UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DEEP: LE PROCESSUS DE CRÉATION DE LA PERFORMANCE À TRAVERS LE DESSIN PRÉPARATOIRE. L'EXEMPLE DE THE TWO GULLIVERS

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

BESNIK HAXHILLARI

JUIN 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout d'abord mon directeur de thèse Jean-Philippe Uzel, professeur d'histoire de l'art à l'UQAM et la co-directrice Anne Ramsden, professeure à l'École des arts visuels et médiatiques à l'UQAM, pour l'aide extraordinaire qu'ils m'ont offerte pendant cette longue période très importante pour mes recherches doctorales en arts. Je veux aussi particulièrement remercier ma femme et collègue, Flutura Preka, pour le soutien inconditionnel qu'elle m'a offert au cours des dernières années. Sans son aide, il m'aurait été impossible d'achever cette étape cruciale dans ma carrière académique et artistique. Écrire une thèse de doctorat demande de la patience et la persévérance, ce pourquoi je veux remercier mes enfants : Visar (20 ans), Nolian (14 ans) et Serela (14 ans), qui ont été si calmes pendant cette période achalandée. Visar a souvent lu mes textes et m'a régulièrement aidé à les corriger. Sa maturité d'adulte m'a encouragé à être enthousiaste jusqu'à la toute fin. Ce projet s'est avéré être une belle aventure. Beaucoup d'autres personnes ont contribué à la réalisation de ce projet de différentes manières. Leur soutien a toujours été apprécié. Ensuite, j'aimerais remercier pour leur soutien, le Département de Philosophie et des arts à l'Université du Québec à Trois-Rivières où j'enseigne depuis 2012, particulièrement le directeur Aimé Zayed, le Groupe de recherche URAV et son directeur Philippe Boissonnet. Ma gratitude va également à La Fondation Jean-Pierre Perreault, à la Galerie Joyce Yahouda et à toutes les personnes qui ont collaboré comme participants et aide technique pour la performance *Quand le dessin devient performance* ainsi que l'exposition *Genèse*. De plus, je remercie le Fonds de Recherche Société et Cultures Québec FRQSC d'avoir soutenu mes recherches doctorales entre 2009 et 2012.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES V
RÉSUMÉ X
INTRODUCTION 1
CHAPITRE I
PARAMÈTRES GÉNÉRAUX DE LA THÈSE 9
1.1 Origine et réactualisation du problème 9
1.2 Question, hypothèse et objectif 13
1.3 Le cadre théorique et pratique 15
1.3.1 Performance : ontologie et processus 15
1.3.2 Dessin préparatoire *deep* 20
1.3.3 *Disegno* 28
1.4 Méthodologie : approche et réflexions méthodologiques 33
1.5 Cadre épistémologique : contexte théorique et pratique de la méthodologie 46
1.5.1 La génétique comme science des processus 46
1.5.2 La génétique de la performance art entre la génétique du spectacle et la génétique du dessin. 49
CHAPITRE II
DE LA PRATIQUE À LA RECHERCHE-CRÉATION. *BAUHAUS* : L'ATELIER DE LA PERFORMANCE 54
2.1 *Bauhaus I* un projet – laboratoire 54
2.1.1 La vie et l'art confondus 57
2.2 *Bauhaus II; Gulliver's Rehearseal : Drawing into Performance* (2011) 57
2.3 L'anatomie d'une étoile; l'atelier *Star's Anatomy* (*Bauhaus III, IV*) 63
2.4 Genèse et design de l'objet transparent de la performance 71
2.5 Atelier avec un grand A; Fenêtre sur le médium. 75
CHAPITRE III

GOLDEN SHADOWS 83
3.1 Re-Happening Allan Kaprow 83
3.2 *deep* des « meilleurs artistes de la performance » 113
CHAPITRE IV
LA RECHERCHE-CRÉATION COMME PRATIQUE 149
4.1 *Genèse* – l'exposition 149
4.2 *Drawingmovingtable* 152
4.2.2 Manifeste 154
4.2.3 La présentation de la performance 156
4.2.4 Détails et sens 157
4.2.5 La performance, la réalisation 158
4.2.6 Dessins préparatoires 159
4.2.7 Dossier génétique de *Drawinmovingtable* 163
4.3 *Quand le dessin devient performance* : *The Two Gullivers et Jean-Pierre Perrault.* 168
4.3.1 The Two Gullivers à la rencontre des dessins de Jean-Pierre Perreault. 168
4.3.2 Feuer (Mémoire blessée). La fragilité du papier dans le contexte de l'archive 172
4.3.3 Recherche et processus préparatoire 174
4.3.4 Le jour J de la performance 188
4.4 L'exposition *Genèse* 28 – 29 avril 2015 194
CONCLUSION 205
APPENDICE A
CONFÉRMANCE 212
APPENDICE B
CRÉDITS 216
BIBLIOGRAPHIE 219

LISTE DES FIGURES

Figure 0.1 The Two Gullivers, *Gulliver's Sleep,* 1998 (décembre), performance-installation, Galerie Nationale de Tirana, Albanie 2

Figure 0.2 The Two Gullivers, *Transparent travel*, 2004, dessin préparatoire de performance *deep,* technique mixte sur papier, 21,6 x 27,9 cm. 5

Figure 1.3 The Two Gullivers, *La performance art est...,* 2015, dessin, crayon sur papier, 28 x 38 cm 18

Figure 1.4 Besnik Haxhillari, *deep : un trajectoire,* 2012, carte de pensée, dessin, 42 x 58 cm 34

Figure 1.5 Besnik Haxhillari, les cahiers de notes de recherches doctorales portant tous le nom *deep* (2008-2015) accompagné d'un titre de sujet specifique.... 35

Figure 1.6 Une des cahiers de dessins *préparatoires* de performances (*deep*) de The Two Gullivers, portant la dévise *Nulla Dies Sine Linea* 36

Figure 1.7 Dispositif génétique de le performance *Gulliver's Dream* 1999 41

Figure 2.1 The Two Gullivers, *Bauhaus I, Sleep : Adventure on the fog,* 2009, Artspace, Peterborough (Ontario). 57

Figure 2.2 The Two Gullivers, *Bauhaus II, Gulliver's Rehearsal, Drawing into performance,* 2010, Loop Gallery, Toronto (Ontario). Platforme 1 et platforme 2. 59

Figure 2.3 The Two Gullivers, *Bauhaus II, Gulliver's Rehearsal, Drawing into performance,* 2010, Loop Gallery. Toronto (Ontario). Platforme 3. 60

Figure 2.4 The Two Gulliver, 2013, dessins preparatoires pour la performance *Bauhaus III, IV. Atelier Star's Anatomy*, 32 dessins, encre et aquarelle sur papier, 30x40 cm 65

Figure 2.5 The Two Gullivers, *Bauhaus III, IV. Atelier Star's Anatomy,* 6-16 mars 2013, performance, Galerie Joyce Yahouda, Montréal. 66

Figure 2.6 The Two Gullivers, *Gulliver's Dream,* 1999, performance 3h, installation, berceaux en plexiglass, cinq photographies, 120 x 160cm, Kustmuseum Bonn, Collection MUMOK, Vienne 73

Figure 3.1 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après «*Reclining Nude, Head on Cushion* » 1952-53, de Allan Kaprow. D'après l'image dans : Mayer-Hermann, Eva; Perchuk, Andrew; Rosenthal, Stephanie. (Ed.) (2008), *Allan Kaprow. Art as Life.* Los Angeles, Getty Research Institute. (p. 97). Encre dorée sur papier. 28 x 36 cm. 101

Figure 3.2 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après un détail d'une ébauche de partition (score) pour *18 Happening in 6 Parts* 1959, de Allan Kaprow. D'après l'image dans : Allan Kaprow Papers, Project files Box 5, folder 6, Getty Research Institute, LA. Encre dorée sur papier, 28 x 36 cm..... 101

Figure 3.3 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après un détail d'une ébauche de partition (score) pour *18 Happening in 6 Parts* 1959, de Allan Kaprow. D'après l'image dans : Allan Kaprow Papers, Project files Box 5, folder 6, Getty Research Institute, LA. Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm..... 106

Figure 3.4 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après la partition (score) pour *18 Happening in 6 Parts* 1959, (room 1, set 3), de Allan Kaprow. D'après l'image dans : Allan Kaprow Papers, Project files Box 5, folder 6, Getty Research Institute, LA. Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm..... 108

Figure 3.5 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après le plan (recto-verso) pour *18 Happening in 6 Parts* 1959, de Allan Kaprow. D'après l'image dans : Allan Kaprow Papers, Project files Box 5, folder 6, Getty Research Institute, LA). Encre dorée sur papier, 28 x 36 cm..... 109

Figure 3.6 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après la partition (score) pour l'activité intitulée *Fluids*, 1967, de Allan Kaprow. D'après l'image dans : Allan Kaprow Papers, Project files Box 12, folder 9, Getty Research Institute, LA. Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm..... 111

Figure 3.7 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après la partition (score) pour la réinvention en 1991 de *Yard 1961* et *Eat 1964*, de Allan Kaprow. D'après l'image dans : Allan Kaprow Papers, Project files Box 32, folder 14, Getty Research Institute, LA. Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm..... 112

Figure 3.8 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'un détail de «Amore» devinette utilisant des notations musicales de Leonard De Vinci, Codex Arundel, Royal Library, Winsdor.

D'après l'image dans : Bramly, S. (1991) Discovering the Life of Leonardo da Vinci, New York, HarperCollins Publisher, (Traduction de la version française «Leonard de Vinci» Paris, Édition Jean-Claude Lattès), p. 172. Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm..... 114

Figure 3.9 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'un détail de : *Water Music* 1952, de John Cage (d'après l'image dans : Mayer-Hermann, E; Perchuk, A; Rosenthal, S. (Ed.) (2008), *Allan Kaprow. Art as Life.* Los Angeles, Getty Research Institute. (p. 9). Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm..... 116

Figure 3.10 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après *Graphis 82,* (1960) de Dick Higgins. D'après l'image dans Higgins, Dick, Eisenhauer, Letty. *Graphis* dans *Happenings and Other Acts*. (1995) Ed. Mariellen R. Sandford, 1995, p. 124). Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm..... 118

Figure 3.11 The Two Gullivers de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après le dessin pour *Meat Joy* (1963) de Carolee Schneemann. D'après l'image dans : *Imagining her Erotics : Carolee Schneemann : essays, interviews, projects.* Cambridge, Massachussetts, The MIT Press, (p. 63). Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm. 121

Figure 3.12 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après le dessin préparatoire de Wolf Vostel pour le happening *Mondolog,* paru dans la revue dé-coll/age, nr. 3, 1962 (d'après l'image dans : *Wolf Vostel,* 2008, catalogue d'exposition, Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, (p. 23). Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm..... 125

Figure 3.13 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows* 2010-2016. Dessin à main levée d'après le dessin-diagramme sur tableau noir de Joseph Beuys intitulé *For the lecture: The social organism - a work of art, Bochum, 2nd March 1974.* (d'après l'image dans : http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/s/social-sculpture. Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm. 127

Figure 3.14 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après le dessin préparatoire (detail) de Jan Fabre pour le spectacle *Le Pouvoir des folies théâtrales* (1984). D'après l'image dans : *Jan Fabre, Le temps emprunté,* 2007, Arles, Éd. Actes Sud (p.19). Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm..... 132

Figure 3.15 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après le dessin-partition de Günter Brus pour l'action *Breaking Test,* 1970. D'après l'image dans : *Viennese Aktionism, Vienna 1960 – 1971,*

The Shattered Mirror, 1989, Klagenfurt, Éd. Ritter Verlag, (p. 126, 127). Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm..... 134

Figure 3.16 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après le dessin-partition de Trisha Brown pour *Locus* (1975). D'après l'image dans : http://www.trishabrowncompany.org/?page=view&nr=723. Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm..... 138

Figure 3.17 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après le dessin d'Yves Klein pour le projet *Obélisque Bleu,* 1958. D'après l'image dans : Weitmeier, Hannah (2001) *Yves Klein (1928-1962) International Klein Blue.* Köln. Taschen GmbH. (p. 31) et dans : http://www.yveskleinarchives.org/documents/bio_fr.html. Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm..... 140

Figure 3.18 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après un dessin de Gilbert & George, fragment du story-board du film *The World of Gilbert & George 1981.* D'après l'image dans : *Gilbert & George,* catalogue d'exposition, Tate Modern, London, 2007, (p. 196). Encre dorée sur papier, 28 x 36 cm..... 142

Figure 3.19 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après le dessin de ORLAN pour Omnipresence (1993). D'après l'image dans : https://www.youtube.com/watch?v=AV1EAjylb7g. Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm..... 144

Figure 3.20 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après le dessin de Marina Abramovic *Passage through Mobile Energy, 1972, concept for unrealised performance.* D'après l'image dans : *Marina Abramovic. The Artist is Present* 2010, The Museum of Modern Art, New York. (p. 53). Encre dorée sur papier, 28 x 36 cm..... 147

Figure 4.1 The Two Gullivers, *Drawingmovingtable*, 2009, performance 30 min., UQAM, Montréal..... 152

Figure 4.2 The Two Gullivers, *Drawinmovingtable,* 2014, performance, Baie-Saint-Paul (Québec). Dans le cadre de 32e Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul..... 162

Figure 4.3 *Groupe 1.* Dispositif génétique, dessins (idées) préparatoires *deep, 2002-2004,* pour la performance *Drawingmovingtable 2010-2014*..... 165

Figure 4.4 *Groupe 2.* Dispositif génétique, dessins préparatoires *deep,* 2009, pour la performance *Drawingmovingtable 2010-2014.*..... 166

Figure 4.5 *Groupe 3.* Dispositif génétique, dessins préparatoires *deep, 2009- 2010,* pour la performance *Drawingmovingtable 2010-2014*..... 167

Figure 4.6 *Groupe 4.* Dispositif génétique. Dessins préparatoires *deep, 2010- 2011,* pour la performance *Drawingmovingtable 2010-2014*..... 168

Figure 4.7 The Two Gullivers, *Les duos dansés de Jean-Pierre Perrault*, 2015, dessins de recherche pour la performance *Quand le dessin devient performance 2015.* Crayon sur papier kraft recyclé. 28 x 22 cm. 175

Figure 4.8 The Two Gullivers, *Duo, Danse, Dessin,* 2015, dessin de recherche pour la performance *Quand le dessin devient performance 2015.* Crayon sur papier recyclé, 28 x 22 cm. 176

Figure 4.9 The Two Gullivers, *Les Cahiers de Jean- Pierre Perrault,* 2015, dessins de recherche d'après des couvertures de cahiers de dessins et de notes de Jean-Pierre Perrault. Crayon sur papier recyclé, 28 x 22 cm..... 178

Figure 4.10 The Two Gullivers, *La rampe de Perreault,* 2015, dessins de recherche à main levée, d'après les dessins de Jean-Pierre Perreault pour *Dernière Paille* 1977. Le *cahier noir* se trouve dans les Fonds Jean-Pierre Perreault, - 1975-2004, BAnQ, Vieux Montréal. 181

Figure 4.11 The Two Gullivers, *Quand le dessin devient performance*, 2015, dessin preparatoire *deep.* Crayon sur papier recyclé, 28 x 22 cm..... 183

Figure 4.12 The Two Gullivers, *Quand le dessin devient performance*, 2015, dessin preparatoire *deep.* Crayon sur papier recyclé, 28 x 22 cm..... 185

Figure 4.13 The Two Gulliver, *Quand le dessin devient performance, 2015,* Œuvre in situ. BAnQ Vieux Montréal..... 190

Figure 4.14 Vue de la prejection de la performance *Quand le dessin devient performance 2015*, lors de l'exposition *Genèse* à la Galerie Joyce Yahoda, 2015, Montéal. 200

Figure 4.15 Vue de l'exposition *Genèse* à la Galerie Joyce Yahoda, 2015, Montréal. Crayon sur papier recyclé, 28 x 22 cm. 201

Figure 4.16 The Two Gullivers, dessins préparatoires pour la performance *Quand le dessin devient performance 2015*, presentés lors de l'exposition *Genèse* à la Galerie Joyce Yahouda, 2015, Montéal..... 203

RÉSUMÉ

Le dessin préparatoire de la performance, que j'appelle *deep*, et le processus de création de la performance constituent l'objet de cette thèse-création. *deep* signifie « dessin de performance », « dessin pour performance ». Dessin qui est réalisé pour préparer, imaginer, construire, projeter mentalement et visuellement une performance, une action de nature éphémère.

La performance est considérée par beaucoup comme l'œuvre d'une action dans un « ici et maintenant ». Je fais partie de ces artistes et chercheurs pour qui l'action performative n'est qu'une étape de tout un processus. L'« avant » et l'« après » de la performance sont, selon moi, deux autres phases aussi cruciales que la performance elle-même.

L'objectif de cette thèse a été de comprendre et de mettre en lumière le processus de création de la performance à travers l'étude des dessins préparatoires dans la pratique dialogique de The Two Gullivers (Besnik Haxhillari et Flutura Preka). Le dessin préparatoire est analysé dans toutes les phases de la performance : performance à venir, en train de se faire, ou à refaire (*re-enactment*). La démarche de The Two Gullivers est mise en contexte à travers l'exemple d'autres artistes qui utilisent le dessin comme méthode de préparation du performatif, entre autres Allan Kaprow et Jean-Pierre Perreault.

Du point de vue méthodologique, cette recherche s'inscrit dans une approche *génétique* qui se concentre sur l'étude des manuscrits et des documents afin de dégager un savoir des textes et des dessins, de l'œuvre d'art dans son devenir, en train de se faire. De ce fait, ma thèse se veut une contribution à la compréhension de la performance dans sa genèse et dans son parcours préparatoire.

Mots clés: performance, dessin, script, document, génétique, *disegno*, The Two Gullivers, Allan Kaprow, Jean-Pierre Perreault.

INTRODUCTION

Dans cette thèse, il est question du processus de création de la performance à travers le dessin préparatoire. Ma recherche est directement ancrée dans la pratique performative de The Two Gullivers, le duo d'artistes dont je fais partie, et tient compte du contexte actuel de la performance et de son processus ainsi que de la place du dessin dans le processus de la création aujourd'hui.

Depuis 1998, je pratique la performance dans un contexte interdisciplinaire sous le nom The Two Gullivers en duo avec Flutura Preka, qui écrit présentement une thèse de doctorat sur le Re-enactment et la reprise en performance. Nos deux thèses examinent la même démarche artistique, dans deux perspectives différentes, l'*avant* (moi-même) et l'*après* (Flutura Preka) de l'acte performatif. Tout au long de ces études doctorales, la pratique artistique de The Two Gullivers a servi comme lieu commun de recherches et d'expérimentations dans les postures respectives examinant la performance de l'archive jusqu'au re-enactment. Les thèses communiquent entre elles à travers différents canaux, se complètent et parfois se contredisent et forment une entité et un modèle de recherche doctorale que nous appelons *Twin Thesis* (thèses jumelles).

Dans ce texte le *nous* représente l'artiste, qui est The Two Gullivers, le *moi* représente le chercheur, celui qui écrit la thèse de ce doctorat. J'utiliserais le *nous* quand il s'agit de la pratique artistique et le *moi* quand il s'agit de ma propre position théorique sur cette pratique.

Nous sommes nés en Albanie, un petit pays ex-communiste, où le mot performance ne faisait pas partie du vocabulaire artistique jusqu'à la fin des années 1990. C'est en décembre 1998, dans l'exposition *Onufri 98*, à la Galerie Nationale de Tirana, que nous avons présenté la toute première performance publique en Albanie. C'était aussi notre première performance et la revue *Flash Art* nous a remis le *PRIX Flash Art*.

Figure 0.1 The Two Gullivers, *Gulliver's Sleep,* 1998 (décembre), performance-installation, Galerie Nationale de Tirana, Albanie.

Premièrement, à l'origine du sujet de ma recherche, il y a une prise de conscience d'un besoin organique, naturel, que nous, The Two Gullivers, avons senti dès 1998, quand nous avons décidé de travailler en tant que couple d'artistes et d'utiliser le dessin en duo comme une plateforme de préparation pour nos performances.

Deuxièmement, le sujet de ma recherche a été cristallisé par l'implication en tant qu'artiste (The Two Gullivers) dans le phénomène actuel du re-enactment et le discours sur l'ontologie de la performance *(performative turn,* et *archival turn).* Troisièmement, le choix du sujet de cette recherche a été provoqué par ma propre sensibilité et la fascination que j'éprouve envers la pratique du dessin, son histoire et son actualité dans une époque où les nouveaux médias reconfigurent l'art et son processus.

Nous, The Two Gullivers, faisons partie de cette génération d'artistes venant des pays ex-communistes qui ont contribué à la reconfiguration du paysage artistique de l'Europe après la chute du mur de Berlin. Les évènements où nous avons participé comme : *After the Wall*, 1999-2000, Stockholm, Hamburger Bahnhof Berlin; *Biennale de Venise* 1999; *Zeiwenden* 2000, Ludwig Stiftung Vienne, *Blood & Honey, The Futur's in Balkan*, 2003, Vienne, ne sont que quelques points marquants où notre travail a attiré l'attention du public et de la critique en Europe. Ainsi, notre art est marqué par ce contexte des années 1990 où les grands changements politiques sociaux et artistiques ont remis sur la scène le corps et ont provoqué la réactualisation de l'art de la performance en Europe et ailleurs. Dès le début, notre démarche consistait à confronter la dimension intime de notre vie et de notre art, dans un contexte social et politique. Avec notre arrivée à Montréal en 2000, une étape importante a commencé pour notre travail. D'un côté, il y a dans notre art un renforcement de la dimension intime et identitaire du corps à travers une plus grande place dans notre démarche, dans notre relation en duo et dans notre famille qui est confrontée au nouveau contexte de l'Amérique du Nord. De l'autre côté, il y a une recherche esthétique et formelle plus profonde des rapports corps/image, présence/documentation qui nous a menés à des réflexions théoriques dans le cadre de la maitrise et du doctorat. Notre travail performatif inclut différentes formes d'expression, comme l'installation, la vidéo-projection, la photographie, le dessin et la peinture.

> Le corps, nos corps, restent la base et le centre où tout se réunit et diverge. À travers notre œuvre, nous affirmons que les identités, les cultures, les langues, ainsi que les moyens d'expressions artistiques se contaminent, se nourrissent et s'enrichissent en permanence. Notre œuvre est l'image d'un dialogue multiple. Notre pratique artistique est basée et tourne autour du corps performatif qui se situe entre présence et image, action éphémère et trace matérielle. Notre œuvre est l'expression d'une quête artistique à travers un dialogue multiple sur le plan social, culturel et esthétique. En adoptant en 1998 le nom d'artiste The Two Gullivers, nous affirmions de façon manifeste une nouvelle identité artistique, comme un couple d'artistes, de nomades, en anticipant ainsi une œuvre performative et multiple sous le signe du déplacement, de la rencontre et du dialogue (Texte d'artiste, The Two Gullivers 2014).

Depuis 1999, nous avons intégré dans nos performances des objets transparents (Fig. 0.2). Ceux-ci étaient des objets fonctionnels créés pour les performances, des artéfacts et des objets d'art. Ces objets participent dans un discours plus large sur la performance. Le travail préparatif à travers le dessin, le processus de *design* constitue en partie un objet particulier d'études dans le cadre de cette thèse.

Nous considérons la performance comme une pratique de tous les jours dans la perspective d'une temporalité étendue qui se déploie du dessin préparatoire de la performance jusqu'à son re-enactment. La performance elle-même, l'action d'un « *ici et maintenant* » n'est qu'une étape, une phase de tout un processus.

Figure 0.2 The Two Gullivers, *Transparent travel*, 2004, dessin préparatoire de performance *deep*, technique mixte sur papier, 21,6 x 27,9 cm.

À la base de notre art est le travail en duo sous une seule signature. C'est une tâche qui requiert de travailler ensemble. Le noyau de cette pratique en duo, nous l'appelons *collaborativité*. Ce nouveau mot est un concept philosophique. COLLABORATIVITÉ explique l'attachement professionnel de deux personnes ou d'un groupe dans la création d'une seule œuvre, sous une seule signature. Voilà notre *statement* :

> La COLLABORATIVITÉ est un néologisme de The Two Gullivers qui provient de collaboration. Collaborativité est avant tout notre philosophie et méthode de travail que nous avons articulée entre la pratique et la théorie. Collaborativité est la liberté d'expression dans une démarche artistique collaborative. La collaborativité est la liberté d'espace mentale et physique pour la construction identitaire. Travailler ensemble sous la philosophie de la collaborativité, la créativité se fait dans une atmosphère dynamique et positive, dans le principe dialogique au service du résultat désiré. Les échanges des idées et des connaissances en permanence sont une véritable école pour la compréhension et pour le développement de la création tout en nous guidant vers de nouvelles propositions et nouvelles perspectives. La collaborativité est l'art de collaborer, est la philosophie de la négociation. Dans une démarche collaborative, pour faire avancer les nouvelles idées, l'équilibre entre les nouvelles propositions et leurs acceptations par l'autre est la clé de la liberté pour l'identité de chacun (membre du groupe ou partenaire). La collaborativité est un dialogue philosophique et psychologique autour de la créativité en commun. Collaborativité est la compatibilité des idées dans une longue période indéterminable dans la construction de l'identité artistique. En art, aussi en science, la collaborativité est le niveau parfait de la collaboration (partage) dans le processus jusqu'à la réalisation de l'œuvre. La collaborativité n'inclut pas la collaboration avec un individu ou un groupe engagée dans l'œuvre, ici nous parlons de la création de l'œuvre dès sa première idée jusqu'au dernier moment de la réalisation. Collaborativité est un état de la création pur, une aura, où l'œuvre naît et se réalise, où la théorie et la pratique s'articulent par les deux côtés ou par tous les côtés (membres). La collaborativité est la plénitude de la création de l'œuvre (The Two Gullivers, 2015).

La pratique performative de The Two Gullivers se développe par une méthode de création qui est le dessin préparatoire comme une méthode de dialogue entre deux personnes, deux créateurs à la fonction de la conceptualisation et de la compréhension de toutes idées autour du projet. Le dessin préparatoire est la méthode qui m'a amené à la structuration de cette thèse. Une telle collaboration, qui est presque unique et qui devient une méthode en soi même, est très rare pour la simple raison qu'il n'y a pas beaucoup d'artistes qui collaborent sur une très longue période de temps. Notre méthode de travail est comparable à celle de Gilbert & George; un être à deux têtes. Les deux s'habillent de façon identique, mangent et sortent en même temps et ont le même horaire biologique. Ils s'identifient à une « *sculpture vivante* » depuis 1969.

Tout au début de notre carrière, nous faisons référence au couple d'artistes Marina Abramovic et Ulay, or leur divorce sur la muraille de Chine en 1988 nous a dirigés vers une autre articulation et équilibre artistique. À partir de cela, nous en sommes venus à la conclusion que la vie et l'art en couple sont une performance extrême et éternelle. Travailler sous la même signature est une adaptation à toutes les surprises que la vie et l'art mettent devant nous. Le mot le plus exact pour exprimer ce que je veux dire ici est : l'ÉQUILIBRE. Tout notre art s'articule et se développe autour de notre vie introduite dans la performance et cette thèse constitue la synthèse théorique et le résultat artistique de mes recherches sur notre pratique de The Two Gullivers, vue en rapport avec d'autres pratiques performatives. L'exposition finale *Genèse,* comme l'objet de cette étude, est analysée à travers deux œuvres performatives réalisées avant, soit *Drawingmovingtable* et *Quand le dessin devient performance.*

La performance *Quand le dessin devient performance* a été réalisée comme un projet entre recherches doctorales et œuvre artistique performative, comme la matérialisation d'archives qui se revitalisent dans le contexte de la reprise par les traces préparatoires et tout autre document déjà archivés. L'exposition *Genèse* renforce le statut du processus de la performance et elle est devenue représentation de performances par les traces préparatoires et par la documentation sur le lieu de la réalisation en dehors de l'atelier. Le dessin préparatoire installe un dialogue entre l'artiste et les institutions d'art dans le moment du projet d'exposition de la performance. Ce dessin établit la confiance pour l'acceptation du projet proposée.

Après l'exposition *Genèse*, présentée en 2015, nous sommes invités en 2016, par le Musée national des beaux arts du Québec à présenter la performance *Le Souffle de l'Artiste*. Nous avons dialogué avec le musée via des dessins préparatoires et nous avons vu encore une fois que cette méthode est très efficace pour un art comme la performance. Sur la feuille du dessin, nous essayons de présenter tous les éléments nécessaires de la composition de la performance. La présentation de la performance

par le dessin est une méthode de dialogue visuel pendant son processus vers la réalisation sur des lieux d'exposition. La présentation du dessin préparatoire est un élément important du processus de la performance où l'information circule vers des directions multiples, mais l'idée dessinée a un contrôle central sur ce qui est en devenir. Le dessin de la performance est un script qui devient pertinent à chaque reprise, soit par l'artiste de l'origine ou par un autre, au moment de la présentation et représentation de la performance. Le dessin de la performance est un concept qui s'articule dans l'approche de la génétique.

CHAPITRE I

PARAMÈTRES GÉNÉRAUX DE LA THÈSE

1.1 Origine et réactualisation du problème

À travers l'exploration du chemin tracé par l'idée de la performance, du dessin jusqu'à l'action, je questionne et tente de comprendre dans cette étude le processus de création en cherchant la genèse de la performance et de la performativité dans le dessin préparatoire. Ainsi, le champ d'investigation de ma recherche n'est ni la performance ni le dessin exclusivement, mais la trajectoire, le mouvement, le passage de l'un à l'autre. Le mode opératoire de ma démarche recoupe celui de la génétique où l'objet d'étude n'est pas l'œuvre, mais son processus. Ma thèse concerne la *génétique* de la performance à travers le dessin préparatoire de la performance.

Notre processus dialogique de création en performance s'organise et a lieu dans le dessin préparatoire. Le dessin a toujours joué un rôle essentiel dans notre pratique performative, étant employé à penser, imaginer, concevoir et structurer nos performances en collaboration. Nous réalisons toujours à deux, sur un même support, des dessins-projets de performances qui constituent des dialogues où chacun complète ou augmente l'idée et la trace de l'autre. Depuis que nous travaillons ensemble, nous dessinons sur le même cahier de dessins et nous possédons une collection importante. Pour imaginer une action, un objet à utiliser dans la performance ou une situation, pour construire une image ou un contexte de mise en espace, nous avons recours au dessin. Le dessin préparatoire s'est avéré être notre

moyen de communication par excellence dans notre pratique de collaboration. À travers le dessin, nous traduisons nos idées en images.

Dans notre pratique, le dessin joue le rôle de la notation, du scénario et du script de la performance. Il nous sert d'histoire écrite et racontée, ainsi que d'archive du processus créatif. Souvent, il nous sert de documentation de la performance. Nous utilisons le dessin comme écriture et script de la performance, écriture, tant du point de vue de la forme que de la fonction. Les dessins que nous réalisons conjointement pour les performances qui en découlent (et inversement) nous aident à mettre l'idée en action. Le dessin agit à la manière d'une pensée incarnée, affirmative et en mouvement qui apparaît en forme d'« écriture » (Barthes, 1968) qui relèverait davantage d'une action performative, incessante, et toujours à refaire. La performance, avec sa complexité, apparait tout d'abord dans nos dessins et prend forme par anticipation dans la trace dessinée. Comme nous ne répétons pas nos performances, les cahiers de dessins nous servent d'atelier, d'espace d'essais et de répétitions, de corrections et de variations. Cette dualité dessin/performance que j'appelle « *deep* » constitue le point de départ et le point d'ancrage de ma recherche.

deep est un acronyme provenant des mots *dessin* et *performance*. *deep* constitue pour moi un terme (locomotive) pour designer un aspect fondamental de ma pratique (dans notre pratique de The Two Gullivers) et dans l'art contemporain, précisément dans l'art de la performance : « dessin de performance », « dessin pour performance » : dessin qui est réalisé pour préparer, imaginer, construire, projeter, mentalement et visuellement, une performance, une action de nature éphémère.

> *deep* est polysémique : *deep* est né de ce désir que j'avais de trouver un seul mot qui serait la quintessence de la complexité de mon projet. *deep* est un logo, une image : étant donné que j'opère en dehors de ma langue maternelle, comme étranger je m'attache aux mots - concepts. Ce sont des mots qui constituent les ponts entre les langues. *deep* est réversible : le double *ee* symbolise deux artistes à

> l'intérieur de *dp* qui est en fait, un certain recto-verso de notre pratique. Le *d* renversé devient *p* et vice-versa, tout comme *dessin* qui devient performance et vice-versa. *deep* est profond : à part cette fonction de logo, j'ai retenu *deep* aussi pour le sens « profond » du mot anglais désignant ainsi une dimension et une perspective de ma thèse, à la recherche d'une certaine origine, genèse de notre « performance », afin d'évoquer ainsi ma conscience de la dimension profonde et complexe de la (notre) création. *deep* est un terme androgyne et indécidable. Il n'est ni dessin ni performance ainsi que les deux à la fois. Le dessin ne suffit pas à lui tout seul, la performance non plus. *deep* est plus profond que la trace. Je dessine, donc je performe. Je performe, donc je dessine. Par cette interchangeabilité, j'accorde au dessin toutes les qualités de notre pratique, les qualités de la performance, de l'action, donc de la vie. Je répète: je *deep,* donc je suis», pour reprendre la formule de Descartes; « Je pense, donc je suis. »[1]

Partant de ces considérations sur notre processus de création, j'ai voulu aller plus loin dans la connaissance de ce processus en devenant (en partie) à la fois cobaye et chercheur, objet et sujet de recherche.

Cette réflexion m'a amené à m'intéresser au processus préparatoire d'autres artistes qui ont marqué l'histoire de la performance, tout en voulant en savoir plus sur la place du dessin dans le processus de création en général et dans le contexte historique. Alors, j'ai commencé à considérer l'histoire relativement courte de la performance du point de vue de son dessin (préparatoire) et sa dimension performative.

La performance s'affirme comme forme d'art au milieu des années soixante quand les arts visuels se mettent à travailler étroitement avec/contre le théâtre (Fried, 1967), la danse et la musique, brisant les critères qui jadis, faisaient appartenir une œuvre à une catégorie esthétique et une discipline bien définie. Au cours de cette époque, il y a une profusion d'œuvres réalisées en collaboration, ce qui accentua la remise en cause de la notion traditionnelle d'auteur. Ces deux phénomènes, l'interdisciplinarité et la

---

[1] Notes provenant de mes propres cahiers de réflexions que j'ai tenues entre 2008-2016.

[2] Sur la série *Drawing Restraint* (1987-2004) de Mathew Barney et sur le lien du dessin avec l'action, la performance dans l'espace: Gattinger, K. (2009) *Dessiner la performance,* dans *Le dessin hors*

collaboration participent à la transition entre « les périodes dites modernes et postmodernes » (Green, 2001). Ces phénomènes sont forcément liés à tout le processus de travail, de création et de préparation de la performance ainsi qu'à la notion de l'atelier remise en question par les pratiques artistiques des années 60-70. Dans ces échanges, négociations et collaborations, je pense que le dessin a joué et joue un rôle primordial. J'ai donc pris en exemple plusieurs artistes de cette période qui ont marqué l'histoire de l'art.

Aujourd'hui, une grande partie du discours sur la performance tourne autour de l'archive et de la documentation. La notion de la performativité de la documentation d'une part et le phénomène du re-enactment et de la reconstitution de la performance de l'autre, ont remis en question la performance et son ontologie telles que formulées par les pionniers de cette pratique, artistes et théoriciens. Ces débats ont placé l'art de la performance au centre de l'intérêt des institutions, de la critique et du public. L'intérêt pour les archives des performances, pour ce qui reste de la performance, ce qui advient de la documentation après l'acte, contribue aujourd'hui à une prise de conscience du besoin d'une réévaluation de tout le processus préparatoire de la performance avant l'acte, avant la performance.

Dans mes débuts de recherches, j'ai remarqué que ce lien performance/dessin préparatoire a été relativement peu examiné. Souvent, le dessin préparatoire des performances est examiné seulement en amont des pratiques. Tout en reconnaissant qu'il y a eu et il y a toujours des liens étroits entre la performance et le dessin, il faut préciser cependant que dans la plupart des cas, il s'agit du dessin comme acte, comme geste, ligne et trace du corps dans l'espace (du Jackson Pollock à Matthew Barney[2] et Trisha Brown[3]). Beaucoup a été écrit sur la performance et le lien qu'elle entretient

---

[2] Sur la série *Drawing Restraint* (1987-2004) de Mathew Barney et sur le lien du dessin avec l'action, la performance dans l'espace: Gattinger, K. (2009) *Dessiner la performance,* dans *Le dessin hors papier* (2009), sous la direction de Richard Conte (CERAP). Publication de la Sorbonne.

[3] Dans le cadre de l'exposition *On Line : Drawing Through the Twentieth Century* qui s'est tenue à MoMa, à New York (21 Novembre 2010 - 7 Février 2011) Trisha Brown avec sa *Trisha Brown*

avec le dessin comme pratique, mais peu d'études existent sur le lien de la performance avec son dessin préparatoire, le dessin comme projet et non pas comme extension ou comme partie intégrante de la performance. Le dessin est vieux comme le monde et constitue pour chaque époque un sujet primordial de réflexion puisqu'il a été et reste définitivement lié au processus de création. Dans le cas de notre pratique artistique, ainsi que dans le cas d'une grande partie des artistes de la performance, le dessin constituerait une voie privilégiée dans la compréhension du processus de création.

Aujourd'hui, le discours sur le dessin contemporain est prédominé par le dessin en tant qu'œuvre artistique indépendante. S'il y a eu tant d'écrits sur le dessin, peu d'attention a été apportée au dessin multiforme qui est en fonction de la préparation de la performance. Par contre, dans le discours du dessin, dans le contexte historique, il y a un effort de réactualisation du concept de *disegno*. Dès le début, j'ai senti un besoin d'observer *deep* dans un contexte historique du dessin en revisitant le concept du *disegno* comme un concept fondamental de l'histoire de l'art qui englobe à la fois le dessin comme idée et trace, comme invention et préparation, comme geste et image. Partant de ces considérations, j'ai formulé la question, l'hypothèse et l'objectif de ma recherche pour combler modestement le manque.

1.2 Question, hypothèse et objectif

Question principale :

- *Comment le dessin préparatoire devient-il performance ?*

Sous-questions :

Dance Company a présenté des performances basées sur des créations des années 1970 comme *Sticks* (1973), *Roof Piece* (1971), *Scallops* (1973) et *Locus Solo* (1975). Ces pièces illustrent bien l'extension du concept du dessin comme une marque et un tracé du corps dans l'espace.

- Quelle est l'interdépendance entre la performance et son dessin préparatoire dans le processus de création de The Two Gullivers ?
- Quelle est la nature du dessin préparatoire ainsi que sa place dans la performance contemporaine, et dans un cadre plus large, dans le processus de création aujourd'hui ?

Hypothèse :

- La performance de The Two Gullivers comme action et image nait dans la temporalité du processus dialogique du dessin préparatoire *deep*.
- Le dessin préparatoire *deep* est une étape intermédiaire et le pont (chemin) entre la pensée et l'action. *deep* est une symbiose écriture-image-action.

Objectif :

- Comprendre et démontrer le processus de création de la performance à travers l'étude des dessins préparatoires dans la pratique dialogique de The Two Gullivers.
- Saisir la performance à venir (en train de se faire) dans ses variations visuelles et temporelles présentes (apparentes) dans le dessin préparatoire.

Tout d'abord, ma recherche constitue une contribution à la connaissance du processus de création de la performance à travers son dessin préparatoire. Cette thèse est une contribution au discours sur la performativité de la documentation de la performance. Mon étude est une proposition inédite de la réactualisation du concept de *disegno* à travers une pratique contemporaine comme la performance. Ma thèse se présente

comme le témoignage d'un processus et de sa trace prise dans le vif de la création et constitue une base de données de premier ordre qui pourrait également servir à d'autres chercheurs de point de départ pour mener plus loin la compréhension de la performance à travers son processus préparatoire. Méthodologiquement, cette thèse serait parmi les premières traitant de la génétique de la performance (en arts visuels).

Je dois noter que cette thèse reflète à la fois le projet, le dessein de mes recherches, mais aussi les résultats de recherche et les réponses à ma question principale. Comme tout projet, celui-ci a été modifié et complété en cours de route. Comme annoncé, dans cette recherche, j'ai examiné le processus de création de The Two Gullivers dans un contexte théorique tant du point de vue du dessin que de la performance. Le va-et-vient entre dessin et performance croise le va-et-vient entre théorie et pratique. Le contexte théorique du dessin et de la performance m'a aidé à la construction d'une distance nécessaire avec ma propre pratique pour pouvoir observer et comprendre les différents aspects du processus de création manifestés dans les dessins préparatoires.

1.3 Le cadre théorique et pratique

L'observation du processus préparatoire de la performance dans la pratique de The Two Gullivers s'est réalisée dans le contexte d'une réflexion sur la performance comme un nouveau genre artistique apparu au cours du siècle passé, mais aussi sur le dessin comme l'art à l'origine de toute création.

1.3.1 Performance : ontologie et processus

Depuis le début, la performance est considérée comme un art éphémère, un art du présent difficile à archiver. Selon les ardents défenseurs de la performance comme l'art de l'*ici et maintenant*, elle n'existe que dans la présence :

> Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations : once it does so, it becomes something other than performance (Phelan, 1993, p. 146).

Au contraire, pour d'autres théoriciens, la performance peut survivre et peut être considérée comme art et sujet de recherches par ses traces et la documentation de son processus.

> Toutefois, la dématérialisation qui a eu lieu dans les années 1960 et 1970 n'a jamais été entière et complète et, en fait, on pourrait affirmer que cet intérêt pour la dématérialisation reflétait plutôt une fascination ou une obsession pour le monde de l'«art» lui-même. ... *Traces matérielles* a pour but de mettre en valeur une nouvelle tendance, apparue à la fin des années 1990, qui se caractérise par un retour à une solide préoccupation pour la matérialité et les traces laissées par l'activité de création artistique. Au cours de la dernière décennie, les artistes ont manifesté un grand intérêt pour un retour vers certains modes hybrides de créativité apparus dans les années 1960 et 1970, tout en intégrant à leur travail, à l'instar des démarches conceptuelles des années 1980 et 1990, une réflexion critique et des positionnements politiques (Jones, 2013, p. 5, 6).

L'interdiction de la documentation de la performance coïncide avec l'ontologie de la performance qui, pour une longue période de temps, a été basée sur la publication de RoseLee Goldberg; *La Performance: Du futurisme à nos jours* (première édition en anglais, 1979). Goldberg a influencé le monde académique entier, de sorte que l'histoire de la performance est restée biaisée. Les exemples qu'elle mentionne dans ses éditions donnent une image plus complète de la participation des artistes de l'Amérique du Nord en omettant la contribution des artistes européens. Oubliant la partialité contributive des deux continents, l'Amérique du Nord et l'Europe, Goldberg est la première à écrire un livre sur l'histoire de la performance qui engage une compréhension de la performance comme suit :

> L'œuvre peut être présentée en solo ou en groupe, être accompagnée d'éclairages, de musique ou d'éléments visuels réalisés par l'artiste, seul ou en collaboration, et produite dans les lieux les plus divers, des galeries aux musées et aux espaces «alternatifs». À la différence de ce qui se passe au théâtre, l'interprète est l'artiste lui même, rarement un personnage tel que l'incarnerait un comédien, et le contenu ne se conforme guère à une intrigue ou à une narration au sens traditionnel du terme. La performance peut consister tout aussi bien en une série des gestes de caractère intimiste qu'en un théâtre visuel à grande échelle; certaines durent quelques minutes, d'autres plusieurs heures. Elle peut n'être exécutée qu'une seule fois ou réitérée, s'appuyer ou non sur un scénario, être improvisée ou avoir fait l'objet de longues répétitions (Goldberg, 1993, p. 8).

Pour définir la performance dans les années '70, de nombreux termes émergent. Cela augmente l'intérêt sur la définition de la performance. Toutefois, il semble que le mot *performance,* au 21e siècle, englobe toutes les variations dans le contexte des termes. Les termes qui apparaissent fréquemment et qui ont une histoire comme pratique performative sont les suivants: body art, art corporel, art vivant, art action, performance corporelle, etc. En constatant toutes ces propositions, la revue *Inter* est publiée en 2013 sous la direction de Richard Martel, *l'Index du performatif.* Voici comment Martel définit la performance dans cette édition :

> La performance est l'actualisation devant un public potentiel d'un contenu variable d'expressivité. À la fois une attitude visant la libération des habitudes, des normes, des conditionnements et une déstabilisation visant une reformulation des codes de la représentation, du savoir, de la conscience, la performance est une mise en situation de matériaux dans un contexte, une destitution des rapports de conventionalité et une transformation des catégories stylistiques (Martel, 2103, p. 21).

La performance est l'art éphémère d'une expérience réelle qui se construit devant le public. C'est un art qui laisse ou ne laisse pas de traces. Certains artistes accordent une grande importance à ces traces en les transformant dans une œuvre qui vit indépendamment de la performance. Il y a d'autres artistes qui ne s'occupent pas du reste. Parfois, le processus et la documentation de la performance font l'œuvre elle-

même. Une des contributions de ma thèse est précisément une réflexion sur le processus de la création de cet art qui prétend être éphémère. La performance est l'actualisation d'un potentiel communicatif dans le présent de toutes les disciplines artistiques. C'est une situation créée par une variété d'éléments, pour et avec un public. La performance est : l'art visuel en action, la danse sans chorégraphie, le théâtre sans texte, la musique sans mélodie. La performance est la marge de toute discipline. Elle serait l'espace intérieur d'une étoile où les cinq extrémités seraient les disciplines : arts visuels, danse, musique, théâtre et nouveaux médias.

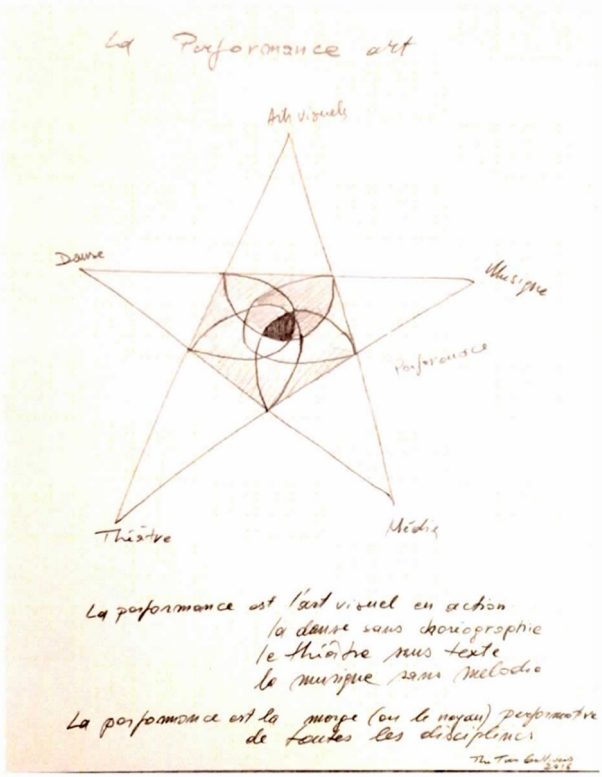


Figure 1.3 The Two Gullivers, *La performance art est...*, 2015, dessin, crayon sur papier, 28 x 38 cm.

La performance se définit, entre autres, comme art éphémère. Toutefois, la performance est une activité créative humaine qui engage beaucoup de production pendant le processus de sa réalisation. Si l'artiste se met à créer quelque chose, les traces qu'il laisse contrarient l'idée de l'éphémère. Prenons l'exemple de Tino Seghal. Il ne documente rien, pourtant les pages de Google sont saturées par les images de ses performances. Il y a même des dessins en forme de Bande Dessinée réalisés par le public qui assiste à ses performances.

À mon avis, les efforts des nombreux artistes et théoriciens qui veulent appeler la performance art éphémère, notamment avec l'apparition du phénomène de re-enactment, ont échoué. De plus en plus d'artistes renouvèlent leurs œuvres ou celles des autres, avec ou sans permission. Dans le contexte d'une éthique du droit d'auteur, la performance n'en est qu'à ses débuts. De ce fait, la performance se multiplie comme tous les autres arts. L'artiste de performance construit la scène ou se l'approprie dans le but de présenter la performance au public. Dans ce comportement artistique, la performance s'approche de tous les autres arts scéniques, comme cela arrive dans le théâtre et la danse. Le comportement artistique des artistes définit le médium de chaque art. La liberté d'expression que l'artiste manifeste face à son médium contribue dans sa clarification et définition. Puisque la performance est un médium comme tous les médiums en art, la performance peut être enseignée dans les écoles, universités ou autres institutions alternatives. L'art de la performance a ses propres fabrications pour son archive et cela confirme qu'une fois acceptée comme art archivable, elle peut avoir sa place dans les universités comme toutes les autres disciplines artistiques. Les traces archivées, comme les dessins préparatoires, photos pendant la réalisation, vidéo-enregistrements et scripts, deviennent des matières qui contribuent à la transmission des connaissances dans un contexte académique. Or, il se trouve qu'il y a encore des universités que ne sont pas prêtes à accueillir la performance comme les autres médiums.

Dans les années 1990, la littérature sur l'art de la performance était abondante. Dans le contexte postmoderne, la performance est examinée du point de vue anthropologique, ethnographique, socio-culturel et politique. Les théoriciens du théâtre et de la danse ont beaucoup contribué à la définir dans leurs études puisque le théâtre et la danse intègrent les pratiques et la philosophie de l'art de la performance. Dans les chaires de recherche et les départements universitaires en sciences humaines, le concept de *Performance Studies* occupe une place importante et leurs chercheurs présentent un éventail assez large de nouvelles contributions pour la compréhension du phénomène.

En Europe, aux États-Unis et au Canada, il y a eu des évènements et des rencontres sur la performance comme celle organisée par le Lieu, à Québec, en octobre 1998. L'évènement a été documenté dans une publication sous la direction de Richard Martel (2001), un bilan très riche en informations et critiques. Couvrant la période 1958-1998, le livre tient compte des différents mouvements, des zones géographiques et des contextes socio-politiques particuliers.

Les auteurs des publications récentes ont pris une distance envers la position des auteurs et praticiens qui sont engagés à définir la performance dans les années 60-70. La distance prise avec cette première période stimule un nouvel essor de réflexions et résulte de nombreuses publications sur la performance de la part de la critique spécialisée sur l'art de la performance en particulier et de l'art visuel en général lesquelles ont marqué la fin du 20^{e} et le début du 21^{e} siècle, notamment celles de Peggy Phelan (1993), Roselee Goldberg (1988), Philip Auslander (2008), Arthur Danto (1998), Amelia Jones (2012).

1.3.2 Dessin préparatoire *deep*

Le dessin préparatoire de la performance, *deep*, constitue l'atelier de notre performance. La réflexion sur l'atelier est provoquée par une prise de conscience au cours de ma recherche. Ma démarche *deep* consistait à élucider ce qu'est l'atelier de The Two Gullivers. Le dessin a remplacé, dans une certaine mesure, l'atelier des artistes de la performance. Parler de l'atelier, c'est dorénavant parler du processus de création, des traces et de l'archivage plutôt que de l'espace physique, tangible et du lieu réel de production et de conception de l'œuvre performative. L'atelier de l'artiste est une institution aussi vieille que la profession même de l'artiste et les textes sont très nombreux à ce sujet. Le mot atelier, selon la définition du *Petit Robert* (2009, p. 165), vient de l'artisanat *astelle,* qui veut dire « ce qui reste une fois que l'œuvre ou le travail est réalisé. À travers *deep*, j'explore le processus de création et je tente de présenter l'atelier comme idée, concept, mais aussi comme lieu. Les blocs-notes où nous dessinons, où il y a tous les *deep*, auraient le statut du lieu physique de notre atelier. Ainsi, *deep* est vu comme forme, comme idée et comme acte.

Mais qu'est-ce que la performance avant qu'elle ne devienne performance ? Dans notre pratique, chaque performance commence par une ligne, un tracé, un trait, donc par un dessin. Dessiner la performance veut dire avoir une idée pour une action, mais qui nécessite un crayon et une feuille blanche pour se mettre dans un contexte de processus pour la conception de l'œuvre qui est en train de naitre. Il n'y a pas qu'un seul dessin, il y a plusieurs dessins. C'est ainsi que la performance commence, par un dessin comme « idée » et après plusieurs dessins qui donnent corps à l'œuvre. Pour mes recherches doctorales, je m'intéresse à la « question du dessin de la performance » comme approche, comme outil de conception, en ancrant la réflexion dans l'histoire de l'art et sur le dessin comme élaboration du projet artistique performatif de ma pratique et de la pratique d'autres artistes. Le dessin de la performance ne se réduit pas à un savoir-faire technique. Il est un dessin qui sert à communiquer, collaborer, dialoguer, raconter, comprendre et, sur une note plus importante, conceptualiser et documenter.

deep est une anticipation. Dans *Mémoires d'aveugles* (1994), Derrida avance son hypothèse: le dessin est aveugle, le dessinateur l'est aussi. Pour lui, la possibilité de dessiner est transcendantale. Il faut d'abord perdre la vue pour qu'elle soit restituée. Le concept de l'anticipation en écriture sert d'explication pour le dessin :

> Plus de savoir, plus de pouvoir : l'écriture se livre plutôt à l'anticipation. Anticiper, c'est prendre les devants, prendre (capere) d'avance (ante). À la différence de la précipitation, qui expose la tête (prae-caput), la tête en avant, la tête la première, l'anticipation serait plutôt chose de la main (Derrida, 1994, p.12).

Ce ne serait pas seulement une anticipation de l'action, de la performance en préparation, mais aussi l'anticipation d'autres œuvres, qui ne sont pas encore prévues, des projets qui naissent justement dans le processus même de la construction d'autres projets.

Actuellement, l'analyse du processus de création suscite un nombre croissant de réflexions et de travaux. Un évènement important qui illustre bien les efforts scientifiques sur le processus de la création est l'exposition *Notations : Contemporary Drawing as Idea and Process*[4], commisarié par Meredith Malone, qui a eu lieu au Lane Kemper Art Museum du 14 septembre 2012 au 7 janvier 2013. Dans le texte d'accompagnement de l'exposition, Meredith Malone analyse les méthodes de travail de ces artistes comme « serial attitude », grille, diagramme, etc., et tente de nous clarifier la « compatibilité paradoxale entre l'usage de systèmes et la touche individuelle » dans le dessin minimaliste et conceptuel. Même si le dessin est aujourd'hui marqué par la tendance de créer un objet fini et indépendant, il se prête facilement à la théorie et à l'expérimentation. En parlant de certaines pratiques artistiques associées au *Process Art,* Malone reconnait « qu'on peut détecter un sens

[4](http://notations.aboutdrawing.org/wp-content/uploads/Malone_Notations_Essay_2012.pdf)

du disegno dans la conception du dessin, ce qui est la croyance idéaliste dans le médium comme le seul et l'unique capable à révéler l'esprit de l'artiste au travail, et exposer le mécanisme du processus de création ». Souvent, les œuvres de ces artistes sont de nature éphémère et « les dessins préparatoires et les dessins de présentations sont les seuls témoins des évènements et des matériels utilisés par ces artistes. » (Malone, 2012). Centrée sur l'examen du processus de création des artistes américains dont les pratiques sont associées à l'art minimaliste et conceptuel qui a émergé dans les années 1960, cette exposition témoigne de l'importance du dessin comme un moyen indispensable de médiation entre la pensée, le concept et la forme. La trace du dessin est indispensable parce qu'elle procure pour le spectateur le processus de l'œuvre, l'origine et tout le contexte pour une meilleure compréhension de l'action.

De plus, le dessin joue dans la marge de la pratique de la performance et c'est par une métamorphose que cette marge (dessin préparatoire) devient performance : faire vivre les signes par le biais du dessin, leur donner corps et les transmuter en action. La collision de ces deux espaces mobiles dégage l'action. Cet espace marginal, cette bordure conceptuelle de la performance gagnent du terrain et du poids et deviennent le centre, le noyau et la clé pour la compréhension de notre pratique.

Paradoxe : les dessins préparatoires qui à la base ne sont que des projets pour des performances survivent et deviennent autonomes, deviennent l'œuvre. D'où la question: si *deep* pour moi était l'œuvre « achevée », l'idée, le projet, le dessein où se situeraient-ils? On remarque ici qu'on a même renversé la question posée: je ne me questionne pas sur « où est l'œuvre », mais « où se situe le projet ? ». Il y a deux possibilités: soit, nous reculons ou creusons encore plus en profondeur et considérons comme projet l'étape précédente des activités et réalisations jusqu'à l'Idée, soit, nous

allons vers une abolition de la notion de projet - œuvre achevée où tout projet, tout fragment ne serait qu'une partie de l'œuvre.

Avec mon projet, je touche une problématique dont les discussions et les hypothèses mènent inévitablement vers le mythe qui a hanté tout l'art moderne : *Le chef-d'œuvre inconnu*. Les dessins *deep* deviennent un corpus « d'œuvres» et hantent la performance par le fantôme de leur processus. Hans Belting avec son livre *Le chef-d'œuvre invisible* (2003) et Georges Didi-Huberman avec *La peinture incarnée* (1985), m'ont incité à voir dans *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac (1831) une dimension du processus comme œuvre, semblable au processus de *deep*. D'autres auteurs et artistes se sont inspirés du même mythe, comme Hofman, Goncourt, Zola, Picasso, etc.. Je parle des dessins des performances comme si elles étaient des œuvres, des performances (chefs-d'œuvre). Les *deep* ont cette potentialité de devenir des performances, des œuvres qui justifieraient l'attente, le dessein. Les dessins *deep* sont la partie la plus intime de notre pratique, la plus ouverte. Or, *deep* est aussi la partie la plus dynamique de notre travail parce qu'elle renferme et possède la possibilité et la potentialité de toutes les actions. *deep* est un berceau de rêve. C'est le terrain d'illusions. Ainsi, pour étudier notre travail de The Two Gullivers, j'ai justement choisi la partie la moins complétée, non-finie. Or, je me demande pourquoi l'histoire de Frenhofer de Balzac (1831) a traversé tout l'art moderne. Le fantôme de Frenhofer apparait à tout peintre (par « peintre » j'entends « artiste ») qui a osé rêver la création d'autres mondes visuels (visibles). Tout mon projet *deep* s'inscrit dans cette dialectique du désir, du dessein qui devient dessin, qui devient image, qui devient performance qui finit image. Cette aventure est nourrie d'un doute et de l'espoir d'une réalisation rêvée.

Dans le processus de la performance, le dessin comme pratique artistique est redevenu une pratique complexe dont les fondements théoriques ont été établis depuis la Renaissance avec le *disegno*. Je parcours l'histoire du dessin et du *disegno* à travers

des textes importants de l'histoire de l'art ainsi qu'à travers des expositions des vingt dernières années. L'histoire du dessin est vaste et complexe. Le dessin dont il est question ici est le dessin-projet, le dessin préparatoire. D'ailleurs, je pense que pour moi le dessin perd son sens s'il n'est pas destiné à un projet ou une œuvre. Cela explique aussi le fait que le concept d'esquisse du *non finito*, le concept du dessin comme espace ouvert, est prédominant dans cette étude. Le dessin dont je parle coïncide avec *disegno,* car c'est à la Renaissance, avec l'utilisation étendue du papier, que le dessin se sépare de l'œuvre. Il n'est plus la ligne contournant l'ombre, qui par la suite est remplie avec de la terre pour en devenir sculpture et volume. Derrida nous rappelle (l'histoire racontée par Pline[5]) que « L'origine du dessin et l'origine de la peinture y donnent lieu à de multiples *re*présentations qui substituent la mémoire à la perception. D'abord parce que ce sont des représentations, ensuite parce qu'elles puisent le plus souvent à un récit exemplaire (celui de Dibutade, la jeune amante corinthienne qui portait le nom de son père, un potier de Sycione), enfin parce que ce récit rapporte l'origine de la représentation graphique à l'absence ou à l'invisibilité du modèle » (Derrida, 1990, p. 54). En référence à cela, le dessin de la performance a le même statut : le *deep* qui représente la performance dans son absence et qui « substitue la mémoire de la performance ».

Depuis 1990, il y a eu plusieurs expositions sur le dessin et le *disegno*. Au cours des années 1990, le Musée du Louvre a présenté diverses expositions composées d'œuvres de sa collection de dessins sous le titre générique *Parti Pris*. Jacques Derrida a inauguré en 1990 l'exposition *Mémoires d'aveugle* et après ont suivi Peter Greenaway, Julia Kristeva, Huber Damisch, etc.. Des dessins de la collection du Louvre ont été mêlés avec des dessins contemporains pour appuyer des sujets. Mon intérêt, pour cette étude a été de voir comment on traite aujourd'hui le dessin. Dans ces expositions du Louvre et d'ailleurs, le dessin (*disegno)* est vu comme,

[5] Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXV, 12

« mémoires d'aveugle » (Derrida, 1990), comme « rêve » (Michaud, 2005), comme « trait et traité » (Damisch, H 1995), comme « repentir » (Viatte, 1991), comme « plaisir » (Nancy, 2007), comme « suspens » (Boubli, 1995) comme « bruit de nuages » (Greenway, 1992), ce qui m'a aidé à décortiquer le *deep*. En fait, la réactualisation du *disegno* dans ces expositions passe par la mise en évidence de certains aspects historiques du dessin qui se retrouvent dans sa pratique contemporaine. C'est une des hypothèses de ma recherche que dans le dessin de la performance, on retrouve beaucoup d'éléments du *disegno* souvent à l'intérieur d'une seule pratique performative contemporaine. Ainsi, à part le contexte général du *disegno* comme idée, projet, dessein et trace de ce dessein, j'ai organisé ma réflexion autour des caractéristiques du dessin comme *ébauche, variante, repentir, réserve.*

L'histoire de la performance est, dès ses débuts, intrinsèquement reliée au dessin, tant comme processus préparatoire que comme moyen de transfert entre image et corps ainsi qu'entre ligne et mouvement, entre idée et action. Dans cette étude, il est question des artistes de la performance à travers leurs dessins préparatoires, mais qui touche la question de la documentation de la performance. Dans des positions proches, Amelia Jones et Philip Auslander argumentent que la performance ne peut pas être pensée en dehors de sa documentation. La photo et la vidéo détiennent une part de la performativité de la performance même. Dans son article devenu un classique du discours sur la performance, Auslander a recours au discours sur la photographie pour défendre sa position de l'interdépendance de la performance et de sa documentation. Dans son texte, il est davantage question de la photographie que de la performance comme un médium autonome. De façon semblable, ma thèse, en apparence, concerne plus le dessin que la performance. Or, je précise ici qu'il s'agit bel et bien du dessin pour la performance. Justement, comme la photographie est photographie de la performance. « *I was three years old...* » proclame Amelia Jones dans son article *Presence in absentia* (1997) pour défendre la légitimité de l'écriture sur la performance sans nécessairement être présent en chair et en os. Sans prétendre

contrarier les positions, je tente d'amener dans le discours une partie importante de la performance, son processus préparatoire qui passe en grande partie par le dessin. Si, comme Amelia Jones le soutient dans son article, nul besoin du texte de Vito Acconci pour comprendre ses intentions sur une performance, je pense que les dessins préparatoires nous renseigneraient davantage (et autrement) sur le processus que les textes et les commentaires des artistes. *deep* serait une porte d'accès privilégiée.

Évidemment, la documentation de la performance et la documentation de son processus préparatoire sont deux réalités différentes, mais aussi interdépendantes, selon moi. Pour représenter une réalité, on montre sa représentation. La trace du processus préparatoire de la performance devient la représentation de ce processus. Si la performance performe à travers les images « d'après », elle performe pour moi, aussi, à travers les images « d'avant ». Il y a beaucoup de performances qui sont faites seulement pour la photo. Quand on prépare une performance, on anticipe entre autres la documentation qui suivra. De plus, il y a beaucoup de dessins préparatoires pour les images éventuelles de l'archive. La trace de la performance n'est pas seulement un résultat, elle est anticipée, planifiée et souvent bien orchestrée. Quand on prépare une performance, on se demande non seulement quel effet elle aura, mais aussi quelle image on aura gardée pour l'immortaliser.

Pour présenter des exemples des dessins des performances de différents artistes, j'ai inventé une méthode qui s'appelle *Golden Shadows*. Je la présente comme une méthode d'utilisation d'archive où je ne possède pas le droit d'utilisation et en même temps j'observe et j'analyse en dessinant à main levée des dessins de performances provenant des archives et des livres. Ces exemples sont des dessins d'artistes à la fois dessinateurs, sculpteurs, chorégraphes et metteurs en scène de théâtre, artistes contemporains prolifiques qui créent une œuvre multiforme. Ces artistes s'intéressent à l'art de la performance tout en développant d'autres approches. Je tire profit de leur conception du dialogue avec le passé à travers une pratique du dessin qui ressemble

beaucoup à notre *deep*. Ses dessins préparatoires de spectacles, de sculptures, de costumes ou de vidéos, ou « dessins de travail » comme il les appelle entre autres dans le cas de Jan Fabre, sont le laboratoire d'idées. Dans l'entrevue avec Hans Ulrich Obrist (2007), il explique la place du dessin dans son travail. D'où le lien avec ma propre problématique et notre démarche de *deep* : il parle de l'idée qu'il a eue pour exposer des photos de son œuvre scénique et de ses dessins préparatoires. Ces dessins montrent une sorte de *journal de bord* dans la conception et réalisation de l'œuvre dans un aspect interdisciplinaire. Toutes ces productions sont à l'origine d'écritures et de textes.

Dans le chapitre II, j'ai présenté quelques artistes qui travaillent autour de la performance. Pour chaque artiste, j'ai nommé le type de dessin qu'ils utilisent et la façon dont ils créent l'œuvre. Leurs noms (Joseph Beuys, Jan Fabre, Allan Kaprow, Marina Abramovic, Trisha Brown et Orlan) sont attachés à la performance. Ils illustrent mes hypothèses et démontrent leur processus créatif.

1.3.3 *Disegno*

Comme j'ai l'expliqué depuis le début, le dessin préparatoire de la performance, comme méthode de la conceptualisation de l'œuvre n'est pas une trouvaille du 21^{e} siècle. Il a existé et il est attaché au concept *disegno* qui est un des concepts fondateurs de la théorie de l'art de la Renaissance[6]. Il signifie à la fois dessin et projet, tracé et intention. Le mot même reflète tout un processus de métamorphose et de mouvement de sens. *Disegno* constitue le mot clé de toute l'histoire de l'art. Dans la racine même du mot, il y a dessin, dessein, signe, ligne, contour, image, idée (forme) selon la langue, le temps et le contexte historique et culturel, ce qui peut résumer la complexité de l'évolution des idées. C'est seulement en italien qu'on peut utiliser un

[6]Lichtenstein, (2003). http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/DISEGNO.HTM

seul mot pour parler du *disegno* de la Renaissance. En français, du mot *disegno* dérivent *dessein* (intention) et dessin. En allemand, dérivent les mots *Abzicht, Zeichen et Zeichnung* en combinant le sens de *bezeigen* (designer), et zeigen (montrer), que Walter Benjamin explique avec la tache originelle (Macula). En anglais, le mot *disegno* a gardé sa forme dans les mots *design et drawing.*[7]

Giorgio Vasari [8] voyait le *disegno* sur deux grands registres, celui de la théorie (Vasari et Léonard de Vinci) et celui de la technique (Vasari et Michel-Ange) (Ciaravino, 2004). Dans la deuxième édition, *La Théorie des arts en Italie* (Blunt, 1988, p. 140), Vasari définit le (dessin) *disegno* comme « expression visible et une manifestation tangible de l'idée ». Le *disegno*, selon Vasari, est l'*idea,* mais aussi l'expression sensible de l'*idea.* Il est à la fois l'acte pur de la pensée et le résultat visible de cette pensée :

> Le disegno correspond à l'acte de l'invention, ainsi qu'à l'acte de la main, et c'est là où réside la difficulté de saisir la complexité de sa problématique. Celui-ci est comme la forme (forma) ou idée (idea) de tous les objets de la nature, toujours originale dans ses mesures. Qu'il s'agisse du corps humain ou de celui des animaux, de plantes ou d'édifices, de sculpture ou de peinture, on saisit la relation du tout aux parties, des parties entre elles et avec le tout. De cette appréhension (cognizione) se forme un concept (concetto), une raison (giudizio), engendrée dans l'esprit (mente) par l'objet, dont l'expression manuelle se nomme dessin (disegno). Celui-ci est donc l'expression sensible,

---

[7] *Ibid.*

[8] Giorgio Vasari (1511-1574) est architecte et peintre maniériste Toscan. Son œuvre majeure « *Les vites dei più eccelenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani »,* (Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs, et architectes) à été publiée pour la première fois en 1550 et rééditée en 1568 dans une version augmentée. Considéré comme l'auteur de la première véritable Histoire de l'Art, il raconte la vie des artistes les plus connus commençant avec Cimabue pour culminer avec Michel-Ange, son artiste « favori » (Blunt, 1988).

> la formulation explicite d'une notion intérieure à l'esprit ou mentalement imaginée par d'autres et élaborée en idée (Lichtenstein, 2003). [9]

On pourrait également voir deux registres du *disegno,* celui d'Alberti et celui de Zuccaro. Si ce dernier, avec sa conception du *disegno* comme Segno di Dio renvoie à une idée platonicienne de la création artistique, la systématisation du *disegno* par Alberti renvoie à la rhétorique d'Aristote. Federico Zuccaro, dans une position théologico-scolastique fait une « première explication herméneutique de la création artistique » (Boubli, L. 2007) par une herméneutique du dessin où le *dessin extérieur* serait justement une nécessité rattachée à une origine divine révélée à l'homme par ce *dessin intérieur*, qui serait une Segno-di-Dio. Zuccaro propose ainsi une analogie entre la création artistique et la création divine, conception que Panofsky considère peu accessible à la pensée contemporaine (Panofsky, E. 1989). Alberti et les autres humanistes ont emprunté aux traités anciens et particulièrement à la *Rhétorique* d'Aristote pour fonder une théorie de l'art. La définition du *disegno interno* va au-delà du champ de l'*art.* Même s'il relève d'un usage spécifique au champ de l'art, le concept de *disegno* chez Zuccaro a un fondement théologique. Quant au *disegno esterno,* il « n'est rien d'autre que le disegno délimité quant à sa forme et dénué de toute substance corporelle: simple trait, délimitation, mesure et figure de n'importe quelle chose imaginée ou réelle » (Zuccari cité par Lichtenstein, 1995, p. 151). [10]

Dans le cas de *deep,* je réduis le dessin de la performance à une fonctionnalité (un processus en fonction de ...), mais je vois les attributs de l'invention, de l'idée, de la

---

[9] *Le Vite de' più eccelenti pittori, scultori et architettori,* in P. Barocchi, p. 1912, trad. fr. in A. Chastel (dir.), *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes,* t. 1, p. 149, dans Lichtenstein, J. (2003) http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/DISEGNO.HTM, re-consulté le 19 Novembre 2014.

[10] Federigo Zuccari cité par Lichtenstein, J. (dir.), (1995) *La Peinture,* «Textes essentiels», Paris, Larousse, p. 151.

forme comme étant essentiels (dans la préparation de la performance). Si le dessin (d'aujourd'hui) n'est plus une pratique au service de l'imitation de l'antique, l'étude de la perspective et celle de l'anatomie, il est pour autant, dans le cas de la performance, un processus avec les attributs de l'invention, de l'idée, de la forme au service de l'*istoria.* Notre dessin de performance *deep* est en partie une extension du *disegno interno* « dessin intérieur » (Panofsky, 1989). Il est plus qu'une forme de la « chose » pensée, il est la pensée elle-même. Par sa nature temporaire, ce processus permanent d'élaboration mentale à deux, le *deep*, n'est pas encore « extérieur », même pas tout à fait « intérieur ». Il est la pensée en train d'être pensée. Le dessin de la performance est le *disegno* contracté, réduit, compressé dans le processus du dessin préparatoire de la performance et parfois même à l'intérieur d'une seule pratique artistique comme dans le cas du *deep* de The Two Gullivers, Jan Fabre, etc.. Dans ces cas, on peut observer la multitude des formes du dessin, comme dans le *disegno* du processus préparatoire de l'œuvre. Un concept central des dessins de performance est justement la dimension d'ébauche du *non-finito* et du non-achevé. Cette question d'ébauche renvoie inévitablement à une réflexion sur une sorte d'hiérarchie de ces états non-achevés du projet (je tiens quand même à réaffirmer mon intention de me concentrer sur le dessin pour autant qu'il sert de projet et en fonction de quelque chose). La performance est encore un évènement inconnu dans le dessin préparatoire. Dans le processus de la recherche à travers le dessin, il y a des éléments qui sont dessinés plusieurs fois, repris ou modifiés. Ceci nous rappelle la pratique de la variante. La variante est une pratique du dessin apparue et théorisée à la Renaissance, qui consiste en la reprise d'un élément ou d'un fragment du dessin pour le changer, le modifier, l'améliorer ou le développer. La genèse de l'œuvre picturale à la Renaissance est largement basée sur ce procédé qui nous permet aujourd'hui de saisir le cheminement du tableau et de comprendre les méthodes de travail et de la transmission du savoir-faire du dessin. Ainsi, on peut examiner certains attributs de la variante dans le dessin préparatoire de la performance *deep*. Le concept de la variante constitue un lien entre *deep* et les enjeux de la répétition et de la variation de notre processus performatif en

duo. Dans son étude sur la variante, Lizie Boubli (2003) identifie les différents types de variantes vues sous l'angle des analyses de Gilles Deleuze *Différence et répétition* (1996) et nous met en garde sur les traces apparentes de cette pratique dans le dessin contemporain :

> La variante n'est-elle alors qu'un déchet, qu'un rebut des états transitoires d'un processus immatériel, uniquement visible et accessible dans l'œuvre ou le travail mené à terme, comme dans l'œuvre littéraire ? Ne représente-t-elle plus aujourd'hui qu'un héritage ancien, qu'un académisme toujours actuel dans le dessin contemporain ? (Boubli 2003, p. 11).

Il y a toujours dans le dessin des performances (*deep*) des espaces, des zones ou des éléments non expliqués, non détaillés. Ils restent en réserve, comme des possibilités d'utilisation multiples. C'est un élément important dans la comparaison avec le *disegno*. La réserve comme procédé du dessin à été le sujet d'une importante étude et d'une exposition (Boubli, 1995) avec 78 dessins de différentes périodes depuis la Renaissance jusqu'au XX siècle. Il s'agit de zones blanches ou non travaillées qui évoquent ou représentent des formes ou des objets dans leur absence ou dans leur devenir. Le suspens mis en réserve dans les dessins *deep* est justement renforcé par l'élément de suspens dans la création de la performance. C'est l'ontologie de la performance. L'œuvre est finie, créée, achevée, quand elle a lieu et dans la rencontre avec le public. En plus, le dessin lui-même constitue une réserve dans l'archive. Le dessin d'un projet amène plus tard (même des années plus tard) des performances et des actions, souvent différentes de celles pour quoi le dessin était prévu.

> Si je discute largement du dessin préparatoire de la performance à travers le *disegno*, c'est que je pense que nous vivons actuellement dans la phase finale d'un basculement qui a eu lieu au cours de l'histoire. Si pour Vasari le disegno servait à constituer l'art comme un objet unitaire, aujourd'hui c'est la performance qui est devenue le dénominateur commun de tout ce que nous appelons art. Pour Vasari le disegno était le père des trois arts, aujourd'hui

> c'est la performance qui est la condition fondamentale de toute production artistique.[11]

1.4 Méthodologie : approche et réflexions méthodologiques

Pour répondre à mes questions et vérifier mes hypothèses, j'ai examiné la pratique de The Two Gullivers, plus précisément à travers le processus de création en performance, qui est centré sur le dessin préparatoire, *deep*. Du point de vue méthodologique, j'ai adopté une perspective génétique. Il s'agit bien entendu d'un cadre méthodologique qui me permet avant tout d'explorer mon sujet : le dessin préparatoire de la performance, sans que la méthodologie devienne un sujet en soi. À travers le *deep* de The Two Gullivers, j'ai exploré le processus de création en performance et j'ai justement tenté de saisir cette dynamique du passage d'un point *d* (dessin) au point *p* (performance). Le processus de création *deep* est examiné dans le contexte de l'art contemporain notamment en comparaison avec d'autres d'artistes de la performance qui utilisent le dessin dans leur processus de création. Ce va-et-vient entre le *deep* des deux Gullivers et le *deep* des autres artistes de la performance qui se fait dans un cadre plus large de l'histoire du dessin, particulièrement à travers le contexte de la réactualisation du *disegno,* est un des concepts fondateurs de l'art renaissant.

Le script de l'œuvre, le dessin de la performance, je le considère comme *image de pensée*. La conceptualisation de la performance et la conceptualisation de toutes choses par le dessin « impliquent une mise en image de la réflexion ainsi une mise en espace de processus cognitif. Dès lors, la cartographie qui représente des relations spatiales … produit … par le même coup des images de pensée » (Bougourd, 2012). Comme dans le texte d'*Image de pensée* de Marie-Haude Caraës et Nicole

[11] Fragment provenant de mes cahiers de notes doctorales *deep* 2014.

Marchand-Zanartu, nos dessins et mes notes sur le processus de la performance deviennent des cartographies qui renouvèlent sans cesse le concept visuel et le *graphique de la pensée* des projets.

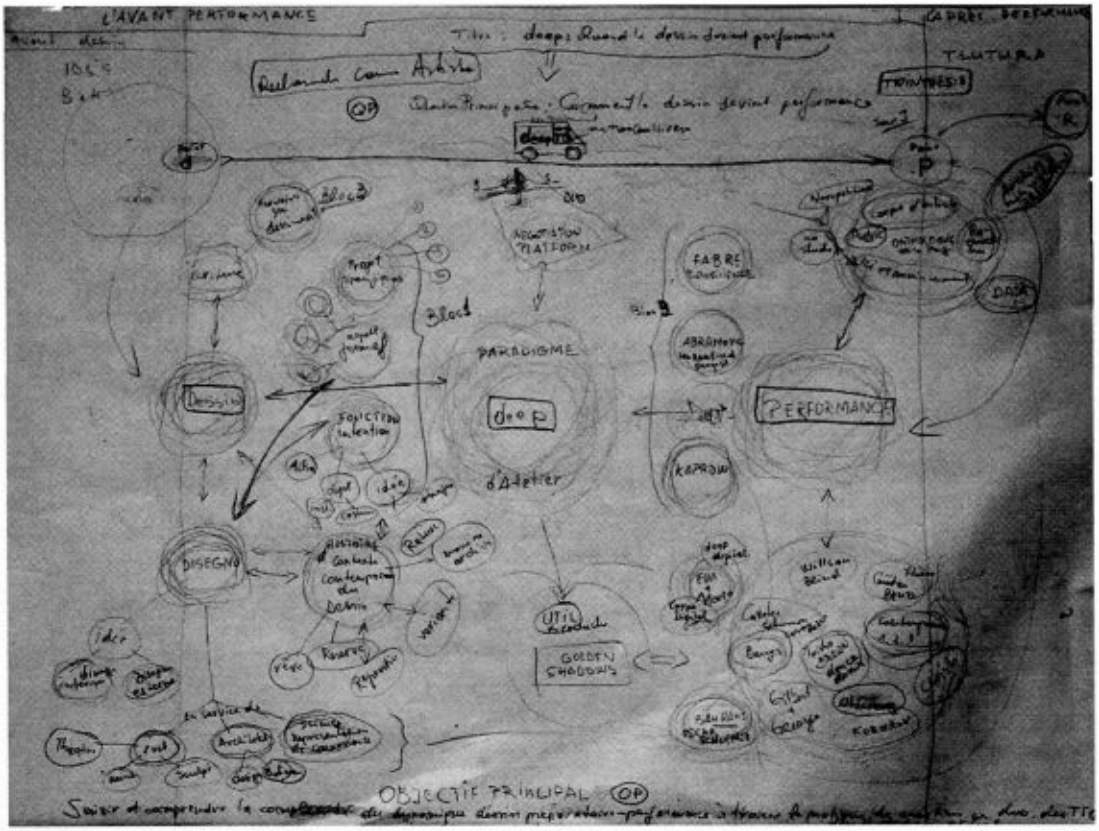


Figure 1.4 Besnik Haxhillari, *deep : un trajectoire,* 2012, carte de pensée, dessin, 42 x 58 cm.

Je tiens à préciser ici que l'archive *deep* de The Two Gullivers est une archive en construction permanente. On peut tout de même examiner deux grands groupes dans *deep* : les dessins *deep* avant 2008 et ceux après 2008. Quand j'ai commencé cette étude, un changement s'est produit dans le rapport avec les dessins préparatoires. Ces dessins ne sont plus seulement un moyen au service de la performance, dans une

posture presque désintéressée vis-à-vis du dessin considéré comme autonome, mais ils deviennent objet d'étude et cette conscience contribue à modifier la dynamique et le rapport que j'entretiens avec ces dessins et le processus. De ce fait, d'autres cahiers entrent en jeu. J'ai noté régulièrement mes idées, mes réflexions sur les dessins (appelé *deep* depuis 2009) et sur le processus de création dans des cahiers de notes. Ces cahiers sont une source importante d'informations dans le processus de création de nos performances à travers *deep* et en même temps lors du cheminement même de cette recherche.

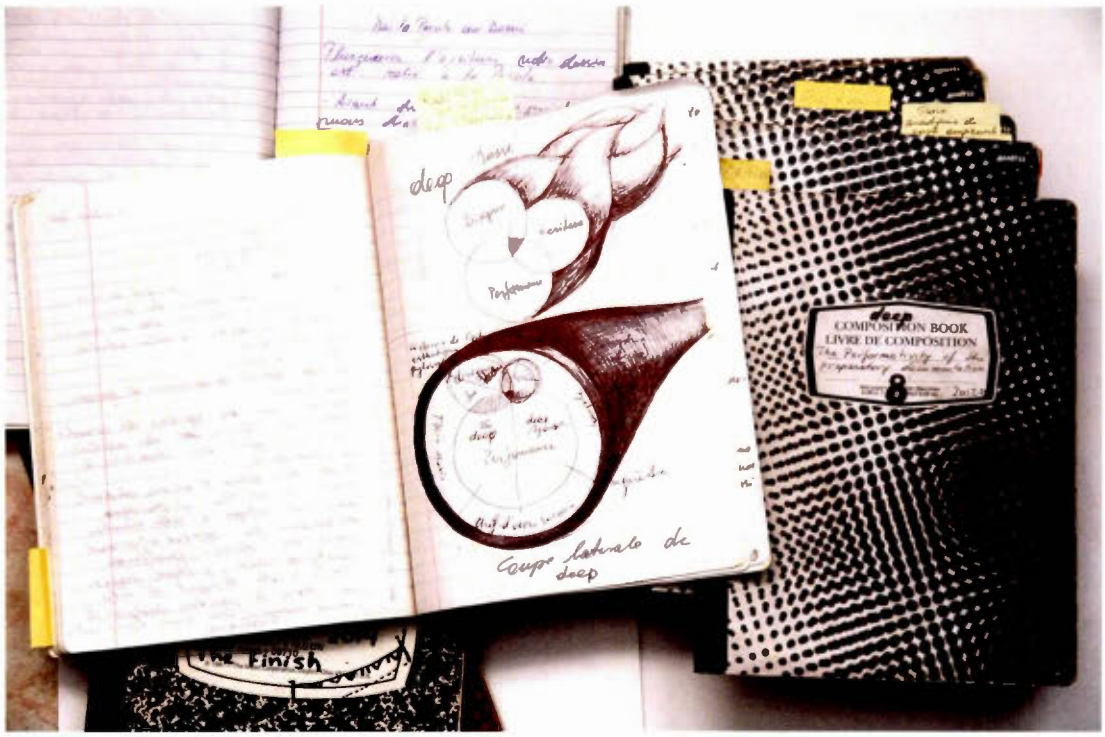


Figure 1.5 Besnik Haxhillari, les cahiers de notes de recherches doctorales portant tous le nom *deep* (2008-2015) accompagné d'un titre de sujet specifique.

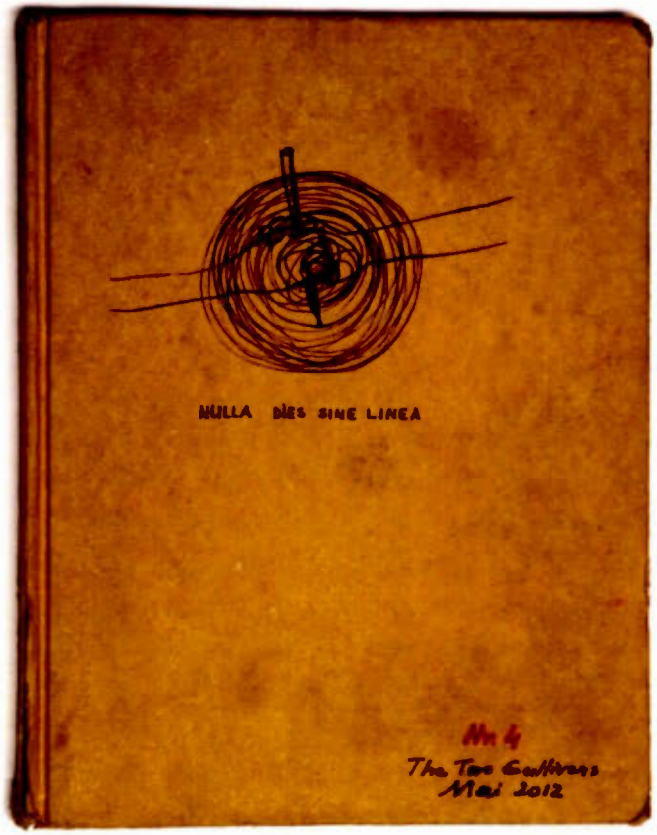


Figure 1.6 Une des cahiers de dessins *préparatoires* de performances (*deep*) de The Two Gullivers, portant la dévise *Nulla Dies Sine Linea*.

Depuis notre première performance en 1998, nous proposons la performance à travers le dessin comme une pratique de tous les jours. Nous ne faisons pas de répétitions (Krstic, 2011) avant les performances. Nous avons transféré le processus de la répétition en dessin préparatoire. Le dessin *deep* est proposé par nous, The Two Gullivers, comme méthode de préparation, de dialogue entre nous et comme une forme de notation pour la réalisation et la reconstitution (re-enactment)[12] de la

[12] Flutura Preka écrit présentement une thèse de doctorat sur ; *Le Re-enactment de Marina Abramovic et The Two Gullivers*. Le re-enactment : enjeux de la reprise et de la répétition en performance» est une

performance. Nous possédons un grand nombre de cahiers de dessins et sur chaque cahier, nous écrivons sur la couverture : *NULLA DIES SINE LINEA*[13].

L'écriture de cette thèse a été concrétisée par une analyse profonde des œuvres réalisées en collaboration, des œuvres qui ont été exposées dans différents lieux d'exposition. Même si j'ai abordé plusieurs réalisations, je me suis concentré sur: 1) *Bauhaus* (2010-2014)*; l'atelier de la performance*, qui englobe le processus du projet y compris le dessin comme *design* de l'objet de la performance, 2) *Drawingmovingtable*, une performance réalisée et modifiée avant tout dans le dessin préparatoire à chaque reprise avant sa présentation publique, et 3) *Quand le dessin devient performance*, une nouvelle performance de The Two Gullivers inspirée de la création de Jean-Pierre Perreault, de ses chorégraphies conceptualisées par le dessin.

Les œuvres présentées ci-haut étaient réalisées dans un processus de création, de documentation et d'analyse depuis leur toute première idée jusqu'à la réalisation finale : les v*ariantes,* les *repentirs, les réserves, les suspens.* Toute cette attention m'a aidé à reprendre certains concepts du *disegno*, pour faire parler le temps, le passé de l'action.

Chaque chercheur adopte une méthode de recherche et il doit effectuer des opérations vers l'aboutissement final.

---

thèse recherche/création qui a pour objectif de mettre en relief (et en lumière) les enjeux de la reconstitution en performance.

[13] De cette devise découle aussi la nôtre *Nul jour sans action* qui est aussi le titre de notre conférence dans le colloque international « Performances : la transversalité en actions » qui a eu lieu à Marseille le 25-26-27 septembre 2014. [MAC] Musée d'Art Contemporain, Marseille, Maison de la Recherche Schuman-Aix-Marseille Université.

Ma méthode a été construite par des opérations comme :

- La constitution et reconstitution des dossiers génétiques (avec tous les dessins et notes graphiques appartenant aux séries *Bauhaus* et *Drawingmovingtable.*
- Regroupement de dessins selon : leurs fonctions et leurs aspects visuels.
- Systématisation des cahiers de notes individuelles de recherche doctorale (une douzaine) intitulés *deep* (2008-2015). Ce sont des cahiers dans lesquels j'ai gardé les traces de mes recherches doctorales avec des informations sur ma thèse et sur les dessins en train de se réaliser dans notre processus performatif depuis 2008 (Figure 1.5).
- Inventaire des éléments marquants des dessins qui apparaissent de façon évidente dans les performances.
- Synthèse des recherches que j'ai faites sur les autres artistes (J. Beuys, J. Fabre, M. Abramovic, A. Kaprow et Jean-Pierre Perreault) et leurs dessins préparatoires pour la performance.
- Systématisation et reconstitution du dossier *Golden Shadows* où le dessin est utilisé comme outil pour réaliser des *copies d'analyses de dessins préparatoires.*
- Recherches dans les archives de Jean-Pierre Perreault à BAnQ, Montréal et d'Allan Kaprow à Getty Center, Los Angeles.
- Réalisation de la performance *Quand le dessin devient performance.*
- Préparation de l'exposition *Genèse* où j'ai présenté nos performances; *Quand le dessin devient performance* et *Drawingmovingtable.*

Les deux performances sont présentées par le processus à travers le dessin préparatoire et par la documentation vidéo. Dans l'exposition, pour la présentation de la performance et pour la compréhension du dessin préparatoire, j'ai privilégié l'écran comme un moyen efficace pour l'action réalisée dans le passé. L'écran représente le présent performatif. Il représente la présence de l'action et la présence de l'artiste de la performance.

Le cadre théorique que j'ai choisi pour ma thèse (histoire du dessin, le *disegno)*, le regard à travers l'écriture et la performativité ne fait qu'une grille qui m'a facilité et m'a inspiré dans la compréhension et la lecture du *deep* de The Two Gullivers. Par la connaissance du dessin comme projet et son histoire, j'ai assuré une certaine distance vis-à-vis ma propre pratique à travers un regard de différents points de vue.

J'ai exploré la période de temps qui existe avant l'œuvre, avant l'image, soit tout le processus avant le jour « J », qui est le jour de la performance. Je me suis intéressé au processus qui existe quand on ne connaît pas encore l'œuvre, jusqu'au moment de la réalisation. La performance projetée dans le dessin *deep* reste inconnue, elle n'est qu'un dessin. Le *deep* devient donc un atelier en forme de cahier. Ma réflexion sur l'atelier rejoint celle sur l'archive du processus de création, réflexion qui accompagne en fait la reconstitution de l'archive, le processus même de l'archive, du *deep* (les dessins préparatoires des performances).

Ma thèse s'achève par des études génétiques dans la performance en art contemporain. J'ai organisé mes collectes de données dans deux groupes majeurs qui sont formés en fonction de ma réflexion, de mes trouvailles, de nouveaux aspects et points de vues et d'interprétations nouvelles. Ainsi, ma base de données (Tableau 1.1) pour cette recherche est constituée des dessins *deep* des deux Gullivers et des dessins des autres artistes contemporains et du passé (*disegno*).

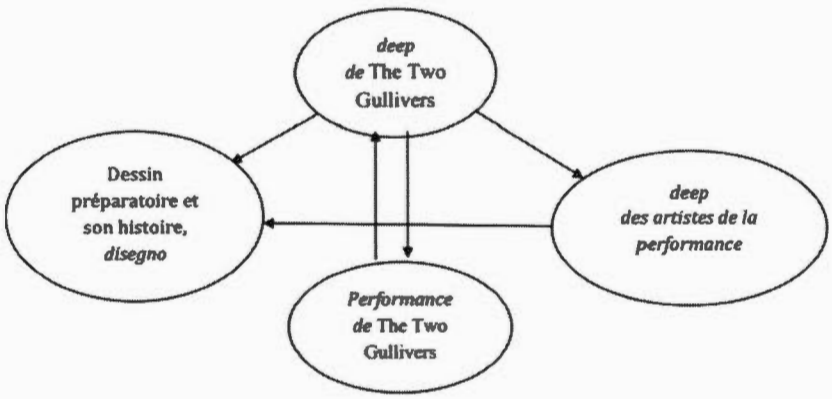


Tableau 1.1 *deep* de The Two Gullivers entre performance et *disegno*.

Bloc 1- Les dessins des deux Gullivers, *deep*.

a- Selon les projets : pour une performance, il y a des dessins qui peuvent s'échelonner sur plusieurs années.

b- Selon la forme : même s'il n'y a pas forcément des recherches pointues d'une marque graphique particulière, donc d'un style, on peut quand même constater que durant une période de plus de 12 ans, une forme d'écriture reconnaissable se cristallise.

c- Selon l'intention :

-Dessins pour une action (plan, schéma de mouvement, dessin d'expression).

-Dessins pour un objet (design, dessin technique ou maquette).

-Dessins pour exprimer une idée ou un concept ou une théorie (diagramme).

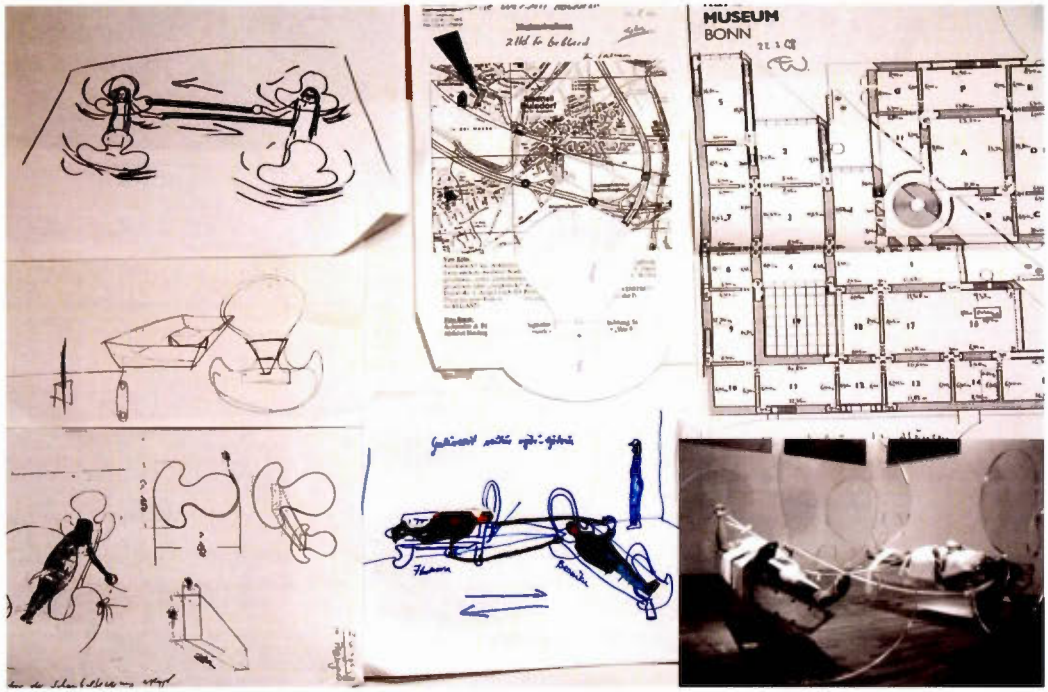


Figure 1.7 Dispositif génétique de le performance *Gulliver's Dream* 1999.

Bloc 2- Les dessins des artistes contemporains.
Dessins d'artistes de l'art de la performance,
Dessins d'artistes du théâtre, de la danse, du spectacle en général,
Dessins d'artistes qui jouent entre art, design et architecture,
Dessins d'artistes écrivains qui, pour trouver les mots, ont recours aussi au dessin.

Bloc 3- Les dessins des artistes du passé, dont la forme et le contenu s'apparentent proches du *deep.* Le concept de *disegno* et de non-finito me sert de guide.

Le **Bloc 1** est constitué de dessins avec des fonctions et formes multiples, d'où j'ai eu l'idée d'évoquer le concept de *disegno,* fondamental dans le processus de création. Ce dessin se présente comme une pratique et un système complexe. J'ai considéré les

dessins *deep* comme une base de données provenant du terrain, pour un auto-questionnement pendant la réalisation et l'observation. J'ai analysé en faisant émerger un sens. Il y a dans le *deep* des signes, des règles, une grammaire et des sous-entendus. Les lignes d'écriture et les lignes du dessin ont été pour moi une lecture et une relecture de mes réflexions et de mes scripts dans le cadre de mes recherches; une lecture et une relecture entre les lignes dans lesquelles le mot *deep* est né. Les dessins *deep* de The Two Gullivers sont observés dans trois regroupements qui répondent aux trois étapes du processus de recherche et de conception des performances :

1- *deep* de contexte et d'inspiration.
   a- De la réserve.
   b- Immédiat.
2- *deep* d'élaboration et de design.
   a- Dessins de l'objet principal.
   b- Dessins d'accessoires.
3- *deep* de développements futurs.
   a- Rejets et variantes.
   b- Le prochain projet.

Nos dessins sont des dessins de *Design pour l'action*[14]. En effet, le sujet de dessiner l'action est à l'origine de notre toute première performance *Gulliver's Sleep* (1998) présentée à la Galerie Nationale de Tirana (Figure 0.1). L'histoire de cette performance commence justement par un dessin modeste, que nous avons utilisé pour proposer la performance au jury de la Biennale de Tirana (1998). Je me souviens

[14] À part la pratique du dessin préparatoire que nous avons commencée en 1998, nous avons articulé aussi la réflexion autour de l'exposition de la trace performative depuis 2003, dans la Biennale de Tirana où nous avons exposé des dessins de performances. D'autres expositions suivent dans le même contexte, comme ; *Design pour un dialogue* à la Galerie Joyce Yahouda en 2004 et *Design for a dialogue* au centre d'artiste Lattitude 53, à Edmonton en 2008. Les expositions de 2004 et 2008 ont le même titre mais les travaux présentés sont différents.

encore du moment où nous avons expliqué la performance à Edi Rama[15], racontant ainsi une action à travers un dessin provenant de notre cahier de projets.

Le bloc 2 est constitué de dessins trouvés dans des livres de performance. J'ai parcouru l'histoire de la performance pour trouver des exemples, des petits schémas, des dessins ou des notes préparatoires. Il arrive que dans des catalogues d'exposition ou de festivals de performances, on publie les dessins des performances, l'évènement n'ayant pas eu lieu au moment de l'impression. Ce phénomène m'a aidé à présenter une petite histoire de la performance à travers ses dessins préparatoires, comme *les meilleurs dessins des artistes de la performance*, faisant référence à Vasari; *I disegni de' più eccelenti pittori, scultori et architettori,* publié en 1550.

Ma méthode et mon intérêt étaient de présenter dans cette thèse la pratique de *deep* de The Two Gullivers qui n'est pas un cas isolé, mais une pratique réelle dans l'art d'aujourd'hui et particulièrement celle de la performance. C'est pour cela que je l'ai inclus dans le dossier des artistes où j'aborde un grand nombre d'exemples. Sans faire une enquête détaillée sur chaque artiste et l'ensemble de son œuvre, les exemples que j'ai présentés par une méthode de recherche concernent les publications centrées sur le sujet que je traite : le script et les traces de l'action performative, sans chercher dans les coulisses, dans leurs laboratoires (sans même fouiller dans leurs « poubelles », là où ils auraient jeté les traces des solutions retenues ou pas). Pour donner forme à mon hypothèse, j'ai privilégié les deux exemples que j'ai mentionnés plus haut, les archives de Jean-Pierre Perreault et les archives d'Allan Kaprow qui m'ont permis de comprendre que ces « poubelle-archives » étaient essentielles.

---

[15] Edi Rama en 1998, il a été nommé Ministre de la culture, de la jeunesse et de sports par le gouvernement de Fatos Nano. Rama a été un de nos professeurs à l'Académie des beaux arts de Tirana et plus tard notre collègue. Aujourd'hui, il est premier ministre de l'Albanie.

Lorsque je suis passé à travers toutes les traces accumulées, même les feuilles vierges, vides, je suis devenu encore plus conscient de l'importance du processus des créateurs après leur disparition. Pour certains, il y a beaucoup d'études, pour d'autres moins. Même si ce groupe est principalement constitué de dessins des artistes de la performance, j'ai inclus dans ma banque d'images certaines images de dessins-projets d'autres arts, comme la danse (Trisha Brown) et le théâtre (Jan Fabre). Pour pouvoir rencontrer les artistes à travers leurs dessins, j'ai conçu une série intitulée *Golden Shadows*. Il s'agit d'une série de dessins à main levée d'après des dessins préparatoires de performances (esquisses-projets, scripts, schémas, cartes) des artistes qui m'intéressent comme : Allan Kaprow, Joseph Beuys, Jan Fabre, Marina Abramovic, Günter Brus, Trisha Brown, Dick Higgins, Carolee Schneemann, Wolf Vostel, Yves Klein, Orlan et Gilbert & George.

Dans le cas d'Allan Kaprow, les *Golden Shadows* sont faites à partir de documents d'archives que j'ai eu l'occasion de consulter à Getty Center où je me suis concentré sur l'œuvre intitulée *18 Happenings in 6 Parts,* réalisée en 1958.

Dans la série *Golden Shadows*, le dessin devient un outil d'analyse et de recherche. Les dessins représentent des éléments graphiques présents dans les dessins préparatoires des autres artistes et ils servent de citations visuelles à l'appui du propos. Comme je n'ai pas inclus des photographies des dessins dont je parle, j'illustre le texte avec des images de ma série *Golden Shadows* tout en renvoyant les sources documentaires et/ou liens internet.

Dans le bloc 3, il y a des images de dessins provenant de l'histoire du dessin, notamment du *disegno*. Le choix des dessins est guidé par mon cadre théorique à propos du dessin. Ce cadre est fait de deux plans. Un premier plan est constitué par les multiples fonctions du *disegno*, comme l'imagination d'un objet, d'une image, d'un mouvement, d'un costume, d'un espace, etc., d'où mon idée de comparer *deep*

avec *disegno*. L'autre plan est constitué par des aspects du dessin comme technique et comme moyen d'expression. Je suis parti d'un *deep* de deux Gullivers, où j'ai identifié des aspects importants de la forme et du contenu, aspects retrouvés dans les dessins des autres artistes de la performance dans le contexte de *dessin* comme *disegno*.

Mon approche est pragmatique et guidée par l'expérience. De plus, mon écriture est parfois enrichie de nuances métaphoriques et poétiques qui imprègnent mon style. *deep* est un ensemble de dessins de différents styles et fonctions, et l'approche de la génétique m'a aidé à comprendre et faire comprendre leur complexité au service de la performance.

La démarche de cette thèse est marquée par le travail en duo tant sur le plan artistique que sur le plan de la recherche dans la dynamique du *Twin Thesis*. Nous en avons formulé notre définition, comme suit :

> Twin Thesis (terme proposé par nous The Two Gullivers en 2009) est un modèle de thèse doctoral en recherche/création en art, où deux artistes écrivent deux thèses différentes et distinctes sur la même pratique artistique en duo. À part les problématiques particulières que nous abordons dans nos thèses, il y a toute une réflexion sur les stratégies déployées pour pouvoir, d'un côté, préserver l'authenticité de chaque thèse, et de l'autre, préserver l'harmonie et l'équilibre dans la création. Si toute création est nourrie par la recherche et la réflexion théorique, alors notre œuvre devient aussi un lieu de rencontre et de bataille de nos « trouvailles théoriques », qui, souvent, sont très différentes, des fois contradictoires même. Twin Thesis reflète justement la dynamique de notre recherche. Le travail d'artiste en couple comme pratique artistique amène aussi des recherches académiques interdépendantes. Le Twin Thesis n'est pas un travail de recherche en groupe. Le travail artistique en couple est une collaboration, et Twin Thesis n'est pas une simple addition d'entités. La gémellité, s'il y en avait une, ne serait pas non plus identique. J'utilise le terme en anglais pour éviter le double genre jumeaux-jumelles. La méthodologie de cette thèse ne pourrait être cohérente sans considérer la dynamique de la méthode de travail artistique en duo et la recherche académique de proximité.

1.5 Cadre épistémologique : contexte théorique et pratique de la méthodologie

Cette recherche à été l'occasion d'expérimentations et d'observations du point de vue méthodologique.

1.5.1 La génétique comme science des processus

La critique génétique est une discipline jeune, héritière du structuralisme et constituée comme une approche d'études dans le champ littéraire. L'étude des avant-textes et de toutes les traces du processus qui mènent au texte, donc à l'œuvre, a ouvert des perspectives nouvelles sur la connaissance de l'écriture et de la littérature. Cette approche inspire de plus en plus de chercheurs provenant d'autres domaines afin de l'utiliser pour d'autres objets d'étude dont le but commun est d'étudier les trajectoires et les itinéraires de la création dans sa genèse. Des chercheurs dans les deux champs touchés par ma recherche, le dessin (Boubli, 2012) et la performance (dans le sens large de la performance, spectacle (Féral, 2011), théâtre, (Grésillon, 1994) etc., ont commencé à s'intéresser à cette méthode à vocation transversale.

> À côté d'une génétique des textes littéraires, on voit se définir, dans plusieurs secteurs des arts et des sciences, une approche dynamique des documents de travail visant à élucider les logiques de la création. À la différence des méthodologies critiques, le but commun de ces approches n'est pas d'interpréter des œuvres ou des résultats, mais de comprendre des processus, en exploitant un énorme gisement de savoir : trois siècles d'archives encore largement inédites. Dans chaque domaine, il s'agit d'élucider les indices d'un itinéraire créatif et de reconstituer les processus qui l'ont animé, en combinant un outillage théorique adapté aux phénomènes temporels de la genèse et les ressources de l'informatique (De Biassi et Pierrot, 2010).

L'étude génétique est très pertinente. Elle est contemporaine au processus de la création (Donin, 2010) fait par d'autres ou par les artistes eux-mêmes (genèse et

autogenèse[16]). Dans un texte consacré à un projet de Picasso, *Monument à Apollinaire,* Lichtenstern évoque certaines conversations de Picasso qui touchent le processus créateur et sa conscience sur l'archivage par l'artiste lui-même ainsi que des traces du processus de création : « Je suis arrivé au moment voyez-vous, où le mouvement de ma pensée m'intéresse plus que ma pensée elle-même ». Picasso déclare à Françoise Gilot que : « On ne peut vraiment suivre l'acte créateur qu'à travers la série de toutes les variations » et dans la déclaration qu'il fait à Brassai le 6 décembre 1943, il dit : « Pourquoi croyez -vous que je date tout ce que je fais? C'est qu'il ne suffit pas de connaitre les œuvres d'un artiste. Il faut aussi savoir quand il les faisait, pourquoi, comment, dans quelles circonstances. Sans doute existera-t-il un jour une science, que l'on appellera peut-être «la science de l'homme». Lichtenstern commente ainsi : « Cette clairvoyance parle d'elle même. Picasso souhaitait ouvrir la voie à une future recherche sur la créativité. Cette recherche aurait pu permettre en s'appuyant sur toute la genèse d'une œuvre, d'en reconnaitre les «variations», ce qui signifie aussi de contrôler «l'esprit de suite» qui présidait aux diverses transformations du thème abordé» (Lichtenstern, 1990, p. 54-55).

Ces conversations mettent en évidence la clairvoyance de Picasso (Glimcher, Arnold & Marc, 1986) qui souhaitait ouvrir la voie à une future recherche sur la créativité. Il y a des artistes pour qui le processus de création en soi est à la fois résultat et intention et l'œuvre n'est qu'une étape ou une phase de tout un processus. La reconsidération de l'archive du spectacle vivant et la remise en scène de performances[17] du passé ont fait en sorte que des chercheurs adoptent la génétique dans l'étude du re-enactment, comme c'est le cas de la remise en scène après trente

---

[16] Je considère mon approche comme une ontogenèse.

[17] En 2006, le re-enactment de la performance d'Allan Kaprow *18 Happenings in 6 Parts*, à Reuben Gallery, New York, en octobre 1959, a fait l'objet d'un re-enactment au Haus der Künst, Munich, où les notes, les scripts et les dessins préparatoires ont été utilisés pour la reconstitution de l'œuvre, beaucoup plus que les enregistrements.
http://www.perfomap.de/map1/iii.-kuenstlerische-praxis-als-forschung/redoing-201c18-happenings-in-6-parts201d

ans d'une pièce de Jan Fabre que G.Boato (2012) a suivi et étudié dans une perspective génétique (les répétitions et les cahiers de notes et de dessins). Les traces matérielles du processus et particulièrement des dessins nous donnent la possibilité d'acquérir une connaissance plus complète de la performance en vue de sa remise en scène[18]. La performance actuelle est entrée dans l'ère de son re-enactment (Kihm, 2008) et les traces documentaires sont réactivées. L'archive ne cesse de se reconsidérer.

Je répète que la considération de la génétique comme une méthode dans l'art de la performance se rapproche de la génétique littéraire. Un des artistes qui a contribué à la conceptualisation et à la théorisation du processus de la création est Paul Klee. Dans une récente étude publiée dans la revue *Genessis nr. 30*, A.H Pierrot procède à une étude génétique de ses manuscrits et de ses dessins et met en lumière la compréhension que Klee avait du processus de création :

> La genèse de l'Écriture nous offre une bonne illustration du thème du mouvement. L'œuvre d'art également est en première ligne genèse ; elle n'est jamais vécue comme simple produit. Un certain feu s'allume ; pour se perpétuer, il atteint la main, débouche sur la toile et, de la toile surgit de nouveau sous la forme d'une étincelle et ferme le cercle en revenant plus profondément à son point d'origine : l'œil (il revient au centre du mouvement, de la volonté, de l'idée). L'activité du spectateur est également déterminée par le temps. L'œil est fait de telle façon qu'il achemine ce qu'il voit par fragments jusqu'au fond de la cavité oculaire. Pour voir correctement un nouveau fragment, il doit abandonner le précédent. Puis il s'arrête et s'en va comme l'artiste. S'il aperçoit que cela en vaut la peine, il revient en arrière comme l'artiste. [...] L'œuvre plastique est née du mouvement, elle est elle-même un mouvement arrêté dans le temps et doit être perçue dans le mouvement (muscles de l'œil) (Pierrot, 2010).

---

[18] Le phénomène de re-enactment comme un phénomène contemporain est un sujet intrinsèquement relié à ma pratique performative. Dans la thèse de Flutura Preka (The Two Gullivers, Twin Thesis) il est question justement du re-enactment dans la pratique de The Two Gullivers en lien avec Marina Abramovic.

1.5.2 La génétique de la performance art entre la génétique du spectacle et la génétique du dessin.

L'attachement à la génétique comme méthode de recherche vient comme résultat du fait que l'observation de l'origine et de l'évolution du projet artistique, genèse et processus, constituent indéniablement une méthode de recherche et un sujet de recherche à la fois.

Dès le début, la génétique concernait le texte et le tableau (génétique du dessin). Dans le cas de l'écriture, soit du texte, les chercheurs s'occupent des traces, des idées et des « gribouillages », ces *germes* génétiques qui avec le temps deviennent œuvre écrite. Mes intérêts sont penchés sur la génétique en performance, mais les recherches de Josette Féral, qui concernent la génétique théâtrale, sont des exemples importants pour ma thèse. À deux reprises (1995 et 1998), Féral arrive à une contribution importante non seulement sur les études génétiques en théâtre, mais ces recherches servent aussi pour les études génétiques en performance dans le sens large du spectacle. Passant par la génétique du texte littéraire à celle du texte dramatique et du spectacle théâtral, Féral serait un pont entre la génétique du théâtre et la génétique de la performance. À partir de cela, les études génétiques en performances ou en théâtre entrent dans une perspective de la tradition de recherches scientifiques qui concernent l'art en général. La genèse concerne toutes les disciplines. Féral passe d'une génétique théâtrale à une génétique du spectacle, c'est-à-dire que l'objet de l'étude n'est pas seulement la métamorphose du texte dramatique, mais le spectacle avec tous les éléments constituant le processus comme une œuvre visuelle tout en restant dans l'art du spectacle.

La génétique du spectacle, comme proposé par Josette Féral (2011), constitue une contribution importante dans la génétique contemporaine. Pour définir l'objet d'étude du spectacle théâtral ainsi que les instruments nécessaires pour cette étude, Féral nous dirige vers la critique de la génétique du spectacle. Dans l'approche de

Féral, l'intérêt est déplacé vers le metteur en scène et son œuvre. Elle propose une méthode qui ne s'occupe pas uniquement du texte dramatique et la modification qu'il subit, mais de toutes les étapes de la construction du spectacle. Sans abandonner le texte dramatique Féral propose d'étudier toutes les traces matérielles du processus, les brouillons scéniques et visuels, soit toutes les traces qui témoignant des étapes de l'évolution du spectacle.

> L'étude génétique appliquée au théâtre n'étudierait donc pas la totalité d'une mise en scène, mais choisirait certains moments privilégiés qu'elle analyserait pour mettre en lumière les étapes qui y ont mené. Elle tenterait ainsi d'éclairer les modalités de création d'une scène donnée, d'un geste, d'un déplacement afin de tracer en pointillé les ombres sur lesquels le travail de gestation se construit, la façon dont opèrent les renoncements, les rectifications, les changements de trajectoire; autrement dit toutes les étapes préliminaires ayant mené au choix définitifs (Féral, 2011, p. 72).

Ma propre position sur la génétique de la performance artistique se trouve justement entre la génétique du spectacle (ou de la mise en scène) et la génétique du dessin. Ce qui différencie la génétique du spectacle de la génétique de la performance artistique en arts visuels est l'implication de la génétique du dessin préparatoire en lien avec l'image de la performance. La performance est considérée comme un art vivant, art du présent, art avec un caractère éphémère. Pourtant, le processus de la création de la performance dépasse le simple cadre de la présence d'un *ici et maintenant*. Dans le processus de la performance, il y a des traces qui restent et qui deviennent des documents qui assurent une bonne partie de la performativité. Ces traces matérielles du processus deviennent texte et image. Même la matérialité de l'objet se réduit en texte et image de toute façon. C'est la force de l'image qui fait de la performance artistique un objet d'étude susceptible d'être vu de l'angle de l'image-tableau. Le regard du dessin préparatoire de la performance à travers le concept du *disegno* constitue une approche qui diffère de l'analyse des documents du spectacle comme

un ensemble de documents hétérogènes, mais égaux même si différents dans leur fonction.

L'observation du processus de la performance à travers l'angle du *disegno* renforce cette particularité de la performance en tant qu'une action qui fait image. À travers une approche s'inspirant (au moins en partie) de la génétique du dessin, il y a une connaissance autre de la performance artistique. L'étude de l'évolution de l'image, de sa forme et de son contenu, dans le cas des études génétiques des tableaux de la renaissance et de tous les tableaux de peinture, constitue un modèle indispensable à considérer dans le cas de l'étude de la performance en arts visuels.

Lizzie Boublie, une spécialiste de l'art de la Renaissance, applique et formule le cadre de la génétique du dessin :

> La question du processus de création dans le dessin à l'époque moderne est le plus souvent axée autour d'un phénomène majeur, celui de la tradition téléologique, car la création est pensée seulement dans la perspective d'une clôture, celle de l'achèvement de l'œuvre. Cette position est en contradiction avec le questionnement posé par l'idée même de « processus » qui implique, au contraire d'une linéarité d'ordre téléologique, des retournements, des hésitations, des corrections constantes qui peuvent tout aussi bien expliquer que justifier l'œuvre achevée. Dans cette orientation, la temporalité occupe un rôle de premier plan dans la mesure où les mutations les plus complexes déjouent justement cette linéarité. Les reconstitutions partielles de la genèse d'une œuvre exigent sans cesse d'aller à rebours, non pas pour recréer cette œuvre, mais pour comprendre la « logique » du processus et l'intégrer dans une pensée dynamique et mouvante au moment de l'interprétation. L'enjeu d'une telle étude est de parvenir à établir les fondements d'une nouvelle approche où les changements et les métamorphoses d'un processus peuvent expliquer la singularité d'une œuvre, et non son classement dans une catégorie déterminée. En tenant compte des spécificités d'une pensée graphique, souvent en complément et en prélude à une phase plus avancée de l'élaboration, on change de point de vue sur l'œuvre, mais aussi sur les méthodes d'analyse et d'interprétation qu'on peut lui appliquer (Boubli, 2012).

La génétique du dessin inspiré de la génétique des textes littéraires élaborés récemment comme une approche dominant dans la recherche des manuscrits et des documents adopte des modes et des procédés d'analyse dans le domaine de la peinture et de l'art visuel. En 2013, au Musée Fabre à Montpellier, a été présenté une exposition, *L'atelier de l'œuvre (dessins italiens du Musée Fabre)* dans ce sens. Cette exposition, comme annoncée par Eric Pagliano, a été le lieu où a été expérimentée une méthode particulière d'analyse : la génétique des dess|e|ins.

> Si le dess|e|in n'est plus considéré comme œuvre d'art c'est qu'il se trouve appréhendé comme document. Et comme tout document, il renvoie à d'autres documents de genèse. (Pagliano 2012, p. 24).

Pour l'exposition, les commissaires de cette exposition ont adopté une méthode d'analyse telle qu'utilisée depuis plus de 30 ans par la génétique littéraire pour l'étude des manuscrits et adaptée au monde des dess|e|ins.

> Le principal apport méthodologique a consisté à considérer le dess|e|in non plus dans sa singularité et son unicité, mais dans la pluralité et la multiplicité des liens qu'il engage avec d'autres dessins. Il a donc fallu à constituer des « dossiers génétiques » contenant la totalité des pièces préparant une œuvre d'art donnée, la plupart du temps une peinture…» (Pagliano 2012, p. 24).

À partir de ces dossiers génétiques sont créés des « dispositifs génétiques » où sur un même mur sont installés autour de l'œuvre en question tous les dessins qui sont à son origine. Ainsi, pour la performance *Drawingmovingtable*, j'ai constitué un dossier génétique autour d'une seule photo de la performance avec 23 dessins qui y sont reliés. Je pense que la génétique du dessin peut être adoptée et adaptée dans l'étude de certaines performances artistiques dont l'image souvent porte l'importance d'un tableau.

Je tiens à noter ici que mon approche se situe entre genèse et autogenèse. Mes recherches seraient une contribution concernant la performance en arts visuels vis-à-vis la performance, mais ces recherches serviraient aussi comme références pour des études génétiques d'autres disciplines de l'intérieur où le chercheur se trouverait être le créateur lui-même. Il est témoin de la création de l'œuvre et de son archive tout en observant le processus. La production de l'œuvre est accompagnée de la systématisation de son archive même, à travers toutes ses traces, gardées et observées pendant le processus préparatoire dans le *cahier de scénographe* ou le *cahier de régie, etc.* La position du chercheur externe, comme dans le cas de Féral, se situe dans le contexte de l'observation sur le terrain du spectacle, dans le processus de la mise en scène, tandis que ma position est différente, car il s'agit d'une double participation : je construis l'œuvre et j'observe tout ce qui se produit autour de l'œuvre à la fois. Les traces de l'œuvre s'accumulent par ma volonté comme créateur et observateur et non seulement du point de vue de l'observateur qui se trouve sur le terrain de l'autre. Je suis le participant, le créateur et l'interprète sur mon propre terrain pendant le processus de la création et de la réalisation. Ce que j'essaie de clarifier ici, c'est que je possède la liberté de prise de décision pour des changements pendant la réalisation de l'œuvre. Ces prises de décisions qui se mémorisent par le dessin dans nos cahiers deviennent des sources importantes pour comprendre et décrire l'œuvre performative.

CHAPITRE II

DE LA PRATIQUE À LA RECHERCHE-CRÉATION. *BAUHAUS* : L'ATELIER DE LA PERFORMANCE

2.1 *Bauhaus I* un projet – laboratoire

Bauhaus[19] (2009-2014) est un projet majeur qui s'inscrit dans notre démarche artistique performative (en tant que *The Two Gullivers)* et qui contribue à la mise en relief de notre atelier de la performance à travers la conception dans le dessin préparatoire ainsi qu'à travers les changements importants de la performance pendant son processus créatif, dans le contexte de la reprise (re-enactment) et l'implication de notre vie dans l'art.

Le projet *Bauhaus* coïncide avec la période de nos[20] recherches doctorales. Il nous a servi d'œuvre-laboratoire, car chacun de nous a pu intégrer ses propres recherches

---

[19] *Bauhaus I. Sleep : Adventure on the fog.* (2009). Artspace. Peterborough (Ontario) ;
Bauhaus II. Gulliver's Rehearsal, Drawing into performance. (2010) Loop Gallery. Toronto.(Ontario) ;
Bauhaus III et IV. (Atelier *Star's Anatomy,* rouge*)*. (2013) Galerie Joyce Yahouda, Montréal. (Québec) ;
Bauhaus V. L'objet de la performance) (2014). Galerie R3, Université de Québec à Trois-Rivières. (Québec) ;
Bauhaus VI. Résidence-exposition-campement). (2014). 32e Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul.

[20] Flutura Preka a été inscrite au doctorat en études et pratique des arts dans la même année universitaire (2008-2009) que moi et nous avons continué en parallèle nos recherches. C'est cette dynamique de travail, comme duo d'artistes qui nous a amenés à concevoir une méthode de travail qui est la nôtre. Ces recherches étant devenues deux thèses, nous les avons nommées *Twin Thesis.* Ce terme se présente comme une proposition qui fait objet d'autres considérations méthodologiques dans un cadre de thèse doctorale en recherche-création des couples ou de duo d'artistes.

théoriques dans un corpus d'œuvres qui forme une sorte de rhizome avec des liens visibles et invisibles avec l'ensemble de notre travail, avant et après *Bauhaus*. Ce projet est à l'image de notre propre atelier de la performance, de l'idée à l'action à travers le dessin préparatoire.

Après une brève description du projet en général, je traiterai en particulier de deux éditions : *Bauhaus* 2009 et de *Bauhaus* 2013.

En octobre 2009, nous (The Two Gullivers) avons été invités par Artspace Gallery à Peterborough pour présenter notre projet *Sleep : Or adventure on fog*. Le projet consistait en une résidence-performance (du 22 au 29 octobre) et une exposition qui continua jusqu'au 14 novembre 2009. La veille du début de notre résidence, tard le soir, nous sommes arrivés dans l'espace de la galerie. À la surprise de la directrice de la galerie, nous n'étions pas le duo d'artistes auquel elle s'attendait. En effet, il y avait trois enfants de 6 à 14 ans avec nous. Comme la chambre (8'x 8') n'était pas suffisamment spacieuse pour les cinq, nous avons décidé de dormir dans l'espace de l'exposition. Avant de penser à l'installation de nos œuvres (nous avions apporté des objets et des œuvres déjà réalisées comme; *la valise transparente*, *l'aquarium-poussette transparente, les haltères*), nous nous sommes mis à construire notre lieu d'habitation, notre maison temporaire comme les nomades ou les campeurs dont le chez-soi est toujours ailleurs et partout à la fois.

Le concept central est la confrontation d'œuvres déjà réalisées avec un lieu et un public différent dans le cadre d'une performance-résidence en famille pour la durée de l'exposition. De 2009 à 2014, il y a eu six éditions avec le nom de Bauhaus (I-VI) accompagnées par un titre spécifique.

> Le projet Bauhaus a été conçu comme un *work in progress* de performance/installation et résidence, pour être réalisé et présenté dans

plusieurs lieux différents. Il s'agit d'un projet d'installation et de performance dans un contexte interdisciplinaire. Chaque station étant une occasion de renouvellement et d'enrichissement du projet avec de nouveaux éléments, qui reflètent la dynamique des rencontres et des nouveaux contextes. L'installation s'adapte et se transforme en fonction du lieu en un lieu de résidence-campement dans l'espace de l'exposition. Les installations deviennent des plateformes d'échange et de dialogue multiple, soit des plateformes de performance. La galerie devient un espace de réflexion à la fois sur la place de l'artiste et de sa vie privée tout en confrontant cela avec la réflexion sur l'atelier et le processus du travail en performance. Les dessins transparents présentés dans l'exposition servent de murs ou de limites, partiellement fermés, entre l'espace de la galerie et l'espace de vie, à l'intérieur de l'installation. Chacun de nous devient sujet et objet de l'œuvre. L'installation est devenue vivante et activée par la rencontre avec le public. De nouvelles œuvres s'ajoutent à la structure centrale. Des interventions performatives, des re-enactments, un panel de discussions et des rencontres tout au long de la résidence transforment notre projet Bauhaus en ÉVÈNEMENTS[21].

[21] Extraits du communiqué de presse du projet *Bauhaus III et VI.*

Figure 2.1 The Two Gullivers, *Bauhaus I, Sleep : Adventure on the fog,* 2009, Artspace, Peterborough (Ontario).

2.1.1 La vie et l'art confondus

Nos vies privées et professionnelles sont entrelacées dans nos performances. C'est une fusion entre vie et art. Le projet *Bauhaus* a commencé en 2009 et n'est pas encore fini. C'est un *work in progres*. La documentation de nos projets artistiques montre aussi bien le parcours de notre art que celui de notre vie privée, de notre famille, incluant nos enfants depuis leur naissance à aujourd'hui. Parler de ce projet ainsi que de la complexité du processus préparatoire de la performance en collaboration implique inévitablement d'aborder les enjeux de l'implication de la vie dans l'art. Dans ce projet, l'art et la vie ont lieu simultanément et ne connaissent pas de frontières entre eux. Dans notre cas, notre création est l'art vivant, elle n'est pas une *esthétique* imitative de la nature. Dans notre parcours, nous, *The Two Gullivers,* avons adopté, inventé et réinventé nos propres règles en fonction de la création qui est inter-indépendante de notre vie. Ce changement de règles vient comme un résultat de la mutation dans la recherche et l'expérience attaché au processus du travail créatif. Le projet est aussi une réflexion sur l'héritage de l'art de la performance des années 60-70 dans notre travail. À la place du coyote de Joseph Beuys (*I Like America and America Likes Me,* 1974), nous introduisons dans l'espace clos nos trois enfants et toute la dimension de l'intime. Le dessin comme notre pratique de tous les jours dans le cas du projet *Bauhaus* devient une activité de famille.[22]

2.2 *Bauhaus II; Gulliver's Rehearseal : Drawing into Performance* (2011)

[22] http://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/2233/the-two-gullivers-dessine-moi-une-famille

Bauhaus II est réalisé dans le cadre de notre exposition *Gullivers' Rehearsal : Drawing into Performance* à Loop Gallery à Toronto, avec pour commissaire Vessna Krstich. L'exposition examine nos dessins préparatoires pour nos performances. Dans notre pratique en duo, le dessin préparatoire est une méthode de conceptualisation et de réalisation de la performance, considéré comme son archive après sa réalisation. Notre dessin préparatoire est une alternative pour la documentation de nos idées dans un processus futur de la réalisation ainsi qu'un dialogue permanent dans cette pratique collaborative performative.

Cette exposition démontre notre dessin, le dessin de The Two Gullivers, dans son état total. Le dessin est ici à la fois sujet et objet de la performance.

L'exposition était divisée en trois espaces-installations, l'un après l'autre. Chaque espace-installation était entouré de dessins et servait de plateforme et lieu de performance : platforme 1- au milieu, nous avons construit l'installation centrale avec les dessins en plexiglas transparents servant de « murs », notre *petit chez nous;* platforme 2- en avant, à l'entrée, nous avons construit une plateforme, *Remotecontroldrawing* et platforme 3- dans le fond de la galerie où les trois murs étaient couverts des dessins préparatoires, nous avons installé une petite table avec deux chaises en bois peinturées en blanc.

Figure 2.2 The Two Gullivers, *Bauhaus II, Gulliver's Rehearsal, Drawing into performance,* 2010, Loop Gallery, Toronto (Ontario). Platforme 1 et platforme 2.

Les trois installations étaient activées pendant 24h à l'occasion de la Nuit Blanche *Scotiabank* à Toronto, le 1er octobre 2011. Nous avons accueilli un très grand nombre visiteurs, de 18h30 jusqu'à 7h00 du matin, le lendemain. À la différence du public de Peterborough, le public de Toronto était plus nombreux et participait davantage. Les trois plateformes étaient occupées par le public en permanence et les gens bougeaient d'un espace à un autre tout en participant à l'action proposée. À l'intérieur de la *plateforme 1*, la plateforme centrale, le public mangeait, buvait et discutait avec nous et entre eux.

La *plateforme 2* était occupée en permanence. Autour de la plateforme, le public prenait tour à tour les cinq télécommandes des autos téléguidées pour dessiner avec les crayons attachés autour des autos. Cette plateforme attirait des adultes, mais aussi beaucoup d'enfants, ce qui nécessitait nos interventions pour coordonner les actions-activités performatives qui se déroulaient simultanément dans les trois espaces : plateforme 1, plateforme 2 et plateforme 3.

La performance de la *plateforme 3* s'intitulait *Drawing for duo and one pencil* 2011 (*When drawings become performance*). Il s'agissait d'une action proposée au public comme réflexion sur le processus collaboratif de la performance à travers le dessin. L'action était donc simple. Les gens étaient invités à trouver un partenaire et s'assoir face à face à table, à attacher une main autour d'un même crayon, à trouver une idée et à le dessiner ensemble sur une feuille blanche.

Figure 2.3 The Two Gullivers, *Bauhaus II, Gulliver's Rehearsal, Drawing into performance,* 2010, Loop Gallery. Toronto (Ontario). Platforme 3.

Dans l'espace de quelques minutes, nous proposons au public de vivre à petite échelle le défi que nous vivons depuis 1998 : imaginer de créer une œuvre à deux, dessiner à deux sur la même feuille et avec un seul crayon. Cette action représente le dialogue dans la collaboration vers la finalisation de l'œuvre. L'image est devenue notre emblème et il apparait sur chaque cahier : *Nulla Dies Siene Linea.*

Si pour Duchamp « *c'est le regardeur qui fait l'œuvre* » pour nous, c'est le public qui fait une partie de la performance. Nous sommes les concepteurs, mais le public complète la réalisation de la performance. Nous ne nous absentons pas de sa production, mais nous guidons le public pour qu'il devienne simultanément *réalisateur* (dans une certaine façon) et *regardeur* :

> Mais je crois que l'artiste qui fait cette œuvre ne sait pas ce qu'il fait. Je veux dire par là : il sait ce qu'il fait physiquement, et même sa matière grise pense normalement, mais il n'est pas capable d'estimer le résultat esthétique. Ce résultat esthétique est un phénomène à deux pôles : le premier, c'est l'artiste qui produit, le second, c'est le spectateur, et par spectateur je n'entends pas seulement le contemporain, mais j'entends toute la postérité qu'une chose doit rester ou survivre parce qu'elle a une profondeur que l'artiste a produite, sans

> le savoir. Et j'insiste là-dessus parce que les artistes n'aiment pas qu'on leur dise ça. L'artiste aime bien croire qu'il est complètement conscient de ce qu'il fait, de pourquoi il le fait, de comment il le fait, et de la valeur intrinsèque de son œuvre. À ça, je ne crois pas du tout. Je crois sincèrement que le tableau est autant fait par le regardeur que par l'artiste (Duchamp, 1961).

J'ai amené cette citation avec l'intention de nuancer la différence entre le public devant un tableau et le public qui participe dans la performance. Un public devant un tableau ne touche aucune partie de l'œuvre, tandis que dans la performance, il participe physiquement et s'engage dans l'action. La performance qui implique le public lui délègue une partie du processus. L'action se fait entre l'artiste et son public. Le public n'est pas toujours conscient du fait que l'artiste l'engage intentionnellement dans le processus de son œuvre. Le lieu de la présentation de la performance est la fois atelier et place d'exposition. Pour Duchamp, l'artiste « n'est pas capable d'estimer le résultat esthétique », mais dans le cas d'une performance participative, l'artiste a la possibilité d'anticiper le résultat esthétique. Une fois que le public est dans l'action, l'artiste de l'autre côté peut travailler pour un résultat esthétique désirable. Aussi, le dessin *deep* a cette fonction d'anticipation du résultat esthétique. Nous dessinons en vérifiant le plus possible l'esthétique de l'œuvre.

L'exposition en question touchait aussi le re-enactment. Le 8 octobre, nous avons re-performé *Nightsea Crossing*[23]. Nous avons aussi participé à une table ronde (Harbourfront Centre) sur les *duos d'artistes*; The Two Gullivers et des duos de Toronto, incluant Paul Couillard et Ed Johnson, Lisa Steele et Kim Tomczak. Amelia Jones était l'invitée d'honneur et a présenté un exposé sur « *l'intimité entre l'artiste et le chercheur dans des études de Live Art.* »[24] Notre exposée *deep re-enactement :*

---

[23] Voir *Nightsea Crossing* dans le chapitre IV.

[24] *Performance Art + Partnership*, Panel de discussion: *Performance Duos.* Panelistes: Lisa Steele and Kim Tomczak, Paul Couillard et Ed Johnson, Flutura Preka & Besnik Haxhillari (The Two Gullivers). Moderateur Jim Drobnick. Keynote: Amelia Jones : *The Body as Archive : Intimacy in the Study of Live Art.* 29 septembre 2011. Harbourfront Centre, Toronto,

drawing as a negotiation platforme, choisie pour cet évènement, mettait en relief le passé et le présent de la performance.

Jones était venue nous voir après sa visite de l'exposition de *General Idea* qui a eu lieu à Art Gallery of Ontario[25] où nous avons discuté pour un certain temps autour de nos œuvres. Selon un constat de Jones, notre art ressemble à celui de *General Idea* (leur concept de la création en groupe, leurs thèmes de production en trio et le processus créatif).

> Leur travail révèle une combinaison complexe de la réalité et de la fiction. L'image est traitée comme un virus qui infiltre tous les aspects du monde réel et modifié pour le présenter dans une version alternative de la réalité.» (Bonnet, 2011).

Notre *Bauhaus* est notre vie sur une scène publique. Hormis les éléments installatifs qui remplacent nos objets quotidiens, tout se déroule comme chez nous. Le public n'est pas conscient de la complexité de cette dualité entre réalité et création. Au cours de notre projet, il y a eu de petits incidents qui ont perturbé notre concentration pendant la création. Par exemple, Nolian (notre fils le plus vieux) était malade. Nous avons passé toute la nuit à l'hôpital *SickKids* de Toronto. Il souffrait d'une inflammation à l'oreille. Nous avons dû prendre soin de lui dans des conditions non souhaitables pour un enfant de 9 ans. Il avait mal et est resté sous médicamentation pendant dix jours. Nous nous sommes déplacés à l'hôpital à deux reprises pour nettoyer son oreille et nous assurer que tout était sous contrôle. Tous ces détails de notre vie personnelle faisaient partie des enjeux d'une performance dans l'approche, mettre en scène la vie réelle. Pour nous, il est tout à fait naturel de nous occuper de nos enfants et de créer en même temps. Or, j'imagine que pour un artiste qui n'est pas habitué à créer dans de telles conditions, la reprise de ce projet implique énormément de problèmes. Donc, nous interdisons absolument son re-enactment.

---

[25] http://www.ago.net/haute-culture-general-idea

Ce récit est une arrière-scène de la performance et ce n'est pas notre but que le spectateur entre en contact avec ces détails. La performance se déroule dans le moment présent et nous devons continuer à tout prix (*The show must go on*). L'exposition se présente comme deux scènes entrelacées, 1) une mise en scène de la vraie vie et 2) une mise en scène du dessin (dessin comme projet et dessin comme œuvre).

Le *Bauhaus* est aussi lié à notre expérience d'immigration. Ayant perdu à tout jamais l'attachement physique avec notre pays natal, notre identité est devenue hybride. Nous vivons dans un autre espace d'une liberté politique après avoir vécu dans un régime communiste tragique. Au centre de *Bauhaus II,* nous avons posé une table ronde orange comme un objet significatif de rencontre. C'est le point de rencontre avec le public qui n'existe pas dans la première version. Nous avons constaté que ce changement avait un effet très positif par rapport à ce que nous appelons *stratégie performative* ou *méthode performative*, dans le contexte de l'implication du public. Chaque performance devrait être étudiée sous différents angles avant sa présentation sous une bonne conception préparatoire « scénique ». Ici, par « scénique », j'entends tous les éléments composants de la performance, donc la mise en espace. La table ronde et les autres objets qui se trouvent à l'intérieur de l'installation sont, cette fois, des récupérations, des objets trouvés. Ce concept de récupération est une méthode d'apprentissage pour nos enfants sur l'économie en création où nous mettons l'accent sur l'idée de l'œuvre, sur sa conception et non pas nécessairement sur sa matérialité. Les objets dans le *Bauhaus* ne sont pas considérés comme objets d'art, mais ils servent à représenter l'attachement de l'humain par rapport à son activité quotidienne. À la différence de ces objets recyclés, les dessins sont évalués (après les performances) indépendamment de la performance.

2.3 L'anatomie d'une étoile; l'atelier *Star's Anatomy* (*Bauhaus III, IV*)

Le projet *Bauhaus III* et *IV* est devenu *Atelier Star's Anatomy*[26]. Il s'agissait d'un projet de performance/installation qui consistait en la construction et la manipulation d'un module-sofa en forme d'étoile faite de 6 morceaux séparables. L'étoile a servi de lieu de vie et d'activité dans un espace d'exposition/campement/atelier. Nous avons vécu, mangé, dormi, dessiné et lu sur la structure, en grande partie en présence du public, invité ou de passage. Nous avons même invité deux groupes de danse et un groupe de musiciens jazz pour pratiquer à maintes reprises sur et autour de la plateforme, le public étant à la fois spectateur et participant actif dans la configuration de l'espace à travers la manipulation des éléments mobiles de notre installation. Nous avons réalisé deux grandes installations d'espace. L*'Étoile rouge* (*Bauhaus III*) en bois d'un diamètre de six mètres a été suivie d'une autre *Étoile ransparente* (*Bauhaus IV*) faite en plexiglas et en métal.

[26] The Two Gullivers, *Bauhaus III, IV, Atelier Star's Anatomy* (6-16 mars 2013). Galerie Joyce Yahouda. Montréal.

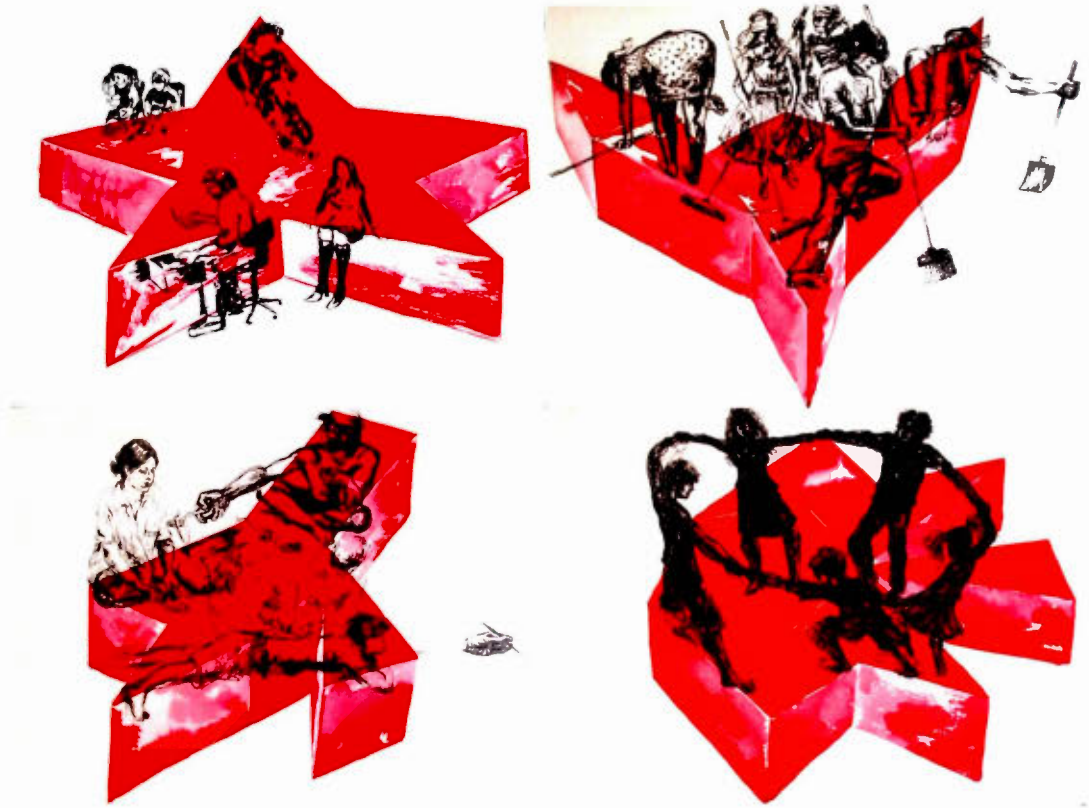


Figure 2.4 The Two Gulliver, 2013, dessins preparatoires pour la performance *Bauhaus III, IV. Atelier Star's Anatomy*, 32 dessins, encre et aquarelle sur papier, 30x40 cm.

Les deux installations ont été amovibles et ont servi de table, de lit, d'atelier et même de plateforme de danse et de podium pour les musiciens, dans trois espaces d'atelier-galeries différents, à Montréal, à Anjou et à Trois-Rivières. Pendant la période de préparation de l'installation, nous avons réalisé une série de dessins préparatoires qui sont inclus dans l'exposition *Les traces matérielles : la temporalité et le geste en art contemporain*, commissarié par Amelia Jones du 16 février au 13 avril 2013.

Figure 2.5 The Two Gullivers, *Bauhaus III, IV. Atelier Star's Anatomy,* 6-16 mars 2013, performance, Galerie Joyce Yahouda, Montréal.

À travers les dessins préparatoires, nous avons essayé d'imaginer la performance et l'installation qui par la suite ont été réalisées et présentées dans l'espace 514 de l'édifice Belgo en collaboration avec la Galerie Joyce Yahouda. Notre projet *Star's Anatomy* et notre pratique artistique ont été examinés par Amelia Jones dans son texte pour l'exposition dans un cadre global de l'art contemporain. Amélia Jones (2013), après une rencontre avec nous, a écrit :

> Pour Traces Matérielles, la contribution des Gullivers consiste en une série d'aquarelles et de dessins à l'encre constituant autant d'esquisses préparatoires à une installation et à des interventions qui sont présentées dans d'autres lieux, à Montréal, au cours de la période pendant laquelle se déroule l'exposition. Après s'être installés avec leurs enfants et peut-être avec des amis et des participants dans une pièce décorée d'une étoile géante rouge (faisant au moins en partie référence à la couleur rouge du drapeau albanais) démontable en plusieurs formes géométriques, les Gullivers donnent vie à leurs dessins par des actions ultérieures exécutées à la suite de ces «répétitions». Ce faisant, les artistes interrogent la temporalité liée à la création, au regard du spectateur et à la performance. Qu'est-ce qui vient en premier dans leur mode de création performatif : le dessin, l'action (imaginée puis exécutée) ou le regard que nous portons sur les différents types de traces matérialisées ainsi que notre participation? Plus que tout, avec ces performances et ces dessins de performances (ou performatifs) réalisés en

> continu, les Two Gullivers tentent, d'«activer l'espace entre [eux] et le public, en faisant de cet espace une stimulation intellectuelle et physique entre l'imaginaire et le réel. Et ce chemin peut être emprunté de différentes façons, dans la fiction ou la réalité, ce qui offre aux autres le pouvoir de se sentir à la fois ici et ailleurs[27]». C'est précisément cet intérêt pour la création d'une trace performative procurant aux futurs spectateurs une idée de l'expérience vécue de l'œuvre (le fait qu'elle a été créée) qui sous-tend toutes les œuvres figurant dans Traces Matérielles (Jones, 2013. p. 11).

Ainsi, les dessins préparatoires *Star's Anatomy* présentés dans l'exposition *Les traces matérielles* constituaient une réflexion sur notre dessin de performance qui remplace toutes les répétitions préparatoires performatives. Le dessin de performance est ici présenté comme méthode de préparation pour la performance, méthode de dialogue entre nous deux et forme de notation pour la reconstitution (re-enactment) de la performance.

Depuis son apparition, la performance était conçue comme une œuvre éphémère basée sur son processus, réalisée à une date précise dans un lieu déterminé et selon une durée limitée. Barbara Clausen se prononce en disant que :

> Contrary to its original nature, performance art, has through the historization of its documentary material become an object and image based art form. As the trace of a message, this material not only adds to the image archive of art history, but is also part of the ongoing process of the cultural canonization of performance art. Initially as a press image, then as a historical document, and finally as a work of art, these images become part of the culture archive. The accumulation of these moving and still pictures, sketches, manuscripts, and texts forms the pool out of which at most a handful of images will be filtered to represent the iconic status of the unique performance. The documentation of performance art becomes the bearer of the myth of a last moment that can only be desired in its non-existence, as a substitute (Clausen, 2005, p. 7).

---

[27] The Two Gullivers, énoncé d'artiste pour *Gulliver's Rehearsal ; Drawing into Performance.* Note de Amelia Jones dans le texte.

Pour comprendre le dessin préparatoire de la performance dans l'exposition *Les traces matérielles*, il fallait voir l'installation et assister à la performance à la galerie Joyce Yahouda.

La performance a duré deux semaines. La première semaine (*Bauhaus III*), nous nous sommes installés avec nos enfants, nous avons peinturé l'étoile en deux jours et à partir du 6 mars la galerie était ouverte au public. Comme dans les autres *Bauhaus,* la performance consistait en une rencontre entre l'artiste, sa famille et le public. Sur l'étoile en bois rouge, nous avions installé une télévision blanche pour nos jumeaux qui jouaient leur jeu préféré de l'époque, *Minecraft*[28]. La présence de l'écran et des jeux électroniques reflétait une image de notre société, d'une part une société dépendante de l'écran et de l'autre la complexité d'éduquer nos enfants dans un monde où tout est cyber-branché. Nolian et Serela (nos jumeaux) jouaient de temps en temps à la condition d'intégrer l'étoile dans leur jeu. Les enfants du public étaient attitrés par cet écran et par les jeux. L'écran servait presque d'un appât pour attraper des poissons. Nous devions bien gérer la situation, c'est-à-dire ne pas laisser trop jouer nos enfants ou ceux des visiteurs. Sur l'étoile qui changeait de forme constamment, il y avait également des feuilles et des crayons pour dessiner. Le dessin occupait davantage les enfants en bas âge, tandis que les plus vieux jouaient à Minecraft, un jeu pertinent pour la *génération Z*[29]. Pendant l'exposition, l'étoile en bois s'était transformée en scène amovible pour un groupe de musique Jazz en formant des figures géométriques variées en trois dimensions. Avant cette mise en

[28] «Minecraft est un jeu à placer et déplacer des blocs. Au début, on a construit des structures pour se protéger contre les monstres nocturnes, mais le jeu se grandit par plusieurs joueurs et ils travaillent ensemble pour créer des images merveilleuses par leur imagination. Le sujet peut également présenter une aventure avec des amis ou bien la contemplation du lever du soleil sur un océan polyédrique. C'est joli. Des joueurs bien entrainés affrontent des choses terribles dans The Nether, qui sont plus effrayantes que jolies. Vous pouvez également visiter une terre de champignons lesquelles ressemblent plus à votre tasse de thé.» Traduction libre. https://minecraft.net/

[29] La *génération Z* est née à la fin du 20 e et au début 21 e siecle (1995-2010).

scène, nous avons fabriqué un petit livre avec nos dessins préparatoires de *Star's Anatomy* accompagné d'une maquette de l'étoile et d'un petit format en plexiglas rouge qui ont servi à la composition des formes indéterminables. Nous avons trouvé au moins 100 combinaisons. Ainsi, la scène qui bouge était prévue comme un exercice participatif pour le public en activant toutes les pièces composantes de la performance en même temps : les artistes, les performeurs, la scène, la caméra de la documentation et le public, à l'image de *l'œuvre d'art totale*[30] *(Gesamtkunstwerk de Richard Wangner)*. Ce concept « ... progresse ainsi de la question de l'art mixte comme art total, à celle de l'interprétation et de la récupération des dimensions esthético-politiques de la pensée wagnérienne du total, à celle de l'élaboration de totalités alternatives, à celle de la mise en accusation de la totalité, à celle de l'inhumation/exhumation du total dans un modèle artistique particulier, pour aboutir à la question plus vaste d'une Europe arc-boutée sur le fantasme de l'œuvre-somme.» [31]

La deuxième semaine (*Bauhaus IV*) avait la même structure que la première : travailler sur place, dessiner avec ou sans public, attendre le public et décrire l'œuvre pour une meilleure compréhension du projet. Le dernier jour du projet, nous avons remplacé l'étoile rouge par une étoile transparente en plexiglas légèrement plus petite. Cette fois, nous avons invité deux artistes de danse contemporaine et un petit groupe de hip-hop (trois filles). La performance a débuté par une improvisation de la danse contemporaine. Les deux danseuses étaient invitées à intégrer l'objet transparent dans leur danse. Les formes mises sur des roulettes bougeaient facilement et la transparence s'harmonisait avec les corps. Après quelques minutes, à tour de rôle, le groupe de hip-hop prend la relève et la salle change de dynamique. C'était une

---

[30] « Le terme « œuvre d'art totale » apparaît pour la première fois en 1827 dans le traité d'esthétique de K. F. Trahndorff (1762-1863). http://www.universalis.fr/encyclopedie/oeuvre-d-art-totale/

[31] http://www.fabula.org/acta/document2513.php

présentation interchangeable de cinq heures, conçue pour donner un peu de répit aux interprètes entre les chorégraphies.

Selon les convictions préétablies de la performance art, le public s'attendait à ce que nous y participions. Le *Bauhaus* est graduellement devenu une œuvre performative avec la participation du public et des interprètes visée par la réflexion sur la présentation et la représentation de la performance en absence complète de l'artiste. Nous avons en quelque sorte remplacé la famille par un groupe qui exerce des activités loin d'un quotidien humain. L'engagement des professionnels, c'est à dire des danseurs, musicien ou des artistes d'autres disciplines, a fait en sorte que la performance du futur s'approche avec l'art du spectacle. Cependant, les *Bauhaus III* et *IV* fonctionnent dans la perspective d'une œuvre participative, une performance prête-à-interpréter et prête-à-exposer, beaucoup plus selon les dessins préparatoires que selon les photographies. Les dessins préparatoires fonctionnent comme une plateforme laissant une ouverture et une liberté créative à l'intérieur d'un espace défini. La vraie vitalité de la performance réside dans son potentiel d'adaptation dans le temps et dans l'espace. Ce potentiel est relié, sans doute, à l'ensemble des matériaux et des traces de la performance qui sont toujours fragmentaires et susceptibles à l'adaptation, les dessins préparatoires étant le corpus le plus important.

Les traces performatives deviennent exposition. Ce processus attaché au performatif place la performance au centre d'intérêt des commissaires. Ainsi, la performance continue à questionner son processus : qui continue, quoi et comment? C'est clair, la reprise de la performance assure sa présence comme une œuvre d'art.

> Performance is everywhere and has no intention of disappearing again. The rising popularity of performative practices and the "re-discovery" of

> performance history in the visual art is the result of the unceasing desire for a culture of spectacle and its economy of reproduction[32]. Through its reproduction, archiving, and historicization, performance art, in contrast to its original activist nature, has become an increasingly object-based and visual art form and an integral part of many artists' practices and museums' collections.[33] This ongoing institutionalization of performative practices, whether as a method of production or a tool of representation, has shaped the way knowledge is processed and communicated within and through the exhibition (Clausen, 2014, p.113).

2.4 Genèse et design de l'objet transparent de la performance

Comme je l'ai mentionné précédemment, le projet *Bauhaus I-VI* 2009-2014 a été l'occasion de présenter et de réactiver des objets déjà réalisés ainsi que d'en inventer des nouveaux, le tout lié aux performances dans des contextes différents. Depuis 1998, notre pratique performative a engendré des objets pour la plupart transparents, qui portent en partie le germe et la trace de la performance. Le travail pour le design de ces objets occupe une bonne partie du processus des dessins préparatoires. Voilà comment nous présentons notre position sur ces objets :

> La performance est un art éphémère et l'objet a une importance particulière pour sa mise en scène. Chaque objet est porteur de signes susceptibles ayant de multiples interprétations. Le but de l'exposition est de mettre en évidence la corrélation qui existe entre l'action et l'objet où ce dernier, dans un temps second, devient œuvre-objet. L'exposition est une proposition critique où nous analysons les relations complexes qui relient la performance et son objet. En ce sens, notre réflexion s'inscrit dans une perspective d'ouverture et vise à définir certaines possibilités et limites sur l'objet utilisé pour la performance. Nous voulons ainsi contribuer aux discussions qui caractérisent la situation actuelle : la performance et sa place dans le patrimoine culturel. Nous

---

[32] « Jay David Bolter and Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media.* (Cambridge, MA : MIT Press, 2000). Cité par Barbara Clausen.

[33] « As a consequence, the work of documentary photographers of the 1960s and '70s, such as Bob Mc Elroy, Peter Moore, and Babette Mangolte, has regained attention. See : Barbara Clausen. ''Documents Between Spectator and Action.'' *In Live Art on Camera Performance and Photography.* Edited by Alice Maude Roxby. (Southampton : John Hansard Gallery, 2007), 69. » Notes des Barbara Clausen.

> proposons l'objet de la performance comme une voie alternative pour sa conservation, la réactualisation et la remise en scène de l'action performative. L'objet de la performance assure sa présence, mais gagne en même temps une dimension particulière. L'objet de la performance devient une sculpture-performative prêt-à-exposer. Nos objets transparents (berceaux, valise, poussette, étoile, masques, chaises, roue, cube, etc.) que nous appelons frozen performances, assurent une présence fantomatique de l'action éphémère (The Two Gullivers, 2014).[34]

Notre objet transparent est présenté comme l'élément central de l'action éphémère au service de la documentation de la performance. Cet objet prend sens par un récit qui décrit la performance attachée à lui. La performance est un art éphémère qui n'aurait pas besoin d'accessoires au service de son autorité, mais après une longue période d'utilisation d'objets dans l'action, nous tentons de poser la question : quel est le statut de l'objet dans la performance? Notre objet n'est ni l'objet réel ni son symbole. Il est présenté comme un objet entre le réel et l'imaginaire. Il est simplement un objet fantôme qui active la pensée entre l'action et l'objet. Nous avons voulu simplifier l'objet en enlevant même la couleur : un objet mi-présent mi-absent. Les lignes à peine visibles ressemblent à un dessin d'objet plus qu'à un objet. Cet objet représente à la fois l'objet et son dessin. Cet objet transparent devient presque son souvenir, *l'objet transparent comme fantôme de l'objet réel.* Nous avons commencé la production de l'objet transparent en 1999. Cette production, comme concept, est à l'origine de la production de nos deux berceaux en plexi en référence à nos propres berceaux d'enfance, en Albanie (fig. 1.7).

---

[34] Communiqué de presse : http://www.galeriedartduparc.qc.ca/4934-communiquebnsc_2014.pdf

Figure 2.6 The Two Gullivers, *Gulliver's Dream,* 1999, performance 3h, installation, berceaux en plexiglass, cinq photographies, 120 x 160cm, Kustmuseum Bonn, Collection MUMOK, Vienne.

En 2002, Philippe Starck produit en Italie avec la société Kartell (Milan) sa chaise transparente *Louis Ghost*. Ce n'est donc pas un hasard qu'en 2013 nous avons inclus dans notre version de re-enactment de Nightsea Crossing (Abramovic, M. Ulay 1982), les deux chaises transparentes, deux répliques de la chaise *Louis Ghost* (je ne pourrais pas affirmer s'il fut inspiré de nous). Nos objets sont exposés et ils apparaissent depuis 1999 dans plusieurs publications et ils font partie dans la collection de Mumok (Musée d'Art Moderne, Vienne, Autriche).

Ces objets sont avant tout conçus par des dessins et ils font partie du processus de l'œuvre. Si nous considérions ces objets comme des sculptures, nous serions des sculpteurs et le travail finirait dans le dessin. Nous ne pouvons et ne voulons pas participer dans la construction (fabrication) de ces objets. Ces objets sont produits en dehors de notre atelier et avec une assistance technique. Les dessins de ces objets sont

doublés. Nous avons nos dessins conceptuels et les dessins des techniciens réalisés à l'aide d'un ordinateur.

Ainsi, cette partie de la pratique du dessin préparatoire pour un objet, ressemble beaucoup à celle d'un designer d'objet, où des dessins d'idées, d'inspirations et d'inventions qui sont effectués en parallèle avec des dessins techniques jusqu'à la réalisation définitive. De plus, le passage entre notre idée dessinée vers l'objet définitif se fait via des techniciens pour programmer les machines qui coupent le plexiglas et pour l'assemblage selon nos consignes. Notre atelier de dessin par extension s'élargit vers d'autres ateliers. Notre objet gagne l'indépendance après la performance et il peut être exposé comme tous les objets d'art. Ainsi, dessiner un objet pour une performance serait tout bonnement inventer un objet, soit mettre au monde un autre objet dans un monde d'objet. Réfléchir à la genèse d'un objet dans une performance revient à réfléchir à la genèse de l'objet comme relation, parce que l'objet de la performance est un objet de relation entre nous comme artistes ainsi qu'entre l'artiste et le public. La naissance d'un objet de performance serait en quelque sorte une actualisation d'une histoire vielle comme le monde où l'humain invente des objets, des *quasi-objets, ou des objets relationnels,* des objets pour se faire des liens, pour se faire un monde, son monde. Voilà Michel Serres sur les quasi-objets :

> Ce n'est pas tout. La seule différence assignable entre les sociétés animales et les nôtres réside, je l'ai dit souvent, dans l'émergence de l'objet. Nos relations, les liens sociaux, seraient flottants comme nuages s'il n'y avait que des contrats entre sujets. En fait l'objet, spécifiquement hominien, stabilise nos relations, il ralentit le temps de nos révolutions. Pour une bande labile de babouins, les changements sociaux flambent à chaque minute. On pourrait dire leur histoire déchainée, folle. L'objet, pour nous, fait notre histoire lente. Ce qui fait peur est l'inflation du temps: les choses, les empires, les grands hommes, que sais-je, réduits tous à la loi des rendements décroissants, passent aussi vite que le canard en tête dans la flèche qui vole face au vent. L'invention des objets, jadis, gela un peu cette flamme folle du temps

> relationnel. J'ai déjà dit un peu ce que je pensais du quasi-objet, comme traceur lumineux du lien social dans la boîte noire (Serres, 1982, p.146).

Ainsi le concept de l'atelier comme lieu de la genèse de la performance implique l'idée, le dessin, le design, l'objet et le mouvement.

2.5 Atelier avec un grand A; Fenêtre sur le médium.

Le concept de l'atelier englobe le lieu physique de la création, mais aussi le processus. La réflexion sur l'atelier de l'artiste, l'atelier de l'art et l'espace de la création fait partie de la réflexion sur l'art même.

L'espace de création, qui est aujourd'hui nommé l'atelier de l'artiste, apparait dans les cahiers de Léonard de Vinci (*Les carnets*, p. 297-298), où il visualise le cube, la tour et le pensoir de l'artiste. Ce n'est pas *la bottega* de l'époque quand il écrivait, où plusieurs personnes travaillent et contribuent à l'œuvre du génie. Au contraire, il décrit un espace qui devait être petit et pour une personne : « L'atelier: les pièces ou les petites maisons disciplinent l'esprit, les grandes l'affaiblissent ». Pour Léonard, l'atelier est un espace intérieur conçu pour un artiste et la fenêtre n'est pas celle d'Alberti, l'image de l'extérieur encadrée par la fenêtre où la géométrie d'Euclide s'applique pour donner une vision du monde. La fenêtre de Léonard de Vinci sert comme source de lumière. Dans son cahier, il explique comment doit être la fenêtre et comment la lumière doit entrer dans l'atelier pour servir l'étude de la nature. Mais il conseille aussi la solitude, l'écartement de l'artiste. Cela est loin de la fabrique de l'image, de *la bottega*. « Pour qu'à la fin le bien-être du corps n'altère pas celui de l'esprit, le peintre ou le dessinateur doit rester solitaire», et encore il conseille : « Et s'il te faut de la compagnie, trouve-la dans ton atelier. Elle t'apportera les avantages

qui naissent de diverses spéculations. Toute autre compagnie sera dommageable » (De Vinci, *Les carnets,* 2006, p.298*)*.

L'atelier de Léonard de Vinci, à part l'aspect physique, ressemble davantage au coin (lieu) du philosophe. Il ne s'agirait donc pas d'une invention, mais d'une adoption de la dimension philosophique et du statut de penseur dans la profession de l'artiste, de l'éloignement de l'artisanat. Le mot atelier vient de la maçonnerie. Atelier dérive du vieux français, *Astelle*, qui veut dire un tas de morceaux de bois au milieu de l'atelier, là où le travail a été fait.

En 1625, Rembrandt a réalisé *L'artiste dans son atelier*. Seul devant son tableau que nous n'avons pas le droit de voir, l'artiste nous présente l'atelier, peut-être déjà une institution qui répond à un art de plus en plus personnel. Mais dans un autre dessin de 1655, Rembrandt nous offre une vue de son atelier, *Le modèle dans le studio de l'artiste*. Une grande partie de l'histoire de l'atelier sera inimaginable sans le trio AMA : ArtisteModelAtelier.

Nous retrouvons la fenêtre (de lumière) conseillée par Léonard de Vinci dans les tableaux de Vermeer. En 1666, il a réalisé Le tableau *Le peintre dans son atelier*. Si la lumière qui doit venir du nord comme conseillé par Léonard ressemble beaucoup à celle de Vermeer, l'artiste, lui, n'est pas si seul. Avec une vue de dos, l'artiste de Vermeer fait une place centrale à son modèle. Le sujet y serait quelque part entre les deux. À cet entre-deux, Balzac consacrerait en 1831 un de ses plus beaux textes: *Le Chef-d'œuvre inconnu*.

Diogène et le pensoir (mobile)

L'espace individuel et solitaire de Léonard aurait peut-être une autre source, presque mythique (si on a besoin d'images de la mythologie, la peinture en fournit beaucoup). « Le pensoir, par excellence, est sans doute le tonneau de Diogéne », déclare Marcel

Conche (2004) dans un court article dans *Le Nouvel Observateur*. Il fait une petite histoire justement de *l'atelier* du penseur, du philosophe (le mot atelier n'y apparait pas). Il mentionne autant les espaces physiques que virtuels que les philosophes ont considérés comme *Pensoir* : Le tonneau du Diogène, le corbeil de Socrate, la tour de Montaigne, la hütte de Heideger, la maison de Sils Maria de Nietzsche; mais aussi : *le pensoir intérieur* de Socrate (qui se retirait en lui-même et devenait absent tout en étant entouré d'autres personnes) ou même le *Je pense, donc je suis* de Descartes.

La ressemblance entre le conseil de Léonard concernant l'atelier et celle de Montaigne concernant le pensoir est évidente dans la citation choisie par M. Conche (2004) dans son article:

> Il se faut réserver, dit-il (Montaigne), une arrière-boutique toute notre, toute franche, en laquelle nous établissons notre vraie liberté et principale retraite et solitude. En celle-ci faut-il prendre notre ordinaire entretien de nous à nous-mêmes; discourir et y rire comme sans femme, sans enfants et sans biens, sans train et sans valet, afin que quand l'occasion adviendra de leur perte, il ne nous soit pas nouveau de nous en passer (p. 122).

Multiple nature du Pensoir (de l'artiste)

Le *pensoir intérieur* de M. Conche me rappelle le *dessin intérieur* de Zuccaro. Le pensoir aurait une double nature; *extérieure* et *intérieure*. Le *pensoir extérieur* serait un espace physique : la maison, la chambre personnelle, le studio, le café, le jardin, le train, le bus, le cahier. Le *pensoir intérieur*, que j'appellerai virtuel, serait lui-même d'une double nature. Le pensoir virtuel serait a) un *État d'esprit* qui nous permet l'écartement en présence des autres : la distance, la solitude, la mélancolie, la prière (même le rêve serait un valable et noble atelier, espace de refuge et de création par excellence) et b) *Le sujet* de notre préoccupation intellectuelle. La couleur, la femme, le dieu, le couple, le dialogue, l'humain, l'existence et en fin de compte le *Jepensedoncjesuis*. Sans prétendre que l'analogie *pensoir-atelier* soit parfaite, elle est

pour moi valable et me sert de fil conducteur dans l'effort de compréhension de l'atelier de l'artiste ainsi que de mon propre atelier de création.

Cela explique, dans une certaine mesure, le pourquoi du choix d'une seule œuvre comme sujet de ce texte. Oui, la performance *Bauhaus III, IV Atelier Star's Anatomy,* est à l'image de l'atelier, de mon atelier *deep,* ainsi que de l'atelier de The Two Gullivers.

La peinture dans la peinture

Dans la tradition de *La peinture dans la peinture* ou de l'image de l'artiste en œuvre, *l'Atelier* de Courbet aurait une place particulière. À la différence de l'espace clos et solitaire, L'atelier[35] de Courbet est une place publique. La rue est l'entrée de son atelier. L'atelier devient la vie et le musée en même temps. Or, si on regarde attentivement le tableau de Courbet, des murs transparents séparent quand même le centre du tableau du reste de la foule. Le seul côté visible du mur serait le tableau, lui-même presque transparent parce qu'il représente le paysage de dehors. L'atelier de Courbet flotte dans cette foule. Il est autant présent qu'absent parmi ces gens qui « vivent de la vie » d'un côté et de ces gens qui « vivent de la mort » de l'autre.

L'atelier tourne autour de la femme mi-nue juste au milieu du tableau. C'est elle, l'atelier. Même s'il est en train de peindre la vraie vie, « le réalisme » du tableau réside dans la place du modèle de la femme. L'image de ce tableau ressemblerait beaucoup à une sorte de photo de documentation de performance. On peut même imaginer un cercle qui enfermerait l'artiste, la femme, le tableau, l'enfant et le chien dont la masse blanche continue avec la draperie. Dans le but de Courbet de « produire de l'art vivant », je vois aussi cette immédiateté de l'art *as life.* Je vois Yves Klein et ses modèles enduits dans son bleu.

---

[35] Courbet, G. (1855). *L'atelier du peintre.*Huile sur toile, 361 x 598 cm. Paris : Musée d'Orsay.

Dans une lettre écrite vers la fin de 1854, Courbet a tenté d'expliquer à Champfleury (Boudaille, G. 1981) le sens et le pourquoi de tous les personnages qui figurent dans *l'Atelier* où il est étonnamment le seul peintre. Beaucoup de commentaires sur l'Atelier sont penchés sur le sens de la présence de chaque personnage. (Hélène Toussaint a même constitué un dossier sur *l'Atelier* en 1977 à l'occasion d'une rétrospective de Courbet au Grand Palais.)

C' avec cette lettre qu'il (Courbet) a semé plus de confusion. À la fin de la lettre, il déclare : « Je vous ai mal expliqué tout cela, je m'y suis pris à rebours. J'aurais dû commencer par Baudelaire, mais c'est trop long pour recommencer. Vous comprendrez comme vous pourrez. Les gens qui veulent juger auront de l'ouvrage. »

Avec ce tableau, Courbet renverse la dimension du secret de la création, de l'artiste caché dans l'atelier où il élabore ses « formules ». Il se met en fait dans la place du magicien qui crée sa magie (de l'art) en face de tout le monde. La performance revendiquera cette magie plus tard.

L'atelier flottant : Dubigny, Manet et Monet

En 1848, Manet expose ses œuvres dans un bateau. Il se construit un musée flottant. En 1857, Daubigny dessine son atelier flottant. En 1866, Monet s'achète un bateau pour peindre dans l'Argenteuil. Il peint l'atelier flottant.

Ce paragraphe télégraphique résume la notion de la mobilité et du déplacement physique et virtuel, de l'espace de création et de l'exposition. Ce déplacement, nous le verrons, sera accentué au cours du vingtième siècle. Le musée fera place à l'atelier, considérant le processus comme œuvre et l'atelier devient un musée ouvert au public comme un temple.

Le XIX siècle, *l'âge des ateliers,* comme le nome Bailly (Bailly, J-C. 2007), était l'époque de l'héroïsation de l'artiste et de sanctuarisation de l'atelier à la même époque de ces grandes sorties collectives *sur le motif* (Bailly, 2007).

Les artistes de la performance, en considérant leurs corps comme partie de l'œuvre, de la matière et du sujet qu'ils travaillent, sortent l'atelier en l'amenant avec eux à la rencontre *avec le motif.*

À l'entrée de l'exposition *Marina Abramovic* : *The artist is present,* MoMA, il y avait une auto, une vieille Citroën. *Relation in Movement* était le titre de la performance que Marina et Ulay ont réalisée en 1977. Pendant des heures (16 heures, durant la 10iéme Biennale de Paris), ils roulaient en laissant des traces en forme de cercles noirs pendant la journée et des traces de lumières pendant la nuit.

Les visiteurs à MoMA, avant même d'entrer dans les salles de l'exposition, étaient invités à voir cette relique qui pour moi symbolisait justement *l'atelier de la performance.* Par sa grandeur, sa forme, son apparence, cette Citroën ressemble beaucoup à l'atelier flottant peint par Monet. Les artistes de la performance adoptent le lieu de la performance souvent de la même façon dont les impressionnistes s'inspiraient de la lumière et l'impression qu'elle leur faisait. « L'attitude qui devient forme » de Szeemann (1969) ne serait-elle pas l'impression (de l'artiste et du public) qui devient matière artistique.

Après avoir accueilli dans leurs salles d'exposition les œuvres puis la documentation et les accessoires des ateliers, les musées au cours des années 60 commencent à faire entrer les ateliers entiers dans leurs espaces. L'avenue des nouvelles pratiques artistiques comme la performance, l'art conceptuel, le land art, arte povera, les nouveaux-réalistes, etc., ont incité une nouvelle relecture de l'espace de la création. L'atelier de l'artiste devient un objet de l'histoire de l'art. L'atelier est devenu un

genre essentiel de l'art postmoderne : « l'atelier-faisant-œuvre » comme l'indique Alfred Paquement (2007) dans la préface du livre qui accompagne l'exposition du même titre *L'artiste et ses lieux de créations* qui a eu lieu au centre Pompidou en 2007.

Pour Daniel Buren, l'atelier préexiste le musée et la galerie, comme il l'écrit en 1970 (*Écrits* 1965-1970, Vol.1). La remise en question du système de l'art passait inévitablement par la remise en question de l'atelier comme lieu où l'œuvre se fait, tout comme le musée comme lieu où l'œuvre se voit.

En 1977, Daniel Spoerri demande à des artistes différents de l'époque de lui donner des objets en provenance de leurs ateliers pour son exposition la *boutique aberrante,* remettant en question à la foi la muse de l'exposition, mais aussi la galerie à travers la valeur marchande de l'atelier des objets justement fétiches de la création. Cette expérience est signifiante pour cette tendance où les artistes adoptent des formes alternatives de diffusion et de vente. Ils investissent des espaces alternatifs comme des devantures de magasins, des lofts commerciaux, des entrepôts, des restaurants, etc. et créent des espaces intermédiaires entre le musée et la rue (Cook, Ch 2003.) *The factory* de Warhol institutionnalise une nouvelle ère de la fabrication et de la diffusion de l'œuvre d'art en partie comme un retour à l'atelier avec un grand A, qui aujourd'hui s'appellerait l'Atelier Jeff Koons, Damien Hirst, etc.

Pour revenir au Citroën de Marina et Ulay, ce n'est pas par hasard que la performance s'intitule *Relation in Time.* Même si dans une première lecture le titre explique la relation entre Marina qui compte à haute voix les tours et Ulay qui conduit, cette œuvre représente les nouvelles relations complexes que l'œuvre d'art établit. Si au début du siècle le Bauhaus à travers les arts appliqués pensait *la peinture élargie* (Bailly 2007) dans les années 60-70, on parle de relation élargie.
Dans *Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud affirme :

Toute œuvre d'art pourrait se définir comme un objet relationnel, comme le lieu géométrique d'une négociation avec d'innombrables correspondant et destinataires. Il nous apparait possible de rendre compte de la spécificité de l'art actuel à l'aide de la notion de production de relations externes au champ de l'art (par opposition aux relations internes qui lui offrent son substrat socioéconomique) : relations entre individus ou des groupes, entre l'artiste et le monde, et par transitivité, relation entre le regardeur et le monde (Bourriaud, 1998, p.117)[36].

[36] Nicolas Bourriaud. (1998) *Esthétique relationnelle.* Paris. Les Presses du réel.

CHAPITRE III

GOLDEN SHADOWS

Ce chapitre est l'occasion d'approfondir une réflexion concernant le dessin de la performance, plus précisément une réflexion concernant les dessins des autres artistes de la performance. Les recherches génétiques sur la performance m'ont dirigé vers une découverte du dessin de la performance d'un grand nombre d'artistes. Les dessins que je présente ici sont réalisés par une méthode particulière : dessins à main levée et avec de l'encre dorée d'après des dessins preparatoires des artistes de la performance de John Cage à Jan Fabre. Dans l'exploration de ces dessins, mon analyse s'intègre à un regard que je porte sur nos dessins *deep* réalisés dans le contexte du processus de la performance. *Golden Shadows* est une méthode de construction d'archive d'images utilisées pendant mon écriture de la thèse.

Chaque dessin de la série *Golden Shadows* correspond à un dessin préparatoire d'un artiste amené comme référence du sujet de la thèse. *Golden Shadows* comporte deux sous-chapitres : *Re-Happening* Allan Kaprow et *deep* des « meilleurs artistes de la performance ».

3.1 Re-Happening Allan Kaprow

Comme j'ai défini au début de la thèse, *deep* est le dessin de la performance. Passionné du dessin en général comme pratique et attiré par le dessin de la

performance et en particulier du dessin *deep* de The Two Gullivers, je me suis mis à chercher d'autres exemples, d'autres artistes qui sont concernés par le même concept : le dessin préparatoire dans une pratique performative, arts visuels ou arts de spectacle. Dans le dernier chapitre, j'ai développé une écriture où à partir de ma pratique de création j'ai amené comme exemple comparatif le processus préparatoire chorégraphique de Jean-Pierre Perreault. Ici, j'ai réservé de la place pour Allan Kaprow, un exemple qui a nourri ma thèse d'une façon éloquente et qui prouve que le dessin préparatoire devient œuvre. Pour mes deux références principales, j'ai effectué des recherches dans les archives même. Pour Perreault, les recherches sont faites en parallèle avec la création de l'œuvre *Quand le dessin devient performance* (2015) où des images de l'archive font partie de la composition de l'œuvre. Pendant ces recherches, j'ai dessiné à main levée dans mes cahiers *deep* des images, des figures et des personnages provenant de projets déjà réalisés ou pas.

Dans le cas d'Allan Kaprow, j'ai effectué des recherches dans les archives de Getty Research Institute, Los Angeles, où se trouve Allan Kaprow Papers (Project Files 1945-1997). À part les documents consultés, j'ai pu en photographier autant avec la permission du centre.

Mes recherches sur Allan Kaprow se présentent en deux étapes : 1-études approfondies sur l'œuvre d'Allan Karow, et 2- recherches sur le processus de Kaprow dans les archives à Getty Center.

1-La première est une étape de recherches sur l'œuvre d'Allan Kaprow et sur les études déjà réalisées. Allan Kaprow commence à exposer dès le début des années 1950, mais il ne devient connu qu'à partir de 1958 avec un texte sur Jackson Pollock, avec l'invention du mot *Happening*, et particulièrement avec son œuvre, parmi les plus emblématiques, *18 Happenings in 6 Parts* (1959) présenté à la Galerie Reuben à New York. À partir de 1969, au lieu de *happening*, il préfère utiliser le terme *activity*

(emprunté à son ami Michael Kirby). Vers le milieu des années 1980, il commence à utiliser le terme *reinvention* pour définir la reconstitution et l'exposition de ses œuvres pour ainsi répondre à un intérêt grandissant pour son héritage artistique. De 1952 à 2006, il a organisé et présenté à sa mort environ 250 évènements appelés selon le cas et l'époque: *environnements, happenings, activities, reinventions.*

L'œuvre d'Allan Kaprow devient plus pertinente dans le contexte de re-enactment quand, en novembre 2005, Stephanie Rosenthal a demandé à André Lepecki de diriger le *« re-doing »* de *18 Happenings in 6 Parts* dans le cadre d'une exposition sur Kaprow qu'elle était en train de préparer à Haus der Kunst, Munich, pour l'automne 2006 sous le titre : *Art as Life*. Oui, c'était bien en novembre 2005, quand il y a eu l'évènement devenu légendaire, *Seven Easy Pieces*[37], à Guggenheim Museum à New York pendant une semaine du 9 au 15 novembre, où Marina Abramovic a (re)présenté sept performances historiques de Joseph Beuys, Vito Acconci, Bruce Nauman, Gina Pane, Valie Export et Marina Abramovic. Pour le monde de l'art, l'évènement de Marina Abramovic était peut-être le pic d'une série d'évènements[38] artistiques concernant l'histoire récente de la performance, mais aussi dans un cadre plus large dans le contexte d'un intérêt grandissant pour les archives et la documentation des œuvres éphémères. On peut dire que la première décennie du XXI siècle a été celle du re-enactment (Khim, Ch. 2008). Ainsi, la reconsidération de l'histoire de la performance amenait indiscutablement à l'héritage d'Allan Kaprow.

---

[37] Seven Easy Pieces consulté à l'adresse : https://archive.org/details/ubu-abramovic_seven

[38] On peut mentionner certains évènements de cette décennie : *A little bit of History Repeated*, Kunst-Werke Berlin, 16-18 novembre 2001; *A short History of Performance I-III*, Whitechapel, Art Gallery, Londres, 15-21 avril, 2002, 18-23 novembre 2003, 4-9 octobre 2005; *Re-enact,* évènement de performance organisé par Casco et Mediamatic, Amsterdam, 12 décembre 2004; *Life, Once More – Forms of Reenactment in contemporary Art,* Witte de Witte, Centre for Contemporary Art, Rotterdam, 27 janvier -25 mars 2005; *After the Act : Die Re(präsentation) der Performancekunst,* Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Vienna, November 2005, et symposium sous le même titre 4-11 November 2005; *How to Perform? Widerauffführung und Documentation in der Performance Kunst (s*ymposium), Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 6 mai 2006 ; *Marina Abramovic : The Artist is Present,* Museum of Modern Art, New York, 14 Mars – 31 May 2010.

On pourrait dire qu'Allan Kaprow était le grand absent de cette histoire récente de la performance qui se questionne à travers son archive et ses documents.

2-La deuxième étape est la plus importante. Mes recherches se consacrent sur le processus de la création de Kaprow. Après avoir étudié et consulté une grande quantité de matériels textuel et visuel trouvé dans les bibliothèques et en ligne, j'ai senti un besoin profond d'avoir dans mes mains les notes et les documents de Kaprow. J'avais déjà croisé dans différents livres d'art, comme l'anthologie de la performance de Roselee Goldberg (2001), des comptes-rendus et quelques images de *18 Happenings in 6 Parts.* C'est quand j'ai lu l'article de André Lepecki (2012) sur son expérience de *re-doing* de cette performance en 2006 et 2007 que j'ai commencé à m'intéresser plus intensément à Kaprow et au processus préparatoire de ses œuvres, à travers les « scores », les « scripts », les notations et évidement, les dessins.

Ainsi, il m'est arrivé ce qui arrive en général à ceux qui découvrent ou redécouvrent Allan Kaprow : je suis confronté en même temps aux images des œuvres originales et aux images des *réinventions* récentes de ses œuvres. Le peu d'images originales sont souvent envahies par celles des *réinventions* faites par d'autres. Même quand on fait une simple recherche sur internet, on est surpris par la quantité d'images des *réinventions*. La connaissance que nous avons de ses œuvres est une sorte d'amalgame avec les images des *réinventions* récentes.

C'est avec ce sentiment que j'ai senti le besoin de vouloir comprendre le processus préparatoire d'Allan Kaprow par un double chemin : 1- comprendre ou apprendre davantage sur un mythe de l'art de la performance tel qu'on est en train de le révéler aujourd'hui par la critique et par la présence permanente dans le débat sur la performance, 2- décortiquer et reconnaitre dans nos gestes artistiques (de The Two Gullivers) et dans notre posture performative cette réalité où l'art se confond à la vie.

La référence que je fais à l'œuvre de Kaprow devient pertinente non seulement pour mes recherches sur le processus créatif, mais aussi pour la reprise des performances réaliséesà la fin des années 50 et après. Si Kaprow, pour ses reprises, avait inventé le terme *réinvention,* je propose le terme RE-HAPPENING[39] qui convient mieux aux *redoings*, c'est-à-dire *doing again.*

Reinvention (en anglais) signifie réinventer ce qui existe déjà ou en quelque sorte, ce qui a été oublié ou ne répond pas à l'heure actuelle. Par exemple, nous pensons souvent que de nombreux objets utilisés dans la vie quotidienne sont inventés bien avant, mais là, encore, l'homme continue de les modifier en leur donnant une nouvelle fonction ou un nouveau look. Il est dans la nature humaine de proposer de nouvelles formes à partir de ce qui existe. Cette méthode est utilisée dans divers domaines, surtout en science. La réinvention comme méthode de création correspond très bien à l'activité de l'artiste. *Réinvention* veut dire forme de connaissance. Pour réinventer quelque chose, il faut avoir une connaissance suffisamment complète de l'ancienne. *Réinvention,* par son activité en creusant dans le passé transmet la connaissance tout en générant des idées nouvelles. *Tout objet a son histoire*[40] et l'art tente de réinventer des choses. La notion de *réinvention* en art est développée dans un angle intéressant par Allan Kaprow. *Réinvention* est l'idée de changer l'original chaque fois qu'il le présente.

> I say reinventions, rather than reconstructions, because the works... differ markedly from their originals, intentionally so. As I wrote in notes to one of them, they were planned to change each time they were remade. This decision, made in the late 50s, was the polar opposite of the traditional belief

[39] D'après mes recherches, c'est la première fois qu'on propose le terme RE-HAPPENING pour la reprise ou la reconstitution du *happening.*

[40] *Tout objet a son histoire : art recherche et réinvention des choses* est le titre du colloque international organisé par le Musée d'art contemporain de Montréal en mars 2015. Consulté sur l'adresse : http://www.macm.org/wp-content/uploads/2015/02/MACM_Colloque-9.pdf

> that the physical art object – the painting, photo, music composition, ect. – should be fixed in a permanent form[41].

En récupérant les œuvres du passé, Kaprow propose le concept de *réinvention,* qui veut dire que l'artiste ne fait pas nécessairement une simple copie dans un temps différé, mais se met en acte de les changer, où plutôt il prend l'habitude de les réinventer. En reconstituant les œuvres, le processus de travail lui-même prend une plus grande importance que le résultat. Ainsi la reprise du passé devient une méthode de *reinvention*[42] (reconstitution).

Si la question du besoin de mieux connaitre l'héritage de Kaprow est pertinente, j'approprie ici les questions posées par Lepecki à propos de *18 Happenings in 6 Parts* : « why should this piece be "revived," "re-enacted," "actualized," "reconstructed," "performed again," "reactivated," "redone," or "actualized" from its dormant papery state ...? » (Lepecki, 2012, p.158). Même si la pièce a été exécutée six fois en octobre 1959, avec de légères modifications, cela n'a pas été prévu pour être refait. Allan Kaprow lui-même a délaissé cette œuvre (*18 Happenings in 6 Parts*) plus tard, tout comme il a abandonné le mot *Happening*. Lepecki rappelle que même dans l'anthologie la plus complète des écrits d'Allan Kaprow *Essays on the Blurring of Art and Life* (1993, 2003) édité par Jeff Kelly, *18 happenings in 6 Parts* n'est mentionné nulle part, même pas dans l'introduction de Jeff Kelly (Lepecki, 2012, p. 158). Dans une lettre adressée à Brian O'Doherty en juillet 1963, Kaprow écrit :

---

[41] Allan Kaprow, consulté à l'adresse : http://allankaprow.com/about_reinvetion.html

[42] Terme utilisé par Allan Kaprow pour la première fois à l'occasion de son exposition *Precedings : A retrospective. Reinvention of selected Happenings by Allan Kaprow.* (1988). The Carter for Contemporary Art, University of Texas, Arlington.

> Moreover, so far, Happenings, once presented, are not repeated. Even an account such as the foregoing is nothing like a magazine reproduction of a painting or an LP, stamped out by the thousands. The framework of the event is written out but there is still a wide margin of mystery about what it actually felt like to be there. No more than "red" can be described to a blind man can that experience be conveyed, nor even filmed, accurately. For the time being, the Happening seems incapable of easy standardization.

Si pour l'exposition *Art as Life*, le défi résidait dans l'exposition de documents et la réinvention des happenings d'Allan Kaprow, le "*re-doing*" de *18 Happenings in 6 Parts,* consistait en un évènement et une exposition à la fois. André Lepecki résume bien l'impact de cette proposition :

> I hesitated. At the time, I had not yet seen Kaprow's detailed choreographic scores, the drawings, the textes, poems, sketches, manifestos, private outbursts, discarded drafts for floor plans, fundraising letters, and cryptic technical exchanges with sound engeniers. I had not yet seen Kaprow's very detailed and very peculiar fingering instructions for flute and violin (to be used in part four, room one), nor had I read his outrageously funny ideas for costumes (fortunately, he never used them in performance), nor his descriptions of some of the slides to be projected in room three during five of the six acts or parts or sets. I had not know then that the twenty-four minutes and fifteen seconds of rigorously timed and choreographed actions comprising the six parts of the eighteen happenings were also rigorously framed by a total of thirty-six minutes of intervals and pauses – the two fifteen minute intervals and the three two minutes pauses between the parts last longer than the acts or parts (which are also quite sparse in action at times, with totally empty rooms for whole acts). Nor did I know then of Kaprow's desire to have the quirky ''Helena Polka'' blasting away from a long-play record in part five, room one – at exactly the moment when two guest painters simultaneously paint lines and circles on each side of an unprimed canvas dividing room one from room two, transforming painting (the glorious apex of the fine arts!) into a circus activity. I had not yet read Kaprow's amazingly beautiful text on time, delivered by him in room three, part two. And, of course, I had not yet read his directive to dispatch *18 Happenings in 6 Parts* to unknown, re-arrangeable futures (p. 158).

Refaire une œuvre de Kaprow, je peux l'affirmer, ce n'est pas difficile. Ses scripts facilitent la tâche. Toutefois, je traduis l'hésitation de Lepecki comme une

responsabilité qui, avant de refaire l'œuvre de Kaprow, doit passer par des recherches sur le processus préparatoire de l'œuvre existante. Depuis le début de ma carrière artistique, je donne beaucoup d'importance au processus de l'œuvre où tout est noté et dessiné. Mon cas n'est pas le même que celui de Lepecki qui doit refaire l'œuvre, mais il n'est pas si différent en même temps. Même pour produire une écriture qui aborde la génétique de la performance, je me suis senti presque obligé que mon écriture se fasse à partir des notes de Kaprow dans le cadre de mon doctorat et non une écriture sur écriture. Comme artiste, je pense que le fait de « feuilleter » (photographier) ses notes m'a aidé à avoir une meilleure compréhension de son œuvre à travers son processus.

Le paragraphe ci-dessus démontre la complexité de la tâche après avoir commencé à consulter les plus de 400 feuilles du « score » du script pour *18 Happenings in 6 Parts*. Pour la production de cette écriture, je me suis engagé non seulement à la compréhension de l'œuvre de Kaprow, mais aussi à l'acte de consultation en *photographiant* une grande quantité de documents fonctionnant de façon rhizomique avec une existence presque autonome.

L'acte de photographier la performance est très important, or je n'avais jamais photographié l'archive auparavant. Après avoir lu le livre publié pour l'exposition *Art as Life* (2008) et communiqué avec les personnes qui travaillent à Getty Center pour la possibilité de faire des copies de matériel de l'archive, je suis parti pour Los Angeles avec ma caméra. Photographier l'archive s'inscrit, pour ma part, comme méthode de recherche qui donne la possibilité d'étendre le temps de la consultation d'un document qu'on a déjà consulté ou même touché. Présentement, grâce à cette méthode, je possède moi même une archive riche en matériel sur le travail d'Allan Kaprow et je trace confortablement des aller-retour lors de l'écriture de ma thèse. À part cela, cette possession d'archive photographiée me servira, dans le futur, pour

d'autres projets déjà envisagés : comme artiste, comme professeur et comme chercheur.

La veille du commencement de mes recherches dans les archives d'Allan Kaprow nous (Flutura m'accompagnait lors ce voyage) avons consacré une journée entière à la visite du Getty Center[43]. Avant de partir, j'ai vu des images du Getty Center, or la première visite du lieu constituait une expérience inoubliable. Getty Center est un complexe culturel qui comprend J Paul Getty Museum et 5 institutions (art et humanités) entourés de jardins et de terrasses paysagées de 110 acres.

Après avoir fini les formalités d'inscription, nous[44] avons descendu les escaliers deux étages plus bas. À gauche d'un couloir, nous sommes entrés dans un petit local avec des portes vitrées, mais sans fenêtres. Sur chaque table, il y avait un crayon et un bloc de papier légal jaune[45]. Je connaissais déjà les « scores » (papier) jaunes de Kaprow publiés dans les livres ou sur internet. C'était exactement la même sorte de papier, la même nuance de jaune 77 ans plus tard. Pourtant, au-delà de l'apparence, cette coïncidence était significative. Apparu aux États-Unis en 1888, le papier légal jaune a surtout été utilisé par les étudiants en droit ainsi que par les juristes et les avocats. Il a plus tard été adopté partout dans les bureaux pour tenir des notes. Kaprow a

---

[43] Pour la première fois, nous nous sommes intéressés à apprendre plus sur Getty Center quand nous avons appris que Getty Research Institute avait depuis acquis (2011) l'ensemble de l'archive de Harald Szeemann, la plus grande collection individuelle jamais acquise par ce centre. Consulté à l'adresse : http://www.getty.edu/news/press/center/szeemann.html
Dans le cadre de notre participation à l'exposition *Blood & Honey* (2003), nous avons envoyé un dossier sur notre travail à Harald Szeemann qui était le commissaire de l'exposition et ce dossier est présentement dans Harald Szeman Papers, à Getty Research Institute, LA. (Box 1257, Folder 1-2 Haxhillari, Besnik and Flutura, 1995-2003, Harald Szeman paper. Getty Center LA). Consulté à l'adresse :
http://www.oac.cdlib.org/vieS?docId=c8ff3rp7&view=dsc&style=oac4&dsc.position=12501

[44] Flutura a pu avoir une place dans le local des collections spéciales, puisqu'un des douze chercheurs qui avait réservé ne s'est pas présenté. Elle a pris place à coté de moi pour découvrir par elle même les notes de Kaprow et aussi pour m'aider à photographier avec iPhone le plus grand nombre possible des documents autres que ceux de *18 Happenings in 6 Parts*.

[45] Voir l'historique de papier légal jaune à l'adresse : http://boingboing.net/2006/09/19/inventing-the-yellow.html

commencé à l'utiliser comme support pour ses scripts. Ce type de papier avait remplacé le cahier dans le processus de Kaprow. Il n'y a pas de cahier « professionnel » de dessin. En grande partie, ce sont des feuilles de cahier d'école ou des feuilles de papier légal. Il y a deux teintes de jaune. Une est plus prononcée. Sur ces papiers, il a produit les scripts pour les actions. Les mouvements sont décrits avec des mots et des dessins de bonhommes allumettes.

Il n'y a pas de dessins préparatoires concernant les *18 Happenings in 6 Parts* dans les archives d'Allan Kaprow à Getty. Ou plutôt, il y en a beaucoup moins que ceux à quoi je m'attendais. Je suis parti à Los Angeles à Getty pour voir sur place les dessins préparatoires de Kaprow. Toutefois, on ne peut pas parler d'un corpus de dessins préparatoires. Les dessins sont rares. Il y a des textes, des textes et des textes. L'archive ressemble à celle d'un écrivain qui de temps en temps gribouille des figures dans les marges des feuilles. Les textes deviennent des images avec le temps. L'écriture devient dessin tout en gardant le statut des notes que j'aimerais appeler DESSINNOTE.

Quand j'ai remarqué qu'il n'y avait pas autant de dessins, je suis passé à la question suivante : pourquoi est-ce que Kaprow, pour imaginer ses performances (happenings, activités, re-inventions), écrit à la place de dessiner ? Ou pourquoi dessine-t-il quand il dessine? Pourquoi, à l'occasion, dessine-t-il à côté de ses scripts, ou de ses « scores »? L'alternance entre les mots et les dessins devient quelque chose de très particulier.

Pendant mes recherches, le fait d'être devant l'objet d'étude m'a donné une assurance pour les commentaires. Il m'était arrivé pendant ma lecture de différents sujets de trouver des erreurs d'informations, même sur des œuvres très connues et d'avoir une sorte de confusion sur la véracité des évènements. Cette confusion demeure à cause

de *ne pas être là* ou d'une écriture sur l'écriture, d'une méthode d'écriture de bouche à l'oreille des récits non maitrisables.

Le fait que j'y étais avec ma caméra, moi *le chercheur à la caméra,* m'a rappelé *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov (film réalisé en 1929). Je me suis senti privilégié d'avoir la possibilité de photographier ce qui n'est pas accessible en tout temps. À part la caméra, j'étais également préparé à avoir mon cahier de notes *deep,* or cela n'était pas permis. Comme chercheur, j'avais le droit d'avoir ma caméra et des feuilles de cahier papier légal. Le 22 février 2016, après avoir consulté et photographié une certaine quantité de l'archive réservée en avance pour moi, j'ai écrit :

> Getty center
> -BOX 5, files 7 (*18 Happenings in 6 Parts*)
>
> Les notes de A. K. pour les *18 Happenings in 6 Parts* sont faites comme un scénario du théâtre, c'est-à-dire qu'elles sont bien ordonnées. Ses cahiers sont remplis de dessins et de notes. Les cahiers sont des cahiers d'école, différents des cahiers d'artistes; la qualité du papier n'est pas importante. Même les dessins sont faits au stylo, comme des gribouillis, comme c'est le cas pour un dessin au cours d'un projet qui correspond à son idée de la mise en scène de *18 happenings*. Aujourd'hui, nous avons tout photographié. Une fois chez nous, je procèderai à une analyse. Ce que je fais présentement est au service de ma thèse, mais, plus tard, tout cela me servira pour des projets, comme pour UNE ANNÉE de KAPROW. Je regarde les notes de Kaprow, toutes ces feuilles, et je pense à l'incendie de janvier de 2015 qui a presque brulé tous nos cahiers de dessins : notre laboratoire de réflexions sur notre pratique performative, des centaines d'heures de travail dans notre magnifique jardin. C'est étonnant, les dessins de Kaprow ne sont pas coloriés, ils sont « basiques » et intellectuels, à l'exception d'un dessin rouge (sandwichman), dessiné avec un stylo rouge, probablement avec ce qu'il avait à portée de la main. La différence entre ses dessins et les notres est que Kaprow ne portait pas attention aux détails. Le détail est pour lui un résultat de mots, tandis que pour nous, souvent, le détail est bien fini comme dans un dessin d'étude, et non pas comme un dessin de projet. Nos dessins ont un double concept; 1-dessin comme projet, et 2-dessin comme dessin, prêt-à-exposer. Kaprow n'a pas de cahiers. Ses notes sont faites sur des feuilles jaunes. Il ne sépare pas les notes

des dessins. Il y a un mélange ou une fusion entre les notes et les dessins. Dans notre cas (The Two Gulliver), les dessins se séparent des notes et nous avons trois types de cahiers; 1-cahiers de dessins préparatoires que nous appelons NULLA DIES SINE LINEA, 2-cahiers *deep* (les notes de Besnik), et 3-cahiers appelés DITA (les notes de Flutura). Dans le premier dossier photographié, Kaprow avait fait un projet avec « Gray » dans lequel il a noté des noms de femmes (personnages peut-être) avec « Gray » :

Lylli with « gray » … (Mary with gray)…gray, gray, gray, …

Il a écrit 46 fois le mot gray (le but de Kaprow était que ses participants vêtissent un costume neutre, soit la couleur grise…).

Quand nous avons présenté *Quand le dessin devient performance*, à BAnQ, nous avons travaillé avec plusieurs interprètes et donc, pour la première fois, nos notes et nos dessins ressemblaient aux notes de Kaprow. L'implication de « l'autre » dans la performance nous amenait vers une méthode semblable à celle de Kaprow ou à celle d'un metteur en scène. (Staging performance) = avec des interprètes (performeurs) et avec la technique, où l'artiste est obligé de clarifier toute action par « les dessins-notes ».

« le dessin-note »
un concept à développer
…
une DESSINOTE (néologisme)
est une petite note ?! Une DESSINOTE est une note accompagnée par un dessin qui reste une note.

Les dessins de Kaprow ressemblent aux dessins d'un chorégraphe, ou à ceux de JP Perreault, plus précisément. Les deux, Kaprow et Perreault, ont eu une pratique en peinture.

OUH!

La petite enveloppe envoyée comme carte d'invitation aux participants pour *18 Happenings in 6 Parts* est en couleur et sent la moisissure.

Je constate que dans « For immediate release » Reuben Gallery utilise le mot EVENT à la place de HAPPENING, pour les « Eighteen Happenings » et « Small Arcade ».

Pendant le processus d'observation des documents d'archives d'Allan Kaprow, j'ai pu constater que les notes préparatoires répondent à trois besoins différents selon trois moments différents : a) *Happenings*, b) *Activities* et c) *Reinventions*.

Pour la période des *Happenings*, les textes et les notes constituent des ensembles de textes, poésies, réflexions théoriques, schémas, listes, etc. Pour cette période, *18 Happenings in 6 Parts* est l'exemple le plus marquant. Cette œuvre reste le *happening* pour laquelle Kaprow a utilisé le plus de notes. Ces notes, par leur complexité et leur diversité, constitueraient de vrais rébus pour les chercheurs et pour les artistes voulant la «réinventer» (réaliser un *Re-Happening*).

Même si l'écriture et le texte prennent la plus grande place dans le dossier de *18 Happenings in 6 Parts*, un regard attentif peut nous faire découvrir toutes sortes de variations. Vu avec un regard d'ensemble, ces notes ressemblent à un grand collage de notes les plus diverses. On peut voir qu'avant même de commencer la réalisation physique de *18 Happenings in 6 Parts,* Kaprow crée une sorte d'environnement conceptuel (mais aussi physique) sur le papier. Il joue avec les idées, les mots et les textes en les mettant ensemble à la manière dont il assemblait des objets et des images pour créer les évènements «assemblages». Les notes de *18 Happenings in 6 Parts* sont un environnement collage sur papier de différentes matières textuelles et graphiques.

En 1965, Kaprow déclare à propos de sa peinture au début des années 50 :

> I now realise that I was not just casting around for a way to paint, but I was casting around for a way to include all the levels of meaning that I was intending. For, in addition to paintings, there were also constructions, or what we would call today «assemblages»[46].

---

[46] Kaprow, Allan, (1965) *a statement*, dans Kirby, Michael. (1965) *Happenings. An illustrated anthology*. New York. E.P. Dutton.

L'origine des *happenings* de Kaprow réside dans l'extension de la peinture vers le collage, vers l'assemblage, vers l'environnement. Comme pour les *18 Happenings in 6 Parts*, il crée un ensemble de différents éléments, chaque élément ayant son propre script, son propre « score ». Dans un des dossiers[47] de *18 Happenings in 6 Parts,* il y a cinq feuilles lignées qui, apparemment, proviennent du même cahier. Sur une des feuilles, Kaprow a écrit avec un stylo noir fin :

(1) *Slides*
(2) *Voice (taped and spoken)*
(3) *Sounds A) tape B) manually produced*
(4) *Actions*
(5) *Construction (lights etc.)*
(6) *Audience*

Six small Theater pieces

Movements piece (1) slides from 4 projectors
People moving back and forth
acros slides
(2) Voice piece
(3) Sound piece
(4) Actions
(5) Simultaneous (construction, paintings going on)
(6) ~~Audience moves~~ Slides *figs. watching in*
3 or 4 screens silultaneusly *front stoping*
Moving face forward
continuing back and
forth

D'après ces quelques lignes, on peut comprendre la démarche avant tout formelle de l'assemblage des différents éléments. Le contenu des *Six small Theater pieces* est avant tout le collage, l'assemblage, le geste de mettre ensemble les éléments les plus

[47] Allan Kaprow Papers, (box 5, folder 9).

divers à l'intérieur de six pièces de théâtre. Au final, le résultat est la création d'un *event* multimédia avec audience, son, lumière, peinture, images projetées, gestes, etc., le tout mis ensemble dans une liste sans hiérarchie apparente. Il parait qu'il s'agit des toutes premières notes de Kaprow quand il commence à organiser sur papier le *score* général de l'évènement. Trois de ces feuilles sont écrites avec du crayon à mine et deux au stylo. Les notes écrites avec le crayon à mine seraient les premiers jets, corrigés à certains endroits. Même le mot happening y apparait : « *includes all possible happenings* » en pensant à l'ensemble du matériel de l'œuvre :

> Les fonctions de l'ensemble du matériel de notation de *18 Happenings in 6 Parts* sont multiples pour répondre au déploiement d'une œuvre qui se voulait et était conçue avec l'ambition d'un art total. Par exemple, si nous joignons un espace littéral et un espace peint, et ces deux espaces à un son, nous parvenons à la relation «correcte» en considérant chaque composant comme une quantité et une qualité sur une échelle imaginaire. Alors, une quantité de telle et telle couleur est juxtaposée à une quantité de tel type de son. Cet « équilibre » (si on veut l'appeler comme cela) est avant tout celui d'un environnement[48]. (Kaprow, 1996, p 40).

Les notes de Kaprow (sur papier), comme espace papier dispersé et en apparence défragmenté, constituent un espace vivant qui sert à inventer, créer et répéter (*rehearsal*) l'ensemble des liens imaginaires et réels des différents éléments et aspects de l'œuvre. Les mots (le langage et la pensée), les sons, les bruits, les images, les couleurs, les signes, les odeurs, les objets, etc., tout se déroule selon le script pour finalement germer, prendre vie sur le papier et se déployer dans l'espace. L'environnement de Kaprow naît sur le papier. André Lepecki (2012, p. 155) nous rappelle que, pour Kaprow, le papier est plus qu'un médium. Il s'agit d'un véritable multimédia, un support qui permet de faire des opérations complexes spatiales et

---

[48] Kaprow, A. (1996), Notes sur la création d'un art total (1958), Dans *L'art et la vie confondus,* (p.40). Textes réunis par Jeff Kelley, traduction par Jacques Donguy. Paris. Éditions du Centre George Pompidou.

temporelles, évoquant ainsi Derrida et son œuvre Papier Machine[49]. La « *problématique du script écrit* » dériverait de cette économie de multimédia, de la performativité chorégraphique et de la fonction auteur/autorité ». L'œuvre est née dans une réciprocité papier-performance, ce qui fait que, de tout le corpus de notes, il ne reste pas seulement des traces ou des souvenirs morts, mais un ensemble qui a la potentialité d'être réactivé. L'évènement peut être refait, mais pas tout à fait comme avant.

Même si, aux yeux de Kaprow, le script et l'ensemble des notes constituent un corpus secondaire par rapport à l'évènement original, il utilise le papier comme une plateforme privilégiée de répétition. Dans les premiers évènements et happenings de Kaprow, les participants pouvaient modifier ou interpréter plus librement le script, tandis qu'avec *18 happenings en 6 Parts* Kaprow exige l'interprétation stricte de ses «commandes». Il faut tout de même noter qu'il y a eu deux semaines de répétitions avec les participants avant *18 happenings en 6 Parts*.

Quand je suis arrivé à la consultation de Box 37, je me suis aperçu que la boîte ne contenait qu'un seul cahier noir vide. Vraisemblablement, Kaprow avait arraché des feuilles après les avoir dessinées pour ensuite les utiliser dans un projet inconnu. C'est le paradoxe de l'archive, c'est-à-dire que même un cahier vide prend une valeur après la mort de l'artiste comme si, lui, il avait caché quelque chose en dessous du blanc du cahier vierge.

Le 23 février 2016 qui était la deuxième journée de mes recherches à Getty Center, j'ai ouvert la boîte 20/8 laquelle contenait beaucoup de photos en noir et blanc. J'y ai d'ailleurs trouvé des articles en allemand sur Kaprow.

---

[49] Derrida, Jacques, (2001), *Papier Machine, Pris.* Éditions Galilée.

Dans l'archive d'Allan Kaprow, on peut voir les traces des chercheurs précédents. Quelques documents manquent, comme s'ils avaient été retirés temporairement, alors que d'autres figurent seulement comme photocopies en noir et blanc, enveloppées et protégées dans des pochettes en plastique. Je reconnais les documents ayant été publiés dans différentes publications. Il y a même des corrections que les chercheurs ou les archivistes ont faites l'un après l'autre, comme c'est le cas d'une photo[50] marquée initialement *Anita Reuben & Sandwich machine* puis corrigée plus tard avec une inscription sur une petite bande de papier blanche: *This is not Anita Reuben* (la galeriste de la fameuse Reuben Gallery).

Les feuilles jaunes ne contiennent que des notes. Il n'y a preque pas de dessins. Ainsi, je peux conclure que Kaprow dessine avec des mots. Ces notes sont une *écriture-dessin* dans laquelle réside sa force de conceptualisation de l'œuvre. La méthode du processus de création tente à se redéfinir comme une méthode nouvelle pour une œuvre d'art visuel, tout comme sa méthode d'évènements qui ont changé la définition de l'objet d'art. Le processus de l'œuvre de Kaprow ressemble à celui du théâtre, mais son but était que son œuvre reste liée à l'art et non au théâtre. Les notes et les dessins de Kaprow, qui ne ressemblent plus à ceux d'un peintre, prouvent encore son manifeste contre l'esthétique de Clement Greenberg, selon lequel l'art n'est pas le même et que l'art a quitté à jamais la toile. Le processus et la mise en scène de ses œuvres abordent des actions et des réflexions sur la vie quotidienne reliées à l'attitude humaine et son environnement. L'œuvre de Kaprow s'« inspire d'une enquête de type phénoménologique, où des participants réalisent des actes simples définis dans un script. (*Air Condition*, 1975). »

[50] Allan Kaprow Papers, box 5, folder 11.

Après avoir passé en revue la plupart des documents de l'archive d'Allan Kaprow à Getty Institute, j'ai compris qu'il n'y avait pas autant de dessins préparatoires que je pensais. Il me paraît qu'il s'est progressivement éloigné du dessin comme pratique préparatoire jusqu'au point où on a l'impression qu'il est quelqu'un qui n'a jamais appris à dessiner, mais il en a recours comme un écrivain ou mieux dire comme un artiste d'autres formes d'art que les arts visuels. Le dessin préparatoire ou bien les images ou figures dessins apparaissent dans les notes et des fois dans les lettres qu'il envoie, seulement dans les marges. Cela vient biensûr du but et des fonctions de « scores » comme de la réduction d'un évènement dans les mots et transformations de l'idée principale en une commande exécutable. Kaprow ne se demande pas s'il est en train de scripter ou en train de dessiner pour une œuvre qu'il veut réaliser, mais si cela est clairement communicable et exécutable.

Le passage d'Allan Kaprow de la peinture à l'assemblage et happening est reflété par le passage du dessin *Reclining Nude Gazing Out* (1952-1953) (Fig. 3.1) au dessin de *Sandwich man* (Fig 3.2) D'une façon expressive de dessiner où la ligne est un moyen expressif en soi dans le premier dessin, il passe à un dessin d'un menuisier (à la limite de designer).

Figure 3.1 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après «*Reclining Nude, Head on Cushion* » 1952-53, de Allan Kaprow. D'après l'image dans : Mayer-Hermann, Eva; Perchuk, Andrew; Rosenthal, Stephanie. (Ed.) (2008), *Allan Kaprow. Art as Life*. Los Angeles, Getty Research Institute. (p. 97). Encre dorée sur papier. 28 x 36 cm.

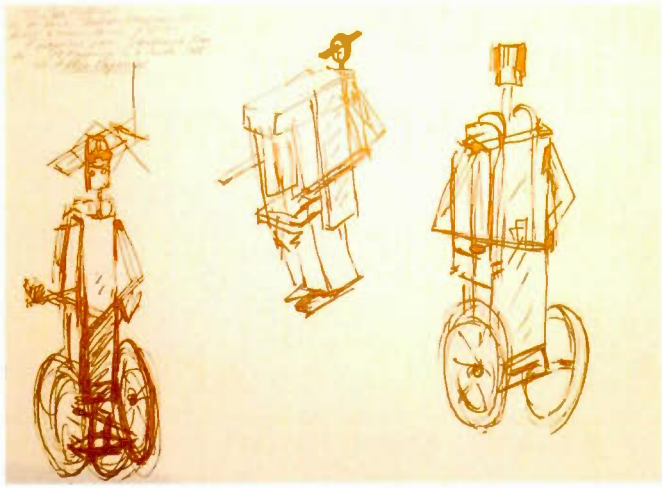


Figure 3.2 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après un détail d'une ébauche de partition (score) pour *18 Happening*

in 6 Parts 1959, de Allan Kaprow. D'après l'image dans : Allan Kaprow Papers, Project files Box 5, folder 6, Getty Research Institute, LA. Encre dorée sur papier, 28 x 36 cm.

Dans une entrevue, Kaprow déclare à Judith Rodenbeck sur le but de ses « scores » photographiques pour les activités vers la fin des années 1960 :

> None of the photos - or pratically none after the sixties – are documents at all. (They) were made up in the style of ... escape instructions,»...
> «I was just looking for a language, a neutral language in which to produce executable scores.[51]

Tout au long des documents, on peut voir l'effort de Kaprow d'améliorer et d'adapter les scores ou les scripts de ses projets dans le but que tout cela devienne des *scores* exécutables. Il a recours à tous les moyens pour donner des instructions claires, même la photographie lui sert de script et de score. Les différentes formes que ses notes prennent au cours des années témoignent de l'objectif de Kaprow de formuler des systèmes de communications. Pour beaucoup d'artistes de l'art conceptuel, l'idée de l'œuvre et dans une certaine mesure son dessin ou son script, constituaient l'œuvre même, tandis que pour Kaprow, le script est un moyen de communication avec une fonction claire qui doit être exécutée, soit un *Happening*, un *Activity* ou un *Reinvention*. Par contre, le dessin apparait avec des fonctionnalités indépendantes dans le cas de certaines affiches ou des éléments de figures extraites des dessins préparatoires et deviennent des images expressives et communicatives à la fois.

---

[51] Rodenbeck, Judith. F., Buchloh, H. D. Benjamin. (1999) *Experiments in the the everyday : Allan Kaprow and Robert Wats – Events, Objects, Documents.* Miriam and Ira D. Wallash Art Gallery, Columbia University in the City of New York (p.57)

L'artiste Paul McCarthy évoque dans un récit sur Allan Kaprow la consigne en forme de *statement* où il recommande comment approcher les réinventions : « Look at the documentation and reinvent the pieces » (p. 246).[52] Ainsi, toute réinvention de l'œuvre de Kaprow est indéniablement attachée aux documents préparatoires, aux « scores » et aux « scripts », tels que pensés dès le départ.

Dans l'archive de Kaprow, à Getty Center, j'ai constaté un manque de vidéo-enregistrements. Quand on parle de *18 Happenings in 6 Parts*, on mentionne les différentes sources d'information, l'ensemble des notes et matériaux préparatoires, les photos prises par Fred W. McDarrah[53] lors de l'installation et les préparations (*rehearsals*) avant l'événement, toutes les histoires racontées par ceux qui y ont assisté ou non ainsi que tous les commentaires qui les ont suivis. Depuis que j'explore le phénomène *18 Happenings in 6 Parts*, une question me vient tout naturellement : pourquoi n'y a-t-il pas de documentation filmique de l'évènement? Est-ce volontaire? Je pense qu'Allan Kaprow était conscient de l'importance de la documentation filmique du geste de Pollock et de l'effet qu'il a eu dans l'histoire de l'art. D'après le récit de Kirby (1965), mais aussi de quelques clichés de McDarrah, on sait que le dispositif technique a été assez important et qu'il ne s'agirait pas d'un manque ou d'un oubli. Il est difficile d'imaginer qu'Allan Kaprow n'a pas pensé à filmer son œuvre qu'il a préparée durant deux ans et qu'il a travaillé le plus intensément au cours de l'été 1959. C'est ce manque de documentation filmique qui a donné une ampleur aux « scores » et à tout le dossier préparatoire de l'œuvre.

---

[52] Allan Kaprow cité par McCarthy dans : Goldberg, RoseLee (ed) (2009). *Anthologiy Everywhere and All at Once : An Anthology of Writings on Performa 07.* JRP/Ringier, Zurich; Performa , New York.

[53] Frederick William «Fred» Mc Darrah (1926-2007) a été un photographe qui travaillait pour le journal *Village Voice* à New York et il est devenu célèbre pour avoir documenté le phénomène culturel des années 50' connu comme *Beat Generation.* Il a photographié Allan Kaprow pendant la construction ainsi que pendant l'évènement de *18 Happenings in 6 Parts.* Dans une des photos publiées dans *Childsplay : The Art of Allan Kaprow* édité (2004) par Jeff Kelly, on peut voir les quatre magnétoscopes qui ont servi lors de l'évènement. Il s'agit d'une installation complexe pour le temps.

18 Happenings in 6 Parts ou l'incarnation de l'*Atelier du peintre* de Courbet

Les différents commentateurs, critiques et théoriciens associent tout naturellement *18 Happenings in 6 Parts* à la peinture de Pollock pour argumenter la dimension environnementale de la peinture étendue dans l'espace. Aujourd'hui, j'ai eu une révélation[54]. Du point de vue de l'organisation de l'espace de l'atelier en trois parties, où tout le monde est acteur et regardeur, le *18 Happenings in 6 Parts* ressemble beaucoup au tableau *l'Atelier du peintre* (1855) de Courbet (voir plus haut la peinture dans la peinture) qui a représenté une foule dans son atelier, 32 personnes divisées en trois groupes. Le loft de la Galerie Reuben est davantage un atelier qu'une galerie. Le portrait de l'artiste barbu de Courbet ressemble beaucoup à Allan Kaprow. L'idéal de Courbet pour souffler la vraie vie à son art et à sa peinture ressemble à l'idéal de Kaprow d'un art confondu à la vie. Certains personnages dans la peinture de Courbet sont connus, d'autres non, comme dans le happening de Kaprow. Comme dans l'Atelier de Courbet, le monde est entré dans le lieu du travail de l'artiste Kaprow. Le flou entre les groupes de personnes dans l'atelier de Courbet, que dans mon texte sur l'atelier, je l'avais imaginé avec des murs transparents, dans le tableau de Kaprow est réalisé par ces cloisons semi-transparents plastiques. Comme Kaprow a été l'élève de Mayer Schapiro, il aurait été influencé par les travaux sur Courbet (Schapiro, 1942). Finalement, Jeff Kelly a noté dans *Childsplay* (Kelly, 2004, p.135, 235) que l'historienne d'art Judith Rodenbeck a identifié une photo d'un happening *Recrod II* comme une référence directe au tableau de Courbet, *Les casseurs de pierres (1850)*. En fait, plus je m'y intéresse et plus la ressemblance est frappante.

Par l'observation du processus créatif de l'œuvre de Kaprow, je suppose que j'ai compris sa fameuse phrase : « je ne crée pas, j'arrange ». Par cette phrase, il voulait dire que :

---

[54] Extrait d'une note dans le cahier deep Nr 10, doctorat, 12 janvier 2016.

> Drawing, sketching, marking and painting continue to represent a way of thinking, controlling and navigating the elusiveness of ongoing multitudes of actions that are simultaneously representing and constructing the realities of this world (Cufer, 2012, p. 29).

Un dessin particulier est le personnage *Sandwich-man*[55] (ainsi l'appelait Kaprow). Ce personnage est dessiné comme une esquisse préparatoire du *Sandwich-man*, la figure robot-bricolage de taille humaine utilisée dans *18 Happenings in 6 Parts*. Dans l'archive de Kaprow, je n'ai trouvé qu'une seule feuille dessinée des deux côtés avec les esquisses de *sandwich-man*. On peut trouver le lien sur internet dans les premiers résultats de recherche sur *Google*.

Une feuille jaune lignée qui se trouve au début des notes de *18 Happenings in 6 Parts* a attiré mon attention. Sur celle-ci, il y a deux figures en bas des notes qui seraient une sorte de résumé du Happening à venir. Le dessin de ces « *two puppets, toys, life size*» fait penser aux dessins cubistes de Picasso, ou même aux costumes qu'il a réalisés pour le Ballet *Parade*[56] en 1917. Ces deux poupées seraient aussi quelque chose entre le *sandwich-man* (Fig. 3.2) dans le *18 Happenings in 6 Parts* et une sculpture *Banjo Player* (1955-56). La ressemblance avec les personnages du ballet «Parade» ne serait pas qu'un hasard. Cette pièce est d'abord devenue légendaire par « l'échec », puis ensuite par le mythe d'une des premières œuvres multimédia, multidisciplinaire.

---

[55] Allan Kaprow Papers (box 5, folder 6).

[56] Ballet présenté au théâtre Chatelet à Paris, le 18 mai 1917, réalisé par les Ballets Russe avec le scénario de Jean Cocteau, la chorégraphie de Léonide Massine, la musique d'Erik Satie, la scénographie et les costumes de Pablo Picasso.

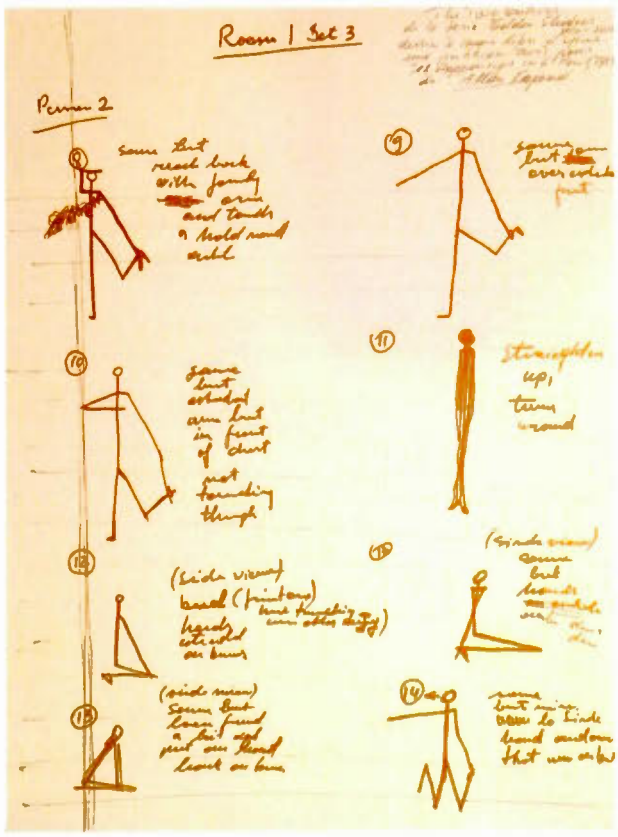
Figure 3.3 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après un détail d'une ébauche de partition (score) pour *18 Happening in 6 Parts* 1959, de Allan Kaprow. D'après l'image dans : Allan Kaprow Papers, Project files Box 5, folder 6, Getty Research Institute, LA. Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm.

Dans les scores for tape Nr. 3 et 5 (Allan Kaprow Papers, box 4, folder 7), *pour les 18 Happenings in 6 Parts*, je m'aperçois que la musique était une composante importante de son œuvre:

> Kaprow's early score bore a striking resemblance to those of John Cage, with whom he had studied from 1957 to 1958. … Soon, however, the elements of notation disappeared, leaving only the text. At first, Kaprow's directions were detailed and structured rather like stage dramas or screenplays. Over the years, the directions were distilled into shorter forms, much like concrete poetry, that allowed the participants more room to maneuver. In the mid-1970s Kaprow

> began designing and producing illustrated Activity booklets. … The combination of score and photographs was intended to suggest how the Activity might be presented. Later Kaprow became dissatisfied with the result: people were too easily drawn into copying the photographs in the booklets, and their approach to the Activity lost any independence.» (Rosenthal 2008, p. 60)[57].

Je suppose que pour cette œuvre accompagnée de musique (bruits ambiants de la ville), l'inspiration provenait de *Parade* (18 mai 1917). La musique était composée par Éric Satie. De grandes œuvres ont pris une place importante dans l'histoire de l'art en constituant une volonté de toujours pousser plus loin ce que d'autres grands artistes n'ont pu mener à terme.



[57] Mayer-Hermann, E., Perchuk, A. et Rosenthal, S. (2008). *Allan Kaprow : Art as Life*. Los Angeles : Getty Research Institute.

Figure 3.4 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après la partition (score) pour *18 Happening in 6 Parts* 1959, (room 1, set 3), de Allan Kaprow. D'après l'image dans : Allan Kaprow Papers, Project files Box 5, folder 6, Getty Research Institute, LA. Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm.

J'ai constaté que Kaprow organise les scores selon : 1) les moyens d'expressions utilisées (son, actions, lumière, images de diapositives projetées ...) 2) selon l'espace, le lieu (où) et 3) selon le temps (quand). En examinant les scores de *18 Happenings in 6 Parts*, on comprend que les numéros 18 et 6 sont trompeurs. En fait, il s'agit bel et bien de trois pièces de théâtre. Kaprow avait en tête les trois espaces et il organisait les scores selon les *rooms.* Je pense qu'il ne voit pas les espaces d'en face. Il imagine les trois espaces comme s'il les voyait d'une hauteur de 20 mètres, c'est à dire à vol d'oiseau, comme les premiers géographes qui devaient imaginer une vue aérienne des environs. Il imagine l'ensemble comme un joueur au-dessus d'un jeu d'échec.

Il y a une seule feuille qui pourrait être l'un des plans de *18 Happenings in 6 Parts*, une sorte de feuille de scrapbooking couleur rose, les côtés jaunis par le temps. On peut voir sur cette feuille l'espace avec les mesures et les divisions ainsi que l'emplacement des chaises du public, en cercle avec deux versions, face à face, en rangées de quatre et autour des calculs : « 20, 12, 18 pieds de large et 28, 36, 18 personnes, pour un total de 108. » Dans la version au verso, ils y sont ajoutés (dessinés) les lampes. Il y a aussi « une centrale de 300 w[58], au *room* 2, et d'autres de 500 w autour, au *room* 1 et 3. » Sur ce même côté sont ajoutés avec des carrés les

[58] Le script rapporté par Kirby dans *Hapenings (1965)* commence : «VAST SPACE – FIVE HUNDRED FEET DEEP AND THREE HUNDRED AND FIFTY WIDE AND AT LEAST TWENTY HIGH». Il parait qu'il s'est trompé de chiffres. Il me semble improbable que Kaprow ait pensé un espace tellement vaste qui fut seulement 20 pieds de haut.

emplacements des magnétophones, ou l'espace de la technique. Serait-il la seule séparation physique entre la technique et la performance?

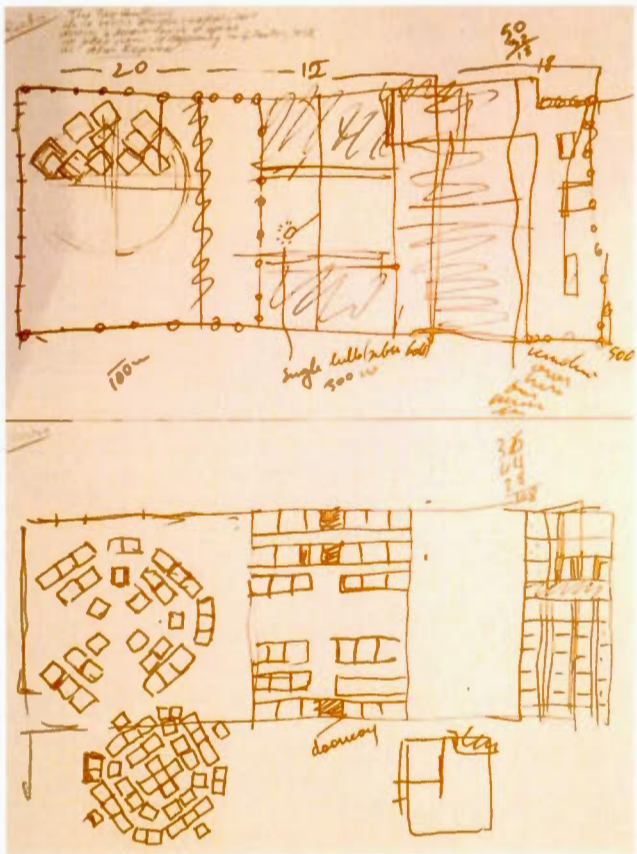


Figure 3.5 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après le plan (recto-verso) pour *18 Happening in 6 Parts* 1959, de Allan Kaprow. D'après l'image dans : Allan Kaprow Papers, Project files Box 5, folder 6, Getty Research Institute, LA). Encre dorée sur papier, 28 x 36 cm.

Ainsi, Kaprow commence comme un designer intérieur avec une vue d'en haut. Avant tout, il visualise l'espace et l'arrangement du « mobilier » de la scène qui n'est visible que d'en haut, car il n'y a pas l'extérieur de la scène. On est dedans. La scène de Kaprow est une scène en trois dimensions, une « *scène à la happening* ». Des chiffres apparaissent partout dans ses scores. Les scores sont des rebus faits de

numéros. En parcourant les scores, on réalise comment la suite des évènements est numérotée, c'est-à-dire de façon qu'on puisse suivre le déroulement des *Happenings* à la verticale et horizontale. Il a ajouté des numéros, des secondes, des minutes, des dimensions, des espaces, des montants d'argent, des numéros de participants, des gestes et des silences. Il y a des numéros partout, des fois comme des registres de comptable, des fois comme des formules d'un scientifique. En bas d'une feuille avec des grilles et des numéros, il est écrit. « : speak in terms of inches ». Après ces chiffres qui envahissent ses notes, il y a les affiches sur lesquelles sortent les dessins préparatoires qui prennent le rôle *d'image-communication*. Pour les *Activities*, il utilise la photographie comme un moyen de visualisation.

Les fonctions de l'ensemble du matériel de notation de *18 Happenings in 6 Parts* sont multiples pour répondre au déploiement d'une œuvre qui se voulait un art total.

> Par exemple, si nous joignons un espace littéral et un espace peint, et ces deux espaces à un son, nous parvenons à la relation «correcte» en considérant chaque composant comme une quantité et une qualité sur une échelle imaginaire. Alors, une quantité de telle et telle couleur est juxtaposée à une quantité de tel type de son. Cet «équilibre» (si on veut l'appeler comme cela) est avant tout celui d'un environnement (Kaprow, 1996, p. 40).

Kaprow est un génie de l'espace, il est un *cubiste environnemental* de la performance. Ses performances sont réalisées toujours dans un espace géométrique carré ou rectangulaire comme ses scripts dans les papiers jaunes rectangulaires. Même quand il sort dans un espace ouvert, il crée des espaces de formes géométriques comme dans le cas du projet *Fluids* (1967-2015) (Fig. 3.6) et de Yard (1961) (Fig. 3.7)

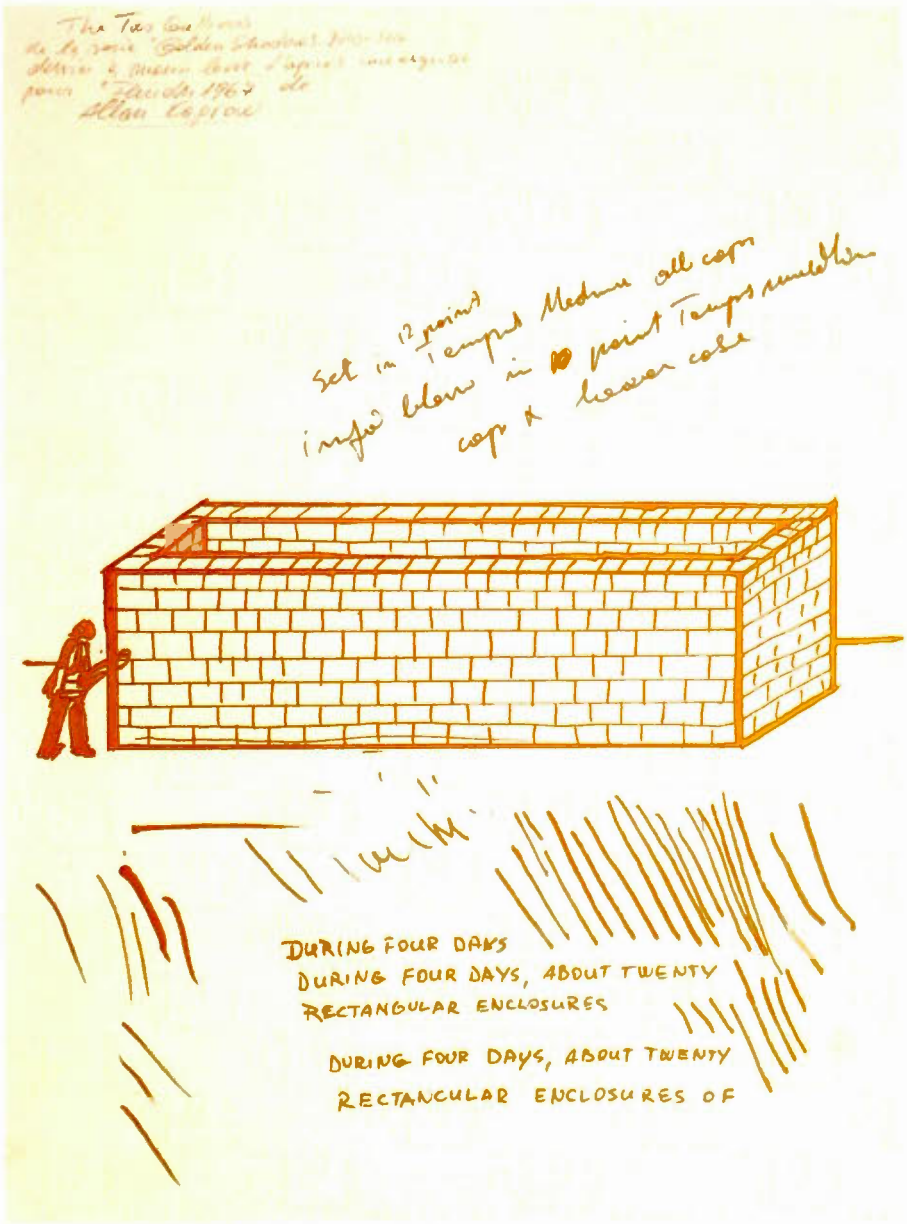


Figure 3.6 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après la partition (score) pour l'activité intitulée *Fluids*, 1967, de Allan Kaprow. D'après l'image dans : Allan Kaprow Papers, Project files Box 12, folder 9, Getty Research Institute, LA. Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm.

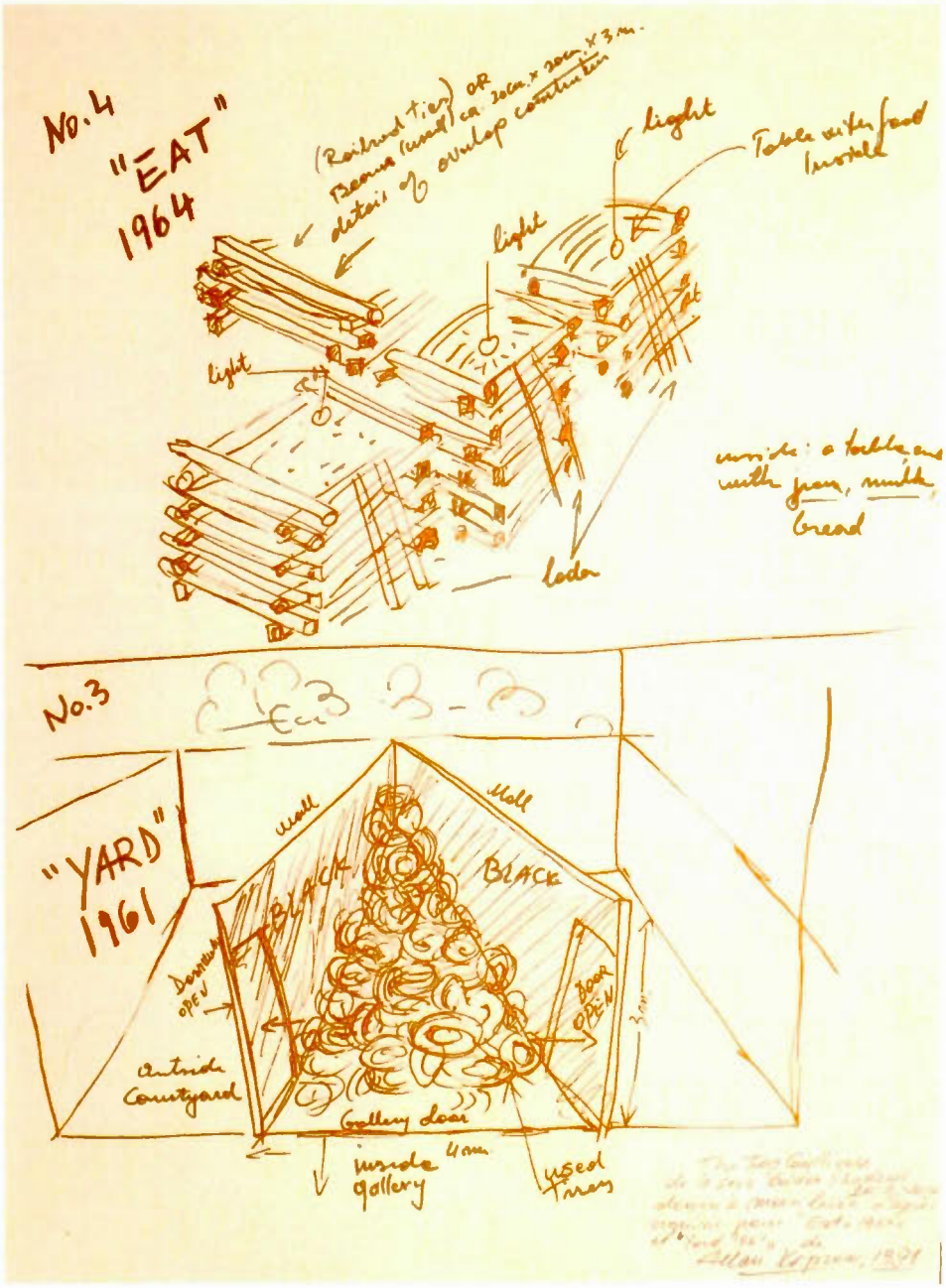


Figure 3.7 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après la partition (score) pour la réinvention en 1991 de *Yard 1961* et *Eat 1964*, de Allan Kaprow. D'après l'image dans : Allan Kaprow Papers, Project files Box 32, folder 14, Getty Research Institute, LA. Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm.

Les scripts et les notes de Kaprow montrent clairement son intention artistique d'utiliser un espace rationnel et inquiétant par le mouvement et la fragmentation. Le concept de l'utilisation de grand espace dans l'œuvre de Kaprow vient de la danse. L'art de Kaprow se résume à *l'art comme la vie et la vie comme l'art*. Il était d'ailleurs influencé par ses camarades d'époque ainsi que par les autres choses de sa vie.

Les artistes du happening et les artistes du Fluxus ont beaucoup échangé entre eux. Certains artistes prêtaient allégeance aux deux mouvements (Ursprung, 2013, p. 48). Ils ont invité l'un l'autre dans des évènements, des festivals et des conférences en créant un réseau international fluide et ouvert. Au lieu de faire voyager les œuvres, les artistes de ces mouvements se sont déplacés eux-mêmes pour créer et présenter partout des *happenings* et des évènements (Fluxus). C'est l'atelier sur papier, notation et dessin, qui leur permettait d'embrasser le monde. Paul Schimmel (1998) a noté dans l'introduction de *Out of Action* que : « The necessity of travel associated with performance work allowed and encouraged an extraordinary degree of interaction that brought the studio into the world arena » (p. 11).

3.2 *deep* des « meilleurs artistes de la performance »

Amore : sol la mi fa remirare, la solmi fa sollecita
Léonard de Vinci

Comme nous l'avons vu dans le cadre d'Allan Kaprow, la performance a été influencée par les expérimentations musicales sur le plan sonore, mais aussi au niveau de la notation musicale. Les SCORES de Cage ont influencé toute une génération d'artistes comme Kaprow, Dick Higgins, etc. Représenter visuellement la musique ou ce qu'on ne voit pas n'avait pas échappé à Léonard de Vinci. En guise d'introduction

pour la suite de *Golden Shadows*, je débuterai avec un dessin d'après un « score » de Léonard de Vinci.

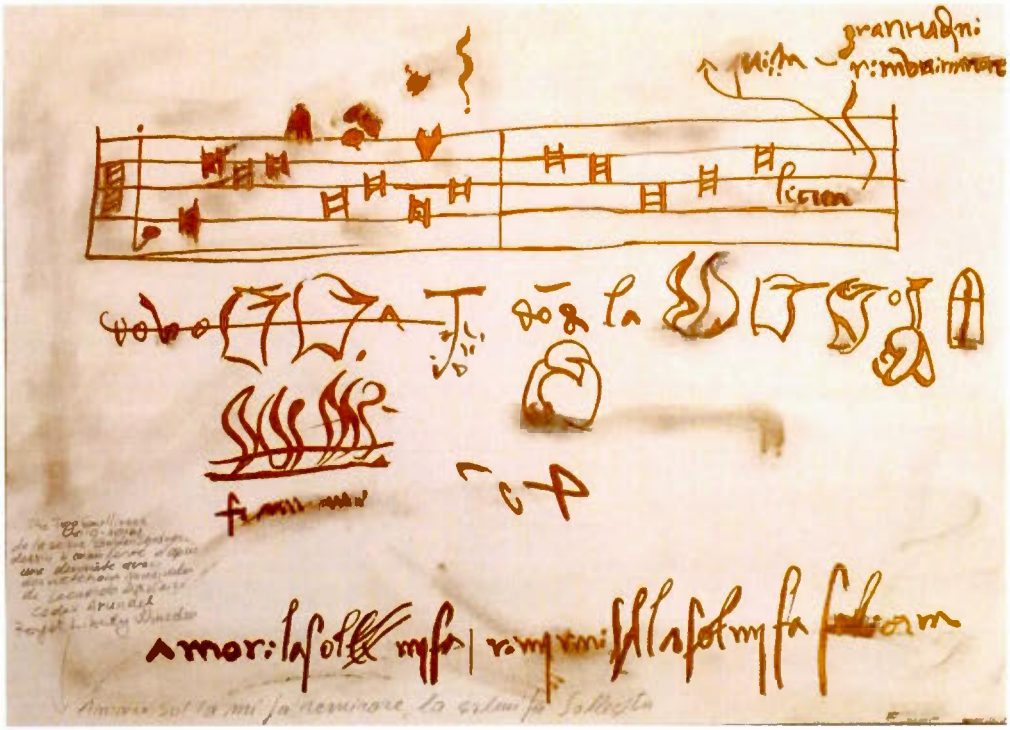


Figure 3.8 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'un détail de «Amore» devinette utilisant des notations musicales de Leonard De Vinci, Codex Arundel, Royal Library, Winsdor. D'après l'image dans : Bramly, S. (1991) Discovering the Life of Leonardo da Vinci, New York, HarperCollins Publisher, (Traduction de la version française «Leonard de Vinci» Paris, Édition Jean-Claude Lattès), p. 172. Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm.

Léonard de Vinci était un « excellent musicien » exprime Vasari[59]. Si les spécialistes n'ont pas de preuves de son talent musical, ses cahiers démontrent clairement un

[59] Magni-Dufflocq, E.. 1975. *La musique de Léonard*, dans «Léonard de Vinci», tome premier, Paris, Éditions Atlas. L'article est une très intéressante étude des relations de Léonard de Vinci avec la

grand intérêt pour la musique. On lui reconnaît d'ailleurs d'avoir participé à l'invention du violon. Ainsi, à part des dessins de représentation d'instruments sans intention spéciale dans ses cahiers, il y a une autre catégorie de dessins d'invention et de design d'instruments de toute sorte. On peut même voir sur ses dessins des instruments automatiques dans lesquels il combine musique et mécanique. Or, comme musicien, il aurait dû toucher ou penser à la notation de la musique. En fait, nous n'avons jamais trouvé de notations musicales. Cependant, il y a ici et là des phrases musicales écrites et dessinées dans ses cahiers. Il connaissait la notation musicale de son époque et peut-être y avait-il participé. Comme il aimait les devinettes et acrostiches, il utilise assez souvent des notations musicales dans ses jeux de mots et dessins. Serge Bramly[60] nous rapporte ceci dans une étude sur Léonard de Vinci :

> There are several pages of these riddles in his notebooks. Two from his first Milan Period-the happiest in his life-stand out On one stave, after the clef, he drew a fishhook (amo in Italian), then the series of notes *re sol la mi fa re mi,* followed by the letters *rare ;* a bar line, than *la sol mi fa sol* and the letters *lecita.* This gives : *Amore sol la mi fa remirare, la solmi fa sollecita* (Only love makes me remember, it alone stirs my heart). Another works out similarly : « Love gives me pleasure». (Bramly 1991, p.172)

John Cage

Ici, j'aborderai John Cage, mais en rapport avec Allan Kaprow. Il m'apparaît important de préciser que le premier *Happening* avait été présenté en 1957, par

---

musique, à travers les dessins et les notes dans les cahiers de Léonard avançant des hypothèses intéressantes sur sa participation dans l'invention du violon.

[60] Bramly, Serge. (1991) Discovering the Life of Leonardo da Vinci, New York, HarperCollins Publisher. (Traduction de la version française «Léonard de Vinci» Paris, Édition Jean-Claude Lattès)

Kaprow. En effet, Kaprow était influencé par Cage et particulièrement par son œuvre; *Theater Piece Nr. 1*, au Black Mountain College. *Theater Piece Nr. 1* est à l'origine de Happening de Kaprow en 1958. Cage fut le professeur de Kaprow dans les années '50.

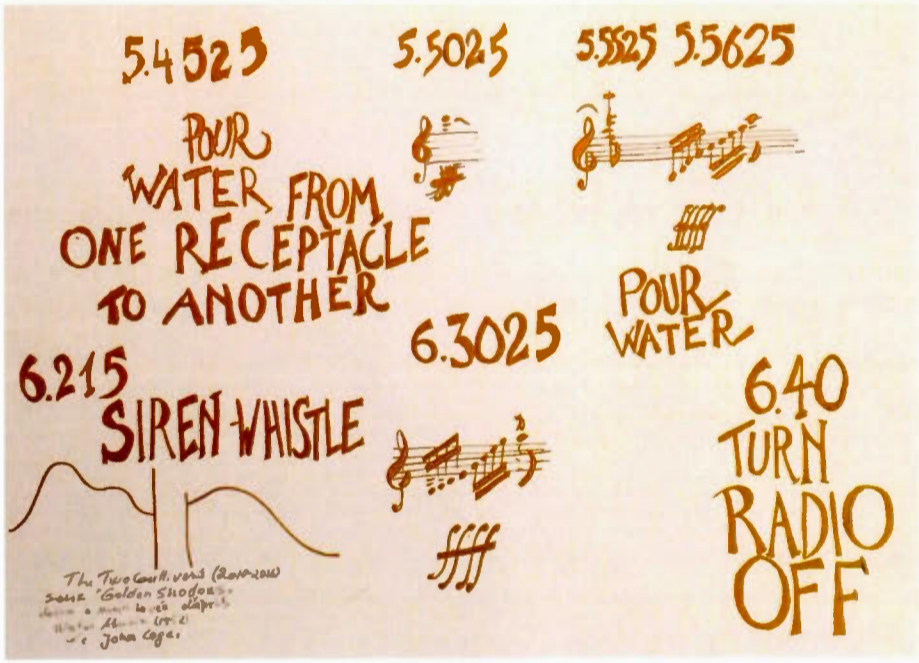


Figure 3.9 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'un détail de : *Water Music* 1952, de John Cage (d'après l'image dans : Mayer-Hermann, E; Perchuk, A; Rosenthal, S. (Ed.) (2008), *Allan Kaprow. Art as Life*. Los Angeles, Getty Research Institute. (p. 9). Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm.

Les idées de Cage (comme musicien) sur une musique expérimentale, en collaboration avec Merce Gunningham (comme danseur), sont exprimées dans un manifeste sous le titre *The Future of Musique*, où il exprime que la musique est tous ces bruits que nous entendons autour de nous : « *Où que nous nous trouvions, ce que nous entendons, c'est principalement du bruit* … . » Ces expérimentations de Cage

donnent vie à des méthodes de notations musicales totalement nouvelles. Selon RoseLee Goldberg :

> C'est dans la musique orientale qu'il découvrit les modelés « structures rythmiques improvisées » qu'il proposait dans son manifeste; bien que très largement « non écrite », la philosophie sur laquelle ces modelés se fondaient conduisit Cage à insister sur les notions de hasard et d'indétermination. « Une pièce indéterminée, écrit-il, même si elle devait ressembler à une pièce totalement déterminée, est essentiellement dépourvue de toute intention, de sorte que, par opposition à ce que se produit pour une musique de résultat. Deux exécutions de celle-ci se révèleront très différentes. L'indétermination se permettait « flexibilité, variabilité, facilité et aisance, et ainsi de suite », et elle conduisit Cage à énoncer son concept de « musique non intentionnelle ». Une telle musique, expliqua-t-il, devait amener l'auditeur à comprendre que « sa propre action, c'est l'audition de la pièce – que la musique, pour ainsi dire, est sienne, plutôt qu'elle n'appartient pas au compositeur » (Golberg, R. 2001, p. 124).

En examinant la dimension de la vraie vie dans l'art de Pollock et de Cage, Kaprow résume bien ce qu'est Cage pour lui. « Personnalité moins passionnée que Pollock, peut-être plus ironique, Cage a néanmoins le même sens profond de la nature. Sa manière de bien accueillir l'accidentel et son gout pour rendre flou les limites entre son art et le monde au-delà sont aussi grands que ceux de Pollock, ou même plus grands. De la même façon que la peinture de Pollock n'a pas de cadre, les sons et les silences dans la musique de Cage peuvent être continués indéfiniment. Le son musical et le bruit (d'habitude séparés) ne font réellement qu'un; c'en est ainsi pour l'art et la vie. Si l'art, dans son sens le plus élevé, est formellement ce qui donne un ordre au désordre sans but de la vie, alors la musique de Cage peut être qualifiée d'anti formaliste.» ... « Finalement, comme dans les œuvres de Pollock, la musique de Cage peut être analysée sous forme d'équivalences entre fort et faible, et ainsi de suite. » (Kaprow, 1974, p. 193-194).

Dick Higgins

Lorsqu'Allan Kaprow travaillait pour les *18 happenings in 6 parts* en se concentrant sur une performance multidisciplinaire, y compris la musique, les artistes de *fluxus,* comme Dick Higgins, travaillaient sur *The Graphis* (1958) qui est une série de notations non conventionnelles pour des partitions musicales.

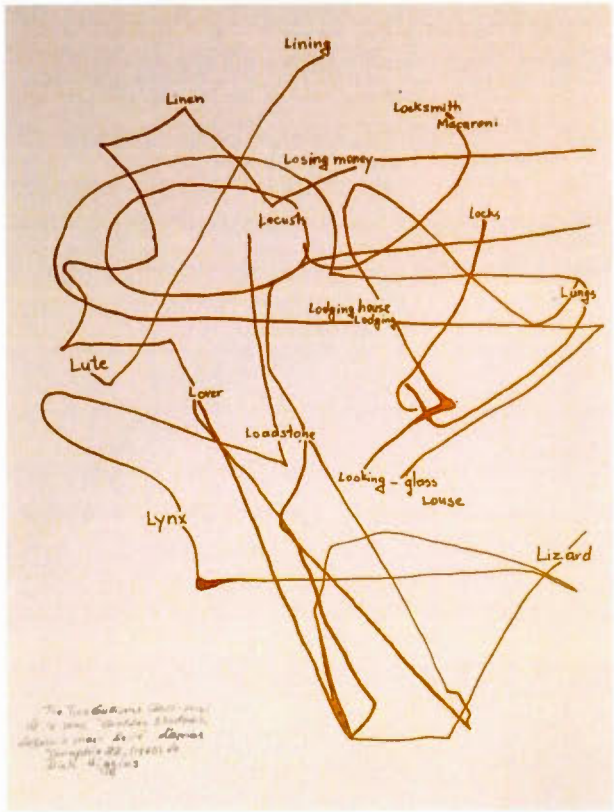


Figure 3.10 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après *Graphis 82,* (1960) de Dick Higgins. D'après l'image dans Higgins, Dick, Eisenhauer, Letty. *Graphis* dans *Happenings and Other Acts.* (1995) Ed. Mariellen R. Sandford, 1995, p. 124). Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm.

Ces partitions représentent des mouvements et des sons qui peuvent être produits par ou avec le corps humain. Ces notations ne sont que des plans d'action sans prétendre

préciser ce qui devrait être dit. Les notations de Dick Higgins ne sont que des dessins. Il dit « *I draw the notations*». Graphiquement, ses notations *pour Graphis 82*[61] sont compliquées, mais selon lui une fois que quelqu'un se met à les interpréter, il est alors facile de poursuivre et chacun peut les développer à sa manière. Pour les *Graphis*, Letty Eisenhauer, (collaborateur avec Higgins) affirme que « This chaotic scene … represents the kind of complexity, confusion, and visual richness that should result during the performance of *Graphis* 82. … *Graphis* is … "drawn or written." In this particular case it is both drawn and written. At first glance it appears to be a series of half-connected lines and curves recalling the automatic writing used in some paintings (Mathieu, Tobey). … The "something written" part of the definition – the words which are randomly superimposed on the diagram – were culled from a Puerto Rican dream book, King Tut's Dream Book. » (Letty Eisenhauer, 1995, p. 125).

Ces mutations de transformations de notations classiques de musique en image comme des dessins préparatoires pour des performances sont une influence commune provenant de John Cage. On pourrait considérer John Cage lui-même comme une réincarnation d'Éric Satie qui, avant lui crée des notations figuratives. En 1924, Éric Satie compose vingt et une pièces brèves pour piano et il publie le livre *Sports et Divertissements*. Anne Rey, en 1974, cite la préface de ce livre où « Des vrais dessins de Charles Martin accompagnent les *Sports et Divertissements*, sorte de « livre total » dont Satie a signé l'avertissement : Cette publication est constituée de deux éléments artistiques : dessin, musique. La partie dessin est figurée par des traits -, des traits d'esprit; la partie musicale est représentée par des points -, des points noirs. » (Rey, 1974).

---

[61] *Graphis*, consulté dans : http://www.moma.org/collection/works/127386?locale=en

Ces partitions sont nommées des « partitions pour l'oeil » qui ont précédé les poèmes-objets de 1918-19 de Breton et d'Apollinaire et les tableaux-messages de Picabia.

Carolee Schneemann

Carolee Schneemann est une artiste multidisciplinaire qui a travaillé avec le corps et qui a activement été engagée dans l'art de la performance. S'intéressant notamment à la sexualité, son œuvre se caractérise par des recherches sur les tabous visant le corps de l'artiste en relation avec le corps social. Elle passe de la peinture et du film à la performance et à l'installation. Elle peut être considérée comme une des premières femmes artistes dans l'histoire qui a pleinement thématisé l'expérience de la femme dans son travail. De plus, elle est une artiste profondément humaine, moderne et politique. Dans son œuvre *Meat Joy,* elle accuse la complexité de la femme, sa propre dépendance, et sa liberté qui est toujours remise en question. La femme comme sujet dans l'œuvre de Schnnemann se présente en sa qualité *non-violente* et *non-compétitive.*

Son œuvre est vue comme une contribution dans un contexte féministe. Pendant mes recherches, j'ai remarqué qu'il y a un manque d'études approfondies sur le processus de son œuvre. Compte tenu de ce manque, mes efforts résident dans le fait de l'amener comme un exemple spécifique de la création de la performance par les dessins préparatoires. Cherchant à élaborer une étude sur le processus et le dessin préparatoire de Schneemann, j'ai découvert que son archive se trouve à Getty Center à LA. Cette archive contient de nombreuses notes, manuscrits, idées dactylographiées de performances, correspondances qui sont liés à ses 70 performances. Également, dans cette archive se trouvent des publications et des projets d'expositions. Selon des données de Getty Center, il y a de nombreux projets soigneusement développés au

cours de la mise en œuvre. Les performances controversées *Meat Joy* et *Interior* sont particulièrement bien documentées. Il faut également noter qu'il y a une boite surdimensionnée qui contient des interviews et des manuscrits dactylographiés de Schneemann.

Figure 3.11 The Two Gullivers de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après le dessin pour *Meat Joy* (1963) de Carolee Schneemann. D'après l'image dans : *Imagining her Erotics : Carolee Schneemann : essays, interviews, projects.* Cambridge, Massachussetts, The MIT Press, (p. 63). Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm.

Schneemann commence toutes ses performances et installations par le dessin. Elle développe son œuvre *Meat Joy* à partir de l'imaginaire, des sensations dans ses rêves et des notes de son journal de 1960. C'est seulement en 1964 qu'elle commence à élaborer les dessins et les notes et, pour une longue période, elle a pu maintenir les connections entre les images par des recherches sur les espaces, les artistes, les fonds

et la complexité de la production pour atteindre une performance qui était difficile à imaginer. *Meat Joy* est une œuvre spécifiquement féministe.

Pour l'installation *Infinity Kisses*, composée de 140 photos, elle commence sa réflexion par le dessin. Ces dessins de *story-board*, (1981-88) montrent le processus de son travail à travers le dessin. Dans un statement publié à PAJ en 2014, elle déclare : « Drawings are the physical embrace for images in space, the extention of my musculature onto the page. The drawings are the visual embodiment of gestures momentum, the illusive motions that carry the parameters for shaping actions… All my performances and installation works begin with drawings.» (Schneemann, 2014).

À l'origine, le dessin préparatoire de Carolee Schneemann apparait après un travail de la danse (pendant trois ans, elle rejoint le Judson Church Dance où elle explore l'action). Dans la même lignée et comme extension de Jackson Pollock, la performance de Carolee Schnemann pourrait être appelée action-drawing (même si elle vient d'une expérience de la peinture). C'est quand elle a commencé à créer, imaginer et projeter elle-même des installations fusionnant peinture et corps, traces et muscles, qu'elle commence à adopter le dessin préparatoire en forme de notation et de *script* ou de *story bord.*[62] Elle appelle les dessins et les notations faits au service de ces installations *installation-plan.*

Récemment, dans le cas du projet *Water Light/Water Needle*, en 2014, elle a fourni aux participants des dessins préparatoires pour inspirer et anticiper les actions. L'exemple de Carolee Schneeman prend de l'importance dans le contexte de script quand elle visualise ses installations à travers le dessin. En 2014, elle participe à une

[62] Une grande partie de l'archive de Carolee Schneeman se trouve à Getty Research Institute, LA.

exposition intitulée : *Score!* Cette exposition a été réalisée par Marieluise Hessel Collection au Center for Curatorial Studies à Bard College (CCS Bard), par deux commissaires : Amy Sillman et Cheyney Thompson. Cette exposition modeste examine la notion d'un score comme point de départ pour *regarder* la collection.

Pendant mes recherches, j'ai remarqué que Schneemann n'a pas acquis ce qu'elle mérite. Mon étude n'est pas un engagement pour la réhabiliter comme artiste, mais s'inscrit dans un avant-goût que son travail puisse être considéré comme un exemple particulier de la création de l'œuvre par le dessin et par l'écriture comme manuscrit.

Wolf Vostell

À la suite de ces exemples sur le processus, le script et la notation, j'aborderai ici la création de Wolf Vostell pour sa méthode de création *Dé-coll/age*. Ce néologisme est présenté en 1964 et signifie un processus de création par « *un travail d'effacement, déchirement, recouvrement et détournement des médias.* » Dans le site web de Fondazione Bonotto[63] se trouvent plusieurs dessins préparatoires de ses *happenings*, de Vostell, qui sont appelés, *Pre-happening notation et Post-happening* : (voir les exemples dans le site web note en bas de page : *2. Pre-happening notation #2 april 1966, happened in NY, - 3. Pre-happening notation #3 april 1966, happened in NY et - 4. Post-happening notation #1 may 1966, happened in NY*).

Un exemple intéressant est le *Happening score* pour 3/18 –''DÉ-COLL/AGE HAPPENING'' – HAPPENING SCORE, PHOTO-SERIGRAPHY ON WHITE CARDBOARD, 21 X 14 CM, 1966. Cela n'est pas facile à utiliser pour la réalisation d'une performance et pour son utilisation comme un score. Mais, les récits et les écrits peuvent, de temps en temps, jouer ce rôle :

---

[63] http://www.fondazionebonotto.org/fluxus/vostellwolf/artistsbook/fx099516.html

> Happening « dé-collage », *You* se déroulait dans la piscine, le court de tennis et le verger de la propriété et autour de ces espaces, et deux cents kilos d'os de bœuf y avaient été dispersés. Un sentier « si étroit que seule une personne à la fois pouvait l'emprunter », jonché de publicités en couleur du magazine Life et jalonné de haut-parleurs qui saluaient le passant par les mots « YOU, You, You ! », serpentait entre les trois principaux sites d'activité. Au fond de la piscine, remplie d'eau, se trouvaient plusieurs machines à écrire, des sacs en plastique et des pistolets d'eau remplis de teinture jaune, rouge, verte et bleue vive. « Allongez-vous au fond de la piscine et construisez un charnier. Pendant que vous serez étendu, décidez si vous devez ou non tirer sur d'autres personnes avec la couleur », indiquaient les instructions données aux participants. Sur le pourtour de la piscine, on pouvait voir trois téléviseurs couleurs posés sur des lits d'hôpital, chaque poste diffusant les images déformées de différents matches de base-ball; Vêtue d'une tenue couleur chair, Lette Eisenhauer était allongée sur un trampoline entre deux poumons de vache gonflables; « Laissez-vous attacher aux lits où se trouvent les télés allumées. [...] Libérez-vous. [...] Quand la télé brulera, mettez un masque à gaz et efforcez-vous d'être aussi aimables que possible les uns envers les autres », poursuivait les consignes (Goldberg, 2001, p.133).

Cette citation devient prêt-à-reperformer. Un tel récit fait vivre la performance en se transformant en un script du futur proche. Le processus du dessin préparatoire de Wolf Vostell dépend de sa conception de la ville moderne comme une scène. Comme l'affirme Paul Schimmel dans *Out of Actions* (1998, p. 80), « Vostel's ambitions were more operatic than the more conceptually driven Fluxus artists. In fact his romantic fascination with power of technology and his conception of the modern city as a stage for performance forged an artistic vision that even exeded Kaprow's during the same period.»

Entre *score* et notation pour ses performances et happenings, Wolf Vostell dessine des cartes avec les indications des emplacements et les instructions pour les participants. Il fait ces cartes en plusieurs versions et elles prennent l'allure de dessins tableaux. Dans le cas de Vostell, les dessins préparatoires gagnent une valeur plastique indépendante, comme c'est le cas de son livre d'artiste *Dé-coll/age*

Happening (1966) publié par *Something Else* Press, New York.[64] La plupart des notations des happenings sont des cartes qui décrivent des actions et des parcours.

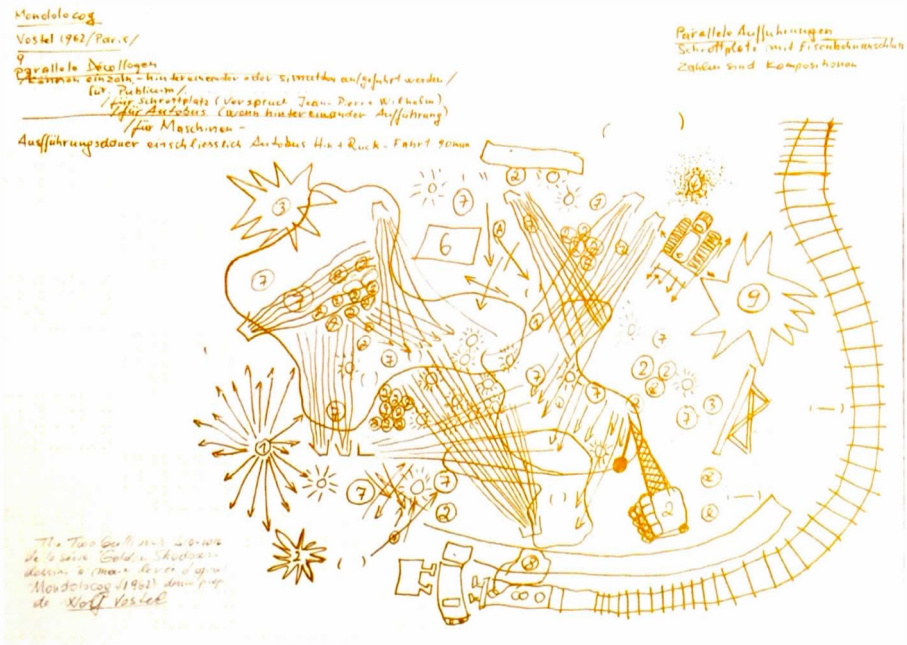


Figure 3.12 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après le dessin préparatoire de Wolf Vostel pour le happening *Mondolog,* paru dans la revue dé-coll/age, nr. 3, 1962 (d'après l'image dans : *Wolf Vostel*, 2008, catalogue d'exposition, Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, (p. 23). Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm.

Dans le livre de Goldberg ; *La Performance ; du futurisme à nos jours*, sa concentration est plus orientée vers les artistes de l'Amérique du Nord, mais la contribution de l'Europe est très importante dans l'art de la performance et dans son processus. Différents artistes européens de la performance proposent différentes méthodes de réalisation sur cet art si difficile à exercer et si difficile à enseigner. Dans la période des années 60 et 70, les efforts de différents artistes de la

[64] http://www.fondazionebonotto.org/fluxus/vostellwolf/artistsbook/fx099516.html

performance se présentent dans la transgression de catégorisations par des disciplines artistiques et non dans la documentation et conservation de sa trace.

Joseph Beuys

En 1992, je reçois en cadeau un livre sur Joseph Beuys (cadeau très, très rare dans une Albanie qui commence à peine à s'ouvrir sur le monde après la chute du mur de Berlin). Depuis, je suis allé assez souvent vers lui et dans différents contextes de ma pratique. Ce qui me fascine, c'est justement le lien organique du dessin et de l'action, ou ligne de vie et ligne de dessin ne font qu'une. Dans toutes les recherches sur Beuys, le dessin constitue la meilleure clé de compréhension et de décodage de sa complexité.

Le dessin a été le médium le plus important pour Beuys. Le dessin a anticipé et plus tard, il a accompagné l'ensemble de son œuvre. Dessiner représente pour lui la forme d'expression la plus universelle.

> Il n'y a rien de plus élémentaire que le dessin. Quand je montre à quelqu'un le chemin et que je lui indique sur un bout de papier le tracé des rues, et bien, je dessine. Au fond, dessiner, n'est-ce pas, ce n'est rien d'autre que faire un plan, où visualiser quelque chose, un ensemble de relations spatiales ou tout simplement un rapport de grandeurs. [65]

Beuys a passé ses 12 premières années de carrière en réalisant des dessins des aquarelles et des sculptures et il a commencé à créer des performances au début des années 1960. Dans les années 1960-1970, il a réalisé la série de « blackboard lectures ». Le dessin pour Beuys ne désigne pas simplement les partitions. Tout le processus, même des actions seraient une (nouvelle) manière de dessiner. Dessiner pour lui c'est d'indiquer des relations et de construire des diagrammes. Les dessins de Beuys

---

[65] Beuys. J. – Harlan, V (1986, 1992) Qu'est-ce que l'art ? (p.49). Paris : L'Arche

et plus tard ses diagrammes, dans un sens large du terme, sont des esquisses (Adriani, G. 1989). « Bien que dépourvus de tout sens de finalité, ils illustrent une perspective réflexive qui voit l'activité créatrice comme ayant jailli de l'identité originale de la raison et l'intuition. »[66].

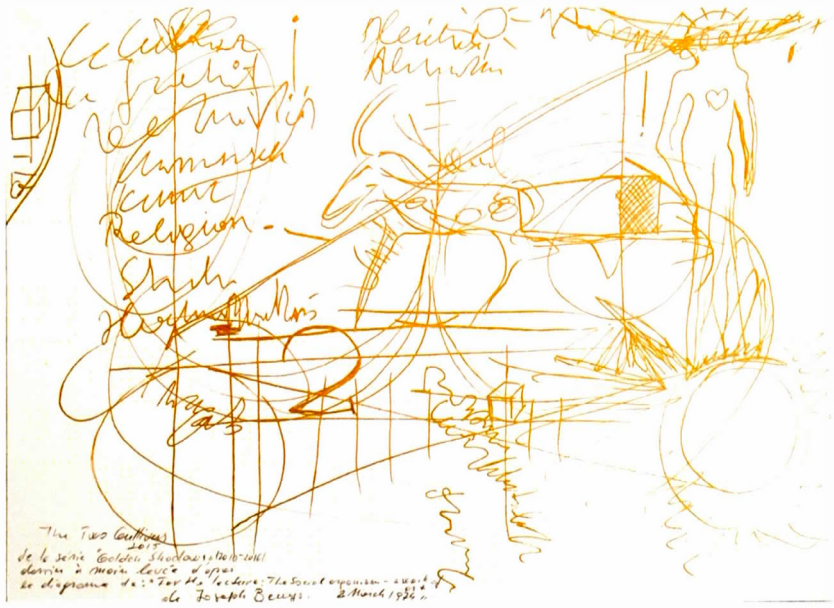


Figure 3.13 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows* 2010-2016. Dessin à main levée d'après le dessin-diagramme sur tableau noir de Joseph Beuys intitulé *For the lecture: The social organism - a work of art, Bochum, 2nd March 1974.* (d'après l'image dans : http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/s/social-sculpture. Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm.

Même si Beuys dessinait et effaçait d'une manière presque dramatique, l'ensemble du matériel de ces conférences n'avait pas une connotation théâtrale (Schimmel, 1998).

[66] (Adriani, Gözt (1989) *On Joseph Beuys*, Dans Joseph Beuys : *Drawings, objects and prints.* An exhibition by The institute for Foreign Cultural Relations IFA Stutgart. Page 10. (ma traduction).

À travers ces conférences, selon Schimmel (1998), « Beuys a transformé le rôle de l'artiste de l'amuseur à enseignant, de clown à politicien, de shaman à professeur. » (p. 84). Ces efforts pour faire comprendre ses idées, il les traduit bien dans sa performance *How to Explain Pictures to a Dead Hare.*[67] Comment faire comprendre le visuel, quand il y a un concept derrière lequel, ce n'est pas pas tout le monde qui peut comprendre. Il a sa propre méthode pour ces *conférences-performances* utilisant le tableau noir comme un moyen privilégié pour exprimer ses idées. Les tableaux noirs remplis avec des notes et des diagrammes deviennent des *idées-images*. Ces notes communicatives sont des connexions entre les différents mondes : le spirituel, le social et le naturel. Le tableau noir apparait dès la première performance de Beuys, en 1963.

> Through the performances he was able to affect and influence a broad public to a degrée that was never possible with his drawings. Beuys's hermetic artistic language, sophisticated manipuation of media, and repositioning the figure of the artist from the esthetic into the political arena profoundly altered the trajectory of art. ... Beuys's first performance of Eurasia : Siberische Symphonie (Eurasia : Siberian Symphony) included many of the elements that he would use in subsequent actions, including the blackboard, the dead hare, and the piano. The blackboard was a natural extension of the drawings he had made since the late 1940s; the hare had been a subject of these works since 1950s; and the piano had been a staple of avant-guarde performers from Cage, to Paik, Macunias, and Ortiz. (Schimmel, P. 1998, Out of actions, page 80).

La performance n'est pas seulement l'action à travers laquelle Beuys véhicule ses idées, mais elle devient la forme expressive du dessin au-delà de l'hermétisme de la trace incompréhensible. Ainsi Beuys, par ses tableaux noirs invente une méthode à

[67] La performance a été présentée par Joseph Beuys pour la première fois en 1965 à la Galerie Schmela à Düsseldorf, Allemagne.

lui, une méthode d'introduire ses pensés dessinées devant le public. Son processus réflectif devient image dessinée.

Le tableau noir est fait pour y écrire et effacer, réécrire et réeffacer tel sur un bloc-notes magique. Le tableau noir qui a l'origine est un support d'une écriture éphémère à une courte durée de vie (le temps d'une conférence) devient un objet-notes qui fige le temps. L'installation monumentale de Joseph Beuys *Das Kapital Raum (L'Espace capital) 1970-1977*[68] où apparaissent plusieurs tableaux noirs donne l'impression d'une conférence infinie.

Jan Fabre

Les exemples qui appuient cette thèse concernent pour la plupart le médium de la performance, mais d'autres exemples s'ajoutent à d'autres disciplines, comme le cas de Jan Fabre qui exerce le théâtre. Les études de génétique théâtrales, depuis une vingtaine d'années, ont mis en évidence que la représentation publique d'une performance de spectacle est un travail qui découle d'un processus éphémère et qui demande une présentation chronologique de toutes traces au service de sa compréhension.

J'observe les dessins de Jan Fabre selon un point de vue génétique. Ses dessins liés aux différentes pièces de théâtre, mises en scène par lui même, sont des idées de la genèse de ses premières lignes, soit des dessins préparatoires dans un contexte génétique. Jan Fabre nomme les dessins faits pour le théâtre « dessins de travail ». En 2008, le Musée du Louvre à Paris a exposé ses œuvres sous le titre : *Jan Fabre, l'Ange de la métamorphose*. L'exposition a présenté son œuvre dans un contexte multidisciplinaire; un artiste qui s'exprime par le dessin, la sculpture, l'installation, la

[68] Beuys, J. (1980, 1984) *Das Kapital Raum (L'Espace capital) 1970-1977*. Installation

vidéo et le film de performance. Les dessins préparatoires de cette exposition sont, pour la première fois, accompagnés par des photos de son œuvre scénique.

> Ces dessins sont presqu'un journal intime permanent de ma pensée : mes idées pour la scène, mes idées pour les costumes, les objets, le décor, la chorégraphie. Certains ont mené à la réalisation de sculptures, d'autres m'ont inspiré pour l'écriture de textes. Dans l'exposition, vous pouvez également observer une sorte de ''consilience'' entre eux (une « sorte de haut du savoir, lié par les faits et la théorie empirique, par dessus les différentes disciplines et visant à créer une base commune d'explication » ; un concept de William Whewell), lorsque les objets sautent conjointement, menés par une théorie qui les relie. Certains éléments des « dessins de travail » de 1984 réapparaissent sur la scène dans les photographies de spectacles créés quinze ans plus tard. Je parcours souvent mes anciens dessins de travail pour stimuler mon imagination en vue de nouveaux spectacles ou pour donner des idées nouvelles à mes acteurs et danseurs, lors de leurs improvisations. (Jan Fabre en conversation avec Hans Ulrich Obrist, 2011).

Le dessin de Jan Fabre ne s'inscrit pas seulement comme dessin préparatoire ou comme « dessin de travail », mais aussi comme *dessin pensée*. En 2011, il ouvre une autre exposition qui accentue sa capacité créative comme metteur en scène et comme grand dessinateur. Sa forte conscience reliée au dessin est présentée par « Une vidéo et des photographies noir et blanc documentent ce moment unique, tandis qu'une grande série de dessins révèle les méandres de son processus créatif. » « Quand je pense, je dessine ; lorsque je dessine, je pense », explique l'artiste. Dans des autoportraits fascinants réalisés au crayon sur papier photographique, Jan Fabre semble pouvoir se transformer à l'infini, en détenu, en monstre, en clown, en victime[69]... » dans l'exposition de 2011, à la Galerie Templon à Paris.

Les multitudes de catégories de dessin de Jan Fabre se manifestent par son interdisciplinarité. Il dessine comme un scénographe, un designer et un dessinateur. Les œuvres de Jan Fabre, dans tous les médiums où il s'exprime, sont le fruit de ses

---

[69] http://slash-paris.com/evenements/jan-fabre-chimeres-et-portrait-dun-artiste-en-evasion

idées nées par le dessin. « Le dessin demeure une constante dans l'œuvre de l'artiste. Jamais jusqu'aujourd'hui et quelle que soit la discipline qu'il aborde, il ne s'en est départi. Et force est de constater la double qualité de ceux-ci : d'une part, ils sont le parfait reflet de son esthétique, d'autre part, ce sont de fabuleux réservoirs à idées. » [70]

Selon mon expérience, le dessin de la performance, le dessin-idée et le dessin-projet naissent pour orienter et pour déclencher de nouveaux projets. Les dessins préparatoires en général n'ont pas le statut d'œuvre d'art, ils ne sont que des pensées que l'artiste met sur papier pour s'orienter vers l'avenir. Ces dessins sont le processus de la construction de l'œuvre, mais deviennent en même temps un processus de déconstruction d'expériences, même avant que le dessin préparatoire ne soit un moyen économique de la performance. En dessinant, nous vérifions l'œuvre jusqu' au détail et nous évitons toutes les dépenses supplémentaires. Dessiner le projet revient à se projeter dans l'avenir. De ce fait, la feuille de dessin remplace l'espace physique et l'engagement des interprètes dans la première phase de préparation. Le dessin naît par nécessité. Il est un pas en direction de l'espace de répétition. Le dessin préparatoire devient une analyse du passé en mettant en question l'œuvre. Le dessin est un moyen d'expression qui nous fascine. J'ai trouvé cette même fascination chez Jan Fabre quand il dit que : « Le dessin m'a fasciné et me fascine toujours, et j'y ai créé un champ propre à l'intérieur duquel je pars à la découverte par le truchement de l'expérience de l'acte de dessiner. J'essaie toujours de nouvelles choses qui m'intriguent, me donnent le sentiment que je progresse. » (Jan Fabre, 1994, p. 43). Pour Fabre, les dessins préparatoires de représentations théâtrales servent comme « cellule de réflexion pour créer un nouvel univers » et ils « constituent un sol nourricier que je porte en moi tout au long d'un processus de répétition pour aboutir à des mises en scène simples et pratiques » (p. 45).

---

[70] http://www.belgique-tourisme.fr/contenus/jan-fabre-une-jeunesse-insectueuse-/fr/6732.html

Jan Hoet compare les dessins préparatoires de Jan Fabre à ceux du cinéaste Eisenstein « qui notait ses pensées sous forme de dessin » (p. 46), aux dessins de Victor Hugo comme « une expression de volonté romantique » (p. 47), à ses dessins où « il y a toujours un objet qui est méprisé » (p. 48) et que ses dessins « comportent des trous ou des courts-circuits » (p. 49).

Figure 3.14 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après le dessin préparatoire (detail) de Jan Fabre pour le spectacle *Le Pouvoir des folies théâtrales* (1984). D'après l'image dans : *Jan Fabre, Le temps emprunté,* 2007, Arles, Éd. Actes Sud (p.19). Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm.

Jan Fabre vit « avec un dessin pendant un certain temps. … La complexité de la vie est aussi celle de l'art. Les trous dans les dessins sont des trous qui doivent stimuler la réflexion. Le dessin est un corps avec un nez, des yeux et des oreilles, instruments de

travail que nous ne devons surtout pas sous-estimer. … Et l'abandon aux trous des sens et de la pensée stimule l'imagination et aiguise les sens. Cela ne réussit pas toujours chez un humain. Qu'attendre alors de la part du dessin ? » (p. 50).

Ainsi, je peux conclure que Jan Fabre dessine magnifiquement en dévoilant l'intensité de sa ligne du dessin. Ces dessins sont parfois « plus forts que le théâtre même » (p.44), « ce sont des voyages d'exploration d'un non-savoir quant au résultat final, de ce qui sera ou ce qui devra être une représentation théâtrale » (p.45).

Günther Brus

Tous les exemples que j'amène au cours de ma thèse sont une source d'inspiration pour ma pratique et simultanément des recherches qui enrichissent mon sujet sur le dessin attaché à la performance, attaché à l'action et à l'objet. Le dessin de Günther Brus (l'Actionnisme Viennois) est présenté ici à la fois comme dessin d'un artiste qui s'exprime par le médium de la performance et aussi parce que j'aperçois des ressemblances avec notre dessin en tant que The Two Gullivers.

Le dessin de Gunther Brus, comme notre dessin, est réalisé par différents matériaux techniques comme : de l'encre, du pastel gras, des crayons noirs et autres mix. Il a même créé un dessin à quatre mains en collaboration avec Arnulf Rainer, soit une série de 74 dessins et une édition de 5 gravures (*No, Daphne, No !* et *Charm-Flower-Ring*, 1984) sous le nom collectif ; *Deepning with Clouding Over*. Ce groupe de dessins provient d'une série de gravures botaniques. La plupart de ces images sont une combinaison entre dessin et écriture nommée en 1970, *Bild-Dichtungen* (tableaux-poèmes).

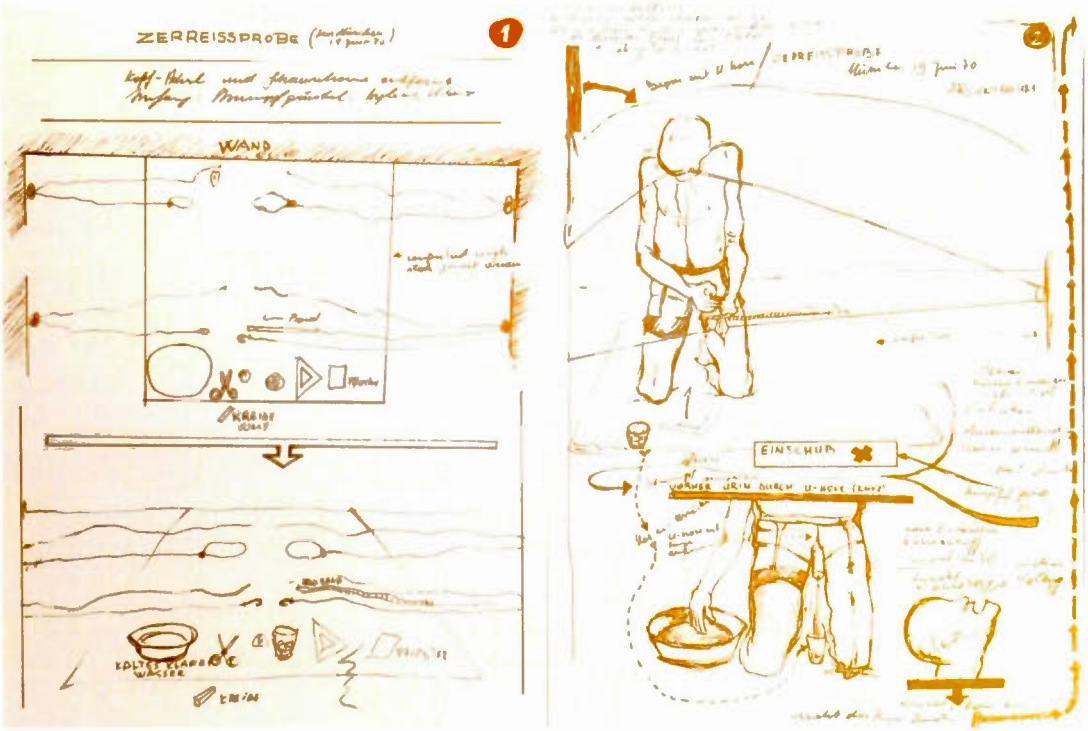


Figure 3.15 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après le dessin-partition de Günter Brus pour l'action *Breaking Test,* 1970. D'après l'image dans : *Viennese Aktionism, Vienna 1960 – 1971, The Shattered Mirror,* 1989, Klagenfurt, Éd. Ritter Verlag, (p. 126, 127). Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm.

Il dessine à la fois sur le papier et sur son corps. Ces dessins corporels *(Selbtsbemalung,* 1964) sont des performances radicales et des défis physiques et psychiques, caractéristiques de *l'actionnisme viennois*. Son corps est une page blanche où il écrit toutes ses idées :

> My body is the intention.
>
> My body is the event.
>
> My body is the result[71].

[71] Ce sont des mots qui parviennent d'un vidéo-enregistrement; *Malerei-Selbstbemalung-Selbstverstümmelung (Painting – Self Painting – Self – Self – Mutilation) (1965) Afilm by Kurt Kren.*

Avec son pinceau, il dessine sur son *corps-toile* avec les yeux fermés. La tête est toujours le point de départ. L'expérience de cet homme qui dessine, efface et redessine son corps sans arrêt a été exposée à Martin Gropius Bau à Berlin, au cours de l'été 2016. L'exposition est le collage de deux temps; été 1965 et été 2016. En juillet 1965, Gunther Brus marche à Vienne, tout en blanc. Ce n'est pas un simple costume. Sa tête est également peinte en blanc et une ligne de pinceau noir sépare les deux côtés de son corps, partant de la tête jusqu'aux pieds. Les années 60 sont caractérisées par cette attitude où la peinture quitte la toile et s'installe sur le corps de l'artiste. La ligne noire sur son corps est un symbole du *dessin-action*.

Le dessin est comme l'écriture. Artiste ou scientifique, le dessin est une pensée visuelle qui vulgarise l'idée. En 1966, Robert Rauschenberg s'exprime :

> My relation to dance is ... directly responsible for my new interest in the spectator's active role. I learned that a work of art – say, a painting or a piece of sculpture, is an elusive quality – that is, the fact that it's concrete makes it elusive. The dance, on the other hand – is really concrete, not elusive at all. At least, so it seems to me. You see, both parties are in a critical relationship in terms of immediacy and spontaneity. They combine to create a living, palpable force of contact.[72]

Trisha Brown

Écrire pour la danse est un travail difficile, complexe et contradictoire. La préparation de la performance en général pose de multiples problèmes. De nombreux théoriciens ont essayé de produire une théorie spécifique à partir des traces que des chorégraphes et des danseurs ont créées sous forme de dessins et schémas pour formuler et exécuter

---

Recording of the Performance action of Günter Brus. Black and white, silent, 16mm, 5 mins. Consulté dans : http://www.thethird-eye.co.uk/radical-action-by-gunter-brus/

[72] Robert Rauschenberg citation par Peter Eleey dans : *If You Couldn't See Me; The Drawings of Trisha Brown.* Consulté dans : http://www.walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown

l'œuvre. On a remarqué un intérêt grandissant pour l'étude de ces traces créatrices. Pour une longue période, ces données sont presque abandonnées. Aujourd'hui, elles contribuent à la formulation d'une théorie qui pourrait être appelée *études génétiques performatives*.

Mon intérêt pour la danse de Trisha Brown réside dans son dessin, qui est un dessin de la danse et dessin pour la danse. Un dessin de chorégraphe qui est à la fois *dessin-danse* et *danse-dessin.* Au début de sa carrière (1960), elle s'installe à New York où elle s'inspire des idées de Robert Dunn et Merce Cunningham basées sur la notation de *Laban.*[73] Le dessin de Trisha Brown, est une méthode où elle combine le diagramme, le mouvement et la documentation de la notation comme écriture. « ''Laban's idea '', Dunn explained, '' was very secondarily to make a Tanzschrift, a dance-writing, a way to record.'' His primary goal, Dunn maintained, was to create a compositional tool, putting notation before movement. In other words, '' to make a Schrifttanz, to use graphic – written – inscriptions and then to generate activities. Graphic notation is a way of inventing the dance. »[74] Au contraire avec le concept de Dunn; *avant la notation et après le mouvement*, son dessin est une « extension de sa chorégraphie ». Les scores de Trisha Brown et les dessins des années 70 représentent des exercices corrélatifs, des mouvements imaginés pour un danseur ou plusieurs. Le dessin est un moyen de délimiter les mouvements du corps dans l'espace de la performance. « J'aimais exécuter une phrase, puis m'asseoir sur le sol et tenter de transcrire cela sur mon carnet de croquis. C'était le seul moyen que j'avais de garder trace de la chorégraphie. Je suppose que j'ai alors commencé à percevoir sur le papier des choses qui m'ont intriguée. »[75]

---

[73] Consulté dans : https://fr.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9tographie_Laban

[74] http://www.walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown

[75] http://t-as-vu-ma-plume.over-blog.com/article-l-art-et-la-plume-trisha-brown-ou-l-ecri-96279060.html

Le dessin est une activité permanente pour Brown. Il est présenté comme méthode de conception pour ses chorégraphies, mais aussi comme sujet chorégraphique. Les dessins qu'elle produit pendant la présentation de la performance deviennent des œuvres d'art indépendantes.

Trisha Brown: So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing est le titre de l'exposition à Walker Art Center de 2008. Le catalogue d'accompagnement présente 40 dessins. C'est le dessin qui a influencé son travail comme chorégraphe et comme danseur. Quand elle danse, elle dessine et quand elle dessine, elle danse. Le dessin est un sauveur pour Trisha Brown, dans le sens qu'un danseur est limité par le cycle biologique de sa vie. Le danseur ne peut pas faire des mouvements qui ne correspondent plus au cours de l'âge, tandis que le dessin est une forme de création qui accompagne l'artiste jusqu'à son dernier jour de sa vie.

Trisha Brown n'a jamais cessé de dessiner et son dessin est à la fois activité chorégraphique et artistique. Elle fait partie de cette génération qui a proposé la notation comme un outil conceptuel de la danse et je m'efforce donc de la présenter comme quelqu'un dont les notations sont utilisées comme méthode de planification pour la danse. La danse de Trisha Brown se présente comme une pratique d'écriture et pratique de notation. Les mouvements sont notés, sont dessinés et la danse peut se lire comme la musique grâce à des partitions.

La notation de la danse a une longue histoire. Elle est à l'origine des manuscrits de Cervera, au XV^{e} siècle, en passant par les dessins de Blasis, au XIX^{e} siècle, arrivant jusqu'au XX^{e} siècle chez Laban et élaborée différemment par des artistes comme John Cage, Yvone Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton et Lucinda Childs. Dans cet alignement, les notations de Trischa Brown sont considérées comme des notations personnelles difficiles à les déchiffrer. Les scores que Trisha Brown a réalisés pour

Planes en 1968 sont difficiles à suivre pour un danseur. Seulement un spécialiste peut les traduire verbalement pour les artistes et pour les danseurs.

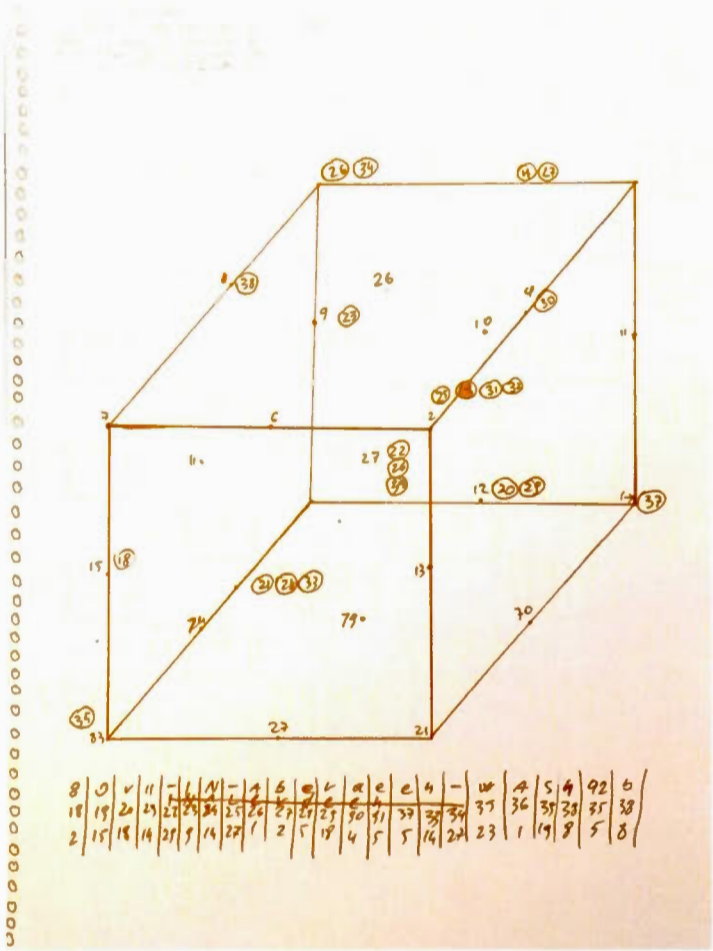


Figure 3.16 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après le dessin-partition de Trisha Brown pour *Locus* (1975). D'après l'image dans : http://www.trishabrowncompany.org/?page=view&nr=723. Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm.

Selon RoseLee Goldberg « Contemporary performers find these systems outdated and inadequate for expressing current preoccupations. Rather each dancer, performer and choreographer has developed a private notation method. … Trisha Brown rarely used

notation or diagrams for her earlier 'equipment dances' such as *Walking down the side of a bulding* (1969) or *Walking on the wall* (1971). »[76] En 1975, Brown a utilisé différentes méthodes de notation pour *Locus*. Son dessin est envahi par des chiffres et des éléments de calcul qui représentent les mouvements de la pièce. Dans ses notations apparait l'étude qu'elle fait avec des chiffres en relation avec le dessin. Par cette méthode, Trisha Brown invente des mouvements qui lui permettent de passer d'un numéro à l'autre. Son dessin initial est élargi par des notes explicatives. Trisha Brown dessine pour se rappeler l'œuvre et non pour représenter l'œuvre. Souvent, le dessin est l'œuvre elle-même.

Yves Klein

(L'idée déposée : une Illumination posthume)

Yves Klein fait partie de ces artistes exceptionnels qui sont partis trop jeunes, dans la trentaine, comme Géricault, Seurat, Lautrec, Basquiat, etc. Malgré leur jeune âge, ils ont fait leur marque dans l'histoire de l'art. Les tableaux de ces artistes existent encore, ce n'est que leur valeur marchande qui change. Les œuvres de Yves Klein, par contre, continuent à se réaliser.

Par son concept de *brevet déposé*, il a non seulement protégé son œuvre, mais l'a aussi mise dans un système qui pourrait la réactiver infiniment. D'ailleurs, c'est l'infini qu'il cherchait à atteindre avec son *International Klein Blue* (IKB) 1960. La formule de la composition chimique du bleu IKB est protégée par le brevet déposé le 19 mai 1950 à l'institut de la Propriété Industrielle sous le numéro 63471. Presque tout ce qu'il a réalisé, Yves Klein, l'a mis sous papier en forme d'idée et protégé avec un brevet.

---

[76] Consulté dans : http://performa-arts.org/magazine/entry/tonight-the-languages-of-dance-performance-the-art-of-notation

Ne venant pas d'un parcours des beaux-arts, Yves Klein a compris assez vite que pour lui l'idée était plus importante que l'œuvre elle-même. Le processus préparatoire fait partie de l'œuvre et le dessin préparatoire (en forme d'esquisse pour projet) chez Yves Klein se résume à l'idée. L'idée étant genèse et fin.

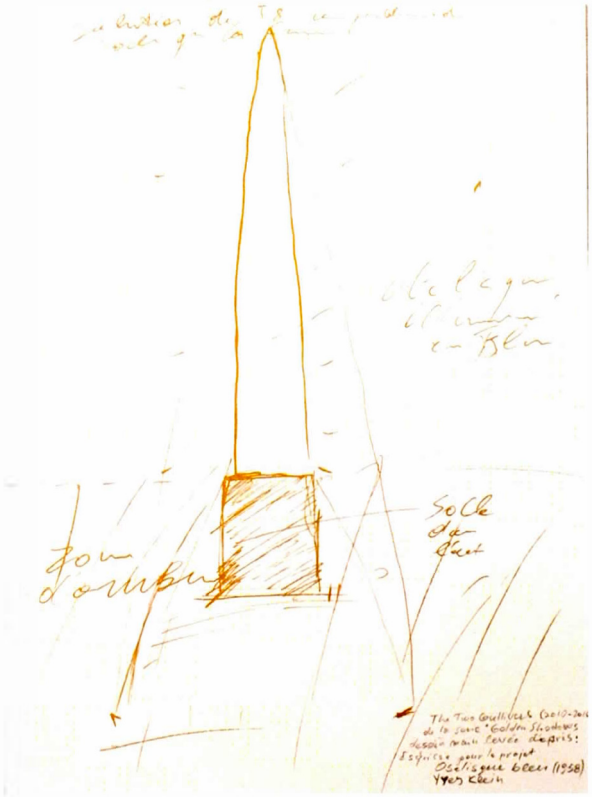


Figure 3.17 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après le dessin d'Yves Klein pour le projet *Obélisque Bleu*, 1958. D'après l'image dans : Weitmeier, Hannah (2001) *Yves Klein (1928-1962) International Klein Blue.* Köln. Taschen GmbH. (p. 31) et dans : http://www.yveskleinarchives.org/documents/bio_fr.html. Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm.

En 1958, pendant le vernissage de son exposition intitulé *Le Vide* à la galerie Iris Clert, à Paris, Yves Klein avait prévu d'éclairer en bleu l'obélisque de la place

Concorde. L'œuvre-évènement n'a pas eu lieu (même si des essais furent effectués). L'autorisation de la ville a été annulée juste avant le vernissage. C'est seulement en 1983 que l'obélisque a été éclairé en bleu pour la première fois lors de la rétrospective de Yves Klein au Centre George Pompidou. Cette œuvre a existé pendant 25 ans seulement comme idée dans le dessin, une raison qui justifie pourquoi je l'ai choisie pour ma collection *Golden Shadows*.

Cette œuvre a été reconstituée comme partie de l'exposition *Yves Klein Corps, couleur, Immatériel* (5 octobre 2006 - 5 février 2007) au centre George Pompidou,[77] dont le communiqué de presse met l'accent sur la continuité de l'œuvre d'Yves Klein (ce contemporain B.H) : « En reconstituant des œuvres telles que la Sculpture aérostatique, 1957 (lâcher de 1001 ballons) ou l'Illumination de l'Obélisque, 1958, de la place de la Concorde, cette manifestation (l'exposition) met sur le même plan les monochromes et les actions éphémères de l'artiste. Le travail d'Yves Klein repose sur un équilibre dynamique entre deux pôles : le visible et l'invisible, la matière et le vide, la chair et l'immatériel. Cette tension est au cœur de son œuvre: tout en explorant la non matérialité au point d'exposer Le Vide (Galerie Iris Clert, Paris 1958), Yves Klein continuera à créer des œuvres visibles. » [78]

Gilbert & George

Nous sommes habitués à voir les œuvres de Gilbert & George où les deux se présentent comme étant installés à vie devant l'appareil photo; deux personnages exceptionnels et originaux, dans leur monde, entourés par des images qui se fabriquent dans leur atelier. Leurs tableaux ne sont que des images qui dérivent d'un appareil de photo et qui sont par la suite transférées et retravaillées à l'ordinateur.

---

[77] L'exposition fut également présentée au MAMCO, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Vienne) Autriche, 2007.

[78] Communique de presse de l'exposition *Yves Klein Corps, couleur, Immatériel* (5 octobre 2006 - 5 février 2007) au centre George Pompidou. Paris. Consulté dans : http://catalogueexpositions.referata.com/w/images/DP2012017.pdf

Depuis le début de leur carrière, la photo a été leur sujet de travail qui se transformait en tableau-installation. Des carrées qui fragmentent les images créent un seul et immense tableau. Chaque composition est réalisée par un grand nombre d'images. Leurs tableaux et leur style sont uniques. Il n'y a pas de meilleur médium que la photo pour leur sujet. Seulement la photo peut transmettre leur message aussi clairement.

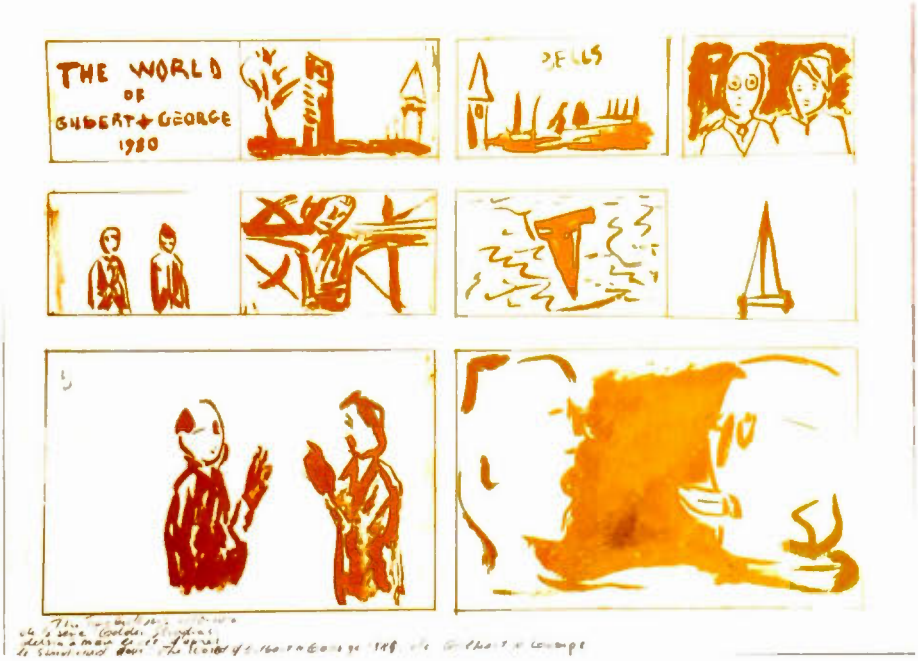


Figure 3.18 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après un dessin de Gilbert & George, fragment du story-board du film *The World of Gilbert & George 1981.* D'après l'image dans : *Gilbert & George,* catalogue d'exposition, Tate Modern, London, 2007, (p. 196). Encre dorée sur papier, 28 x 36 cm.

Comme leurs tableaux, leur processus préparatoire est également unique. Avant de créer ces grands tableaux, ils dessinent et calculent pour la réalisation de ces œuvres afin que celles-ci soient présentées dans l'exposition, devant le public. « Nous créons toutes nos images en noir et blanc, puis nous ajoutons les couleurs. Nous avons tous

les dessins originaux, mais nous ne voulons les montrer à personne, car nous n'aimons pas l'idée « artistique ». Nous ne voulons pas être de ces bons artistes, qui se plaisent à faire de beaux dessins avec si belles couleurs. » (Gilbert & George, 2000). … « Nous pensons que nous créons les images dont le monde a besoin et non les images que les gens veulent voir. » (Gilbert & George, 1998).

Leurs tableaux sont comme des mosaïques de carrés-photos, faciles à transporter. Ces tableaux se forment par des carrés d'images. Ce carré est l'élément de base qui forme leurs tableaux et qui leur permet de les transporter facilement dans un camion ou un avion. Leurs carrés ont trois formats différents : 50 x 60, 84 x 77 et 63 x 75cm. Ces tableaux sont des compositions qui sont pensées et conceptualisées avant leur réalisation finale. Le format choisi est une idée de conception qui leur donne la possibilité de garder les négatifs. Leur idée de petits carrés vient du concept de Michelangelo pour la Chapelle Sixtine, pour laquelle il avait dessiné des croquis quadrillés et calculés en pourcentage. Si Michelangelo faisait des calculs mentalement pour ses compositions, ils utilisent l'ordinateur. Leurs négatifs sont scannés en haute résolution (12.000 DPI scanner). Même s'ils utilisent des machines électroniques, le dessin préparatoire est non remplaçable. « …nous avons toujours fabriqué nos compositions à l'échelle 1/10^{e} avant de les réaliser en taille réelle avec l'agrandisseur et tous les produits chimiques. Aujourd'hui, nous les dessinons quand même sur une maquette à l'échelle 1/10^{e} pour commencer. » (Gilbert & George, 1998, p. 51).

Orlan

La liste des artistes de la performance est très longue. Si je dis performance, la liste des artistes qui dessinent pour la performance est longue aussi. Au cours de mes recherches, j'ai étudié d'autres exemples qui ne font peut-être pas partie de ce chapitre, mais je pourrais nommer quelques artistes qui ont changé l'art contemporain dans une pratique bien intéressante, dans une trajectoire entre la ligne et l'action.

Dans mes notes de cahiers *deep* figurent des noms comme : Vito Acconci, Gina Pane, Yoko Ono, Claes Oldenburg, John Bock, Francis Alÿs, et Mathieu Barney. Un nom bien particulier est celui d'Orlan dans le contexte de la ligne qui sert la science de la médecine.

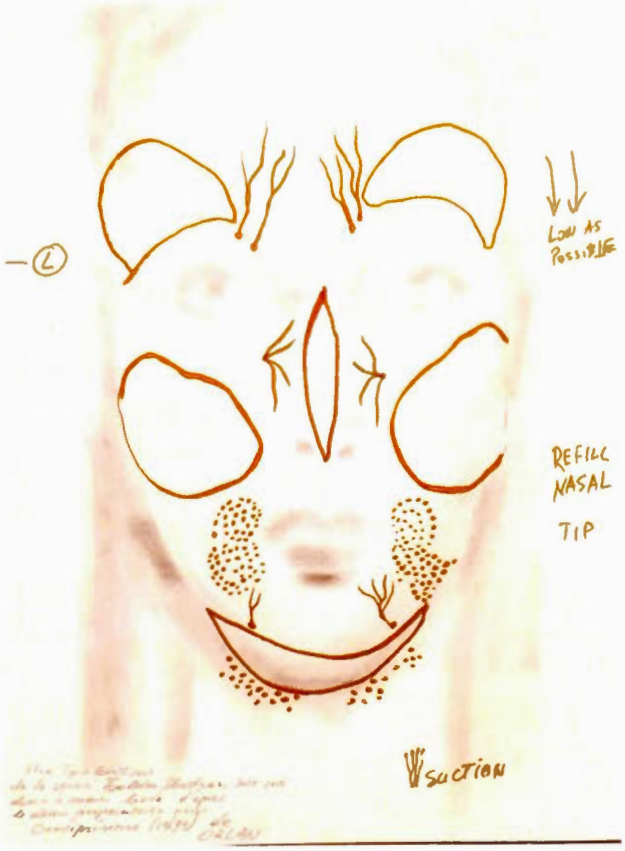


Figure 3.19 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après le dessin de ORLAN pour Omnipresence (1993). D'après l'image dans : https://www.youtube.com/watch?v=AV1EAjylb7g. Encre dorée sur papier, 36 x 28 cm.

Quand on parle d'Orlan, on imagine une artiste femme qui a travaillé avec son visage comme avec une sculpture en argile qui peut être changée en permanence. D'une image existante de son visage, elle en a ressortie plusieurs, mais différentes, presque

défigurées. Ces images de visage féminin sont devenues une source d'inspiration pour des artistes comme Lady Gaga. Toutefois, l'art d'Orlan est difficile à copier. C'est un art unique et sa signature est remarquable quand elle utilise un procédé d'excroissance sous la peau de son front. Chaque chirurgien est éternellement attaché à la ligne préparatoire. L'art d'Orlan est centré sur le changement permanent de son image. Les nombreuses opérations chirurgicales de son visage sont préparées au fur et à mesure, avant que le couteau ne coupe sur la ligne dessinée préparatoire. La transcendance parodique du corps se voit dans sa chirurgie-performance intitulée *Omniprésence* (1993). Lors de cette opération filmée en vidéo, on voit la chirurgienne tracer avec un crayon gras les lignes qui doivent diriger le scalpel, découper des incisions selon les pointillés. Orlan pose la question : « Le monstre courant tatoué, ambidextre, hermaphrodite et métis, que pourrait-il nous faire voir à présent sur sa peau? ». « Le tatouage ou les inscriptions sur le corps inscrivaient la loi du groupe dans le corps, particulièrement celle qui définissait l'apparence de l'individu à un sexe (ou à un autre), au masculin ou au féminin, ordre obligé que réfute l'artiste. » (Pearl, 2001, 94). La chambre d'opération est devenue l'atelier, un atelier de préparation et de réalisation de ses performances entre la science et la vie personnelle. Ses opérations sont en relation avec des textes psychanalytiques et littéraires publiés dans *La Robe* d'Eugénie Lemoine-Luccioni et *Le Tiers-Instruit* de Michel Serres. Ce qu'en peinture s'appelle *sous-dessin (Underdrawing)*, le dessin qu'on trace avant de mettre de la couleur dans le cas de Orlan est justement un dessin préparatoire, une ligne préparatoire pour l'intervention chirurgicale. Son corps est comme un espace de liberté et transfiguré jusqu'à la limite du possible. On connait Orlan comme une artiste extravagante de l'art de la performance, mais on a relativement ignoré ses dessins. Pour chaque artiste nommé dans ce chapitre, j'ai essayé de trouver un terme à son dessin. J'ai nommé le dessin d'Orlan le *dessin-vivant*. Son art aborde les aspects sociaux, politiques et culturels par lesquels, elle dénonce les pressions sociales. L'utilisation de la chirurgie esthétique a fait en sorte qu'elle soit unique. Elle figurera toujours comme la première ayant utilisé cette science dans l'art. Ses opérations

chirurgicales réalisées en une période de trois ans, entre 1990 et 1993, sont devenues son art. Elle a voulu changer son image pour produire d'autres images nouvelles. Le modelage de son portrait est une dénonciation contre les préjugés de la beauté de la femme. Son art se situe dans un contexte politique, économique, social et culturel et s'inscrit dans la lutte contre l'oppression exercée sur l'individu par les pouvoirs étatiques ou médiatiques.

Marina Abramovic

Je réserve ici un petit espace pour le dessin de Marina Abramovic. Il est difficile d'identifier la création d'Abramovic par le dessin. Son œuvre est mieux connue par un aspect légendaire ou héroïque de ses performances. Il me faut beaucoup d'efforts pour parler de son dessin. Son œuvre est davantage documentée par la photo ou la vidéo que par le dessin. Le dessin est un moyen marginal dans le processus créatif d'Abramovic.

Marina Abramovic a publié quatre dessins dans le catalogue *The Artist is Present (2010)*. Ce sont les seuls dessins préparatoires ou dessins de travail. Elle considère ces dessins comme des notes ou *concepts for unrealised performances (2010)*. Concepts parce que (je pense) le texte qui accompagne la proposition informe davantage sur l'action. Le dessin-concept pour la performance sert mieux l'artiste que le commanditaire, ou le receveur de la proposition. Je pense qu'après certains refus, elle a dû revoir la manière d'approcher les lieux pour ses performances. Les performances sans permission étant un des moyens. Ce sont des propositions (*proposals*) pour des performances qui n'ont jamais eu lieu. On n'a pas d'images de performances associées à ces dessins. Si on examine les dessins-concepts de ses débuts performatifs, on peut les comprendre comme étant son programme artistique. Toutes ses performances qui suivront plus tard ne seraient que la réalisation de ces dess(e)ins.

Soul Operation Room (1999) est une autre œuvre d'Abramovic pour laquelle elle a réalisé des dessins dont trois sont publiés dans le catalogue Zeitwenden-Ausblick (1999, p. 19). Ce sont des dessins de projet qui ont servi à la construction de l'installation de la performance. Les dessins étaient envoyés au Kunst Museum pour la préparation de la performance avant l'ouverture de l'exposition (décembre 1999).

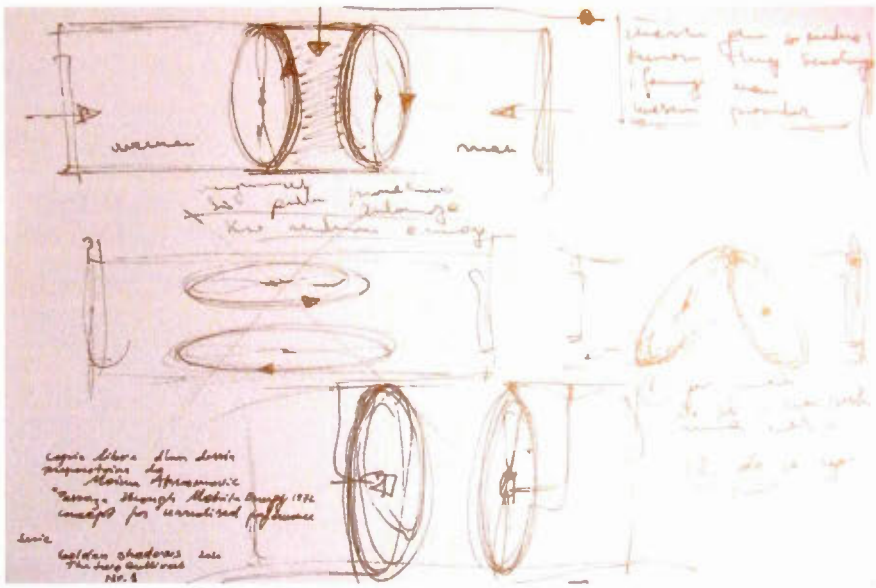


Figure 3.20 The Two Gullivers, de la série *Golden Shadows,* 2010-2016, dessin à main levée d'après le dessin de Marina Abramovic *Passage through Mobile Energy, 1972, concept for unrealised performance.* D'après l'image dans : *Marina Abramovic. The Artist is Present* 2010, The Museum of Modern Art, New York. (p. 53). Encre dorée sur papier, 28 x 36 cm.

Même si Abramovic affirme: « I believe that the art of the future will be an art without objects, because in the communication of pure energy, the object appears as an obstacle »,[79] elle a toutefois, toujours produit des objets et continue de le faire. Tous ces objets peuvent être nommés *objets de performances* et sont sans doute

[79] http://www.jca-online.com/abramovic.html

conceptualisés par un processus à travers la ligne du dessin. Ces objets ne sont pas des sculptures réalisées dans son atelier, mais plutôt réalisées dans des ateliers avec de l'aide de techniciens où chaque objet a son dessin préparatoire réalisé par un ordinateur.

Je me rappelle qu'en 1999, Flutura et moi, avons assisté Abramovic pour le montage de son exposition, *Unfinished Bussines* à *Haus am Lützowplatz* à Berlin. D'abord, nous avons commencé par comprendre les dessins techniques qui accompagnaient ses installations. Ces dessins étaient présentés dans un langage universel, caractéristique du *dessin technique* ou *dessin d'assemblage*. Toutes les pièces étaient dessinées telles qu'elles nous permettaient de comprendre leur fonctionnement. C'était évident qu'Abramovic réalisait ses installations avec de l'aide. À cette époque, elle « n'avait ni ordinateur, ni appareil de photo, ni même permis de conduire ». [80] Depuis fin des années 90, elle était concentrée sur la production d'une œuvre performative installative. Son idée était de remplacer la présence de l'artiste par ces objets installatifs où le public pouvait faire sa propre expérience. Abramovic passe d'un art performatif collaboratif à un art performatif, installatif et participatif, où elle introduit la notion de l'expérience du public. C'est justement ce changement de concept, d'une œuvre totalement éphémère, elle passe à une œuvre pour laquelle la production est en demande et qui exige un dessin de conception.

---

[80] Marina Abramovic pour *Die Welt* : http://www.welt.de/print-welt/article573284/Angst-kriecht-in-die-Zwangsjacken.html

CHAPITRE IV

LA RECHERCHE-CRÉATION COMME PRATIQUE

4.3 *Genèse* – l'exposition

Cette recherche-création est complétée avec l'exposition *Genèse*, diffusée publiquement à la Galerie Joyce Yahouda à Montréal en avril 2015, à titre d'exigence partielle à l'obtention du diplôme de doctorat.

Le titre de l'exposition est choisi intentionnellement pour bien illustrer et accentuer mes intérêts de recherches sur la mise en évidence de la complexité du processus de création de la performance comme art éphémère dans le contexte de son archivage. Genèse signifie origine de la performance ainsi que dessin de la performance. Ce dessin de performance est réalisé en collaboration pendant la conception de l'œuvre performative dans un temps éttendue de l'idée jusqu'à l'étape finale, qui est la mise en scène, la présentation ou l'exposition. L'exposition *Genèse* a été réalisée aussi comme une contribution dans un contexte de manque des recherches génétiques sur la performance en arts visuels.

Cette partie de ma thèse met en relief le processus créatif de la performance dans la pratique collaborative et performative de The Two Gullivers. À partir de cela, j'ai développé une réflexion conjointement avec la pratique basée sur la question : Comment exposer la performance tout en reflétant son parcours de processus créatif et englobant sa réalisation et sa documentation pendant sa présentation?

L'exposition *Genèse* est basée sur la présentation de deux performances *Drawingmovingtable* et *Quand le dessin devient performance.* Conçue en deux parties distinctes, cette exposition concerne dans son ensemble le processus préparatoire de la performance et plus précisément le dessin préparatoire de la performance appelé *deep.*

La performance *Drawingmovingtable* telle que réalisée en 2014 (quatrième version) a été présentée sous forme de vidéo projection[81] (75'' x 110'') d'un extrait de 15 minutes. Pour le processus préparatoire de cette performance, j'ai privilégié la projection d'un diaporama de petit format (22'' x 15'') de 25 images de dessins préparatoires *deep.*

La section consacrée à la performance *Quand le dessin devient performance* 2015 a été constituée de : a) projection en grand format (100'' x 170'') d'un extrait vidéo de la performance b) deux tableaux réalisés sur place pendant la performance c) trois dessins préparatoires, encre noire sur papier 24'' x 28''. d) deux cahiers de dessins préparatoires de The Two Gullivers (Cahier Nr.8 et Nr.9 « *Nulla dies sine linea* » 2015) et, f) trois cahiers individuels de notes de recherche doctorale deep portant en plus un autre titre selon le cahier et le sujet traité dans les premières pages.

La réalisation d'une performance est un processus complexe qui doit être compris au sein d'un ensemble de facteurs. Ainsi le dessin *deep* des deux performances

[81] *Drawingmovingtable* en vidéo projection, a été présenté également en avril 2015, à *Tirana Open,* paMUR Festival d'art contemporain, Tirana. Représenté par Marina Abramovic Institue (New York).

présentées dans l'exposition *Genèse*, est observé dans un contexte large de l'origine de la performance et de tout le processus de sa création jusqu'à l'exposition.

4.4 *Drawingmovingtable*

Drawingmobvingtable est une des œuvres les plus importantes de The Two Gullivers, réalisé à un moment crucial de notre parcours d'artistes et de chercheurs. Il s'agit d'une œuvre manifeste, qui représente en grande partie nos positions artistiques.

Figure 4.21 The Two Gullivers, *Drawingmovingtable*, 2009, performance 30 min., UQAM, Montréal.

4.4.1 L'avant performance ou le contexte

Au cours de l'année 2009, nous (Flutura et moi) avons travaillé avec Marina Abramovic pour participer comme re-performeurs dans son exposition *The Artist is Present*, en mars-mai 2010, à MoMA, NY. Il s'agissait de sa plus grande rétrospective. En plus d'avoir elle-même performé pendant trois mois, d'autres artistes ont re-performé des performances historiques de sa carrière, réalisées en solo ou avec Ulay auparavant.

Cette expérience a grandement marqué notre approche artistique et théorique au sein de nos études doctorales. Nos thèses et nos œuvres reflètent cette réalité. Nos projets artistiques sont influencés consciemment ou inconsciemment par cette dynamique.

Nous avons été choisis par Marina pour re-performer à MoMA la performance *Nightsea Crossing,* une performance qu'elle a réalisée avec Ulay et qui est d'ailleurs une des plus importantes de l'histoire de la performance. Les préparations pour les re-performances consistaient en une série de rencontres au bureau de Marina en face du *Empire State Building*, des séances photos à PS1 et des workshops[82] performatifs à Malden Bridge, Up State NY, dans sa villa. Puisque les performances choisies étaient de longue durée, des sortes de tableaux vivants, les exercices portaient sur une préparation physique et psychologique d'endurance.

[82] *Cleaning the Haus,* (2009), workshop pour 36 re-performeurs dirigé par Marina Abramovic, Malden Bridge, Upstate New York.

4.4.2 Manifeste

En mai 2009, Marina Abramovic nous demande de lui écrire une lettre de motivation. Tous les re-performeurs devaient exprimer par écrit les raisons qui les poussaient à vouloir re-performer des œuvres de Marina Abramovic, à l'occasion de son exposition à MoMA. Voici la lettre[83] que nous lui avons écrite :

> Chère Marina,
> Voici trois raisons pour lesquelles nous désirons reperformer Nightsea Crossing.
>
> **Le rêve secret**
> La toute première audition au MoMA fut un moment très émouvant pour nous. Imagine, nous avons attendu 10 ans pour partager avec toi notre rêve secret, le désir de poursuivre l'œuvre là où Ulay et toi l'avez abandonnée. Nous pensons que nous pouvons introduire à cet univers d'œuvres de collaboration quelque chose de nouveau et d'authentique. Nous envisageons notre travail comme une variation de la vie de Marina et Ulay, un choix différent. Nous sommes mariés, nous avons des enfants et tout ce qui accompagne une vie de famille. Bien entendu, ce n'est pas une vie meilleure, mais ce n'en est pas une plus mauvaise. [...] »
>
> **Les voisins**
> En 1999, lors de l'exposition Zeitwenden à Bonn, nos espaces d'exposition étaient voisins, tout comme nos lieux de naissance [l'Albanie et l'ex-Yougoslavie] sont voisins. Voisins. C'est ainsi, les voisins sont les meilleurs amis – les pires ennemis, toujours ; les meilleurs amoureux – les pires jaloux, toujours. Exactement comme les couples d'artistes, vivant avec le meilleur et le pire AUTRE, toujours.
> Les berceaux identiques pour jumeaux que nous avions alors réalisés devinrent les incubateurs de notre pratique artistique future. Et en 2002, nos deux jumeaux sont nés. L'art devenait réalité. Notre recherche obsessive du corps double de l'artiste, des jumeaux, du clone se matérialisait. [...]
> Nous continuons toujours à explorer obsessivement le double et essayons constamment de concevoir et de reconcevoir le DIALOGUE. Le dialogue

[83] Cette lettre envoyée le 26 mai 2009 a été traduite de l'anglais en français par Anne Benichou et publiée dans : Preka, F., Haxhillari, B., (2015). Les Deux Gullivers et Marina Abramović : récit d'une transmission vivante en performance. Propos recueillis par Anne Bénichou. Dans : Bénichou, A. (éd.), *Récréer / scripter - Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Les presses du réel. (p.109).

entre les différences, entre être FIDÈLE et PAPILLON (Besnik en albanais signifie fidèle, loyal ; et Flutura signifie papillon).

Nightsea Crossing ou la réinvention de la table
Nous sommes très heureux de reperformer Nightsea Crossing. Pour nous, c'est une position artistique très radicale. Dans cette performance, la conception artistique traditionnelle basée sur la pratique d'atelier qui a été remise en question dans les années 1970 est matérialisée par la table, tel un espace virtuel, un filet invisible, avec des possibilités infinies d'échanges.
Chacun (couple) peut s'asseoir à cette table, fixer les yeux de l'autre et imaginer et ressentir le dialogue entre Ulay et Marina et son propre dialogue, le dialogue humain. Ainsi, reperformer Nightsea Crossing est à nos yeux une rencontre avec Ulay et Marina, des artistes qui nous ont inspirés, mais aussi une rencontre avec nous-mêmes. C'est une rencontre avec l'histoire de la performance.
Depuis 1999, nous n'avons pas d'atelier pour préparer nos performances. Nous ne les répétons pas. Où que nous allions, nous avons seulement CETTE TABLE sur laquelle nous dessinons nos projets à quatre mains. Cette table, nous la transformons en un petit morceau de papier où nous nous rencontrons, échangeons, faisons l'amour, performons et dessinons.
Nous dessinons notre performance sans fin. [...]

La lettre est en partie un manifeste de notre rapport avec Marina Abramovic, avec la performance et son histoire, avec l'art en fin de compte. Cette lettre représente notre position d'artistes de la performance. En ce qui me, nous concerne, la lettre dévoile le lien que notre performance a avec le dessin. Dans la lettre, le dessin de la performance est accentué comme un élément d'authenticité en face d'une autorité artistique comme Marina Abramovic. C'est une prise de position face à l'artiste qui nous a inspirés dès nos débuts performatifs, et résolument face à l'histoire de la performance.

C'est dans cet état d'esprit que nous étions en août 2009, juste avant notre participation dans le workshop Cleaning the Haus à la maison de Marina, à Malden Bridge, Upstate NY. Comme nous en avons l'habitude, nous dessinons et imaginons des performances et des actions pour les occasions à venir. Même s'il s'agissait d'un

workshop dirigé, nous essayions d'imaginer notre réaction en tant qu'artistes. Or, quand il s'agit de re-performance des autres, nous imaginons notre propre performance. Dans cette série de dessins d'avant le workshop figure un dessin qui s'intitule la table ronde des deux Gullivers. En prenant du recul, je présume que c'est une traduction visuelle (plus tard performative) de la lettre que nous avons écrite à Marina. L'idée était d'imaginer notre propre table avec les ressemblances et les différences du *Nightsee Crossing*.

4.4.3 La présentation de la performance

En 2009, nous avons reçu une invitation pour participer avec une performance, à l'événement Expansion (2010) organisé par la Galerie de l'UQAM. Le projet de la table ronde, qui est devenu Drawingmovingtable, s'est alors imposé. En proposant le projet, nous avons appris que, par une grande coïncidence, l'exposition portait déjà sur la table. La commissaire de l'exposition, Louise Déry, avait d'ailleurs offert une même table à tous les participants. Il en revenait à chacun d'imaginer son utilisation. Voilà notre proposition faite pour l'événement :

> *La table nomade* est une performance des deux Gullivers inspirée de Nightsea Crossing, une performance de Marina Abramović et Ulay, une des plus importantes de l'histoire de la performance. Assis à chaque extrémité d'une même table, leur visage tourné l'un vers l'autre et le public regardant leurs profils, Marina Abramović et Ulay ont présenté cette performance pendant plusieurs heures, 22 fois dans différents lieux, pour une durée totale de 90 jours entre 1981 et 1987.
> Notre Table nomade est une rencontre de notre pratique avec celle des artistes qui nous ont inspirés dans notre parcours performatif. Il s'agit donc de la métamorphose de la table rectangulaire de Nightsea Crossing au contact de notre table de dessin mobile (drawingmovingtable). Notre pratique étant à la fois un élargissement du dialogue et de la pratique du dessin à travers la performance.
> Poussés par nos enfants, nous nous déplaçons sans bouger, pris à chaque bout de la table. Nous dessinons, nous faisons des projets d'autres performances à venir aussi, fusionnant notre pratique performative avec une

pratique d'écriture de deux thèses de doctorat à l'UQAM (The Two Gullivers, 2009).

C'est la première fois que nous proposons un projet en dévoilant explicitement les sources d'inspiration. Dans un plus large contexte, c'est une prise de position par rapport au *re-enactment*, sujet de la thèse de Flutura.

4.4.4 Détails et sens

Cette performance symbolise pour nous le déplacement permanent de The Two Gullivers. Le mouvement circulaire fait penser à des cosmonautes en orbite. L'atelier est flottant. La dimension du double est très présente. En la voyant ainsi tourner, *Drawingmovingtable* ressemble à une médaille à deux côtés. Ainsi, notre couple, The Two Gullivers, est peut-être une seule médaille, mais avec deux côtés bien distincts. *Drawingmovingtable* est aussi à l'image de la collaboration et de la négociation, car lorsque l'un de nous est en bas, l'autre est en haut. Cette table tournante représente aussi l'interdépendance dans notre travail. Cette interdépendance ressemble à la circulation sanguine. Les trous dans les extrémités ont une connotation sexuelle : la performance a-t-elle un sexe? Hormis ces éléments, cette performance représente avant tout La table : l'écriture et le dessin : ma thèse sur *deep*. La table renversée a pris la forme d'un Z qui suggère l'apparence du chiffre 2. Le dessin est le pensoir. L'atelier est une sorte de tonneau de Diogène.

Le blanc renforcé par le noir autour nous fait oublier la couleur. *Drawingmovingtable* a un blanc, semblable à cette absence de couleur et un mouvement rotatif des figures, sans pesanteur comme celle de *l'annonciation* de Fra Angelico. Cette performance rend visible la *dimension cachée* (E.T Hall 1971) de l'espace ou du champ (magnétique) que nous portons en nous.

4.4.5 La performance, la réalisation

Le projet évolue au fur et à mesure que nous essayons de trouver les éléments. C'est à l'école du cirque que nous avons trouvé la roue allemande, une structure idéale pour notre performance. Nous avons gardé l'idée de la table, mais nous avons changé de position. Nous n'avons eu qu'une seule journée dans l'atelier de la Galerie de l'UQAM pour le montage et une autre journée pour les essais techniques. Nous devions donc tout prévoir à l'avance pour remédier au peu de temps que nous avions, ce que nos cahiers de dessins nous ont permis. Le cahier des dessins nous servait de banc d'essai.

Entre temps, nous avons travaillé à la maison pour l'image vidéo. Avec un seul crayon, nous avons dessiné. Nous avons fait des cercles plutôt. L'image en soi n'avait rien de particulier, de concret, d'important. C'était la façon dont il était fait qui lui donnait du sens. Il s'agit de l'utopie d'une écriture à deux. Tel est notre travail. L'idée d'une troisième main est impossible. Bien sûr, il est difficile de nous fusionner comme une entité indivisible, un élément unique. Nous nageons plutôt dans les eaux d'un fragile dialogue et un équilibre en suspens.

Drawingmovingtable est une performance présentée à quatre reprises dans des lieux différents; 1- à la Galerie de l'UQAM (2010), 2- en 2014 à FAT, Fashion Art Toronto[84], 3- à la Galerie R3 de l'UQTR[85] (2014) et 4- à Baie St-Paul[86] (2014).

---

[84] http://fashionarttoronto.ca/

[85] Biennale de la sculpture contemporaine de Trois-Rivières. Consulté dans : http://www.bnsc.ca/5721-perdrepied

[86] *Symposium d'art contemporain de Baie-Saint-Paul : le temps à l'œuvre* (2014). Consulté dans :

http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts/expositions/201408/02/01-4788807-symposium-dart-contemporain-de-baie-saint-paul-le-temps-venu.php

Pendant ces quatre reprises l'objet (*Drawingmovingtable*) a été constamment modifié. En se référant à la définition sur la reprise, les modifications sont nécessaires pour améliorer la version originale. Ces changements sont toujours planifiés par le dessin. Dans la première version, les sièges fixés à la roue étaient en bois. Dans la dernière version, nous les avons remplacés par des sièges en plexiglass transparent.

4.4.6 Dessins préparatoires

Jusqu'à ce point du projet, nous avons nous-mêmes tout imaginé, dessiné et construit, que ce soit pour la structure intérieure, les sièges ou la table à l'intérieur de la roue. Nous avons ensuite collaboré avec les techniciens de la compagnie Casbo[87] Plexiglass, Anjou.
À partir de la structure existante en bois et des dessins que nous avons fournis, le technicien a produit d'autres dessins techniques sur l'ordinateur.

Une autre forme de dessin entre donc en jeu, celle qui permet l'élaboration et la production d'objets usuels ou de design : dessin-idée, objet-construit, dessin technique, objet transparent en plexiglas.

Par cette description sur la réalisation de la performance, le but est d'amener un regard différent sur lequel la critique génétique n'a pas encore songé à se pencher. C'est un processus qui aboutit à une performance en art. Ce processus créatif de la performance se compare au processus créatif des arts de la scène, au cours duquel le dessin préparatoire de la performance peut se nommer : *dessin avant-scène*, puisque la performance des dernières années est plus proche que jamais des arts de la scène par la pratique du re-enactment. Mes intérêts sont ancrés dans une génétique de la

[87] http://www.casboplexiglass.com/

performance par le dessin préparatoire où je mets l'accent sur les traces dessinées et sur le cahier d'artiste.

Les dessins présentés par un diaporama projeté (22 x 15 po) dans l'exposition *Genèse* sont des dessins provenant de nos cahiers de dessin intitulés *Nulla dies sine linea*. Ce titre signifie *pas un jour sans une ligne*. Cette devise que les écrivains se sont appropriées, vient de Pline l'Ancien[88] (comme je l'ai mentionné tout au début de ma thèse) qui a écrit sur le peintre de l'Antiquité Apelle, en mettant l'accent sur la discipline de l'excellence qu'il s'imposait en dessinant tout les jours.

Les dessins *deep* présentés dans le cadre de l'exposition *Genèse* sont des dessins faits *à quatre mains*[89]. Ce n'est pas notre intérêt de préciser qui a dessiné quoi. Pour nous, l'acte de créer n'a pas lieu en étapes séparées, mais notre création est le processus dans sa plénitude, le processus est notre œuvre. Notre collaboration est une méthode de travail concentrée dans le processus de la création vers l'acte final de la réalisation de l'œuvre. Cette méthode reflète dans quelle mesure notre modèle de collaboration a gagné l'égalité avec l'archétype traditionnel de l'artiste comme un génie solitaire. Le seul moment où l'on voit une différence entre nous, que l'on remarque que The Two Gullivers n'est pas une entité unique, mais l'union de deux artistes à la fois distincts et indépendants, a lieu quand nous nous exprimons devant un public, au cours d'une conférence ou devant la caméra dans le contexte d'un entretien. En général, toutefois, nous complétons toujours la phrase de l'autre ou dans le cas du dessin, la ligne commencée par l'autre. Les dessins hybrides, montrés dans l'exposition *Genèse*, sont

---

[88] Pline l'Ancien, 2002, *Histoire Naturelle. Livre XXXV. La peinture.*
(Texte établi et traduit par Jean-Michel Croisille, introduction et notes de Pierre-Emmanuel Dauzat). Paris : Les Belles Lettres. (p.197).

[89] *Dessins à quatre mains* est une appropriation du terme « ... *écriture à quatre mains où coécriture désigne la démarche de deux personnes ou plus dans l'élaboration d'une œuvre artistique, cinématographique, littéraire, musicale, ect.*». Consulté dans :

https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89criture_%C3%A0_quatre_mains

réalisés durant la période des années 2000-2015. Sans un style précis, nos dessins montrent la complexité des techniques et des sujets différents, souvent groupés par projets.

> Collaboration has taken many guises in modern art. In the 1920s and '30s, the Surrealist playfully tweaked the idea of an individual author via exquisite corpse – a game of sorts allowing a number of artists each to draw part of a figure on paper folded so that none could see the whole until the work was complete. And pairs of artists from Luis Bunuel and Salvador Dali to Andy Warhol and Jean-Michel Basquiat have come together in fruitful temporary partnerships in which individual styles and contributions remained apparent. But the '60s and '70s saw a new model emerge, as couples – including Gilbert & George, Ed and Nancy Kienholz, Christo and Jeanne-Claude, and Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen, all of them romantic as well artistic partners – started making work together in lifelong partnerships that obscured their individuality. As opposed to larger collectives with a more fluid partnership, such as the Guerrilla Girls, this artist team each has produced a single body of work as shared authors. (Sheets, 2011).

Nos dessins sont une plateforme de dialogue et de partage d'idées pendant le processus créatif en performance.

La performance projetée à grande échelle à la Galerie Joyce Yahouda a été réalisée pendant le 32e Symposium d'art contemporain de Baie-Saint-Paul. Pendant cette période de 30 jours, nous avons dessiné tous les jours pendant et après la performance. Dans la vidéo projection, nous nous sommes présentés en train de dessiner des cercles rouges qui ne sont pas des dessins préparatoires. Ces dessins sont un exercice pour nous aider à nous concentrer de façon normale et éviter les nausées causées par le sentiment de tournis lors de la performance. Nous avons répété cette expérience 25 jours, à 16h heure précise. Le même dessin que nous faisions sur la table tournante, soit les cercles et spirales rouges, nous l'avons reproduit sur un plus grand format (152 x 216 cm) dans l'espace qui nous était réservé pendant le symposium. Avant et après chaque reprise de la performance *Drawingmovingtable*,

nous continuions ce dessin fait de nombreux cercles. Nous l'avons intitulé *Le Cercle du Temps*.

L'œuvre a été réalisée avec 20 crayons rouges, 4 pour chacun de nous, et a été collectionnée par le Musée des beaux arts de Baie-Saint-Paul[90]. Ce dessin, que nous avons réalisé avant et après la performance *Drawingmovingtable*, nous servait d'antidote pour neutraliser les étourdissements provoqués par la roue allemande.

Figure 4.22 The Two Gullivers, *Drawinmovingtable,* 2014, performance, Baie-Saint-Paul (Québec). Dans le cadre de 32e Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul.

[90] Page 48 du document pdf. œuvres collectionnés par MACBSP. Consulté dans : http://www.macbsp.com/admin/App_Upload/Pr%C3%A9sentation1.pdf

4.4.7 Dossier génétique de *Drawinmovingtable*

Les dessins dans l'exposition *Genèse* sont présentés en trois formes différentes : 1-dessins dans les cahiers communs de The Two Gullivers portant le titre *Nulla Dies Sine Linea* (Cahier Nr 7 et 8) 2-dessins-aquarelles installés sur le mur (3 dessins), et 3-dessins projetés (23 dessins).
J'ai présenté les dessins dans l'exposition Genèse sous trois formes différentes :
1- dans les cahiers communs de The Two Gullivers portant le titre *Nulla Dies Sine Linea* (Cahier Nr 7 et 8)
2- dessins préparatoires aquarelles installés sur le mur (3 dessins);
3- dessins projetés (23 dessins).

Ce sous-chapitre traite des 23 dessins projetés sur le mur (24 x 28). Nous avons réalisé ces dessins dans la période 2002-2010. Tous les dessins de ce groupe traitent, d'une façon ou d'une autre, de la table, et ont permis la réalisation de *Drawingmovingtable.*

Le dessin projeté n'est pas une forme d'exposition habituelle. Il l'a presque toujours été dans un cadre ou bien publié dans un livre. Le dessin projeté, dans mon cas, représente l'action du cahier qui est en train de se faire feuilleter. Ces dessins projetés, nous les appelons *le sans-papier.* Ceci est à l'image d'une archive virtuelle dans le contexte d'un musée de la performance. Si le dessin est difficile à conserver et à exposer à cause de sa fragilité, il est beaucoup plus susceptible d'être représenté en image imprimée ou numérisée sans perdre d'informations par sa simplicité et son économie de moyens. Ainsi, la conservation de la performance à travers son idée dessinée constitue l'alternative ultime pour l'archiver.

J'ai décidé de présenter ce groupe de dessins comme une synthèse visuelle de l'origine et du processus créatif de *Drawingmovingtable.* Ce groupe, qui contient 23

dessins, représente un travail de fond en comble pour une seule performance. Il est une représentation claire du processus de la performance par le dessin en collaboration. Durant ce processus, nous nous engageons sur une longue période de temps pour conceptualiser la performance en incluant l'idée de l'action et tous les accessoires qui plus tard deviendront des objets de la performance.

Les dessins projetés proviennent de quatre groupes :

Groupe 1 est composé de dessins qui sont faits à partir de 2002-2004 et qui représentent des projets reliés à notre jeu de duo (6 dessins, 18-23). Ils intègrent un objet significatif de la performance : une table, une roue, un tonneau et un nid. Ainsi, ces dessins reflètent un effort pour représenter *une pratique de création en duo* symbolisée par la table (de dessin), *le mouvement* permanent symbolisé par la roue, *la dimension familiale* par le nid et *le pensoir* par le tonneau. La performance *Drawingmovingtable* est la synthèse et la métamorphose de ces quatre éléments en un seul objet-performance (fig. 4.3).

Groupe 2 est composé de dessins de contexte (1-4 dessins). Ils ont été réalisés durant notre période de collaboration avec Marina Abramovic, en 2009, pour les préparations de sa rétrospective *The Artist is Present* qui a eu lieu en 2010. Les dessins représentent la façon dont nous imaginions notre engagement futur dans l'entrainement du workshop *Cleaning the Haus* à Malden Bridge. Au cours de cette période de préparation, nous avons été incités à repenser notre travail performatif en duo en le confrontant avec le *Nightsea Crossing* (à table, deux personnes en face l'une de l'autre). Nous avons donc décidé de présenter cette performance à la Galerie de l'UQAM, car elle faisait également référence à *Nightsea Crossing* (fig. 4.4)

Groupe 3 est composé de dessins de designs. Dans ce groupe sont inclus des dessins réalisés pour conceptualiser et trouver le design de l'objet (5-10). Il s'agit de dessins

de travail concret, soit pour l'objet et le dispositif des éléments de construction. Dans ce groupe figure également un dessin que nous avons réalisé pour imaginer l'image-vidéo qui est projetée sur le grand écran du lieu de la performance, l'agora du pavillon Judith-Jasmin de l'UQAM.

Groupe 4 est composé de dessins de variation. Ces dessins sont faits après la réalisation de la performance. Ils servent à imaginer et à concevoir de nouvelles variantes de la même performance pour des réalisations futures. Dans ce groupe, figure également un dessin réalisé par le technicien qui nous a aidé à transformer la structure intérieure en plexiglas.

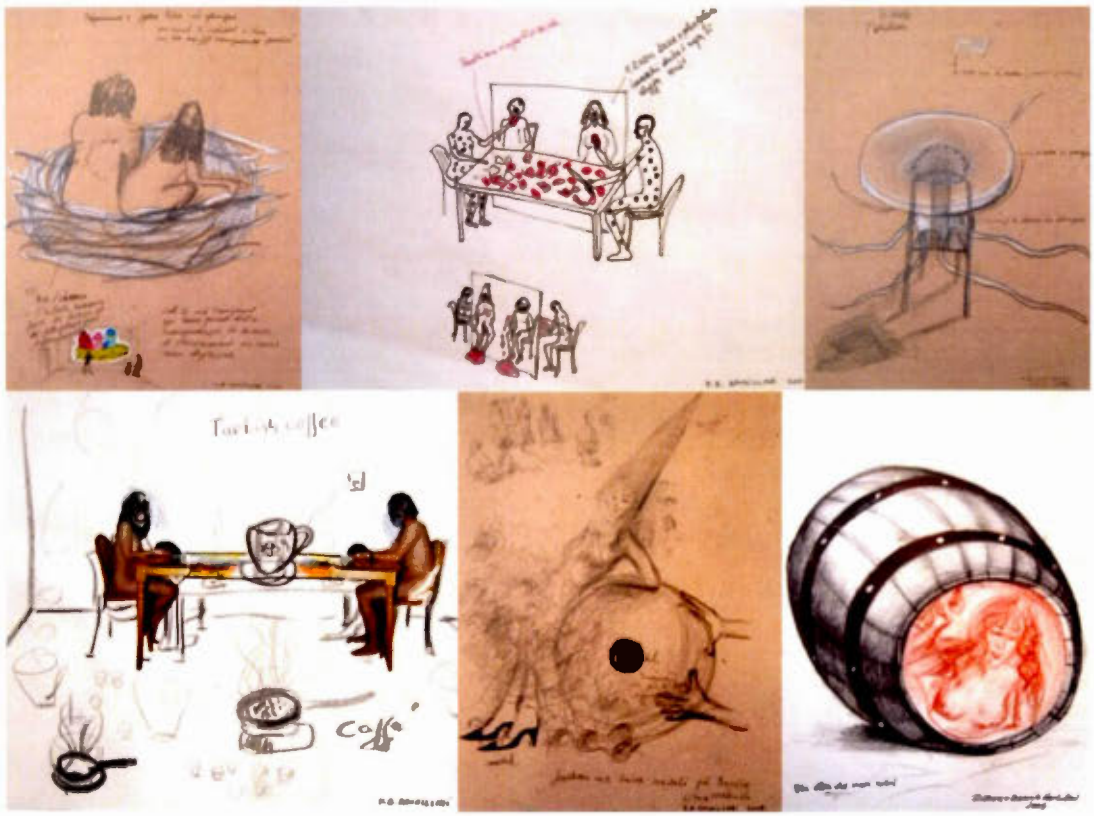


Figure 4.23 ***Groupe 1.*** Dispositif génétique, dessins (idées) préparatoires *deep, 2002- 2004,* pour la performance *Drawingmovingtable 2010-2014.*

Figure 4.24 ***Groupe 2.*** Dispositif génétique, dessins préparatoires *deep,* 2009, pour la performance *Drawingmovingtable 2010-2014.*

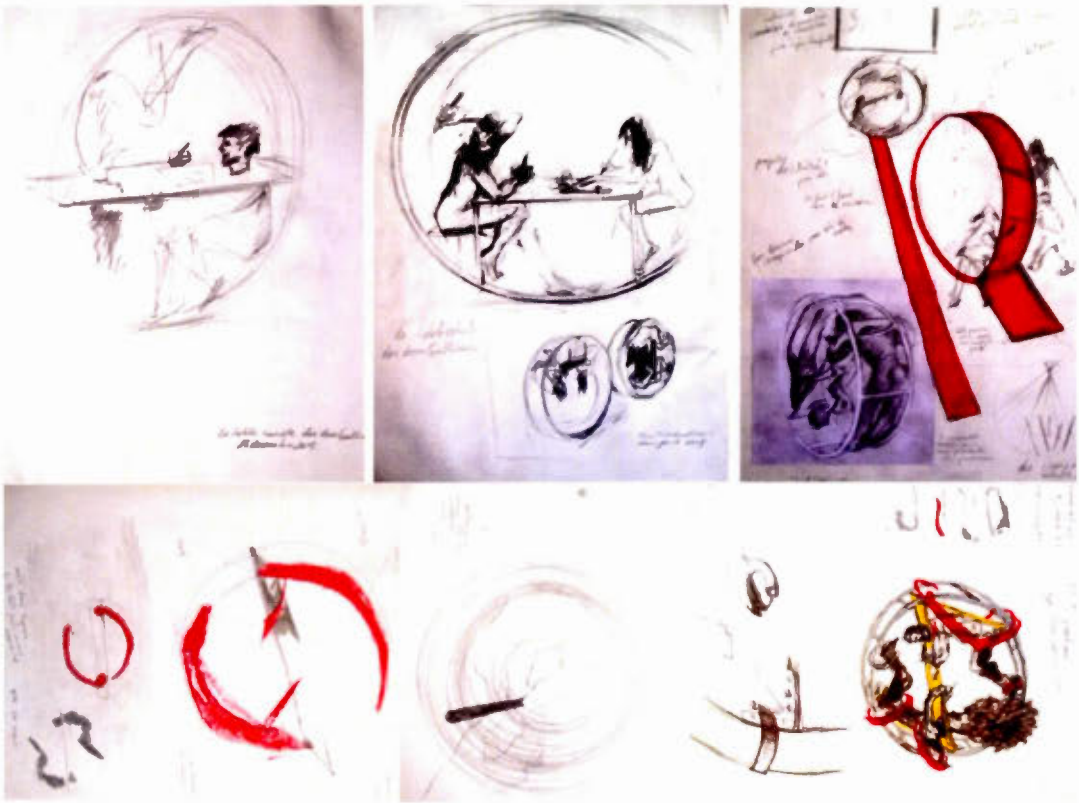


Figure 4.25 ***Groupe 3***. Dispositif génétique, dessins préparatoires *deep, 2009-2010,* pour la performance *Drawingmovingtable 2010-2014*.

Figure 4.26 ***Groupe 4.*** Dispositif génétique. Dessins préparatoires *deep, 2010-2011,* pour la performance *Drawingmovingtable 2010-2014.*

4.5 *Quand le dessin devient performance* : *The Two Gullivers et Jean-Pierre Perrault.*

4.5.1 The Two Gullivers à la rencontre des dessins de Jean-Pierre Perreault.

Une partie très importante de l'exposition *Genèse* concerne la performance *Quand le dessin devient performance*. Le titre exprime bien l'importance du dessin qui a une notion de *devenir*, notion élaborée par Deleuze et Guattatri. *Devenir*, dans le cas du dessin et de la performance, implique un second temps et un second lieu : du cahier et de l'atelier, transféré dans le lieu de la présentation. Le dessin de la performance, dans le contexte du *devenir* ne suit pas l'ordre naturel, comme une graîne deviendrait

un arbre. Le dessin devient performance par l'initiative et la provocation de l'artiste dans la logique d'achever l'œuvre. Ainsi, le *devenir* est aussi une rencontre.

> Un devenir n'est pas une correspondance de rapports. Mais ce n'est pas plus une ressemblance, une imitation, et, à la limite, une identification. Toute la critique structuraliste de la série semble imparable. Devenir n'est pas progresser ni régresser suivant une série. Et surtout devenir ne se fait pas dans l'imagination, même quand l'imagination atteint au niveau cosmique ou dynamique le plus élevé, comme chez Jung ou Bachelard. ... devenir n'est pas une évolution, du moins une évolution par descendance et filiation. Le devenir ne produit rien par filiation, toute filiation serait imaginaire. Le devenir est toujours dans d'un ordre que celui de la filiation. Il de l'alliance. Si l'évolution comporte de véritables devenirs, c'est dans le vaste domaine des symbioses qui met en jeu des êtres d'échelles et de règnes tout à fait différents, sans aucune filiation possible (Deleuze et Guattari, 1980, p. 291).

Quand le dessin devient performance est un acte de rencontre entre notre nous, The Two Gullivers. Cette rencontre met en jeu notre aspiration, celle que les dessins deviennent performance grâce à l'archive de Jean-Pierre Perreault. Ainsi, ce n'est pas Jean-Pierre Perreault qui souhaitait que ces dessins deviennent performance, mais c'est plutôt notre initiative qui a permis ce fait. Je présente Jean-Pierre Perreault afin d'expliquer pourquoi j'ai orienté mes recherches vers sa pratique, sachant que je le situe comme une référence clé au service de mon hypothèse : *comment un dessin devient performance.*

> *La première chose que mes danseurs voient c'est le dessin.*
>
> J-P. Perreault

Jean-Pierre Perreault (1947-2002) était avant tout un chorégraphe avec une approche artistique multidisciplinaire. Par sa propre conception personnelle des choses, il crée en assemblant le dessin, la chorégraphie, la scénographie, l'éclairage, la musique et les costumes. En tant que chorégraphe, son œuvre la plus connue est *Joe*, créée en

1983, au début conçue pour un groupe d'étudiants du département de danse de l'UQAM. La particularité de cette œuvre est que Perreault engage 24 danseurs non-professionnels pour sa réalisation. Le côté visuel de l'œuvre met en jeu la danse par l'image, un groupe d'individus formant un bloc noir qui se déplace. *Joe* est un personnage multiplié, habillé en noir qui s'identifie à un danseur non-professionnel, unisexe, avec des bottes noires, un chapeau noir et un long imperméable noir qui rend le personnage discret, modeste, sombre et mystérieux. L'œuvre *Joe* accentue l'engagement total de Perreault comme créateur. Il crée la chorégraphie, la scénographie, les costumes et la musique[91] pour la première fois. *Joe* est une chorégraphie qui symbolise l'individu fondu dans la masse. Pendant mes recherches dans les archives de Jean-Pierre Perreault au centre d'archives de Bibliothèque et Archives nationales du Québec à Montréal, j'ai pu constater l'importance du processus créatif de sa chorégraphie à partir du dessin (j'ai développé cet aspect plus bas).

Ces dernières années, nous (The Two Gullivers) nous nous sommes concentrés sur le processus créatif, l'archive, l'interdisciplinarité et la multidisciplinarité de la performance. Ce sont ces aspects qui nous ont amenés à tomber sur les œuvres de Jean Pierre Perreault. Après avoir participé à l'évènement *Récréer / scripter - Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, nous avons eu la chance d'entrer en contact avec la Fondation Jean-Pierre Perreault[92], qui se trouve à Montréal. Avec son support, nous avons réalisé *Quand le dessin devient performance.*

---

[91] Cet aspect de la musique comme une première est exprimé par Perreault même au « Jean-Pierre Perreault en entretien avec Mathieu Albert », Festival international de nouvelle danse, Édition en hommage à Montréal, 29 septembre au 10 octobre 1992, programme-souvenir, Montréal, éditions Parachute, 1992, p. 28.

[92] Cette fondation est créée en 1984 par Jean-Pierre Perreault même.

Mon intérêt est né lors d'une lecture sur Jean-Pierre Perreault durant laquelle j'ai découvert ses créations, mais aussi son approche en arts visuels exprimée à travers les dessins préparatoires des chorégraphies. J'ai exprimé l'idée d'une éventuelle performance à partir des dessins de Jean-Pierre Perrault lors d'une rencontre avec Anne Benichou, professeur à l'UQAM. Cette rencontre a permis de donner fruit rapidement à mon projet.

Dans le processus créatif de la performance et pour mes recherches doctorales, la correspondance par courriel est utilisée comme une base de données très importante pour soutenir la véracité des faits réels mentionnés.

Le 3 novembre 2014, nous avons reçu une invitation de la part de Lise Gagnon, directrice générale de la Fondation Jean-Pierre Perreault, dans laquelle elle souhaitait en effet que nous créions une nouvelle performance en s'inspirant des dessins de Perreault, idéalement en mars 2015 lors du lancement à Montréal des actes des journées d'études : *Documenter, recréer ... Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Dans cette invitation, elle mentionnait aussi que cette initiative était à l'origine de nos échanges avec Anne Benichou. La fondation était donc prête à nous soutenir financièrement.

Nous avons répondu rapidement et favorablement à la proposition. Nous avons ensuite fixé un rendez-vous pour le 19 novembre 2014. Durant la rencontre, nous avons décidé de nous engager pour le projet et d'entamer des recherches à BAnQ où se trouvent les dessins de Perreault. Le projet progressait rapidement et il fallait décider d'un lieu de réalisation pour la performance. Pendant nos rencontres avec Lise Gagnon, notre cahier de dessins et de notes était toujours avec nous de sorte que nous fussions prêts à noter des détails à n'importe quel moment du processus de l'œuvre. Durant le processus, tout est important pour moi. Mes cahiers sont des trésors remplis d'idées et de solutions au service de l'œuvre en *devenir*.

Nous avons consacré une partie du temps à trouver le lieu de la performance. En profitant de la belle neige tombée durant l'hiver 2014-2015 à Montréal, nous avons commencé par visiter des lieux possibles. Nos trois premiers choix étaient le Grand Studio de danse, le studio Peter Boneham du Circuit Est qui se trouve dans le même bâtiment que la Fondation Jean-Pierre Perreault, ainsi que l'atrium de BAnQ Vieux-Montréal où les dessins et autres documents de Jean-Pierre Perreault sont archivés (535, avenue Viger Est).

4.5.2 Feuer (Mémoire blessée). La fragilité du papier dans le contexte de l'archive.

Nous avons du interrompre les préparations pendant les vacances de Noël et du Nouvel An ainsi qu'après l'incendie (17 janvier 2015) qui a détruit une grande partie de notre maison et de notre archive. Après cette date, tout est devenu APRÈS pour mes recherches. J'ai du me mettre au travail pour reconstituer l'archive endommagée. L'incendie a eu un effet sur notre travail comme artiste et comme chercheur. Nous sommes devenus plus conscients sur la fragilité du papier comme documentation. Après avoir participé au colloque international du 2-3 octobre 2014 : *Le papier, territoire artistique du métissage à l'ère du numérique*, Département de philosophie et des arts, UQTR, dans le texte intitulé ; *Les blocs-notes magiques de la performance,* nous avons écrit au point 5, comme suit :

> Feuer (Mémoire blessée)
>
> La fragilité du papier dans le contexte de l'archive.
>
> Le 17 janvier 2015, à 13h40, notre maison a brulée. En pensant au pire, nous avons été chanceux. Tout le monde est sain et sauf, ce qui est le plus important. Notre archive n'a pas entièrement brulé. Pas tout... ! Les premiers instants de l'incendie, nous avons eu l'impression que nous allions tout perdre, toute notre mémoire, les traces de ce que nous avons fait.

Comparé au fait de tout avoir perdu, les documents et les œuvres (dessins pour la plupart), ceux qui sont sauvés, constituent maintenant des trouvailles extraordinaires. Cependant, la mémoire a été atteinte, la mémoire a été blessée. Maintenant, nous devons reconsidérer la façon dont nous travaillerons sur l'archive. Il y a des parties de cette archive qui sont perdues à tout jamais. Nous devons reconstituer l'ensemble de l'archive à travers les éléments sauvés. Maintenant, nous considérons l'archive en trois parties : 1- Éléments brulés, 2- Éléments sauvés, 3- Images des éléments (que nous avons pu extraire de la mémoire de nos ordinateurs ou sur internet). Au-delà du premier choc, cet évènement fait penser à la Mémoire de l'humain (voir de l'Humanité). Le Feu, le Déluge, la Guerre, l'Ignorance, l'Oubli, la Censure et tout simplement le Temps, ravagent la Mémoire. Ce qui survit constitue juste une partie (une petite partie) de l'ensemble de l'archive. La Mémoire est, et restera, un Puzzle avec des pièces (toujours) manquantes. Alors, il faut reconstituer la Mémoire en la racontant. Il y a une Archive et une histoire d'Archive. C'est la Mémoire de la mémoire.

Nous nous permettons de considérer ces réflexions comme faisant partie de nos recherches sur le processus créatif. La réalité que nous vivons présentement semble être une suite de notre série BAUHAUS. Le destin a voulu nous mettre à l'épreuve sur notre propre terrain de travail. L'archive. Nous pouvons très bien ne pas considérer cet évènement et continuer à travailler comme si rien ne s'était passé. Nous étions protégés contre les accidents informatiques en doublant (sauvegarde) le contenu de nos ordinateurs. Mais nous n'avions pas prévu le feu. Heureusement, une grande partie de ce qui a été brûlée a été numérisée. Cette épreuve nous apporte une dimension de vérité, de réel, de vécu, que nous ne pouvions pas imaginer et que maintenant nous ne pouvons pas ignorer. Le feu nous a fait comprendre qu'il n'y a pas d'archive stable et assurée. On parlera toujours de SURVIE d'archive. La survie de la trace à l'épreuve du temps. Pour le moment, nous utilisons le générique Éléments pour désigner les objets d'art, dessins, photos, peinture ainsi que les documents, les livres, les photocopies, les notes, etc. Une des toutes premières performances publiques que nous avons réalisées à Berlin en mars 1999 s'intitulait FEUR (feu en allemand). Dans cette performance, dans la cour de la Galerie Haus am Lützowplatz, après quelques gestes et actions symboliques faits avec un grand tissu rouge rappelant la robe, le vêtement, le drapeau albanais, etc., nous avons brûlé celui-ci pour nous réfugier presque nus à l'intérieur d'un cube transparent. Un fait intéressant : ce qui a été sauvé parmi la plupart des dessins deep, ce sont les dessins qui - depuis 2003 - sont enlevés des cahiers pour être exposés. Plus de deux cents dessins protégés dans des cadres et boîtes qui se trouvaient loin du bureau brulé. Nous avons toujours préféré présenter les dessins en dehors des cahiers, séparés de leurs lieux de réalisations (The Two Gullivers, 2015).

Immédiatement, après avoir été logés dans un autre domicile, nous avons repris nos réflexions sur la performance. Le 30 janvier 2015, nous avons décidé que la performance soit présentée à l'atrium de BAnQ. Dans la continuité du processus sur la performance, selon notre expérience, la décision pour le lieu de l'œuvre est un point très important qui facilite les autres étapes importantes vers la finalisation.

4.5.3 Recherche et processus préparatoire

Avant de commencer nos recherches à BAnQ nous avons assisté le 6 février à un atelier de danse, pour un stage *Perreault*, à 4499, avenue de l'Esplanade qui se trouve au coin de Mont-Royal. Nous sommes montés en haut, au deuxième étage du bâtiment après avoir ouvert la porte à l'aide d'un code donné par Lise Gagnon. Tout était bien organisé. Comme toujours, avant d'entrer dans un studio de danse, nous avons enlevé nos bottes d'hiver. Le stage avait commencé à 13h, or nous étions priés d'arriver en avance pour avoir le temps de nous installer. Les artistes ayant organisé le stage de la danse étaient : Sara Williams[93], Marc Boivin[94] et Ginelle Chagnon[95].

Avant la participation à ces ateliers, Ginelle Chagnon tentait de conseiller les participants d'obtenir des vêtements pour composer un costume pédestre avec des teintes sombres mélangées. L'atelier de janvier à l'Agora consistait à amener alors les participants au cœur des œuvres les plus marquantes de l'univers de Jean-Pierre Perreault. Les œuvres choisies étaient : *Eironos*, *l'Exil*, *l'Oublie* et *Piazza*. Le rapport avec l'autre habitait la construction de ces œuvres. L'atmosphère permettait de comprendre le lien entre l'humain et son environnement.

---

[93] http://www.quebecdanse.org/profil/sarah-williams

[94] Marc Boivin, danseur québécois très connu au rang national et international. http://www.marcboivin.ca/biographie

[95] Ginelle Chagnon a repris des chorégraphies de Jean-Pierre Perreault, comme ; *Joe* et *Rodolphe*.

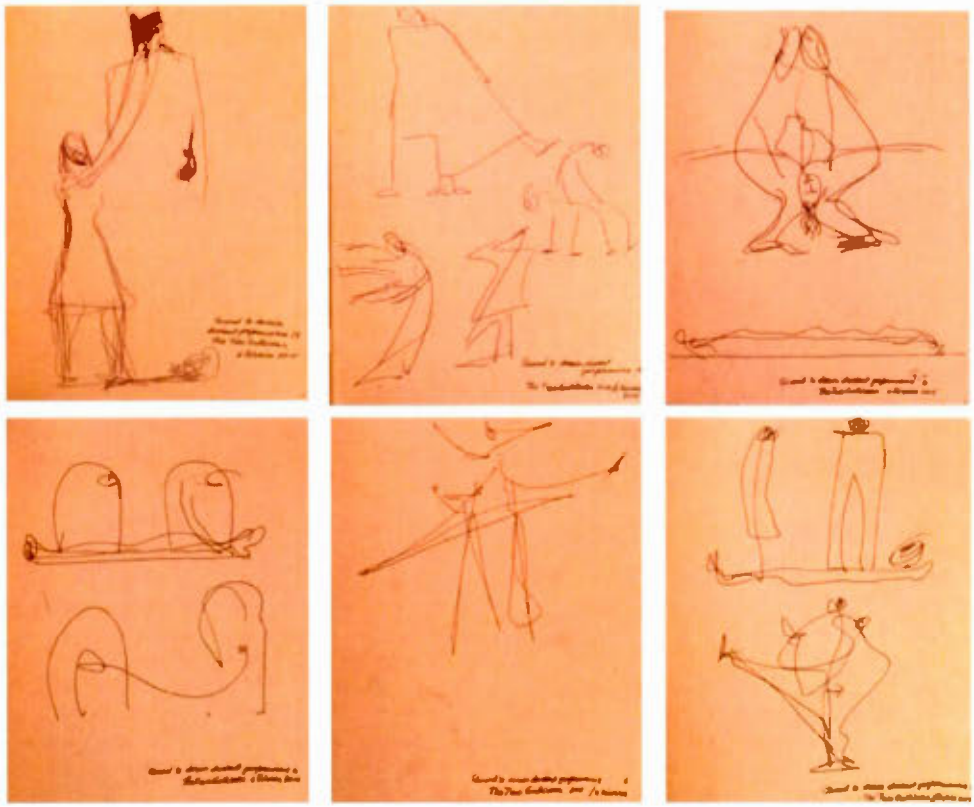


Figure 4.27 The Two Gullivers, *Les duos dansés de Jean-Pierre Perrault*, 2015, dessins de recherche pour la performance *Quand le dessin devient performance 2015.* Crayon sur papier kraft recyclé. 28 x 22 cm.

Le 6 février, pendant l'atelier de danse, nous avons discrètement dessiné les danseurs participants. En même temps, nous avons dessiné, imaginé et pensé aux danseurs que nous inviterions dans notre performance. Ces dessins étaient des croquis réalisés très rapidement pendant que les danseurs exécutaient des fragments tirés du répertoire de Jean-Pierre Perrault. Attirés par les duos, nous avons dessiné à la hâte les figures formées par la symbiose des corps en mouvement. Les danseurs s'arrêtaient parfois un court instant, une seconde peut-être, comme pour nous montrer la figure créée, tel un arrêt sur l'image d'une sculpture vivante. Le dessin des deux arbres annonçait ce qu'il adviendrait de notre approche. Dans le duo dansé de Jean-Pierre Perrault, nous

voyons peut-être une expression même de notre expérience de collaboration en performance où une partie importante constitue justement la réinvention du duo. Nous sommes partis de la salle avec la forte impression d'avoir véritablement commencé à construire un élément important de l'œuvre sur le thème du duo. Après cet atelier, nous nous sommes installés au Café Plume à Mont-Royal et nous avons dessiné 5 figures de duos inspirés des duos dansés. La page dessinée a pris la forme d'une affiche. C'était une des premières versions du carton d'invitation. Sans omettre un clin d'œil aux jeux de mots bien connus de Paul Valery dans le titre de son livre *Degas Dance Dessin*, nous avons noté six versions différentes de combinaisons de mots : Duo Danse Dessin, Dessin Duo Danse, Danse Duo Dessin, Duo Dessin Danse, Dessin Danse Duo, Danse Dessin Duo. Tout en bas de la feuille, nous avons écrit : *1000 façons d'être deux.*

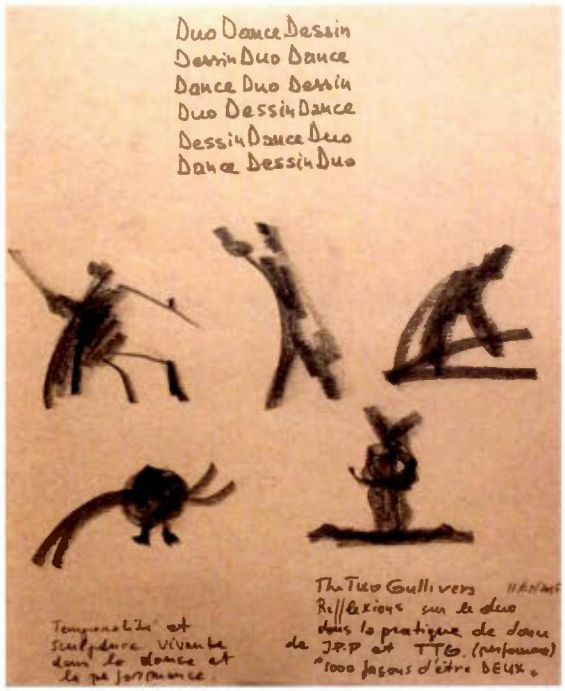


Figure 4.28 The Two Gullivers, *Duo, Danse, Dessin,* 2015, dessin de recherche pour la performance *Quand le dessin devient performance 2015.* Crayon sur papier recyclé, 28 x 22 cm.

Nous avons réalisé 24 dessins dans la journée du 6 février 2015 pendant la séance de formation. Tous ces dessins se trouvent dans le cahier brun Nr.7 (NULLA DIES SINE LINEA) un cahier de dessin préparatoire pour la performance composé de 78 feuilles, de papier *kraft* recyclé.

Avant de se trouver au cœur de cet atelier et avant les recherches dans les archives de Jean-Pierre Perrault, nous avions dessiné un *duo d'arbre* dans le cahier en question, c'est-à-dire dans notre cahier Nr. 7. Ce premier dessin représente deux arbres entrecroisés portant le titre : *The Two Gullivers. 2015. Projet : À partir de l'archive de Jean-Pierre Perrault (les deux arbres).* Le duo constituant une des portes d'ouverture vers l'univers Jean-Pierre Perrault.

Sans attendre, nous avons choisi deux danseurs (un couple); Geneviève Duong[96] et Nicolas Patry[97]. Un travail à distance via courriel nous a aidés à concentrer toute l'énergie sur l'archive à BAnQ. Nous avons commencé les recherches dans l'archive le 5 mars 2015. Comme dans un conte pour enfants, il y avait là une madame (Mm. B.) qui ressemblait étonnamment à un personnage d'*Alice au pays de merveilles*. Elle dégageait une théâtralité dans tout ce qu'elle faisait. Ce personnage me donnait l'impression d'être au *pays de la découverte* et d'être dans un lieu où je pouvais me connecter à l'artiste Jean-Pierre Perrault.

Nous avons dessiné des formes et des personnages à partir des vrais cahiers de Jean-Pierre Perreault. Nous avons agrandi des personnages dessinés par lui, car nous les avons jugés trop petits. La méthode pour dessiner l'archive est née en réponse à l'interdiction de photographier l'archive. Dessiner l'archive nous convenait donc parfaitement, car dessiner c'est encore mieux. Dessiner permet de décortiquer, mieux

[96] http://www.genevieveduong.com/
[97] http://www.edcmtl.com/fr/lecole/equipe/nicolas-patry

comprendre. C'est une technique d'apprentissage aussi. Nous étions également fascinés par la variété des cahiers que Jean-Pierre Perreault utilisait. Nous en avons dessiné certaines des couvertures. Dans quelques cahiers, l'écriture est presque effacée. Les cahiers ont différents formats, différentes couleurs et le style de dessin est très variable. Ces cahiers semblent être achetés dans différents pays, car certains ont des mots, même des phrases, écrits en langue étrangère. Par exemple, sur un des cahiers, il est écrit en espagnol : '' SCRIBE '' (FORMA FRANCESA 100 HOJAS DE PAPEL DE PRIMERA, cahier Nr. P787).

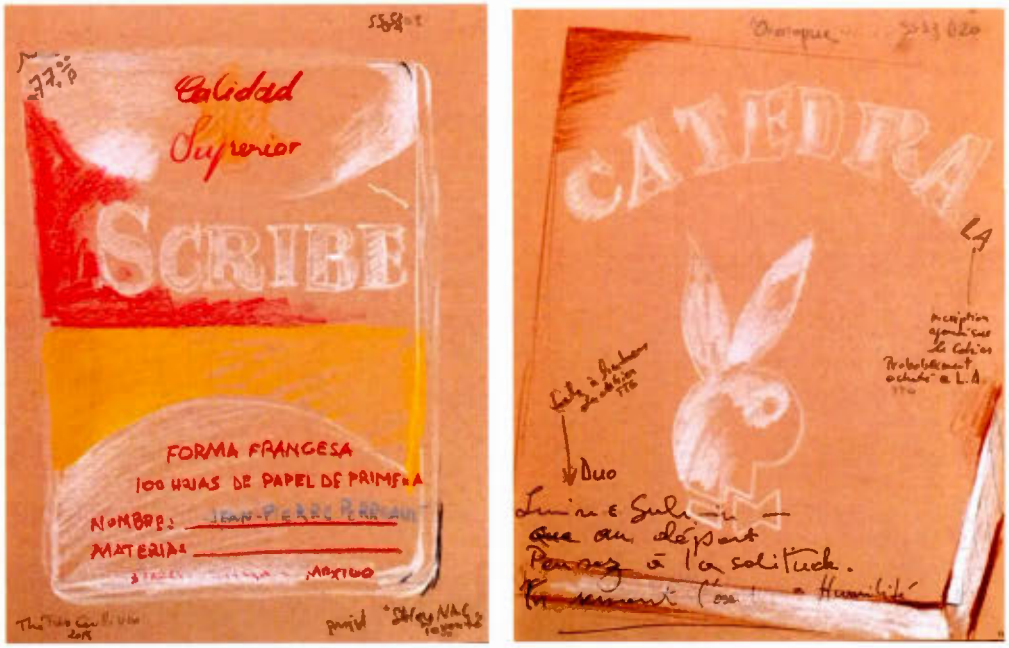


Figure 4.29 The Two Gullivers, *Les Cahiers de Jean- Pierre Perrault,* 2015, dessins de recherche d'après des couvertures de cahiers de dessins et de notes de Jean-Pierre Perrault. Crayon sur papier recyclé, 28 x 22 cm.

J'ai d'ailleurs constaté que Perreault n'avait pas l'habitude de dater ses dessins. Les titres de ses projets sont des points de repère qui m'aident à l'identification des périodes de réalisations. Pour le projet '' Orénoque'' (réalisé en 1990, chorégraphie

pour 5 danseurs) j'ai trouvé le cahier brun où il est écrit en blanc CATEDRA[98]. Sur la couverture du cahier, il est marqué *LA*, indiquant qu'il a probablement été acheté à Los Angeles. On peut remarquer à l'intérieur du cahier des notes comme; « *Duo ... Pensez à la solitude. En serrant l'autre = Humilité* ». Ses dessins sont souvent accompagnés par des notes en forme de script, comme une extension de la pensée chorégraphique pendant la construction de l'œuvre.

Nous avons dessiné debout, la plupart du temps, car la table qui nous était réservée était trop haute pour que nous puissions nous asseoir. En effet, c'était une table de consultation pour les documents à très grand format. La majorité des chercheurs sont silencieux et travaillent assis, tandis que nous discutons en permanence en chuchotant. Hormis les documents de consultation, nous avions apporté beaucoup de matériaux pour dessiner, comme des crayons à mine, des crayons de couleur, des pastels, etc. C'était un véritable buffet à dessiner. La table de consultation était transformée en une table de dessin, un nouvel atelier.

ILES 1990 est le titre du petit cahier noir et rouge (les couleurs du drapeau albanais). C'est un cahier complètement noir avec des côtés rouges. J'ai trouvé que ce cahier était magnifique, comme un bijou : petit et précieux. Sa taille modeste et ses couleurs m'ont attiré. Le cahier est légèrement brulé en bas, à gauche, probablement par une cigarette. Les notes dans le cahier sont importantes à mon regard :

> Je suis un chorégraphe de l'espace. Je tente de sculpter l'espace, non en tant qu'objet, mais en tant que rythme et lumière. Un chorégraphe peut choisir le mouvement comme point de départ et de là, créer un langage. Mes espaces (mes lieux) sont les créateurs des êtres qui les habitent. Ces personnages sont tributaires de leurs espaces. Ceux-ci leur donnent forme, les situent quelque part ; les isolent équivoques, ils ne sont jamais vides. Il y a toujours quelqu'un

[98] Catedra, chatedra (du latin) en français qui veut dire chaire de professeur. https://fr.wiktionary.org/wiki/cathedra

> quelque part. L'homme est sensible à deux éléments : aux autres et à l'espace qu'il habite, qu'il contient.

Pendant nos recherches dans les d'archives, nous avons noté sans hésitations toutes les idées susceptibles qui nous aideraient pour la performance du 1er avril à BAnQ. Le 6 mars, nous avons rapidement noté dans notre cahier de notes :

> Idées pour le projet : Quand le dessin devient performance. TTG (The Two Gullivers) : ... à utiliser des images vidéo enregistrement où apparait Jean-Pierre Perreault pendant les répétitions. Demander aux deux danseurs, Geneviève et Nicolas de faire une chorégraphie selon des instructions de Perreault. Le début de notre performance : Apparition de J.-P. Perreault en projection qui dirige les deux danseurs. Une relation entre le réel et l'écran, danse + écran[99]
>
> 6 Mars
> Présentement, il est 16 :20, nous sommes à BAnQ. Nous nous sommes trompés de l'horaire de l'archive. Il ferme à 17h. Alors, en 10 minutes nous consultons les grands dossiers qui ne contiennent que trois cahiers grand format. Le premier cahier que nous avons dans nos mains c'est : Projet pour Biennale de Sao Paolo. Ce cahier est rouge bordeaux. Format 11'' x 14'', 60 Sheets Made in USA.

Nous avons dessiné avec un crayon rouge une grande tache représentant le cahier. En bas de ce cahier se trouve l'année de la production : *1987.*

Le 10 mars 2015, j'ai noté dans mon cahier de notes doctorales, *deep* Nr. 10, des réflexions sur l'origine de la rampe dans l'œuvre de Jean-Pierre Perreault. Quand nous avons copié des dessins de Perreault, nous avons privilégié les dessins qui contiennent l'image de la rampe. Nous avons ensuite noté : « Dans le cahier couleur bordeaux, les dessins sont plus structurés : des rectangles, des triangles, les tableaux

---

[99] Les mots : le réel et l'écran sont encerclés en rouge. Danse + écran sont soulignés en rouge.

sont verticaux, avec un arbre au milieu où se trouve, en haut, un petit carré blanc représentant la lumière qui entre dans l'espace sombre, en noir. »

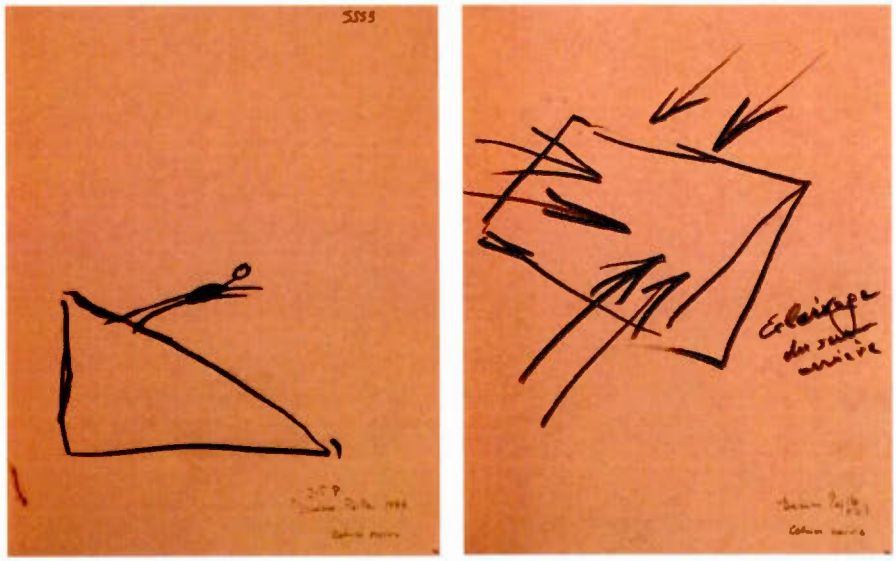


Figure 4.30 The Two Gullivers, *La rampe de Perreault,* 2015, dessins de recherche à main levée, d'après les dessins de Jean-Pierre Perreault pour *Dernière Paille* 1977. Le *cahier noir* se trouve dans les Fonds Jean-Pierre Perreault, -1975-2004, BAnQ, Vieux Montréal.

Selon mes recherches, Jean-Pierre Perreault avait utilisé l'image de la rampe pour la première fois en 1977 dans l'œuvre *Dernière Paille*. Cette rampe apparaîtra dans plusieurs de ses œuvres par la suite. L'ajout de la diagonale constitue une troisième dimension qui modifie totalement la direction des mouvements. Selon un dessin, l'origine de la rampe viendrait des toits des maisons submergées dans l'eau. Selon une autre hypothèse, dans un dessin pour *Dernière Paille*, en octobre 1977, deux balançoires apparaissent et donnent l'impression d'observer un corps en mouvement dans une aire de jeux d'enfants. Le corps est observé dans différentes positions et actions : sauter, tomber, glisser, remonter et balancer.

Plus tard, j'ai trouvé qu'une rampe semblable à celle que nous voyons dans la création de Jean-Pierre Perreault est utilisée en 1961-1982, par Simone Forti[100] dans la chorégraphie *Slant Bord.* Contrairement à Simone Forti, la rampe de Perreault a pris une dimension plus monumentale dans sa chorégraphie. De plus, elle n'a pas de corde. Le corps du danseur de Perreault est dans un mouvement plus dynamique.

Le 6 mars, nous avons dessiné sur place dans le hall de BAnQ, lieu de la performance. Nous avons utilisé comme image pour le communiqué de presse envoyé par la Fondation Jean-Pierre Perreault un des dessins réalisés sur place[101]. Le dessin est fait sur papier brun dans notre cahier Nr. 7, par une technique mixte : crayons de mine, feutre noir et pastel blanc. Le centre du dessin est l'ascenseur de trois étages accentué graphiquement en noir pour représenter sa structure métallique. L'ascenseur se croise à chaque étage par des passages en forme de pont. Sur ces passages-ponts, nous avons dessiné des danseurs en mouvement. À côté des personnages danseurs il y a des notes. Par exemple, les figures en bas, près de la porte de l'ascenseur sont des *non-danseurs*. Ce terme est utilisé pour les participants qui ne sont pas des danseurs professionnels. Au deuxième étage, nous avons dessiné Geneviève et Nicolas. Leur nom se lit clairement. L'ascenseur est dessiné à plusieurs reprises. Dans toutes les variantes apparaissent des flèches qui représentent les mouvements des participants; danseurs et non-danseurs. Les escaliers du bas sont en aluminium, mais sont dessinés avec du pastel blanc.

---

[100] Simone Forti a présenté pour la première fois le *Slant Board* en 1961 dans le loft de Yoko Ono à New York. Consulté dans : http://www.nytimes.com/2011/04/16/arts/dance/simone-fortis-slant-board-at-fitzroy-gallery.html?_r=0

[101] http://www.fondation-jean-pierre-perreault.org/fr/quand-le-dessin-devient-performance-performance-des-2-gullivers/

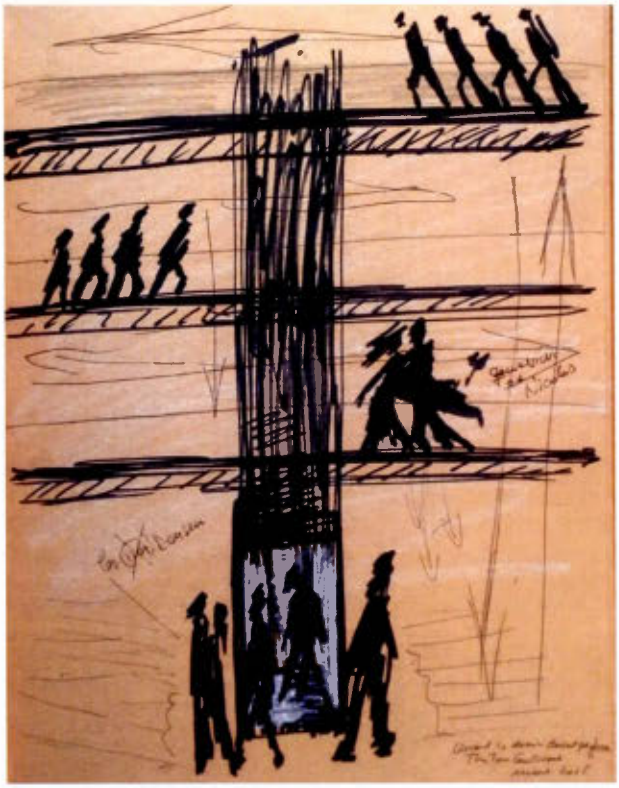


Figure 4.31 The Two Gullivers, *Quand le dessin devient performance*, 2015, dessin preparatoire *deep.* Crayon sur papier recyclé, 28 x 22 cm.

Un des dessins (fig. 4.12 l'image à droite) montre une figure de femme dansant sur les escaliers en aluminium. En haut à droite, il y a des notes de musique. Un peu plus en bas, il est écrit : *Musique très forte, bruit très fort sur les escaliers*. Davantage sur la droite il est écrit : *personnage + escalier, ou danse sur escalier*. Dans le processus de préparation de la performance, nous avons envoyé à Lise Gagnon et à tous les participants la description de l'œuvre, le 9 mars 2015 :

> *Quand le Dessin devient Performance*
>
> Description de projet

Ce projet est une performance inspirée de la créativité artistique de Jean-Pierre Perreault. À partir de quelques dessins, des photographies et des enregistrements vidéo des œuvres de JPP, nous avons conceptualisé une nouvelle performance. L'objectif est que l'archive devienne un évènement. Nous avons conçu le projet comme suit: nous, The Two Gullivers, sommes les auteurs-performeurs de la performance. Tout au long de la performance, nous allons faire de la peinture et du dessin dans un environnement de musique et de danse. Le lieu est déjà recommandé. Il s'agit du hall de BAnQ. L'architecture de ce hall est considérée comme un avantage, car elle peut s'adapter à la scène. L'ascenseur qui se trouve presque au centre sera intégré dans la chorégraphie. Trois passerelles en métal se trouvent sur plusieurs étages horizontaux avec l'ascenseur jouant un rôle important dans la variété de la scène. Nous avons pensé faire marcher les interprètes d'un pas lourd pour créer un rythme de danse qui évoque un style chorégraphique de JPP. En bas de l'ascenseur, de chaque côté, il y a des escaliers en métal gris, couleur aluminium. Ceux-ci seront également utilisés pour la performance. Ainsi, les interprètes sont amenés à monter et descendre d'un pas lourd et à garder leurs mains derrière la tête. Ici, nous faisons référence à l'Autoroute 86 de JPP. Nous utiliserons la même musique que celle dans l'œuvre de JPP. Les deux protagonistes de la danse, Geneviève et Nicolas seront invités à danser une chorégraphie JPP qu'ils connaissent déjà (leur proposition est importante). Nous, The Two Gullivers, nous nous installerons dans la partie inférieure des escaliers, sur le plancher, face aux deux chevalets de peinture. Les deux, nous allons être insérés dans un tissu élastique qui nous permettra de travailler et de créer différents mouvements. Le public sera invité, dès le début, à regarder des images d'archives de JPP et des dessins à nous, faits lors des préparations du projet. Pendant les 20 minutes, nous allons peindre et dessiner dans un style libre. Toutefois, l'utilisation des couleurs sera limitée. Pour ce projet, nous allons privilégier les couleurs noire, blanche et grise. Il sera également utilisé du carbone et de la brosse de peinture. Nous allons essayer d'amplifier le bruit pour que le public puisse découvrir l'atelier de l'artiste. Nous avons pensé mettre une petite table noire pour garder les matériaux qui seront utilisés lors de l'exécution, peut-être même deux projecteurs. Un cahier et cinq toiles seraient posés à côté de nous, prêts à utiliser. Nous pensons que tous les participants seront habillés dans des vêtements sombres. L'utilisation de l'écran devant l'ascenseur monté sur la première passerelle est également prévue.

Geneviève et Nicolas envoient par courriel leurs propositions pour le déroulement de la performance:

DÉBUT
10 minutes: Traversées dans l'espace/Eironos. Nous proposons d'insérer dans les traversées quelques Éléments (A,B,C ou D/L'Instinct
2 minutes, temps approximatif: Duo dynamique/Eironos
5 minutes: Exécuter en duo, en jouant avec l'espace, quelques phases entre 1 à 10/L'Instinct
2 minutes, temps approximatif: Reprise duo dynamique/Eironos
1 minute: Phase 4 (pique nique)/L'Instinct
FIN

Figure 4.32 The Two Gullivers, *Quand le dessin devient performance*, 2015, dessin preparatoire *deep*. Crayon sur papier recyclé, 28 x 22 cm.

Le 26 mars, nous avons obtenu le droit de diffusion des archives de Télé-Québec, intitulé : *Carte Blanche / Jean-Pierre Perreault*, extrait-entrevue dans l'atelier (7

min). Nous avons utilisé l'extrait de 7 minutes en boucle pendant 20 minutes (le temps de la performance au complet).

La musique était un élément important de la performance. Nous avons utilisé des extraits d'*Eironos* du compositeur québécois, Bertrand Chénier (né en 1959). Les préparations pour la performance demandaient beaucoup de concentration et de précision puisque la seule façon de préparer les participants avant le 31 mars était par courriel. L'espace loué à BAnQ était coûteux et ne pouvait être réservé que pour deux jours : une journée pour les répétitions finales et l'autre journée pour la réalisation et la présentation de l'œuvre. Voici la partition de la chorégraphie des mouvements que nous avons envoyée aux non-danseurs le 30 mars 2015, deux jours avant la présentation :

QUAND LE DESSIN DEVIENT PERFORMANCE
Conception des mouvements pour le groupe de non-danseurs

Première partie

SUR LA PASSERELLE :

1- MARCHE NORMALE, L'UN APRÈS L'AUTRE
2- MARCHE AVEC LE PAS LOURD, LES MAINS DERRIÈRE LA TÊTE
3- MARCHE EN GROUPE, LA MAIN SUR L'ÉPAULE DE L'AUTRE
4- COURIR EN GROUPE (GARDEZ VOTRE RYTHME)
5- MARCHE EN DUO ; LIBRE DISCUSSION
6- MARCHE SUR LE COTÉ POUR DEUX PASSERELLES ET DEMIE, ENSUITE FAIRE L'ESCARGOT ET PRENDRE L'ASCENSEUR

ATRIUM
(en bas de l'ascenseur)

Deuxième partie

1- SORTIR DE L'ASCENSEUR ET EN LIGNE PRENDRE LES ESCALIERS À VOTRE DROITE EN MARCHANT NORMALEMENT PUIS DESCENDRE ; TOUJOURS MARCHE NORMALE (REGARDER VOTRE GUIDE)
2- MONTER LES ESCALIERS AVEC LE PAS LOURD ET DESCENDRE AU PAS LOURD EN LIGNE (2 FOIS)
3- METTRE LES MAINS DERRIÈRE DE TÊTE ET MONTER ET DESCENDRE AU PAS LOURD EN LIGNE (2 FOIS)
4- MONTER ET DESCENDRE EN BOUGEANT LES BRAS À GAUCHE ET À LA DROITE (À VOTRE RYTHME) MAIS PRÉFÉRABLEMENT GARDER DES MOUVEMENTS DYNAMIQUES, LIBREMENT (2 FOIS)
5- COURIR LIBREMENT EN MONTANT ET DESCENDANT DANS LES ESCALIERS, LIBREMENT (1FOIS)
6- BOUGER LIBREMENT SELON VOTRE RYTHME AUTOUR DES CHEVALETS ET DANS LE HALL
7- ARRÊT DE LA MUSIQUE ET VOUS REGROUPER AUTOUR DES CHEVALETS

FIN

Les mouvements des non-danseurs, par exemple les mains en arrière de la tête, sont des reprises de *L'évènement Autoroute 86*, créé par J-P Perreault et par le compositeur David MacIntyre, à Vancouver dans le cadre de l'EXPO 86.

Le 30 mars, nous avons intensifié la communication pour nous assurer du bon déroulement de tous les détails prévus pour la performance. Ce jour-là, nous avons envoyé un autre courriel à la personne qui s'occupait de la technique (musique) :

> Bonjour Arianne,
> Nous aimerions savoir si tu as déjà une version du montage de la musique et de la vidéo (pour qu'on puisse la tester ce soir). La vidéo de 7 minutes extraite du documentaire de TQ devrait être en loupe pendant les 20 min de la performance. Nous avons pensé installer une table avec le matériel : ordinateur et projecteur, juste en face de nous, au milieu de l'espace. Pourrais-tu t'assoir devant la table, dos aux spectateurs, portant un costume de Joe, chapeau, chaussure et manteau? Ceci est une version. Nous allons préciser le tout, sur place, mardi. Viendras-tu mardi pour les répétitions?
> Merci et à demain, si jamais.
> Flutura & Besnik

Nous avons invité les participants le 31 mars pour faire des répétitions. En trois heures, tout a fonctionné comme prévu par nos dessins et nos messages via courriel. En général, pour un spectacle, il faut faire des répétitions sur une longue période, mais dans notre cas, le dessin préparatoire nous a sauvé du temps et de l'argent. Le dessin préparatoire est une méthode qui remplace les répétitions avant scène. En envoyant nos dessins aux danseurs, ils comprennent le sens de notre demande et les préparations sont faites dans leur atelier. Nous nous réunissons le dernier jour uniquement pour voir la performance dans son ensemble.

4.5.4 Le jour J de la performance

Le 1er avril 2015 (jour de l'évènement) nous nous sommes rencontrés de nouveau à 14h pour installer toutes les pièces composantes : le son, les ordinateurs, les chevalets. Nous avons répété avec les participants la performance jusqu'à 17h (l'heure de l'arrivée du public). Pendant les répétitions, nous avons dessiné sur deux petits tableaux et non sur les grands qui étaient prévus pour la présentation finale. Après avoir installé la technique et cordonné tout ce qui concerne la performance, nous sommes allés en arrière-scène et nous nous revêtîmes une chemise noire pour deux personnes que nous avons conceptualisée. Nous sommes sortis devant le public, accompagnés par la musique. Sur les deux chevalets que nous avions installés à l'avance, nous avons projeté des images sorties de l'archive de Jean-Pierre Perreault. De mon côté, étaient projetés 144 dessins défilant à 7 secondes d'intervalle, le tout répété à deux reprises. Du côté de Flutura, étaient projetés des extraits montrant Perreault dans son processus créatif dans son atelier de peinture. La performance avait trois axes : 1) nous, The Two Gullivers, créant deux tableaux devant le public, en représentant le processus créatif dans l'atelier chez nous, mixé avec la création de Jean-Pierre Perreault, 2) les deux danseurs principaux, Geneviève Duong et Nicolas

Patry, improvisant des chorégraphies de Perreault et 3) les non-danseurs qui dynamisaient l'espace verticalement en s'inspirant d'*Autoroute 86*. La performance a eu lieu à 18h30. Tout s'est déroulé comme nous l'avions souhaité.

La présentation de la performance coïncidait avec l'anniversaire de nos jumeaux :

> **1er avril !**
> Enrobés dans ce large tissu élastique, nos corps sont coincés à l'intérieur d'un espace clos d'où seulement la tête et les bras peuvent émerger vers les tableaux que chacun veut réaliser. Tel un aigle à deux têtes, chaque tête est éternellement prisonnière d'un corps qui est à la fois le sien et celui de l'autre. Tels des jumeaux dans un ventre géant qui s'étire et se retire. Quelle coïncidence que cet événement du 1er avril coïncide avec le jour de l'anniversaire de nos jumeaux, Nolian et Serela, qui ont eu 13 ans ce jour-là.[102]

Le titre explique de façon directe mon objectif par rapport à ce projet. Nous étant engagés dans la performance comme un moyen principal d'expression, il est tout à fait naturel que nous ayons décidé de réaliser une performance dans un lieu historique. Ces dernières années, nous avons réalisé de nouvelles performances qui ont pour objet la reprise comme une méthode de transmission d'une connaissance artistique et culturelle en art.

---

[102] Extrait provenant du cahier de notes doctorale *deep* Nr. 10, le 15 avril 2015.

Figure 4.33 The Two Gulliver, *Quand le dessin devient performance, 2015,* Œuvre in situ. BAnQ Vieux Montréal.

Ainsi, les performances que nous avons réalisées et que nous pensons réaliser dans le futur seront liées à des lieux qui ont une importance historique architecturale. *Quand le Dessin devient Performance* a été réalisé à BAnQ (Bibliothèque et archives nationales du Québec) dans le but de mettre l'accent sur *l'importance du lieu de la performance dans un contexte historique.* Notre idée était de réaliser une œuvre IN SITU, intégrée dans l'architecture imposante de BAnQ, en présence du public et en collaboration avec des danseurs professionnels et des *non-danseurs*. Ce bâtiment a une histoire très importante pour le Québec. De ce fait, l'idée était de faire revivre simultanément la vie et l'œuvre de Jean-Pierre Perreault dans le bâtiment BAnQ en réactualisant sa propre valeur historique architecturale.

La performance est un art éphémère en direct. On peut donc l'archiver sous différentes formes, comme le récit sur l'événement et l'endroit où la performance a lieu. Hormis la documentation vidéo, les photos et le dessin de la performance, nous privilégions aussi le récit. Voici donc l'histoire importante et attrayante des locaux Gilles-Hocquart (BAnQ), où notre performance a été réalisée.

Gilles-Hocquart est un bâtiment situé sur avenue Viger Est au vieux Montréal. Ce bâtiment a pris son nom en l'honneur de Gilles Hocquart, qui est une figure historique particulière pour sa contribution sur la conservation des documents qui appartenaient au Régime Français (Le Royaume de France en Amérique du Nord entre 1534 et 1763). Il faisait partie d'une élite bourgeoise francophone au début du XXe siècle. Cette maison a été construite à partir de certains plans de l'architecte Louis-Zéphirin Gauthier vers 1907 et a été révisée à plusieurs périodes différentes. Au début, ce bâtiment avait été construit pour l'HEC et aujourd'hui abrite BAnQ.

Comme je l'ai mentionné précédemment, le projet *Quand le Dessin devient Performance* est inspiré de la vie et l'œuvre de Jean-Pierre Perreault. S'inspirer de l'œuvre de cet artiste nous a permis de contribuer à la réactualisation du patrimoine artistique, en plus de proposer un nouveau moyen pour créer une performance tout en gardant la signature *The Two Gullivers*.

Au cours des dernières années, la performance comme médium a dynamisé l'art contemporain à travers le débat sur la reprise des performances existantes (Re-enactment). Dans le cadre de cette nouvelle dynamique de la performance, nous avons intensifié les rencontres et la collaboration avec Marina Abramovic depuis 2009. Nous avons participé à son workshop de préparation pour *The Artist is Present* dans sa résidence à Malden Bridge, New York. Cette expérience est racontée dans la dernière publication intitulée : *Recréer/Scripter* ; *Les Deux Gullivers et Marina*

Abramovic ; Récit d'une transmission vivante en performance. p. 109-121. Dans cet article, nous avons également publié une liste de certaines des performances de Marina et Ulay dont nous sommes autorisés à reperformer :

> 1-Breathing in / Breathing out (pg.98[103]); 2-Relation in Movement (pg.106); 3-Relation in time (pg.108); 4-Light / Dark (pg.112) (non premise); 5-AAA + AAA (116); 6-Charged Space (pg.122); 7-Point of contact (pg.130); 8-Nightsea Crossing (pg.138); 9-Workshop: cleaning the house; 10-The professor (pg.177).

Cette initiative a pour but de tester la performance d'aujourd'hui en relation avec les institutions, les galeries, les musées et les lieux publics pour voir dans quelle mesure nous sommes libres comme artistes de réaliser une performance qui présente parfois un danger physique avec ou sans permission. La performance est de plus en plus conceptualisée comme un scénario ou un script avant la mise en scène et doit être approuvée d'avance.

La pratique actuelle de la reprise de la performance, RE-ENACTEMENT, a émergé au début des années 2000. Par chance, nous sommes parmi les artistes ayant contribué à cette idée de reprise, en opposition avec son ontologie des années 1960-70, d'une œuvre *d'ici et maintenant, non répétable et non archivable.*

En 1999, nous avons réalisé la performance *Les Deux Gullivers Rêvent* pour l'exposition Zeitwenden à Kunst Museum Bonn. Comme cette exposition était ouverte pour une longue durée et dans des endroits différents, nous avons proposé que notre performance s'expose sans notre présence. D'autres interprètes pourraient ainsi nous remplacer tout en respectant la version originale et son protocole. Cette

---

[103] Les numéros à coté de chaque performance sont les pages où se trouvent les performances dans le catalogue *Marina Abramovic. The Artist is Present* (2010).

performance a été achetée par MUMOK et elle peut, encore aujourd'hui, être exposée sans notre présence. Durant cette période, il devenait naturel pour les musées d'Allemagne de collectionner la performance, surtout après l'acte artistique de James Lee Byars qui a fait don de sa performance *The Perfect Smile* au Musée Ludwig à Cologne, en 1994, en exigeant qu'elle soit exposée avec la collection du musée.

Depuis le début de notre pratique artistique, nous avons essayé de remettre en question la performance comme médium tout en présentant de nouvelles propositions. Nos performances sont toujours conçues par le dessin. Pour la réalisation d'une seule performance, nous faisons plusieurs dessins. Les dessins de la performance constituent pour nous: 1) une méthode de dialogue, 2) une méthode pour des répétitions préparatoires de la performance, 3) une méthode alternative pour l'archive de la performance qui permet une deuxième reprise.

Un aspect important que nous avons développé récemment est l'implication des personnes ayant une expérience multidisciplinaire en art. Au cours des dernières années, nous avons engagé des professionnels du spectacle, des danseurs et des musiciens pour nos performances. La collaboration avec ces autres participants, artistes et non-artistes, nous a conduits à une perspective de recherche et de re-conceptualisation de la place des collaborateurs dans la performance artistique afin de proposer un nouveau terme pour définir le participant qui a une certaine expérience en art, mais qui n'est pas l'artiste ou le créateur de l'œuvre en question. Nous croyons que cette participation est possible. Dans notre pratique, tout comme dans la performance mentionnée précédemment *Quand le Dessin devient Performance,* nous avons été témoins d'une volonté surprenante des gens (artistes et non-artistes) pour participer. Cela nous a encouragés à développer une œuvre performative ouverte à des collaborations multiples. Nous avons constaté que ce genre de performance véhicule la richesse de l'interdisciplinarité en art.

4.6 L'exposition *Genèse* 28 – 29 avril 2015

Quand le dessin devient performance est une partie importante de l'exposition Genèse. Cette performance a été présentée en vidéo projection dans un format 420 x 260 cm.

Cette exposition est une réflexion qui illustre notre pratique artistique performative en parallèle avec nos recherches doctorales sur l'art de la performance. Dans une dynamique de collaboration que nous avons appelée *Twin Thesis* (terme exposé dans l'introduction de la thèse), nous explorons la performance selon deux perspectives à la fois différente et complémentaire : *l'avant et l'après* de l'action. Mes recherches sur la genèse de la performance à travers le dessin préparatoire sont en permanence confrontées à celles de Flutura sur les enjeux de l'archive de la performance après sa réalisation. Pour cette exposition, nous avons présenté une série de dessins préparatoires mise en dialogue avec des vidéos provenant de nos performances réalisées auparavant. Pendant les deux jours de l'exposition, nous avons été présents pour une rencontre artiste-public.

Le but de l'exposition *Genèse* était d'exposer la performance dans un contexte *d'après* sa réalisation en dévoilant son processus créatif jusqu'à son archive. Cette exposition s'inscrit dans la tradition de plusieurs événements avec le même but. Un bel exemple est *Out of action* en 1998, exposition organisée par le Museum of Contemporary Art de Los Angeles. Il s'agit d'un tracé généalogique de la mise en relation entre les actions esthétisées exécutées au milieu du siècle par des artistes au Japon, en Europe et en US ainsi que les objets qui ont participé à/ou résultants de ces actions. C'est une des premières grandes rétrospectives sur l'art de la performance et sur son histoire. Centrée sur l'objet, cette exposition a touché un des problèmes primordiaux de la performance : sa documentation et son rapport avec les institutions

de la mémoire collective. Des artéfacts, des résultats des actes performatifs, des tableaux et des sculptures ainsi que les traces des actions performatives ont été exposés avec des documentaires vidéos. Rétrospectivement, nous nous sommes rendus compte que les documents résultant des processus préparatoires ne faisaient pas partie de l'exposition. Ils étaient seulement accessibles dans une petite section d'archive et de documentation. Paul Schimmel[104] exprime que :

> The line between action, performance and work of art became increasingly indistinguishable and irrelevant. Works in this exhibition have been selected because they demonstrate both a critical period in the artists' career, and because they embody that fragile quality where the object itself is imbued with the performance that created it. I have attempted to at least erode nationalist boundaries in both the selection of their primarily chronological representation. Today we are far enough removed from this period to understand and appreciate the international relationships, broad cultural exchanges and multigenerational interactions during this extraordinarily protean period. The necessity of travel associated with performance work allowed and encouraged an extraordinary degree of interaction that brought the studio into the world arena (p. 11).

Ainsi, l'exposition Genèse est une tentative de contribution modeste dans la recherche sur le processus créatif de l'œuvre d'art, particulièrement sur le processus de la performance en rassemblant tout ce qu'on crée autour d'elle. Dans l'exposition *Genèse*, le spectateur se confronte avec la performance en représentation dans un temps : *avant et après/before and after*[105] (processus et archive). Le *ici et maintenant* (le hic et nunc) est remplacé par l'écran, comme une *prothèse* qui tente de coller le passé et le présent. Cette projection (7 min 30 sec) est un extrait provenant des

---

[104] Schimmel se réfère à l'exposition *The Art of Assemblage* (1961), à MoMA (Museum of Modern Art) organisée par William C. Seitz.

[105] La notion de avant et après dans la performance de The Two Gullivers, nous avons développé pendant une conférence en 2013 (22 février) *The Two Gullivers: L'art de la performance avant et après*. Confémance au Laboratoire en esthétique, Département de philosophie et des arts. UQTR et en 2014 (10 mars) sous le titre; *Before and after Performance art : rehearsal into re-enactment»*, Confémance présentée aux étudiants de 1er cycle et aux étudiants/professeurs de cycles supérieurs de la SUNY University of New-York, dans le cadre de ARTIST LECTURE SERIES.

enregistrements d'une caméra que nous avons installée pendant la présentation de la performance. Ici, je mentionne que nous avons l'habitude d'utiliser notre propre caméra même si une autre personne peut documenter à côté. La personne engagée pour la documentation apparait dans la performance pendant sa réalisation, où elle bouge constamment. Nous avons filmé notre performance avec notre caméra à partir d'un angle où on voit tout. Le droit d'auteur est un aspect très important pour l'utilisation de la documentation dans la performance comme dans tous les autres arts du spectacle. Pour avoir plus de liberté sur l'utilisation de la documentation, l'enregistrement avec notre caméra fait partie de notre méthode de documentation de l'œuvre. Nous hésitons à accorder une importance à la signature de celui qui filme. Jusqu'ici, nos performances sont documentées par notre caméra fixe ou par un observateur. *L'observateur à la caméra* reste *anonyme.* Nous voulons garder l'anonymat de celui qui filme ou qui photographie nos performances pour la simple raison que nos performances sont souvent réalisées *dans la rue* en dehors d'un lieu où tout est contrôlé. Il y a infiniment de détails à vérifier concernant le droit d'auteur. Avec la pratique du re-enactment, le droit d'auteur sur la performance devient plus complexe et penche vers la perspective d'une œuvre chorégraphique. Pendant la réalisation de *Quand le dessin devient performance,* nous avons eu des échanges intéressants avec les personnes qui travaillent à la Fondation Jean-Pierre Perreault. Suite à la réalisation de cette performance, nous sommes invités en tant que The Two Gullivers à participer dans une *Journée de réflexion sur le droit auteur*[106], organisée par la Fondation Jean-Pierre Perreault, le 2 octobre 2015. Ces réflexions sont développées autour de : *Le droit d'auteur : Espace de liberté ou de contraintes pour la création et l'exploration de l'œuvre chorégraphique.* Pour cette journée, notre présentation était concentrée sur l'expérience que nous avons eue avec la reprise (re-enactment) des performances de Marina Abramovic et l'exploration de l'œuvre de Jean-Pierre Perreault, sur les ressemblances et les différences entre les médiums de la

[106] http://www.fondation-jean-pierre-perreault.org/fr/journee-de-reflexion-sur-le-droit-dauteur/

performance en arts visuels et la danse (chorégraphie). La relation avec Abramovic est directe, tandis qu'avec Perreault la relation se tisse à travers les cahiers de son processus créatif et ses archives.

Nous nous posions des questions importantes comme : « Comment le droit d'auteur influence-t-il les processus de création, recréation, représentation ou diffusion d'une œuvre chorégraphique? ... L'évènement interrogeait la notion d'auteur de l'œuvre chorégraphique selon différents points de vue – tant artistiques que juridiques – et explorait les principes du droit d'auteur en prenant en compte diverses stratégies d'exploration d'une œuvre. »

Si dans la chorégraphie il y a des règles bien claires sur le droit d'auteur, la performance en est à ses débuts. Les artistes qui ont créé dans les années 60-70 commencent à disparaître, c'est pourquoi nous proposons depuis 2014 *Rose pour la performance en direct*[107] en référence à l'œuvre de Joseph Beuys *Rose für Direkte Demokratie* (1972).

Avant mes premiers contacts avec les cahiers de Jean-Pierre Perreault, j'ai noté mes états d'âme dans le cahier *deep* Nr. 10 le 5 mars 2015 :

> Dans ce contexte, le fait d'avoir la possibilité d'examiner l'archive de Jean-Pierre Perreault serait un évènement et un acte artistique en soi. C'est la première fois que j'aurai en mains les cahiers personnels *d'un artiste mort.* Eh oui, aujourd'hui même, nous allons rencontrer Jean-Pierre Perrault. En sachant bien ce que les cahiers de dessins représentent pour un artiste, je suis très émotionné, fébrile, perturbé, impatient, comme si j'étais sur le point de rencontrer quelqu'un que je connais et admire. Je me demande ce que je vais ressentir. Peut-être que mes sentiments se manifesteront plus tard quand je

[107] Dans le site de la Fondation Jean-Pierre Perreault apparaît une photo qui représente une des versions de *Rose pour la performance directe*, à l'hommage de Jean-Pierre Perreault. Cet acte se traduit comme une *confermance* ; *conférence et action performatives en même temps.*

> serai devant les images dessins des cahiers. L'invitation de la part de la Fondation Jean-Pierre Perreault pour réaliser une performance dans le cadre du lancement du livre scripter/recréer est un heureux hasard.

La mort de l'artiste n'est pas une simple disparition. Ce phénomène naturel de la vie implique d'une certaine façon que les créations laissées derrière lui, servent d'une sorte de testament (testament artistique[108]). *Rose pour directe performance*, hommage aux artistes disparus, est un acte artistique créé après la réalisation de *Seven Easy Pieces* (2005), quand Marina Abramovic avait re-performé la performance de Gina Pane *The Conditioning*, réalisée en 1973 et *How to Explain Pictures to a Dead Hare* de Joseph Beuys, réalisée en 1965 après la mort des deux artistes. Le droit à la reprise de leur performance n'est pas mentionné dans leur testament. Dans les deux cas, il a été octroyé par les conjoints encore vivants.

Au cours de mes recherches doctorales, j'ai utilisé deux méthodes que je nomme: *L'archive dessinée* et *Golden Shadows*, le tout présenté dans le premier chapitre. *L'archive dessinée* est une méthode pour dessiner l'image archivée dans une situation d'interdiction de son utilisation. (Pour la consultation, je mets l'accent *seulement sur la consultation* de l'archive à BAnQ, car nous avons eu la permission de la fondation Jean-Pierre Perreault.) *Golden Shadows* est l'autre méthode pour dessiner des dessins de performances d'autres artistes trouvés dans les livres et dont je ne possède pas les droits d'utilisation. Dans les deux cas, le dessin remplace l'original sans être impliqué dans les enjeux : *droits et non-droits*.

Jusqu'ici, j'ai développé le contexte de la documentation et son utilisation en partant de vidéos projections dans mon exposition, mais j'aimerais continuer sur l'effet de la présence de l'écran. En 2015 (3-4-5 juin), nous avons participé au colloque

---

[108] Ce testament écrit par Sophie Préfontaine est un « *guide de réflexion des artistes œuvrant en danse pour la formulation de dispositions testamentaires visant le legs de leur patrimoine artistique.*»

international, *Corps en scène : l'acteur face aux écrans*[109] (Prise 2) Sorbonne Nouvelle-Paris 3 et UQAM, où nous avons fait une présentation sous le titre : *Le geste sur le corps charnel en performance artistique et performance théâtrale en mode direct et indirect ; l'avantage de l'utilisation de l'écran dans le contexte éthique :*

> Notre proposition est centrée sur le rapport corps/performeur dans le théâtre et dans la performance en art contemporain. En nous fondant sur les recherches performatives et théâtrales de Marina Abramovic, nous développons la notion corps/performeur dans l'évènement Seven Easy Pieces, Balkan Erotic Epic et Life And Death Of Marina Abramovic. Notre hypothèse de travail vise à montrer que l'écran aide à la compréhension et à l'acceptation d'un « geste problématique » sur scène. Celui-ci devient une méthode de la présentation/représentation du geste qui pose des problèmes éthiques en direct. En effet, l'écran est très présent dans les performances qui ont lieu dans les Musées et les galeries. Certaines performances du passé ne revivent que grâce aux écrans. Même si la pratique du re-enactment est devenue courante dans l'art contemporain, certains artistes de la performance interdisent (Chris Burden, 2010) catégoriquement la reprise de leurs performances. L'écran devient ainsi le moyen par excellence d'archiver des œuvres et de les exposer contournant ainsi l'interdiction de la reprise. Nous avons pu constater aussi que, dans les performances de courte durée, l'écran est beaucoup plus présent que dans les performances de longues durées (Vanessa Beecroft, par exemple,). Dans le premier cas (performances de courte durée), l'écran participe à la conceptualisation de la performance et le corps/performeur entre en relation avec l'écran; le corps s'expose même selon deux temporalités différentes, le passé et le présent (The Two Gulliver, par exemple). Notre but ultime est de montrer qu'il existe une différence de nature du geste performatif par rapport au corps charnel selon que l'on est dans une performance ou au théâtre. « The knife is real, the blood is real, and the emotion are real » dit-on de la performance (M. Abramovic dans The Artist is Present 2010).

---

[109] Consulté dans : https://effetsdepresence.uqam.ca/upload/files/Resumes_Version_finale.pdf

L'écran-projection dans *Quand le dessin devient performance* est utilisé dans deux contextes différents; 1) pendant la réalisation de la performance et 2) pour la représentation de la performance.

Figure 4.34 Vue de la prejection de la performance *Quand le dessin devient performance 2015*, lors de l'exposition *Genèse* à la Galerie Joyce Yahoda, 2015, Montéal.

Dans le premier cas, la projection fait partie de la réalisation de l'œuvre et de son processus. Elle nous a donné la possibilité de créer les deux tableaux (40'' x 60'') qui sont présents dans l'exposition. L'acte de dessiner et peindre en public fait penser à *action painting* de Jackson Pollock. Au début de la performance, les toiles ne sont

que des écrans. À la fin, ils deviennent des tableaux; tableau-dessin et tableau-peinture. Ces deux tableaux réalisés pendant la performance constituent notre action. The Two Gullivers, pendant le processus de la réalisation et de la présentation, une fois que la performance est terminée, gagnent le statut de l'œuvre independante. Ils représentent à la fois des restes de l'action et ils deviennent deux tableaux créés et signés par The Two Gullivers.

Figure 4.35 Vue de l'exposition *Genèse* à la Galerie Joyce Yahoda, 2015, Montréal. Crayon sur papier recyclé, 28 x 22 cm.

Dans d'autres expositions, nous avons exposé des objets de nos performances et en même temps nous nous sommes engagés dans des réflexions qui touchent leur importance et leur indépendance. Dans la salle où se trouvent la projection *Quand le dessin devient performance* et les deux tableaux grand format, j'ai également exposé

trois dessins-aquarelles (format 24'' x 28''). Ces trois dessins réalisés en aquarelle tentent de se différencier d'un style que nous avons développé dans les cahiers NULLA DIES SINE LINEA. Nous avons changé la technique de réalisation : le format, le papier (cette fois nous avons utilisé papier-aquarelle), le crayon est remplacé par l'aquarelle et nous avons gardé un esthétisme de monochrome bleuté.

Les trois dessins font partie de la série de dessins préparatoires pour la performance *Quand le dessin devient performance,* de ce fait ils sont réalisés avant la performance. Nous les avons signés et datés le *27 mars 2015*. Les dessins n'ont pas de titre, or nous les identifions par : *dessin 1*, *dessin 2* et *dessin 3*. *Dessin 1* est le dessin où nous avons l'ascenseur à deux étages, les non-danseurs au premier étage perpendiculaire avec l'ascenseur et le duo de danseurs au rez-de-chaussée à droite. *Dessin 2* nous présente nous deux, enrobés dans le tissu-chemise-noire (design pour notre uniforme de performance qui représente la création en collaboration), dessiné graphiquement comme une grande tache foncée d'où sortent nos têtes et et nos pieds. *3* est plus particulier dans le sens que même s'il a été fait pendant nos préparations, l'action dessinée ne fait pas partie de la réalisation de la performance. Nous l'avons exclue à la fin en considérant que c'était un geste de trop. Ce geste, ou l'action dessinée, montre des interprètes en couple encerclés par un ruban noir. Ils sont habillés comme dans les chorégraphies de Perreault, particulièrement comme dans l'œuvre de *Joe,*

Figure 4.36 The Two Gullivers, dessins préparatoires pour la performance *Quand le dessin devient performance 2015*, presentés lors de l'exposition *Genèse* à la Galerie Joyce Yahouda, 2015, Montéal

Sur un socle, toujours sur le côté droit de la salle, j'ai présenté des cahiers de dessins lesquels parcouraient le projet, de l'idée exprimée dans le titre *Quand le dessin devient performance*, passant par le processus préparatoire jusqu'à la performance, l'évènement et l'exposition, intitulé *Genèse*. Dans ces cahiers et dans l'exposition, les dessins sont groupés :

A- Dessin – préparation (dessin idée, dessin-design, dessin-scénario, dessin-tableau)
B- Dessin – action (dessin réalisé pendant la performance)
C- Dessin projeté (à l'intérieur de la vidéo de la performance)

Les cahiers présentés sont :

1- Cahier Nr.8 et Nr.9 « Nulla dies sine linea» 2015,

2- Cahiers de notes de recherches doctorales «*deep*» (Nr. 8, 9, 10), portant en plus un autre titre, selon le cahier et le sujet traité dans les premier pages.
   a- Cahier «deep» Nr. 8. (The performativity of the preparatory documentation)
   b- Cahier «deep» Nr. 9. (Grammaire du bonheur de l'amour de l'art)
   c- Cahier «deep» Nr. 10. «Mémoire de Mémoire» (commencé en février 2015).

Si dans les cahiers NULLA DIES SINE LINEA le visiteur a l'occasion de parcourir le processus à travers les images, c'est-à-dire à travers les dessins dans les cahiers *deep*, il peut aussi le faire à travers des fragments de réflexions, de mots. Les mots apparaissent dans les marges des images dessinées, dans les cahiers de dessins, alors que parfois les figures et signes dessinés apparaissent dans la marge des textes écrits, dans une relation de complémentarité.

Au cours de mes années de recherches, l'écriture dans les cahiers *deep* a pris le caractère d'une pratique de tous les jours de sorte que je finisse par m'attacher à ce « *misérable fragile papier...»* comme l'a écrit Delacroix dans son fameux journal, *le 7 avril 1824, à 25 ans* :

> « Faut-il qu'un misérable et fragile papier se trouve être ma faiblesse humaine le seul monument de l'existence qui me reste?... Mais mon esprit et l'histoire de mon âme tout cela sera donc anéanti parce que je ne veux pas un devoir ce qui peut m'en rester à l'obligation de l'écrire. Au contraire cela devient une bonne chose que l'obligation d'un petit devoir qui revient journellement. » (p. 66).

CONCLUSION

Cette thèse est le fruit de mes recherches sur le processus de création dans la pratique collaborative performative de The Two Gullivers à travers l'observation du dessin préparatoire de la performance, ainsi que du dessin préparatoire, script, notation, d'autres artistes de la performance.

Le processus de l'œuvre, soit le processus de la performance m'a donné la possibilité de problématiser et de questionner tout ce qu'il y a autour de la performance jusqu'à sa réalisation devant le public et, ultimement, l'exposition de la performance dans l'état préparatoire qui est son dessin.

La phase préparatoire de la performance à travers son dessin a été un point d'ancrage pour problématiser le lieu de la préparation de la performance, soit l'atelier de l'artiste ou l'atelier de la performance. En observant la préparation de la performance à travers son dessin, j'ai apporté des éclaircissements et j'ai montré que The Two Gullivers travaillent sous la devise NULLA DIES SINE LINEA; LINEA comme ligne de l'écriture et LINEA comme ligne du dessin.

L'écriture de cette thèse montre que le dessin de la performance assure une bonne partie de l'archive de la performance en plus d'être une méthode alternative de reconstitution de la performance dans le futur.

Dès le début de la thèse, dans le chapitre I, j'ai présenté le dessin de la performance par le terme *deep*. Ce concept m'a aidé pour l'articulation de mon sujet non seulement comme dessin préparatoire dans notre pratique performative de The Two

Gullivers, mais aussi dans l'articulation théorique en rapport avec le dessin dans le contexte historique à travers le concept du *disegno* et le dessin comme script et notation dans la pratique de la performance.

La performance est un art éphémère et le dessin de la performance permet de matérialiser la performance dans le contexte de l'archive. Le dessin a autant de pouvoir que l'écriture. L'histoire existe grâce à l'écriture. Je suis donc convaincu que la performance existe grâce à son idée traduite en dessin. Je précise : quand je parle de l'existence de la performance par le dessin je veux dire qu'une performance existe grâce à son dessin même au cas où la performance n'a été jamais réalisée. Dans ce cas, c'est seulement le dessin qui assure son existence et sert de script pour une réalisation future.

Le dessin *deep* est une méthode de dialogue dans notre pratique de The Two Gullivers et en même temps une méthode de reconstitution. Pour reconstituer la performance, nous partons des dessins qui se trouvent dans nos cahiers de dessins NULLA DIES SINE LINEA. Notre performance s'organise en deux points; 1-la conception et la préparation par le dessin dans l'atelier et 2-la réalisation devant le public. Le processus de notre performance s'exerce en deux points également; le processus du dessin ainsi que le processus qui existe sur la scène au moment de la réalisation. Tous nos dessins sont faits dans des cahiers intitulés NULLA DIES SIENE LINEA. Ces cahiers constituent notre archive, *l'archive de l'artiste*.

L'écriture de cette dissertation doctorale a été aussi l'occasion d'articulation de nouveaux termes, concepts, définitions et mots proposés par moi en tant que

chercheur (Besnik Haxhillari) et par nous en tant qu'artistes (The Two Gullivers) : Dessin *deep*[110], *Twin Thesis*, *Collaborativité*, *Conférmance* et *Re-Happening*.

Dans nos performances, l'implication de l'autre, nommé *interprète de la performance* ou *non-danseur*, est un aspect très important dans la construction de l'œuvre. Ainsi, toutes nos performances sont réalisées dans une atmosphère de collaboration et d'échanges multidisciplinaires. Beaucoup de personnes sont impliquées en tant que participants, sous une forme ou une autre. Ce fut particulièrement le cas pour la performance *Quand le dessin devient performance*[111], réalisée avec le support de la Fondation Jean-Pierre Perreault à BAnQ (Bibliothèque et Archives nationales du Québec) à Montréal, et dont la documentation a été exposée dans la Galerie Joyce Yahouda dans le cadre de l'exposition *Genèse*. Cette dynamique présente le moment de la préparation de la performance en collaboration avec les institutions de l'art. La préparation d'une performance passe par un processus délicat dans lequel sont impliquées plusieurs personnes. Une réalisation réussie nécessite une bonne atmosphère de travail. La performance s'achève en dehors de l'atelier de l'artiste. Cela demande de gérer la situation entre nous deux, The Two Gullivers, mais aussi avec les différents collaborateurs.

Dans cette thèse, j'ai aussi traité la collaboration dans le contexte de la fusion de la vie et de l'art à travers l'implication de nos trois enfants comme participants dans nos performances. Ils s'inscrivent sous un nom bien identifié, les interprètes de la performance, soit *les enfants des artistes*. Les enfants des artistes figurent comme des personnages dans les dessins préparatoires de nos performances, dans la documentation et dans des publications importantes de notre art depuis leur naissance jusqu'à aujourd'hui. Leur participation est devenue un sujet très important dans le

---

[110] Dessin *deep* aurait pour équivalent en anglais *deep drawing*, ce qui constituerait la contribution de cette thèse en proposant un nouveau terme pour le dessin préparatoire de la performance.
[111] http://www.fondation-jean-pierre-perreault.org/fr/quand-le-dessin-devient-performance/

projet *Bauhaus,* lequel met en évidence la complexité de la performance comme un art qui est intrinsèquement lié à la *vraie vie.* La représentation de notre vie privée comme couple marié avec trois enfants s'inscrit dans une dynamique complexe qui a permis de mettre en place une méthode de création pour proposer et interroger sans cesse nos œuvres performatives dans le contexte du droit d'auteur et dans le contexte de la reprise de la performance.

Dans le chapitre II, je traite de l'atelier avec un A majuscule. Le fait de dessiner toutes les idées liées aux performances futures s'apparente au travail quotidien du peintre dans son atelier qui consacre de nombreuses heures à son tableau. La performance est une œuvre d'art *d'un ici et maintenant*, mais le dessin de la performance, que je nomme *deep*, est une pratique de tous les jours. C'est le dessin *deep* qui me permet de voir la performance comme un acte culminant un processus étendu. J'aborde le dessin dans mon quotidien comme l'écriture d'un journal dans lequel apparaissent la date et l'idée de l'œuvre en devenir. Je dessine l'action et je me sens libre de décider quoi garder ou enlever. Par ce geste, je contribue à l'économie de mon œuvre. Par l'acte de dessiner mes idées, je propose et je conserve la performance. L'action de dessiner quotidiennement relève de la force que le dessin a en soi, la force de concevoir au cours d'un processus de création.

Les recherches que j'ai effectuées dans les archives d'Allan Kaprow et de Jean-Pierre Perreault (Chapitre III et IV) m'ont assuré de la pertinence de notre méthode de dessiner la performance et comme méthode de conceptualisation de l'œuvre performative, de dialogue avec les participants et finalement une méthode d'archive.

Cette thèse de doctorat propose donc un axe de recherche et une méthode originale de citation des images-dessins, élaborée dans le chapitre III intitulé *Golden Shadows.* Tous les dessins des autres artistes sont cités par des dessins réalisés à main levée, toujours sur papier blanc avec de l'encre dorée. Le temps consacré à chaque dessin

qui est traduit dans une représentation dorée est un moment important, un moment d'arrêt qui m'a permis de mieux comprendre les lignes qui représentent le processus des performances historiques. Ces dessins proposés comme des relectures d'images-dessins des autres artistes de la performance m'ont plongé dans une grande réflexion sur mon rapport au dessin préparatoire de la performance et surtout sur la façon de le proposer comme méthode alternative d'archive. Ma pensée à ce sujet s'est construite au fil des exemples que j'ai présentés dans le cadre de mes recherches doctorales comme une expérience particulière et aussi à travers la lecture d'un grand nombre de textes qui m'ont permis de réinvestir mes propres expériences artistiques et mes pensées. Présenter les dessins préparatoires d'Allan Kaprow, John Cage, Dick Higgins, Carolee Schneemann, Wolf Vostell, Joseph Beuys, Jan Fabre, Günther Brus, Trisha Brown, Yves Klein, Gilbert & George, Orlan et Marina Abramovic par la méthode de *Golden Shadows* a été pour moi un passage presqu'obligé qui m'a permis d'exposer plus clairement et plus directement l'idée que sous-entend le propos.

Le chapitre IV a été consacré à l'exposition finale Genèse. À travers l'analyse de deux performances exposées dans cette exposition *Drawingmovingtable* et *Quand le dessin devient performance* j'ai traité du processus de création en examinant les actions performatives confrontées aux dessins préparatoires *deep*. Si la performance *Drawingmovingtable* a été l'objet d'une observation génétique des dessins préparatoires réalisés entre 2009 et 2014, la performance *Quand le dessin devient performance* a été une occasion pour traiter de la genèse et du processus de création d'une œuvre performative de The Two Gullivers inspiré d'un autre artiste, notamment des dessins de Jean-Pierre Perrault archivé au BAnQ.

Au cours de mes recherches dans les archives d'Allan Kaprow à Getty Center et de Jean-Pierre Perreault, à BAnQ, j'ai constaté que les traces trouvées après la disparition de l'artiste deviennent des archives publiques au service des chercheurs. Les générations futures ont alors accès à une meilleure compréhension de l'artiste en

question. Après la disparition de l'artiste, le phénomène de l'accumulation de toutes traces au cours de son travail revêt d'une importance capitale pour connaitre le processus de son œuvre. Sans ces traces, la transmission des méthodes particulières de travail devient compliquée et reste partielle.

Travailler en collaboration, performer en duo et plus spécifiquement dessiner en duo constitue une méthode de création. Cette pratique nous a permis d'avoir une compréhension poussée de la philosophie de la collaboration que nous présentons comme un manifeste de The Two Gullivers; la COLLABORATIVITÉ. Par cette philosophie de travail, nous mettons l'accent sur la différence entre une collaboration dans une ou dans plusieurs œuvres et sur notre collaboration, en tant que The Two Gullivers, qui nous a réunis de sorte que nous sommes devenus un seul artiste.

Le dessin est un moyen d'expression et de création : il y a dessin pour la peinture, dessin pour le dessin, dessin pour la sculpture, dessin pour design, dessin scientifique et dessin pour la performance. La liste est longue. Une nouvelle forme d'art amène une nouvelle forme de dessin et une nouvelle conception du dessin. Dans cette thèse, je propose le dessin de la performance comme l'atelier de la performance, lequel constitue la condition de son émergence et son développement. Ici, la performance est définie comme forme dans le dessin préparatoire. Ainsi, la performance naît dans le dessin *deep*, tout comme la performance engendre un nouveau dessin.
Ainsi, le dessin serait pour toujours attaché à la création, à l'invention et à l'intelligence comme disait Paul Valery (1938) : « Je ne sais pas d'art qui puisse engager plus d'*intelligence* que le dessin. »

À travers l'exposition *Genèse,* j'ai tenté de mettre en évidence la fragilité et la complexité de la performance comme un art éphémère, qui pour exister, passe par quatres étapes importantes : 1) dessiner, 2) performer, 3) exposer, 4) archiver.

Avec cette thèse, j'ai mis en perspective non seulement un paradigme génétique de la performance pour comprendre les conditions de création de la performance par le dessin, mais aussi les conditions qui permettent de penser l'archive de la performance comme une entité vivante avec le potentiel de réactivations futures.

APPENDICE A

CONFÉRMANCE

L'écriture est devenue pour nous, comme le dessin, une pratique de tous les jours. De la ligne du dessin, nous sommes passés à la ligne de l'écriture critique. Ce type d'écriture dont je parle a un autre caractère, est différente de celle qui figure dans mes cahiers *deep*. Depuis 2013, nous participons régulièrement à des conférences et des colloques. Notre travail s'articule et se réarticule sans cesse, se dirigeant vers de nouvelles perspectives, vers un appétit pour de nouvelles définitions.

La participation aux conférences est devenue un rituel. L'image de l'artiste a changé. Il est simultanément praticien et théoricien de son œuvre. En participant à différentes conférences, nous, The Two Gullivers, avons senti le besoin de réfléchir sur ce rituel qui occupe une partie importante de notre pratique. Ainsi, en 2013 nous avons proposé le mot *Confármance,* un néologisme qui désigne conférence et action performative en même temps. Par une réaction que nous avons eue au cours de cette expérience lorsque nous étions impliqués dans la présentation théorique de notre pratique artistique, nous avons décidé de dynamiser nos conférences par des actions performatives. La *confármance* peut être définie comme une mise en scène de la conférence. Cette mise en scène doit être préparée en avance pour que la conférence et l'action performative s'harmonisent en fonction du sujet présenté. La *confármance* est un model réflexif qui interroge l'acte et la parole. Elle active des senseurs et capteurs pour élargir la perception de l'audience. L'acte et la parole activent l'un

l'autre dans le moment présent. L'artiste est connu comme un praticien, mais il y a des cas particuliers où il est associé la pratique et à la théorie. L'acte accompagné par la parole ou la parole accompagnée par l'acte devient un rituel d'écoute.

Nous avons constaté au cours de nos participations qu'une conférence dynamisée par une action performative attire le public et le rend plus éveillé. Le dialogue avec le public s'établit plus facilement. Ce constat est fait lors de la période de questions. Les questions sont nombreuses et touchent la pratique et la théorie. Ainsi, performer une conférence veut dire « vulgarisation » de la conférence et la vulgarisation de la conférence veut dire comprendre la conférence, la performer. « La performance est une catégorie théorique ». Cette confirmation est une traduction de la théorie de Philip Ausslander articulée ainsi :

> If you ask me whether performance art needs theory, I would argue that "performance art" is a theoretical category rather than an "organic" one, for the reasons I just discussed. Without theory, there would be no such thing as performance art, a category created and sustained by theory. While artists may or may not be directly concerned with theory, if they make work they call performance they are participating in a theoretical tradition, not a formal one (Ausslander, 2014, p. 137).

Ces dernières années, il y eu des tentatives pour arriver à une articulation théorique de cette pratique entre l'acte performative et la parole. Même dans *l'Index du performatif,* publié par Richard Martel, en 2013, on trouve le mot timidement présenté: « HARANGUE PERFORMÉE (CONFÉRENCE-PERFORMANCE AMÉRINDIENNE) » qui « est un souffle activiste amérindien d'art action compris comme agir communicationnel. » (p. 13)

> Au croisement de la théorie et de la pratique performative du corps-à-corps, la conférence d'artiste s'est imposée comme un modèle réflexif et souvent ludique, interrogeant simultanément le statut de l'acte et de la parole. Qu'ont à

> nous apprendre ces artistes qui réfléchissent leur pratique en incarnant un discours? (http://www.fracbretagne.fr/ailec_event/conference-performance/).

Une contribution intéressante sur cet aspect est aussi le cycle de conférences organisées par l'École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Val de Seine en 2013. « La conférence-performance est un format qui cherche à activer des «senseurs» et des capteurs. Il naît du désir d'élargir les phénomènes de perception de l'observateur et de l'écouteur en le convoquant pendant la fabrique. Partager *l'avant œuvre*, c'est poser la question du moment à partir duquel l'œuvre se perçoit en tant que telle. » (http://sandraancelot.eu/conference-performance/).

Tandis que pour Magali Uhl :

> Conférence/performance est un genre hybride. Elle se situe au croisement de l'art conceptuel et de la performance historique à visée politique, tout en intégrant parallèlement une dimension narcissique plus actuelle. On pourrait la définir comme une action conceptuelle dans laquelle la présence et le corps de l'artiste sont centraux – comme dans la performance classique, mais où interviennent aussi, et d'une manière caractéristique, le langage et l'idée propres au courant conceptuel (Uhl, 2013, p.6).

Au service de la compréhension de *conférmance* (conférence/performance), j'aimerais présenter ici un exemple. Nous, The Two Gullivers, avons présenté notre conférence en 2013 lors des journées d'études *Recréer/scripter*, dans un bac de recyclage distribué par la ville de Montréal. Debout, les deux ensemble, collés l'un à l'autre l'autre, nous avons réussi notre présentation malgré la chaleur à l'intérieur. Nous avons utilisé l'idée d'un bac de recyclage pour illustrer le sujet de la référence dans la création et dans la théorie. La psychologie traite *l'inconfortable* pour réaliser quelque chose de nouveau, se mettre en difficulté pour trouver une solution originale.

> L'acte de conférer n'est d'ailleurs pas, en général, associé à la pratique artistique, même si le fait de parler en public requiert des compétences,

> nécessite un travail parfois considérable, et constitue donc un art : un ensemble de techniques transmissibles et une activité susceptible de perfectionnement réglé. En outre, conférer implique la capacité à rassembler en un même lieu, à une heure préditée, un public, en vue de ce qui est aussi un rituel de l'écoute – voire à l'occasion devient un dialogue réglé, comme lors du rituel des questions finales. Cette capacité à réunir implique elle-même des techniques et des métiers variés. La question n'est alors pas de savoir s'il existe des conférences susceptibles d'acquérir, à titre spécial, une qualité «artistique». Elle est de comprendre pourquoi l'activité ordinaire des conférenciers est en général classée comme étrangère au domaine de l'art (Antoine, 2009).

La dernière phrase d'Antoine explique bien que la conférence a été une « activité ordinaire » et elle a été « en général classée comme étrangère au domaine de l'art ». Or, de plus en plus d'artistes participent non seulement avec leurs œuvres dans la théorisation de l'art mais s'engagent aussi dans le discours écrit de la théorie de l'art.

La participation des artistes dans la théorisation de l'art n'est pas étrangère. Allan Kaprow a commencé son engagement dans la performance par son premier Happening en public, avec une conférence performative sous le titre *Communication,* présentée en 1958 dans le campus de Douglass College, New Brunswick, New Jersey : « Instead of giving a speech, Kaprow sat silently in a chair onstage while a tape recorder located in the auditorium's balcony began playing a recording of the speech he wasn't giving. » (Kelley, 2004, p. 24).

Un autre exemple est Joseph Beuys (déjà présenté dans la partie de *Golden Shadows*), connu pour son image devant les *Blackboards,* remplis par des notes explicatives destinées à l'audience. Beuys, par sa pratique communicative, entre conférence et performance, devient l'Einstein de l'art. L'artiste de la performance ne se contente pas seulement de son œuvre, il la métamorphose par les mots, et les mots se transforment par l'action.

APPENDICE B

CRÉDITS

B.1 Crédits de la vidéo de la performance: *drawingmovingtable (2014)* :

The Two Gullivers
(Flutura Preka & Besnik Haxhillari)

drawingmovingtable

Performance
2014

PERFORMANCE :
The performance *drawingmovingtable*
was presented every day at 16h from 1-30 august 2014 in the frame of
the 32nd International Symposium of contemporary art of Baie-Saint-Paul (Québec, Canada)

THANKS :

With the participation of
Visar Haxhillari
Richard Ferland
(the two persons that helped with the wheel,)

Institutions that helped :
32nd International Symposium of contemporary art of Baie-Saint-Paul.
Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, (MACBSP)
Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR).
Église de Baie-Saint-Paul (Qc).

VIDEO CREDITS :

CONCEPT :
THE TWO GULLIVERS

CAMERA :
The Two Gullivers with the kind help of Brett Amory

VIDEO EDITING :
Boja Vassic

The Two Gullivers represented by MAI (Marina Abramovic Institute)
have participated with the video *drawingmovingtable* at the international competition
TIRANA OPEN 6th-13th mai 2015, Tirana, Albania.

B.2 Crédits de la vidéo de la performance: *Quand le dessin devient performance* :

Quand le dessin devient performance

Une performance in situ de The Two Gulliver

Inspiré de l'œuvre de Jean-Pierre Perreault,

et tenu le 1er avril 2015 à BAnQ Vieux-Montréal

Production / Fondation Jean-Pierre Perrault

Artistes visuels / The Two Gullivers

Interprètes / Geneviève Duong et Nicolas Patry

Participants / Thérèse Patricia Côté, Danielle Deveault, Amélie Giguère,

Solange Gilbert, Yaprak Hamarat, Krystiane Hamel, Anne-Julie Hynes et Laurent Vernet

Musique / Extraits d'Eironos, de Bertrand Chénier

Captation et montage / Priscilla Guy

Un grand merci aux artistes ainsi qu'à Anne Benichou, éditrice scientifique du livre Recréer/Scripter – Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines, Les presses du réel, 2015, dont le lancement est à l'origine de la performance.

L'évènement a été rendu possible grâce à la collaboration de

l'Université du Québec à Trois-Rivières et de

l'Institut du patrimoine de l'UQAM.

La Fondation Jean-Pierre Perrault remercie de leur soutien le

Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts de Montréal.

Fondation Jean-Pierre Perrault, 2015

BIBLIOGRAPHIE

Adolphe, J-P., Obrist, H-U. et Roegiers, P. (2007). *Jan Fabre, le temps emprunté.* Paris : Actes sud.

Allan Kaprow (1967). Passadena, Californie : Passadena Art Museum.

Adolphe, J-P., Obrist, H-U. et Roegiers, P. (2007). *Jan Fabre, le temps emprunté.* Paris : Actes sud.

Allan Kaprow (1967). Passadena, Californie : Passadena Art Museum.

Allan Kaprow 1927-2006 : L'art et la vie confondus. Kelley, J. (1996, dir.). Paris : Centre George Pompidou.

Antoine, J.-P. (2009). *Un art exemplaire : la conférence-performance.* Consulté à l'adresse : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00595649/document

Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation. Dans Clausen, B. et Krick, N. (dir.), *After the act: The representation of performance Art* (p.27). MUMOK Theory 03. Nüremberg: Verlag Moderner Kunst.

Auslander, P. (2008). *Liveness : Performance in a Mediatized Culture.* USA et Canada : Routledge.

Balzac, H. (1831). *Le chef-d'œuvre inconnu.* Paris : Gallimard (1994).

Bailly, J. C. (2007). *L'Atelier infini.* Paris : Hazan.

Barthes, R. (1984). La mort de l'auteur. Dans *Le bruissement de la langue* (p. 63-66). Paris : Seuil.

Belting, H. (2003). *Le chef-d'œuvre invisible.* Paris : Jacqueline Chambon.

Blunt, A. (1988). *La Théorie des arts en Italie*. Paris : Gérard Monfort.

Bénichou, A. (éd.), *Récréer / scripter - Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines.* Les presses du réel

Boato, G (2013). *Génétique d'un re-enactment chez Jan Fabre*. Consulté à l'adresse : http://www.processusdecreation.uqam.ca/Page/Document/article_genetique-jan-fabre.pdf le 22 juin 2014.

Bonnet, F. (2011). Cité dans : *Haute Culture : General Idea*. Consulté à l'adresse : http://www.ago.net/haute-culture-general-idea

Boubli, L. et Viatte, F. (1995). *Réserve : Les suspens du dessin*. Musée du Louvre. Paris : Réunion des musées nationaux.

Boubli, L. (2003). *Savoir faire: La variante dans le dessin italien au XVIe siècle.* Paris : Réunion des musées nationaux, Musée du Louvre.

Boubli, L. (2007). Pratiques communes, diversité des caractères : pour un comparatisme dans le dessin de la Renaissance; Actes du colloque *L'histoire de l'art et le comparatisme. Les horizons d'un détour* (p. 137-154). (dir.) Bayard, M.. Académie de France à Rome et à Paris.

Boubli, L. (2012). Fondements et enjeux d'une génétique du dessin à l'époque moderne. Actes du colloque *Le temps de la création dans les arts visuels fixes : périodes moderne et contemporaine.* Consulté à l'adresse : http://calenda.org/223452 le 11 octobre, 2014.

Boudaille, G. (1981). *G. Courbet.* Paris : Nouvelles Éditions Françaises.

Bougourd, C. (2012). *Images de pensée.* Paris : Réunion des musées nationaux – Grand Palais. Consulté à l'adresse : http://strabic.fr/Marie-Haude-Caraës-Nicole-Marchand-Zanartu-Images-de-pensee

Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle.* Paris : Les presses du réel.

Buchloh, B. et Rodenbeck, J. (1999) *Experiments in the the everyday : Allan Kaprow and Robert Wats – Events, Objects, Documents* (p.57). Miriam and Ira D. Wallash Art Gallery, Columbia University in the City of New York.

Buren, D. (1965-1970). *Écrits.* Vol.1. Paris : Flamarion.

Clausen, B. (2005). *After the Act – The (Re)Presentation of Performance Art.* (dir.) Clausen, B. *Theorie Series, Vol. 3* (p. 7). Museum Moderner Stiftung Ludwig, Wien.

Clausen, B. (2014). On Curating Performance Art and its Histories. (dir.) Dertnig, C. et Thun-Hohenstein, F. Dans *Performing the Sentence : Research and Teaching in Performative Fine Arts*. Berlin : Sternberg Press.

Ciaravino, J. (2004). *Un art paradoxal : La notion de DISEGNO en Italie, XVème-XVIème siècle* (p. 280). Paris : L'Harmattan.

Conche, M. (2004, décembre, 2005, janvier). Le pensoir intérieur. *Le Nouvel Observateur* (p. 122-123).

Courbet, G. (1855). *L'atelier du peintre* (huile sur toile, 361 cm x 598 cm). Paris : Musée d'Orsay.

Cufer, E. 2012. *Don't.* Dans *A Bigger Splash.* (dir.) Wood, C. (p. 29). Londres : Tate Modern.

Damisch, H. (1995). *Traité du trait.* Paris : Réunion des musées nationaux. Musée du Louvre.

Daniel-Risacher, N. (1998). Duo in/en art. Gilbert & George : Une dialectique amoureuse. *Espace : Art actuel, nr. 45* (p. 26). Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/culture/espace1041666/espace1047503/9625ac.pdf

Danto, A. (1998). *After the End of Art : Contemporary Art and the Pale of History.* New Jersey : Princeton University.

Danto, A., Iles, C., Spector, N., Stokic, J. et Biesenbach, K. (2010). *Marina Abramovic : The Artist is Present.* New York : The Museum of Modern Art.

De Biassi, P-M. et Pierrot, A.H. (2010, dir.). *La génétique des textes et des formes: l'œuvre comme processus.* Actes du colloque, *Calenda*, consulté à l'adresse URL : http://calenda.org/200387 le 20 juin, 2014.

Delacroix, E. (1963). *Journal (1822-1863).* (p. 66). Paris : Mercure de France.

Deleuze, G. (1996, c1968). *Différence et répétition.* Paris : Presses universitaires de France.

Derrida, J. (1990). *Mémoires d'aveugles : L'autoportrait et autres ruines.* Paris : Réunion des musées nationaux. Musée du Louvre.

Derrida, J. (2001). *Papier Machine.* Paris : Galilée.

De Oliveira, N., Oxley, N. et Petry, M. (2003). *Installation Art in the New Millennium*: *The Empire of the Senses.* London : Thames & Hudson.

Didi-Huberman, G. (1985). *La peinture incarnée.* Paris : Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (1990). *Le disegno de Vasari, ou le bloc-notes magique de l'histoire de l'art : La part de l'œil*, 6 (p. 31-51). (repris dans *Devant l'image : Question posée aux fins d'une histoire de l'art.)* Paris : Les éditions de minuit.

Donguy, J. (2007). *Allan Kaprow 1927-2006 : créateur du happening*, Inter : art actuel, Nr 95, 2007, p. 84-85.

Donin, N. (2010). *Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création : nouveaux objets, nouveaux problèmes.* Consulté à l'adresse : URL : http://genesis.revues.org/327 le 22 juin, 2014.

Duchamp, M. (1961). Entretiens avec Georges Charbonnier. Consulté à l'adresse :

http://litteraturedepartout.hautetfort.com/archive/2011/05/14/georges-charbonnier-entretiens-avec-marcel-duchamp.html

Fabre, J., Adolphe, J. et Roegiers, P. (2007). La mémoire d'un spectacle / Le dessin de la mémoire (p. 361-379). Dans *Le temps emprunté*. Paris : Actes Sud.

Féral, J. (2011). Pour une génétique de la mise en scène. Prise 2. Dans *Théorie et Pratique du théâtre : Au-delà des limites.* Montpellier : Entretemps.

Fried, M. (1967). Art and Objecthood. Dans Krauss, R. (1981). *Passages in Modern Sculpture* (p. 203). Cambridge, Massachusetts et Londres : MIT.

Gilbert & George (2005). (dir.) Baudino, I. et Gautheron, M. Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole (p. 22). (The Secret Files of Gilbert & Georges, Hans-Ulrich Obrist, 2000).

Glimcher, A. & M. (1986). *Je suis le cahier : Les carnets de dessins de Picasso.* Paris : Grasset.

Green, Ch. (2001), *The Third Hand : Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism.* Minneapolis : University of Minnesota.

Greenway, P. (1992). *Le bruit des nuages.* Paris : Réunion des musées nationaux. Musée du Louvre.

Goldberg, R. (2001). *La performance : du futurisme à nous jours.* Paris : Thames & Hudson.

Goldberg, R. Lee (dir.) (2009). *Anthologiy Everywhere and All at Once : An Anthology of Writings on Performa 07.* Zurich et New York: JRP/Ringier, et Performa.

Grésillon, A. (1994). *Éléments d'une critique génétique.* Paris : Presses universitaires de France.

Hall, E. T. (1971). *La dimension cachée.* Paris : Seuil.

Index du performatif (2013). Québec : Intervention.

Jones, A. (1997, hiver). ''Présence'' in Absentia : Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal, vol.56* (nr. 4) p.11-18.

Jones, A. (2013). *Les traces matérielles : La temporalité et le geste en art contemporain.* Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen Université Concordia.

Kaprow, A. (1958), L'héritage de Jackson Pollock. Dans : Kaprow, A. (1996, c1993, c2003). *L'art et la vie confondus.* (p. 32). Textes réunis par Jeff Kelley. Paris : Centre George Pompidou.

Kaprow, A. (1966). *Assemblage, Environnements & Happenings.* New York : H. N. Abrams.

Kaprow, A. (1974). Formalisme : fouetter un cheval mort ou faire les choses en pure perte. Dans *L'art et la vie confondus* (p. 193). Textes réunis par Jeff Kelley (1996). Paris : Centre George Pompidou.

Kelley, J. (2004). *Childsplay : The Art of Allan Kaprow.* Berkely et Los Angeles : University of California.

Kihm, Ch. (2008, janvier). La performance à l'ère de son re-enactment. Art Press 2 (nr. 7).

Kirby, M. (1965). *Happenings, an illustrated anthology.* New York : Dutton.

Krstic, V. (2011). *Gullivers' Rehearsal : Drawing into performance.* Works by The Two Gullivers. Toronto : Loop Gallery.

Lacrois, L. (2001). L'invention de la danse. Dans Febvre, M., Ouellet, P., Lacroix, L. et Saint-Gelais, T. (dir.), *Jean-Pierre Perreault : Regard Pluriel* (p. 43-74). Montréal : Les heures bleues.

Lemoine-Luccioni, E. (1983). *La Robe.* Paris : Seuil.

Lepecki, A. (2012). Not as Before, But Simply : Again. Jones, A. et Heathfield, A. Dans *Perform, Repeat, Record : Live Art in History* (p. 151-169). Chicago : University of Chicago.

Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, édition 2009 (p. 165). Paris : Dictionnaires Le Robert.

Lichtenstern, C. (1990). *Picasso, Monument à Apollinaire. Projet pour une humanisation de l'espace*. Paris : Adam Biro. (p. 54-55)

Malone, M. (2012), *The Porous Practice of Drawing : System, Seriality, and Handmade Mark in Minimal and Conceptual Art.* Consulté à l'adresse http://strabic.fr/Marie-Haude-Caraës-Nicole-Marchand-Zanartu-Images-de-pensee

Malone, M. (2012). *Notations : Contemporary Drawing as Idea and Process.* Consulté à l'adresse : http://notations.aboutdrawing.org/wpcontent/uploads/Malone_Notations_Essay_2012.pdf

Martel, R. (dir. 2001). *Art Action 1958-1998.* Québec : Intervention.

Mayer-Hermann, E., Perchuk, A. et Rosenthal, S. (2008). *Allan Kaprow : Art as Life.* Los Angeles : Getty Research Institute.

Melin, C. (2014). *Allan Kaprow, une traversée.* Paris : Harmattan.

Michaud, P. (2005). *Comme le rêve le dessin.* Paris : Centre Georges-Pompidou et Musée de Louvre.

Nancy, J. (2007). *Le plaisir au dessin.* Paris : Hazan.

Pagliano, E. (2013). De la connaissance à la génétique des dess|e|ins. Dans *L'atelier de l'œuvre. Dessins italiens du Musée Fabre* (p. 24). Montpellier.

Panofsky, E. (1989). *Idea : Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art.* Paris : Gallimard.

Pacquement, A. (dir.), Schulmann, D. Rimmaudo, A. et Tiraby, C. (2007). *L'artiste et ses lieux de créations.* Paris : Centre Georges Pompidou.

Phelan, P. (1993). The Onthology of Performance : The Representation without Reproduction. Dans *Unmarked: The Politics of Performance* (p.146). Londres et New York : Routledge.

Pline l'Ancien (1997). *Histoire naturelle XXXV : La peinture.* Paris : Les belles lettres.

Pierrot, A. H. (2010). *Chemins de l'œuvre.* Consulté à l'adresse : http://genesis.revues.org/125 le 24 juin, 2014.

Rey, A. (1974). *Eric Satie.* Collection Solfèges. Paris : Seuil.

Ronte. D. et Smerling, W. (1999). *Zeitwenden. Ausblick.* Köln : DuMont.

Temkin, A., Rose, B., et Koepplin, D. (1993), *Thinking is Form : The Drawings of Joseph Beuys.* New York : Thames and Hudson.

Schapiro, M. (1942). Courbet and Popular Imagery : An Essay on Realism and Naïveté. *Journal of Warburg and Courtland Institutes. Vol. 4.* (Nr. ¾). Consulté à l'adresse URL: http://www.jstor.org/stable/750414

Schimmel, P. (1998). *Out of Actions : Between Performance and the Object, 1949-1979.* Los Angeles : MOCA, Museum of Contemporary Art.

Schneemann, Carolee (2014, mai). *A journal of Performance and Art* (PAJ nr. 107), p. 30.

Serres, M. (1982). *Genèse.* Paris : Grasset.

Serres, M. (1992). *Le Tiers-Instruit.* Paris : Gallimard.

Sheets, H. *Dymamic Duos* (2011). Consulté à l'adresse : http://www.artnews.com/2011/02/01/dynamic-duos/

Suh, H. A. (2006). *Léonard de Vinci : Les carnets.* Paris : Parragon.

Ursprung, P. (2013). *Allan Kaprow, Robert Smithson and the Limits to Art.* University of California Press.

Valéry, P. (1938, 1965). *Degas, Danse, Dessin.* Paris : Gallimard.

Viatte, F. (1991, mai). Les deux voies du repentir. *Connaissance des Arts* (nr. 471).

Weitmeier, H. (2001). *Yves Klein (1928-1962) International Klein Blue* (p. 17). Köln : Taschen.