre performative, intégrée au temps du faire, ajoute des strates de complexité à ce processus. L'adaptabilité de l'œuvre considère également le temps du voir dans sa réalisation, permettant une interprétation évolutive en fonction du contexte et de la perspective du public.

Plusieurs thèmes et motifs récurrents émergent de ma pratique, tels que la temporalité et ses signifiants visuels, la réflexion sur le travail et la productivité, ainsi que l'utilisation de l'absence pour créer rythme et tensions. Ces éléments interrogent les normes établies et ouvrent des dialogues sur la nature de l'existence, le passage du temps, et les structures sociales.⁵⁸

De cette exploration de mon corpus, deux aspects essentiels de la pratique de la performance différée se dégagent : la primauté de l'action dans la conception de l'œuvre, et une réflexion approfondie sur la relation entre le contenu de l'œuvre et le support qui la présente.

⁵⁸ Le motif apparaît peu dans le corpus d'œuvre que j'ai sélectionné, je tiens toutefois à ajouter que le rythme et l'esthétique du *glitch*, ainsi que la pratique du *glitch art* s'inscriraient agilement au sein de la performance différée. Le différé, dans sa relation aux médias analogiques, construit un imaginaire visuel du retard et de données perdues. Les images et les sons parasités, les couleurs vives, les pixels trouvés ou perdus, les déformations éclair... Il s'y construit un dialogue — parfois tendu — entre ordre et désordre ; le glitch élève les tensions dans son esthétique de l'imprévu. Avec sérendipité, le glitch reconnaît la beauté pouvant se cacher dans l'erreur et le dysfonctionnement. Son utilisation délibérée au sein d'une œuvre, par ses codes visuels, l'associe agilement au monde technologique et peut soulever des questions qui lui sont propres.

Ainsi, ma pratique de la performance différée se révèle comme un terrain fertile où se croisent des temporalités multiples, des thèmes riches en significations, et un questionnement constant sur la nature même de la performance artistique. Ce processus offre une plateforme pour explorer les intersections entre le passé et le présent, l'absence et la présence, l'action et la perception, en créant un espace d'échange et de contemplation continuellement renouvelé.

CONCLUSION

La recherche-création est une aventure à travers laquelle j'ai trouvé ma voie, ou du moins, j'ai trouvé les outils pour la défricher. Le chemin de l'interdisciplinarité en est un rempli de vallons, de nids de poule et d'arbres coupés ; il demande beaucoup de curiosité et de résilience. En échange, l'interdisciplinarité nous offre toutes les possibilités auxquelles on a le courage de rêver. Ce mémoire, même s'il ne fait que tourner une pierre déjà soulevée par tant d'autres, me permet de me construire une place, là où j'ai eu si peur de toujours n'être que de passage.

J'ai démontré que les théories conventionnelles en performance artistique sont, par moments, lacunaires et truffées de paradoxes. Si la médiation de la performance est cruciale à sa survie, pourquoi lever le nez sur elle ?   une ère où tout se rencontre, se croise, s'hybride, il est presque anachronique de s'attacher à ce qu'on a cru être l'essence d'un médium. La présence, dans notre monde hyperm diatique, ne peut plus prétendre de se limiter à sa disposition physique. Je l'ai tu tout au long de ce mémoire, par déni peut-être, mais le contexte de la pandémie mondiale, ses confinements et ses couvre-feux, nous a forcés, collectivement, à réimaginer la présence. Dans une première présentation de mes recherches — encore très embryonnaires — au sein d'une journée d'étude au NAD, j'ai présenté les grandes lignes de ma thèse ainsi que quelques œuvres, dont *Angle mort*. Je me souviens que Louis-Claude Paquin, en réponse à mon espoir de déconstruire le critère de présence en performance, avait fait un commentaire : « Au contraire, je trouve qu'il y a beaucoup de présence dans cette œuvre-là. » Je n'ai que frôlé cette grande question ; j'ai mis la table. Ma recherche propose que des œuvres intéressantes puissent émerger en marge de la disposition (physique) attendue de la présence en performance. Dans des recherches subséquentes, je pourrai me pencher sur les manières de faire vivre cette présence désincarnée.

Le différé comme concept est si riche et poétique. Dans ma pratique, où déjà le temps, le travail et l'absence étaient des thèmes omniprésents, le différé est apparu comme un ruban de soie permettant de tisser l'un à l'autre chacun de ces éléments, dans une pratique de la performance qui elle-même transgresse, s'oppose, *diffère*.

Le travail d'Edmond Couchot m'a offert une assise théorique importante. Il serait cependant pertinent, dans le cadre de futures recherches, de développer un modèle d'analyse autonome, indépendant des théories de Couchot. Son modèle temporel ainsi que les enjeux de résonance, inspiré de la linguistique, m'ont permis d'amener et approfondir le concept de performance différée. Toutefois, comme son ouvrage culmine sur une étude de l'image en temps réel et de l'interactivité, il n'est pas un outil théorique parfait pour mettre en valeur la pratique de la performance différée.

Le contexte de cette recherche a été une occasion sublime de produire nombre d'œuvres. Un peu comme on lance des croquis dans une tempête d'idées, j'ai exploré avec beaucoup de liberté et d'enthousiasme les confins de ma pratique artistique. J'ai sauté d'un médium à l'autre, sans peur de la chute. Dans un esprit de jeu, je me suis attaquée à mon autocensure et ma peur de l'échec ; quelle allégresse de se laisser aller à l'action ! Le corpus qui en est issu est vaste, éclectique et largement imparfait. C'est pourtant dans ce *faire* insoumis et persistant qu'est apparue la ligne directrice — organisation inconsciente — de ma pratique artistique. Dans une sélection presque commissariale, j'ai élu avec soin les œuvres qui construisent et nourrissent le récit de la performance différée. Un portrait précis de sa pratique s'est dessiné par l'étude de mon corpus. Le temps du faire y est complexe et enchevêtré ; le temps du voir, ouvert et sujet à changement, selon les itérations de l'œuvre. On y retrouve le thème de la temporalité, tant dans ses concepts que dans son imagerie ; la question politique du travail et de la productivité ; une présence-absence qui rythme et sculpte les œuvres et leurs concepts. Deux grandes caractéristiques se sont dégagées de la pratique de la performance différée, à lire comme des prescriptions ouvertes plutôt que des frontières discriminatoires : la primauté de l'action et le rapport contenant-contenu.

En août 2023, j'ai proposé un extrait de la présente recherche dans le cadre du colloque CARPA8 à Helsinki. Ma présentation s'est conclue ainsi :

My research doesn't pretend that live performance can't be complex and interesting. The opposite has been proven by many scholars and artists before me. What my research does is bringing forward the idea that perhaps presence is more than what we've been confining it to. It emphasizes that performance shouldn't be neatly boxed. It shouldn't be cleaned up. Performance could be an open door. A building without a roof. Vulnerable to the rain, flooded, overflowing. It could burst into an untamed fountain. It could quench our thirst and our curiosity, providing questions rather than answers. This research is my little rock thrown at our current way of creating and sharing knowledge. It is my soft and subtle way of rebelling against the way things are. (Martin, 2024)

J'espère ouvrir des portes et abattre des murs. Ce mémoire n'est qu'un premier pas vers une théorisation et une pratique de la performance toujours plus ouverte.

LISTE DE RÉFÉRENCES

- Abramović, M. (2010). *The Artist Is Present* [Performance]. MoMA, New York, É.-U. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964>
- Acfas. (2017, 12 mai). 304 — « *Les Aventuriers de l'art moderne* » : un objet pluridisciplinaire. <https://www.acfas.ca/evenements/congres/programme/85/300/304/c>
- Alkema, H., Bertron, J., & Halimi, C. (Éds.). (2020). *La performance : un espace de visibilité pour les femmes artistes ?*. Aware.
- Anthropocène. (n. d.). Dans *Larousse en ligne*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/anthropoc%C3%A8ne/10911042>
- Ardenne, P. (2000). *Micropolitiques* [Conférence]. MOMAC. <http://www.arpla.fr/canal10/ardenne/micropolitiques.pdf>
- Auslander, P. (1997). *From acting to performance: Essays in modernism and postmodernism*. Routledge.
- Auslander, P. (2001). La performance en direct dans une culture médiatisée. *L'Annuaire Théâtral*, 29(29), 125–140. <https://doi.org/10.7202/041459ar>
- Auslander, P. (2006). The performativity of performance documentation. *Paj: A Journal of Performance and Art*, 28(3), 1–10. <https://www.jstor.org/stable/4140006>
- Baker, S., & Moran, F. (2016). *Performing for the camera*. Tate Publishing.
- Bannon, L. (2009). La citation visuelle contemporaine : le cas du changement de médium dans l'œuvre *Le Radeau de la Méduse (100 Mile House) 1* d'Adad Hannah. *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, 29(2-3), 183–196. <https://doi.org.sbiproxy.uqac.ca/10.7202/1014255ar>
- Barkati, K. (2009). *Entre temps réel et temps différé : pratiques, techniques et enjeux de l'informatique dans la musique contemporaine*. [Thèse de doctorat]. Paris 8. <https://www.theses.fr/2009PA083118>
- Barone, T. E. et Eisner, E. W. W. (2011). *Arts Based Research*. Thousand Oaks, CA : Sage Publications. DOI : 10.4135/9781452230627
- Basto, M.-B. (2022). *Journée d'étude Archives et création*. <https://lettres.sorbonne-universite.fr/evenements/journee-etude-archives-et-creation>
- Bénichou, A. (Éd.). (2010). *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains* (Ser. Perceptions). Les presses du réel.
- Benjamin, Walter. (2008). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Gallimard. (Ouvrage original publié en 1936). <https://www.larevuedesressources.org/l-oeuvre-d-art-a-lepoque-de-sa-reproduction-mecanisee,1976.html>
- Berninger, M., & Dessner A. (2010). Sorrow. Dans *High Violet*. 4AD.
- Bertron, J. & Halimi, C. (2020). Introduction. Dans Alkema, H., Bertron, J., & Halimi, C. (Éds.), *La performance : un espace de visibilité pour les femmes artistes ?* (pp. 5-8). Aware.

- Besacier, H. (2013). Performance, quelques éléments pour une définition problématique. Dans Cuir, R., & Mangion, E. (Éds.), *La performance : vie de l'archive et actualité*. (Ser. Figures/Xavier Douroux et Yves Aupetitallot, pp. 43-56). Les presses du réel.
- Beuys, J. (1965). *How to Explain Pictures to a Dead Hare* [Performance]. Galerie Schelma, Düsseldorf, Allemagne.
https://en.wikipedia.org/wiki/How_to_Explain_Pictures_to_a_Dead_Hare
- Beuys, J. (1974). *I Like America and America Likes me* [Performance]. René Black Gallery, New York, États-Unis.
<https://www.universalis-edu.com.sbioproxy.uqac.ca/encyclopedie/coyote-j-aime-l-amerique-et-l-amerique-m-aime/>
- Biesenbach, K. (2010). *Marina Abramović: The Artist Is Present*.
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964>
- Biet, C. (2013). Séance, performance, assemblée et représentation : les jeux de regards au théâtre (XVII^e-XXI^e siècle). *Littératures classiques*, 82, 79-97. <https://doi.org/10.3917/licla.082.0079>
- Biggs, M. et Buchler, D. (2008). Eight criteria for practice-based research in the creative and cultural industries. *Art, Design and Communication in Higher Education*, 7(1), 5-18. DOI : 10.1386/adch.7.1.5_1
- Bois, Y.-A. (n.d.). Pollock Jackson (1912-1956). Dans *Encyclopædia Universalis*.
<http://www.universalis-edu.com.sbioproxy.uqac.ca/encyclopedie/jackson-pollock>
- Bolt, B. (2006). A Non Standard Deviation : Handlability, Praxical Knowledge and Practice Led Research. Communication présentée lors de *Speculation and innovation : Applying practice led research in the creative industries*. Brisbane, Australie : Queensland University of Technology.
- Bolt, B. (2008). A performative paradigm for the creative arts?. *Working papers in rt and Design*, 5(11).
- Bourriaud, N. (2003). Postproduction : la culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain. Presses du réel. <http://e-artexte.ca/id/eprint/20934>
- Burnham, L. F. (1986). « High Performance, » Performance Art, and Me. *The Drama Review: TDR*, 30(1), 15–51. <https://doi.org/10.2307/1145710>
- Cage, J. (1952) 4' 33" [Partition musicale].
<https://en.wikipedia.org/wiki/4%E2%80%B233%E2%80%B3>
- Calle, S. (1979) *Les dormeurs* [Performance]. <https://www.slate.fr/culture/its-happening/les-dormeurs-sophie-calle-invite-inconnus-partager-lit-art-photo-performance>
- Calle, S. (1980) *Suite vénitienne* [Œuvre multidisciplinaire].
https://www.perrotin.com/fr/artists/Sophie_Calle/1/suite-venitienne/14586
- Calle, S., & Baudrillard, J. (1983). *Suite vénitienne*. Éditions de l'Étoile.
- Calle, S. (2000). *Les dormeurs*. Actes Sud.
- CIÉ/CO. (2023). L'archive visuelle de l'exposition de collection : statut et usages [Journée d'étude, programme]. MNBAQ. http://cieco.umontreal.ca/wp-content/uploads/2023/03/je_axe1_prog_final_2.pdf

- Chaillet, J., Cohen, M., & Hountou, J. (2006). Gina pane ou l'art corporel d'une plasticienne. *Chimères*, 62(3), 27–27. <https://doi.org/10.3917/chime.062.0027>
- Chapman, O., & Sawchuk, K. (2012). Research-creation: intervention, analysis and "family resemblances". *Canadian Journal of Communication*, 37(1), 5–26. <https://doi.org/10.22230/cjc.2012v37n1a2489>
- Charles, D. (n.d.). Performance, art. Dans *Encyclopædia Universalis*. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/performance-art/>
- Chiapello, L. (2022). Creativity Paradigms and Game Design Research: A Transdisciplinary Approach. *Journal of Creative Behavior*, 56(1), 125–137.
- Choinière, F., & Thériault, M. (Éds.). (2005) *Point & Shoot : Performance et photographie*. Dazibao.
- Cobussen, M. (2007). The Trojan Horse: Epistemological Explorations Concerning Practice-based Research. *Tijdschrift voor muziektheorie*, 12(1), 18-33.
- Coëllier, S. (Éds.). (2016) *La performance, encore*. Presses universitaires de Provence.
- Collectif Obèle. (2023, 14 avril). *Les outils méthodologiques de recherche-création développés par le Collectif Obèle pour leurs projets d'hybridation entre littérature et jeu vidéo*. Communication présentée lors du colloque « Les rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ 2023 », Montréal.
- Communauté de pratique en équité, diversité et inclusion (EDI) du réseau de l'Université du Québec. (2021, octobre). *Guide de communication inclusive*. Université du Québec. <https://services-medias.uqam.ca/media/uploads/sites/23/2021/11/22154820/guide-communication-inclusive-uq-2021.pdf>
- Corner, P., Higgins, D., Knowles, A., Maciunas, G., Paik, N. J., Vostell, W., & Williams, E. (1962). *Piano Activities* [Performance]. Wiesbaden, Allemagne. <https://fluxusmuseum.org/philip-corner/>
- Cotton, S. (n.d.). *Promenades invisibles* [Performance]. http://www.sylviecotton.ca/projets/b1w-mq2SWr3yF1ab7j_TIN/description
- Couchot, E. (2007). *Des images du temps et des machines dans les arts et la communication*. Éditions Jacqueline Chambon.
- Cuir, R. (2013). Introduction. Dans Cuir, R., & Mangion, E. (Éds.), *La performance : vie de l'archive et actualité*. (Ser. Figures/Xavier Douroux et Yves Aupetitallot, pp. 9-21). Les presses du réel.
- Cuir, R., & Mangion, E. (Éds.). (2013). *La performance : vie de l'archive et actualité*. (Ser. Figures/Xavier Douroux et Yves Aupetitallot). Les presses du réel.
- Dean, M. (1981). *Pass It On* [Installation performative]. Montréal, Canada. <https://www.bulgergallery.com/usr/library/documents/main/artists/66/dean-cv.pdf>
- De Duve, T. (1989). *Resonances du readymade : duchamp entre avant-garde et tradition* (Ser. Rayon art). Editions J. Chambon

- Delmas, V. (2013). La photographie de performance Fluxus au musée : de l'outil scientifique à l'image fantasmée. Dans Cuir, R., & Mangion, E. (Éds.), *La performance : vie de l'archive et actualité*. (Ser. Figures/Xavier Douroux et Yves Aupetitallot, pp. 69-81). Les presses du réel.
- De Saint Phalle, N. (1961). *Tirs* [Tableaux-performances]. Galerie J, Paris, France. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Tirs_\(Niki_de_Saint_Phalle\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Tirs_(Niki_de_Saint_Phalle))
- Duchamp, M., Sanouillet, M., & Peterson, E. (1975). *Duchamp du signe : nouv. ed. rev. et augm.* Flammarion.
- Dufrène, F. (1952). *Tambours du jugement premier* [Cinéma]. <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c9nX5Eb>
- Différer v.t.. (n. d.). Dans *Larousse en ligne*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/diff%C3%A9rer/25453>
- Différer v.t. ind.. (n. d.). Dans *Larousse en ligne*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/diff%C3%A9rer/25455>
- Doyon/Demers. (2005). Coefficient de réalité. Dans Choinière, F., & Thériault, M. (Éds.), *Point & Shoot : Performance et photographie* (pp. 87-101). Dazibao.
- Écran n.m. (n. d.). Dans *Larousse en ligne*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9cran/27712>
- Être différé v. passif (n. d.) Dans *Larousse en ligne*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/diff%C3%A9rer/25453#25336>
- Farber, L. (2010). *On Making: Integrating Approaches to Practice-led Research in Art and Design*. Johannesburg, Afrique du Sud : Research Centre, Visual Identities in Art and Design, Faculty of Art Design and Architecture, University of Johannesburg.
- Ferreira Zacarias, G. (2017, octobre). Introduction : quel concept pour l'art des archives ?, *Marges*, (25), 10-17. <https://doi.org/10.4000/marges.1308>
- Festival TransAmériques. (2024). *Programmation*. <https://fta.ca/programmation/?d=danse,theatre,performance>
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, 110, 3-22. <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>
- Fried, M. (1968). Art and objecthood. *Visual Culture: Experiences in Visual Culture*, 12-23.
- FRQSC. (2021). *Appui à la recherche-crédation (RC) 2022-2023*. https://frq.gouv.qc.ca/programme/appui-a-la-recherche-creation-rc-2022-2023/?_rt=M3wxfHJIY2hlcmNoZS1jcsOpYXRpb258MTY4NTQ3MzY4Nw&_rt_nonce=4f8144c98a#objectifs-du-programme
- Galey, C. (2019). Minor affects, a defining blind spot for a minor form: Allan Kaprow's 18 happenings in 6 parts. *Revue Française D'Études Américaines*, 160(3), 86– 104. <https://doi.org/10.3917/rfea.160.0086>
- Gaudette, G. (2009). *Colloque international du NT2 «Histoires et Archives»*. <https://nt2.uqam.ca/en/actualites/colloque-international-du-nt2-histoires-et-archives-0>

- Gaylord, K. (2016). *Cindy Sherman*. <https://www.moma.org/artists/5392>
- Giasson, S. (2015-2021). *Performances invisibles* [Série de performances]. <https://performancesinvisibles.com/fr/>
- Giasson, S. (2021). « *Affaire de routine* » ? : *des œuvres-partitions et de leurs exécutions* [Thèse de doctorat]. Université du Québec à Montréal. <https://archipel.uqam.ca/15045/>
- Gilbert & George. (1969). *The Singing Sculpture* [Happening]. Bruxelles, Belgique. <https://www.parisladouce.com/2011/09/iconic-singing-sculpture-de-gilbert.html>
- Glicenstein, J. (2017, octobre). Éditorial, *Marges*, (25), 5-7 <https://doi.org/10.4000/marges.1306>
- Goldberg, R. (2012). *La performance : du futurisme à nos jours* (C.-M. Diebold, & L. Echasseraud, trad.; 2^e éd., Ser. L'univers de l'art, 89). Thames & Hudson. (Ouvrage original publié en 1988)
- Gunthert, A. (2016). Que dit la théorie de la photographie ? *Études photographiques*, 34, 1-3. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3588>
- Hamilton, J., & Jaaniste, L. (2010). A connective model for the practice-led research exegesis: An analysis of content and structure. *Journal of Writing in Creative Practice*, 3(1), 31–44. https://doi.org/10.1386/jwcp.3.1.31_1
- Harren, N. (2016). Fluxus and the transitional commodity. *Art Journal*, 75(1), 44– 69. <https://www.jstor.org/stable/43967652>
- Haseman, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, (118), 98-106. DOI : 10.1177/1329878X0611800113
- Heinich, N. (1999). Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain. *Le Débat*, 104, 106-115. <https://doi.org/10.3917/deba.104.0106>
- Henry, K. (2005). La photographie comme performance. Dans Choinière, F., & Thériault, M. (Éds.), *Point & Shoot : Performance et photographie* (pp. 75-85). Dazibao.
- Kaprow, A. (1959). *18 Happenings in 6 parts* [Happening]. Reuben Galery, New York, É.-U. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/18-happenings-en-6-parties/>
- Kjartansson, R. (2012). *The Visitors* [Installation]. [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Visitors_\(installation\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Visitors_(installation))
- Kjartansson, R. & The National. (2013). *A Lot of Sorrow* [Performance]. MoMA PS1, New York, É.-U. <https://macm.org/expositions/ragnar-kjartansson-a-lot-of-sorrow-beaucoup-de-tristesse/>
- Klein, Y. (1960a). *Anthropométrie de l'époque bleue* [Performance]. Galerie internationale d'art contemporain, Paris, France. <https://www.centrepompidou.fr/en/offre-aux-professionnels/enseignants/dossiers-ressources-sur-lart/yves-klein/ant-82-anthropometrie-de-lepoque-bleue>
- Klein, Y. (1960 b). *Le saut dans le vide* [Photographie]. <https://www.yvesklein.com/fr/ressources/#/fr/ressources/view/artwork/643/le-saut-dans-le-vide>

- Laboratoire de la contre-performance. (2020). Les contre-archives : fiction archéologique de la soumission incorporée. Dans Alkema, H., Bertron, J., & Halimi, C. (Éds.), *La performance : un espace de visibilité pour les femmes artistes ?* (pp. 75-78). Aware.
- Lanctôt, M. (2019). *Luis Jacob et Serge Tousignant : je vois ce que tu regardes*. <https://macm.org/expositions/luis-jacob-et-serge-tousignant/>
- LA SERRE – arts vivants. (2024). *Programme*. <https://offta.com/programme/>
- Latour, J.-P., Langlois, M., & Chalifour F. (2009). L'atelier comme laboratoire. Dans *Jean-pierre Latour, critique d'art : voir et comprendre* (pp. 156-163). Centre de diffusion 3D.
- Lavoie Lachapelle, A. (2010) *1600 œufs* [Manœuvre clandestine]. Musée d'art contemporain de Montréal, Canada. <https://arkadilavoielachapelle.com/1600oeufs>
- Lavoie Lachapelle, A. (2010). *1600 œufs*. <https://www.arkadilavoielachapelle.com/?1600oeufs>
- Legault, M. (2020). *French kiss : performance autofictionnelle pour la caméra d'un exil volontaire* [Thèse de doctorat]. Université du Québec à Montréal. <https://archipel.uqam.ca/15264/>
- Lenoir, H., & D. Leclerc, N. (2021). f.p.b. [Chanson]. Dans *PICTURA DE IPSE : Musique directe* [Album]. Simone Records.
- León Glenda. (2010). *La condition de performance* (E. Labarias, trad. ; Ser. Nouveaux essais spirale). Nota bene.
- Lépine-Blondeau, E. (2021, 15 septembre). Hubert Lenoir signe son retour avec un album aux antipodes de Darlène. *Radio-Canada Arts*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1824308/hubert-lenoir-musique-directe-deuxieme-album-entrevue-processus-creatif>
- Léveillé, J.-T. (2020, 11 août). Agrile du frêne : année record à Montréal. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/actualites/grand-montreal/2020-08-11/agrile-du-frene-annee-record-a-montreal.php>
- Lussac, O. (2002). Fluxus et propagande politique : des buts sociaux, non esthétiques. *Actuel Marx*, 32, 169-183. <https://doi-org.sbiproxy.uqac.ca/10.3917/amx.032.0169>
- Lussac, O. (2012, 25-26 octobre). *Performance et médiatisation* [Présentation orale], colloque Archive vivante. Théâtre, danse, performance, Université Paris 7— Paris Diderot.
- Macleod, K. et Lin, H. (2006). *Thinking through art: Reflections on art as research*. Londres, Royaume-Uni/New York, NY : Routledge.
- Mangion, E. (2013). Une histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à nos jours. Dans Cuir, R., & Mangion, E. (Éds.), *La performance : vie de l'archive et actualité*. (Ser. Figures/Xavier Douroux et Yves Aupetitallot, pp. 25-35). Les presses du réel.
- Malraux, A. (1965). *Le musée imaginaire* ([Nouv.] éd, Ser. Les voix du silence). Gallimard. (ouvrage original publié en. 1947)
- Martel, R. (2012). Tenir compte du contexte : le performatif. *Ligeia*, 117-120(2), 221–224. <https://doi.org/10.3917/lige.117.0221>

- Martin, L. (2022a). *Ne pas fumer* [Vidéo performance]. <https://vimeo.com/667996468>
- Martin, L. (2022b). *Se rendre utile* [Vidéo performance]. <https://vimeo.com/674576601>
- Martin, L. (2022c). *Intermittence* [Performance]. <https://exphrasis.com/oeuvre/intermittence>
- Martin, L. (2022d). *Angle mort* [Vidéo performance]. <https://vimeo.com/721595383>
- Martin, L. (2022-2023). *Open Source Actions* [Installation interactive]. <https://vimeo.com/700243169>
- Martin, L. (2023a). *Le bon travail (simulacre)* [Vidéo]. <https://vimeo.com/905303206>
- Martin, L. (2023b). *Mise à voir* [Installation vidéo]. <https://vimeo.com/918709375>
- Martin, L. (2023c). *La défaite des frênes* [Performance]. <https://vimeo.com/918710383>
- Martin, L. (2024). *Performance différée : Renewing the temporalities of artistic actions* [Présentation orale]. CARPA8, Helsinki, Finlande. <https://nivel.teak.fi/carpa8/performance-differee-renewing-the-temporalities-of-artistic-action/>
- Matta-Clark, G. (1969). *Photo Fry* [Impression]. <https://www.artic.edu/artworks/200036/photo-fry>
- McLuhan, E. (n.d.). *Commonly asked questions (and answers)*. Repéré le 11 avril 2024 à <https://marshallmcluhan.com/common-questions/>
- McLuhan, M., & Lapham, L. H. (1994). *Understanding media the extensions of man*. the MIT press. (Ouvrage original publié en 1964)
- Mœglin-Delacroix, A. (2010). L'artiste en archiviste dans le livre d'artiste. Les termes d'un paradoxe. Dans Bénichou, A. (Éd.), *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains* (Ser. Perceptions, pp. 25-46). Les presses du réel.
- Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. Londres, Royaume-Uni : Palgrave MacMillan.
- Paquin, L.-C. et Béland, M. (2015). Dialogue autour de la recherche-création. *Media/n*, 11(3). http://lcpaquin.com/publi_pdf/Dialogue_autour_de_la_recherche-creation.pdf
- Paquin, L.-C. (2019). *Faire de la recherche-création par cycles heuristiques*. http://www.lcpaquin.com/cycles_heuristiques_version_abregee.pdf
- Paquin, L.-C., & Noury, C. (2020). Petit récit de l'émergence de la recherche-création médiatique à l'UQAM et quelques propositions pour en guider la pratique. *Communiquer*, (2020), 103-136. <https://doi.org/10.4000/communiquer.5042>
- Pane, G. (1973). *Autoportrait(s)* [Performance]. Galerie Stadler, Paris, France.
- Panofsky, E. (1978). *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les arts visuels* (M. Teyssedre, & B. Teyssedre, trad.; Ser. Bibliothèque des sciences humaines). Gallimard. (Ouvrage original publié en 1955)

- Patterson, B. (1962). *Variations for Double-Bass* [Score]. <https://www.moma.org/collection/works/127519>
- Performance. (n. d.). Dans *Larousse en ligne*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/performance/59512>
- Pickels, A. (2012). Performance : de l'évasion du marché à la conformation au marché. *Ligeia*, 117–120(2), 140–140. <https://doi.org/10.3917/lige.117.0140>
- Poissant, L. (2014). *Dictionnaire des arts médiatiques*. Presses de l'Université du Québec. <https://www.puq.ca/catalogue/livres/dictionnaire-des-arts-mediatiques-719.html>
- Pontbriand, C. (1982). « Jamais le regard ne réussit à se fixer... » : réflexion sur la performance et le travail de Richard Foreman. *Jeu*, (22), 71–83. <https://id.erudit.org/iderudit/29218ac>
- Pouilly, E. (2019). Le cinéma de Jodorowsky et la performance théâtrale : une « danse de la réalité ». *Entrelacs*, (16). <https://doi.org/10.4000/entrelacs.4759>
- Quinz, E. (2017). *Le cercle invisible. Environnements, systèmes, dispositifs*. Les presses du réel.
- Ray, C. (1973). *Plank Piece* [Photographies]. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/ray-plank-piece-i-ii-ar00342>
- Richardson, L., St Pierre, E., Arsenault, K., & Bellerive, K. (2022). Écrire : une méthode de recherche. *Communication*, vol. 39/1. <https://doi.org/10.4000/communication.15395>
- Rist, P. (2017). *Open my Glade (Flatten)* [Vidéo]. Times Square, New York, É.-U. <http://arts.timessquarenyc.org/times-square-arts/projects/midnight-moment/open-my-glade-flatten/index.aspx>
- Rougé, B. (n.d.). *Pop art*. Dans *Encyclopædia Universalis*. <https://www-universalis-edu-com.sbiproxy.uqac.ca/encyclopedie/pop-art/>
- Rose, B. (2006, 27 avril). Allan Kaprow, father of 'happenings'. *Wall Street Journal*. <https://sbiproxy.uqac.ca/login?url=https://www.proquest.com/newspapers/allan-kaprow-father-happenings/docview/398942522/se-2?accountid=14722>
- Schön, D. A. (1994). *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel* (traduit par J. Heynemand et D. Gagnon-Heynemand). Montréal, Québec : Éditions Logiques.
- Schneider, R. (2005). Figés dans le temps réel : la performance, la photographie et les tableaux vivants. Dans Choinière, F., & Thériault, M. (Éds.), *Point & Shoot : Performance et photographie* (pp. 63-74). Dazibao.
- Scrivener, S., & Clements, W. (2016). Triangulating artworlds: Gallery, new media and academy. Dans H. Gariner, & C. Gere (Éds.), *Art Practice in a Digital Culture* (pp. 9-26). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315567976>
- Seitz, H. (2012). Performative Research. Dans T. Fink (dir.), *Die Kunst, ,ber Kulturelle Bildung zu forschen: Theorie- und Forschungsansätze* (p. 81-95). Munich, Allemand : Kopaed.
- Semin, D. (n. d.). Fluxus. *Encyclopædia Universalis*. Repéré à <http://www-universalis-edu-com.sbiproxy.uqac.ca/encyclopedie/fluxus/>

- Skains, R. L. (2018). Creative Practice as Research: Discourse on Methodology. *Media Practice and Education*, 19(1), 82-97.
<http://dx.doi.org/10.1080/14682753.2017.1362175>
 DOI : 10.1080/14682753.2017.1362175
- Steele, L. (1974). *Birthday Suit - Scars and Defects* [Vidéo].
<https://www.gallery.ca/collection/artwork/birthday-suit-scars-and-defects>
- St-Pierre, M. (n.d.). *Le cinéma direct à l'ONF ou la consolidation de l'équipe française*.
https://www.onf.ca/selections/marc_st-pierre/le-cinema-direct-lonf-ou-la-consolidation-de-lquipe/
- Stiles, K. (2012). Performance art. Dans K. Stiles, & P. Howard Selz (Éds.) *Theories and documents of contemporary art : a sourcebook of artists' writings* (2e éd., pp. 679-694). University of California Press. (Ouvrage original publié en 1996)
- Tate. (n.d.). *Charles Ray : Plank Piece I-II, 1973*. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/ray-plank-piece-i-ii-ar00342>
- Tembeck, T. (2014). Re-performer le matrimoine : perspectives et témoignages sur l'héritage féministe en art actuel. *Recherches féministes*, 27(2), 21-37.
<https://doi.org/10.7202/1027916ar>
- Times Square Art. (2017). *Open my glade (Flatten)*. <http://arts.timessquarenyc.org/times-square-arts/projects/midnight-moment/open-my-glade-flatten/index.aspx>
- Tronche, A. (n.d.). Body art. Dans *Encyclopædia Universalis*. <http://www.universalis-edu.com.sbiproxy.uqac.ca/encyclopedie/body-art/>
- Vanel, H. (n.d.). Coyote : J'aime l'amérique et l'amérique m'aime (J. Beuys). Dans *Encyclopædia Universalis*. <https://www-universalis-edu-com.sbiproxy.uqac.ca/encyclopedie/coyote-j-aime-l-amerique-et-l-amerique-m-aime/>
- Vasseur, C. (n.d.). Gutaï. Dans *Encyclopædia Universalis*. <http://www.universalis-edu.com.sbiproxy.uqac.ca/encyclopedie/gutai/>
- Wong, P. (1978). *In Ten Sity* [Performance]. <https://paulwongprojects.com/portfolio/in-ten-sity/>
- Young, L. M., & Paik, N. J. (1962). *Composition 1960 # 10 (to Bob Morris)* [Performance]. Städtisches Museum, Wiesbaden, Allemagne.
<https://www.moma.org/collection/works/127636>
- Zeppetelli, J. (2016). *Ragnar Kjartansson*. <https://macm.org/expositions/ragnar-kjartansson/>

