

les essais

POINT & SHOOT

PERFORMANCE
ET PHOTOGRAPHIE

POUR RÉFLÉCHIR SUR LA PHOTOGRAPHIE ET SES PLUS RÉCENTS DÉVELOPPEMENTS

Chantal Pontbriand

PRÉFACE

Diana Nemiroff

Rebecca Schneider

Karen Henry

Doyon / Demers

Jan Peacock

SOUS LA DIRECTION DE FRANCE CHOINIÈRE ET MICHÈLE THÉRIAULT

DAZIBAO

Fondé en 1980, **DAZIBAO** est un centre d'artistes voué à la diffusion de la photographie actuelle. Par des expositions, des publications, des conférences, des rencontres avec les artistes, des lectures, des performances, Dazibao soutient des pratiques artistiques et des réflexions théoriques offrant un point de vue novateur sur la photographie, proposant parfois des liens singuliers avec d'autres disciplines ou mettant à contribution les plus récents développements technologiques qui entourent la production et la diffusion d'images. Dazibao accueille des artistes de provenance québécoise, canadienne et internationale. Le centre est un tremplin pour de jeunes artistes et, pour des artistes à la pratique plus établie, un lieu privilégié pour mettre en œuvre et diffuser des projets expérimentaux. Dazibao se définit comme un lieu de recherche, un diffuseur, un éditeur et, par ses archives, un centre d'information.

les essais

POINT & SHOOT

PERFORMANCE
ET PHOTOGRAPHIE

SOUS LA DIRECTION DE FRANCE CHOINIÈRE ET MICHÈLE THÉRIAULT

DAZIBAO

AUTRES TITRES DE LA COLLECTION

Ondes de choc : la représentation secouée par la photographie

Essais de David Dorenbaum, Anne Bénichou,
Denys Riout, John O'Brian, Yves Jubinville et Marta Braun
Sous la direction de France Choinière et Vincent Lavoie

Fiction ou d'autres histoires de la photographie

Essais de Stephen Horne, Emmanuel Hermange, Saul Anton,
Akira Mizuta Lippit et Trinh T. Minh-ha, Olivier Asselin et Colette Tougas
Sous la direction de France Choinière et Stephen Horne

Pratiques déviantes

Essais de Jeanne Randolph, Marc Archambault, Kim Sawchuk,
David Tomas et Evgen Bavcar
Sous la direction de France Choinière

La Face, un moment photographique

Essais de Sylvie Parent, Jean Dumont, Luce Des Aulniers,
Luc Bureau, Chantal Boulanger ainsi que des textes de
Marie Fraser, Sylvain Campeau et Michaël La Chance
Sous la direction de France Choinière et Yves O'Reilly

De la minceur de l'image

Essais de Nicole Gingras, Georges Didi-Huberman,
Rober Racine and Ellie Epp
Sous la direction de Nicole Gingras

Portrait d'un malentendu, chroniques photographiques récentes

Essais de Martha Langford, Vincent Lavoie, Allan Sekula, Scott Watson,
Claire Paquet, Louise Déry, Abigail Solomon-Godeau et Johanne Lamoureux
Sous la direction de France Choinière

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	9
France Choinière Michèle Thériault	
Chantal Pontbriand	25
Préface : Performance et photographie	
Diana Nemiroff	37
Performances devant l'objectif : Montréal et Toronto dans les années 1970 et 1980	
Rebecca Schneider	63
Figés dans le temps réel : la performance, la photographie et les tableaux vivants	
Karen Henry	75
La photographie comme performance	
Doyon/Demers	87
Coefficient de réalité	
Jan Peacock	103
Présence	
Biographies des artistes	117
Biographies des auteurs	123

Introduction

France Choinière Michèle Thériault

Certains diront que dès son origine, la photographie a eu à voir avec la performance. Que l'on pense aux expéditions de Nadar, aux longues séances de pose pendant lesquelles le sujet soutenu par toute une quincaillerie devait se tenir immobile sous un soleil cuisant ou, encore, aux mises en scène théâtrales des premiers portraits de studio.

Clairement cependant, dans les années soixante, la performance s'établit comme une pratique artistique novatrice et expérimentale qui entraînera dans son sillon tout un questionnement sur et autour des limites du photographique. *POINT & SHOOT*, une exposition en deux temps complétée par une journée de performances, présentait des œuvres offrant, dans un certain continuum, différents rapprochements entre photographie et performance, s'ancrant juste au-delà de ce qui en serait le lien le plus évident : la fonction documentaire de la photographie, l'image enregistrée, face à des pratiques éphémères.

Sans recourir à une forme historique, le premier volet de cette exposition réunissait des travaux d'artistes reconnus internationalement, de précurseurs ayant marqué ce rapport entre l'acte performatif et la photographie. Souvent tributaire de la photographie — ou de toute image enregistrée —, la performance a rapidement exploré les glissements entre les deux disciplines, voire la mutation de la fonction documentaire de l'image. Par exemple, *In Ten Sity* (1978) de Paul Wong consiste en une performance dérangeante et provocante à laquelle les spectateurs n'ont accès que par le truchement d'écrans de télévision. Dès sa manifestation première, la performance est ici médiatisée :



© Paul Wong, *In Ten Sity* (1978).

l'image enregistrée étant nécessaire autant à la pérennité de l'œuvre qu'à sa logique interne. L'œuvre de Max Dean, *Pass It On* (1981), opère sous un mode similaire : les participants, invités à prendre un bain dans une pièce aménagée d'une baignoire et d'une horloge intégrant un appareil Polaroid, pouvaient récupérer à leur



Max Dean, *Pass It On* (1981), avec l'aimable autorisation de la Susan Hobbs Gallery.

sortie des images d'eux, à la fois œuvres et documents. Au début des années soixante-dix, Vito Acconci a produit un remarquable corpus d'œuvres filmiques et vidéo conceptuelles qui s'appuyaient sur la performance et dans lesquelles s'engageait un intense dialogue entre l'artiste et le spectateur, le corps et le



© Vito Acconci, photogramme extrait de *Three Frame Studies* (1969), avec l'aimable autorisation de Electronic Arts Intermix, New York.



© Arnulf Rainer, *Untitled (Face Farce)* (1971).
Credit photo : Tate Gallery, London / Art Resource, NY.

moi, le public et le privé, le sujet et l'objet et, surtout, avec ces médiums mêmes. Ces performances d'Acconci, telles que *Three Frame Studies* (1969), *Kiss Off* (1971) et *Visions of a Disappearance* (1973), n'existent et n'ont de sens que par l'image enregistrée, ses paramètres, son défilement, etc.

Le trio connu sous le nom de General Idea a fait de lui-même le cœur d'un empire ironiquement médiatique qu'il a construit et, littéralement, « performé ». *Manipulating the Self* (1973) consiste en un projet d'art postal où des individus étaient invités à se photographier en suivant des instructions précises : « passez votre bras sur votre tête, en plaçant vos coudes vers l'arrière et en agrippant votre menton avec les mains...



© Suzy Lake, *Co-Ed Magazine #2* (1973), avec l'aimable autorisation de Paul Petro Contemporary Art.

Vous êtes pris, et prenez ». Les clichés ainsi obtenus ont ensuite été assemblés en affiche, dont la forme n'est pas sans rappeler les pages « jet set » de certains magazines.

L'autoreprésentation semble une autre manifestation où spontanément performance et photographie se chevauchent. Dans *Face Farce* (1968–1972), Arnulf Rainer joue pour l'appareil photo et devient le sujet violenté d'une photographie qui est ensuite effacée, lacérée et égratignée. Combinant dessin, altérations de la surface et photographie, Rainer a exploré l'usage du langage corporel, tant en posant pour la photographie que dans l'agression subséquente des images, comme forme d'expres-

sion artistique. Suzy Lake, pour sa part, fut parmi l'une des premières artistes à recourir à la performance, à la vidéo et à la photographie pour explorer la politique des rôles

sexuels. Ses premières œuvres, produites dans les années 1960 et 1970, avaient déjà recours à des dispositifs comme l'invention de personnages et ont directement influencé des artistes comme Cindy Sherman, Lisa Steele et Barbara Kruger. Outre sa contribution significative au développement d'un art féministe et engagé, tendue entre l'auto-représentation et l'incarnation de différentes personnalités ou clichés, la série *Co-Ed Magazine* (1973) témoigne de cette tangente importante des pratiques photographiques récentes où l'artiste « performe » pour la caméra.

Issues d'une période où les pratiques photographiques, de même que toutes celles relatives à l'image enregistrée, se développaient d'une manière particulièrement fertile, non sans de nombreux questionnements sur le médium lui-même, et où la performance était l'une des formes d'art les plus novatrices, les œuvres réunies pour ce premier volet d'exposition « pointaient » des problématiques qui alimentent encore les œuvres d'artistes explorant ces liens entre photographie et performance.

Les œuvres rassemblées pour le second volet de *POINT & SHOOT* témoignaient de la photographie en tant que sujet et objet de la performance, de la photographie comme accessoire de la performance ou de la photographie comme résultante d'une action autrement éphémère ou intangible. Intégrant les stratégies et les enjeux tant de la performance que de la photographie, ces œuvres hybrides se situent à l'intersection des deux disciplines.

Pour *Documents for Performance* (1998), Judy Radul utilisa les caractéristiques de la performance à des fins photographiques. Par exemple, dans *Theatrical*, Radul complètement nue s'installait dans le coffre arrière d'une voiture pour être conduite de sa maison de Vancouver jusqu'aux abords de la rivière Fraser, dans la banlieue de Richmond. Dans ce voyage photographique inusité, le flash d'une caméra était sa seule source de lumière. Les *Stills* (2002) de Adad Hannah consistent en des tableaux vivants qui occupent aussi un espace particulier entre image enregistrée et performance. Sans aucun montage ni ralenti, ces vidéos silencieuses livrent l'immobilité en temps réel, substituant la durée à l'endurance. Dans la série de douze triptyques intitulée *This Land is Mime Land* (1992), Shelley Niro incarne divers personnages familiaux : le père Noël, Elvis, Marilyn Monroe, etc., qu'elle juxtapose à sa « vraie »



© Judy Radul, *Nice to Meet You* (1998).



© Adad Hannah, *Tribute de la série Stills* (2002).



© Shelley Niro, *Final Frontier de la série This Land is Mime Land* (1992).



© André Lemke, « patate » extrait de
I Am Very Disappointed (2004).

I Am Very Disappointed (2004), une présentation PowerPoint réalisée par André Lemke, raconte l'histoire d'objets qu'il a pris pour d'autres ; par exemple, le soulier qu'il a d'abord confondu avec une main démembrée, un fabuleux collier de perles qui se révèle n'être, après examen, qu'une vieille chaîne, etc. L'artiste y décrit son moment de découverte et sa rapide déception. Pour Lemke, la photographie est à la fois témoin de ses longues heures

identité. Niro examine ainsi comment certains symboles culturels peuvent influencer la construction d'une identité féminine et d'une identité aborigène moderne. La performance n'existe ici encore que pour l'image.



© John Marriott, *Picture Yourself on the Moon* (1997).



© Alana Riley, Kally de la série *Support System* (2004).

d'errance urbaine, qu'il considère en soi comme un acte performatif, et accessoire de performances ultérieures où il narre ses multiples déceptions. John Marriott utilise également la photographie comme levier à la performance. Dans *Picture yourself on the moon* (1997), il invitait des passants à se faire photographier sur la surface de la lune, plus concrètement à fouler une photographie de la surface de la lune. Chaque participant recevait ensuite par la poste une photographie de sa « visite » sur la lune. Sous un autre mode, Ana Rewakowicz intègre aussi le spectateur à ses travaux. Dans *To Scale* (2004), après avoir réalisé un moulage en latex d'une pièce de son appartement, l'artiste invite des gens à porter l'objet en montant sur un pèse-personne. Action qu'elle photographie et qui devient œuvre.



© Ana Frewakowicz. *To Scale* (2004).

Pour sa part, Alana Riley « performe » dans ses œuvres en se photographiant en compagnie d'étrangers qu'elle fait monter à son atelier et à qui elle demande de s'allonger sur elle. Une fois en position, elle appuie sur le déclencheur souple. Intitulée *Support System* (2004), la série de Riley témoigne d'un rapport à l'autre non sans connotation sociale ou sexuelle et poursuit cette quête du risque si souvent recherchée par la performance.



© Chih-Chien Wang, *Counting* (2004), détail.

© Chris Willnick, *Lend Me a Copy of Your Most Hated Song on CD and I'll Love It by the End of the Night* (2003).



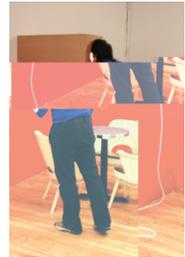
Toutes les performances sont éphémères mais certaines passent inaperçues. Les accumulations d'autoportraits de Chih-Chien Wang — des instantanés de format 4 × 6 développés à la pharmacie du coin — ritualisent le quotidien. Avec *Counting* (2004), se photographiant trois fois par jour au même moment sur une très longue période de temps, Wang fait de l'acte de se photographier

© Carl Bouchard et Martin Dufrasse, performance : *L'amour propre* – *Instrument de test #6* (17 avril 2004).
Crédit photo : Marie-Orphée Duval.



une performance. Empruntant l'allure de pochettes de disque, les affiches de Chris Wildrick à la fois annoncent et documentent des performances aussi sans manifestation publique. Pour *Lend Me a Copy of Your Most Hated Song on CD and I'll Love It by the End of the Night* (2003), Wildrick a placé une annonce invitant les gens à lui apporter un enregistrement de la chanson qu'ils affectionnent le moins. Il a ensuite écouté toutes ces chansons à répétition, inlassablement, jusqu'à s'en imprégner et pouvoir les aimer.

La *Lumière comme surmoi*, un après-midi de performances organisé en collaboration avec Sylvie Cotton, était la troisième partie de *POINT & SHOOT* et constituait en quelque sorte la portion vivante du projet. Y étaient réunis des artistes qui s'approprient la photographie non pas pour la mener à son résultat habituel, mais plutôt pour en absorber le processus même par le biais de l'impression de la lumière, jouant avec l'idée de l'empreinte, de la reproduction, ou encore en utilisant l'objet photographique comme accessoire.



© Rachel Echenberg, sans titre (2004).
Crédit photo : Marie-Orphée Duval.

© Karen Spencer, performance : *facing the lost* (17 avril 2004).
Crédit photo : Marie-Orphée Duval.

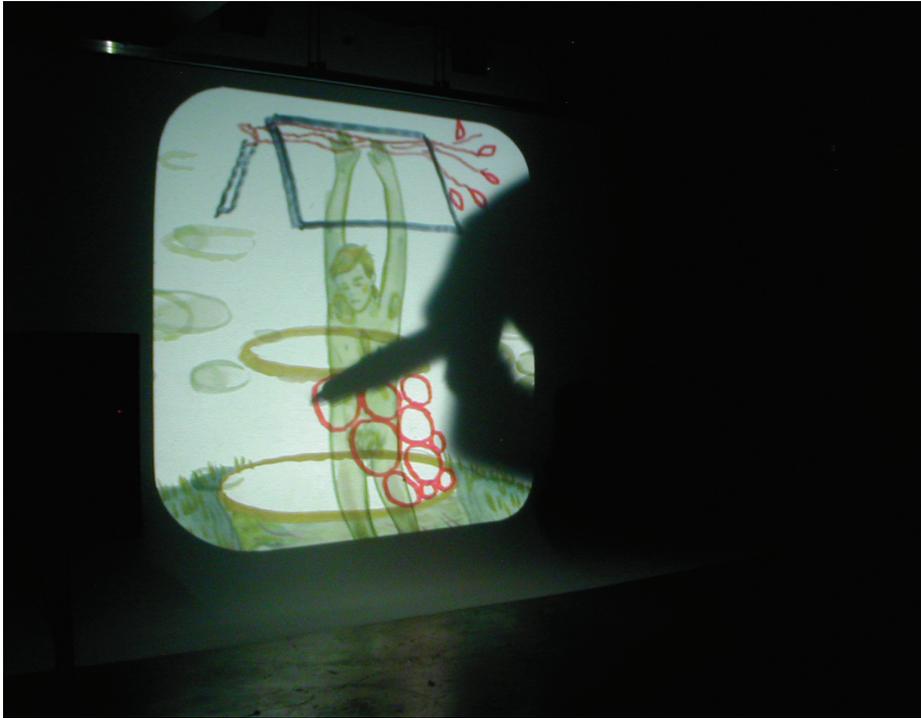


© Sylvie Cotton, performance : *Bobos et bonbons* (17 avril 2004).
Crédit photo : Marie-Orphée Duval.

Le duo Carl Bouchard et Martin Dufrasne y présentaient une nouvelle performance s'inscrivant dans le cycle *L'amour propre — instrument de test #6*, amorcé en 2001. Fondées sur les notions de rivalité, d'honneur et du besoin de l'autre, ces performances sont conçues comme des épreuves à accomplir en symétrie, en miroir. L'œuvre présentée travaillait l'idée du négatif, tant sur le plan du photographique qu'à un niveau plus existentiel. Pour sa part, Rachel Echenberg invitait le spectateur, par le biais d'une

œuvre sculpturale, à une expérience photographique inusitée définie davantage par la notion de temps, la sensation de la lumière que par l'image même. L'expérience s'avérait plaisante pour certains et menaçante pour d'autres. Avec *facing the lost*, Karen Spencer conviait les passants à superposer au lieu de la performance les images mentales suscitées par les histoires qu'elle racontait. Lentement, au fil de la bande audio, les images prenaient forme, se « développaient », s'enregistraient,

s'impregnent chez le visiteur. Sylvie Cotton travaille aussi, à un autre niveau, sur l'idée de l'inscription. Dans la série *MON CORPS MON ATELIER*, utilisant divers instruments, du crayon à l'aiguille, elle a récemment reproduit sur la « toile » de son corps les grains de beauté, taches de naissance ou tatouages appartenant à d'autres. Ici, Cotton utilisait des bougies pour simuler l'exposition d'une surface photosensible à la lumière. Daniel Barrow, lui, anime, manipule et narre ses dessins inspirés de la bande dessinée pour les projeter en direct et en grand format à l'aide d'un rétro-projecteur. Relatant candidement les histoires et déboires, tantôt tragiques, tantôt loufoques, du passage à la vie adulte, Barrow crée des performances qui ne sont pas sans rappeler les origines mêmes du cinéma, les soirées de « lanterna magica »..



© Daniel Barrow, performance : *Looking for Love in the Hall of Mirrors* (17 avril 2004).
Crédit photo : Marie-Orphée Duval.

Chantal Pontbriand

Préface : Performance et photographie

La performance et la photographie ont des destins liés, même si leur histoire respective n'épouse pas nécessairement la même chronologie. L'histoire de la performance remonte aux années soixante, du moins s'est-elle intensifiée à cette époque. Depuis lors, elle est très liée à la photographie, et même peut-on affirmer sans crainte que la performance a transformé la photographie. Cela est peut-être davantage évident quand on pense à ce courant de la photographie contemporaine qui requiert une certaine mise en scène préalable à la prise photographique elle-même. On pense aux œuvres de Jeff Wall, de Geneviève Cadieux, de Sharon Lockhardt, ou de Douglas Gordon ; toutes ces œuvres, et nombre d'autres, utilisent en particulier le corps comme substrat à l'acte photographique.

Corps, photographie et acte performatif forment une triade de concepts qui interagissent l'un avec l'autre. Dès les débuts de la photographie, cette triade est à l'œuvre et produit, par exemple, les magnifiques portraits de Pierrot de Félix Nadar (et de son frère avec qui il est alors associé, Adrien Tournachon).

Ce dernier a réalisé sa célèbre série de portraits peu après les débuts de la photographie en 1854–1855. Contrairement à l'usage premier que les photographes ont fait de leur nouvel art, il s'agit d'une série totalement mise en scène, et dont l'objet n'est pas de documenter une personne dans son apparence naturelle, posant pour la postérité. Nadar est l'auteur d'une série de portraits d'artistes par ailleurs, thème auquel il accorda beaucoup d'importance dans son œuvre. Plutôt, dans le cas

qui nous intéresse ici, Nadar se choisit un thème (il en eut l'idée comme publicité pour son studio), celui du Pierrot, et procède non pas à la fabrication d'un seul portrait, mais il en produit une série. Il adopte pour celle-ci un même « acteur » (soit le mime Charles Deburau), un même décor en arrière-plan (la toile tendue du studio), et un même costume (emblématique du Pierrot). De portrait en portrait, ce qui varie, ce sont la posture et les gestes du personnage. À l'occasion figure un accessoire qui déclenche ou complète l'action. Les portraits sont pris en pied, alors que le mime exécute le geste en rapport avec l'idée de la prise de vue en question. Ainsi se succèdent, par exemple, *Pierrot surpris*, *Pierrot le photographe*, *Pierrot courant*, *Pierrot suppliant*, *Pierrot avec des fruits*, *Pierrot riant*, *Pierrot écoutant*, *Pierrot souffrant*, *Pierrot avec un médicament*, *Pierrot le voleur*, *Pierrot avec une enveloppe*. Nadar a l'art de capter l'essence du geste, que le drapé du costume amplifie et que l'accessoire appelle au besoin.

En choisissant la figure du Pierrot incarnée par le mime Charles Deburau, fils de Baptiste Deburau, lui-même connu pour avoir instauré l'art de la pantomime en France, Nadar s'identifie à cet artiste et personnage représentant l'homme ordinaire (le Pierrot vient à l'origine de la *commedia dell'arte*, et incarne l'âme de la paysannerie). Il y a un rapport à percevoir entre les frères photographes qui cherchent à faire connaître leur studio, et à faire la publicité de leur art auprès du public, et le mime qui s'adresse à ce même public à travers une figure dépouillée d'artifices, déclinant des gestes communs. Pierrot devient le double de Nadar. Pierrot est toujours suspendu à son geste, ou à la situation dans laquelle il est. Nous, en tant que spectateurs, ne connaissons ni l'avant ni l'après de ce moment dans l'histoire. Nadar/Pierrot met en scène le rien, un moment de rien, juste un cadre et une action coupée du temps.

Ce rapport au temps est ce qui lie et ce qui dissocie à la fois la photographie et la performance telle que nous l'entendons aujourd'hui, c'est-à-dire une action artistique qui se déroule dans un lieu et un moment précis et qui est mise en œuvre par la présence et la participation de l'artiste lui-même. La prise de vue photographique isole son sujet dans l'espace comme dans le temps. La photographie est essentiellement césure dans l'espace et dans le temps. Elle est coupure

d'avec le monde réel, fruit, produit, plutôt que reflet du monde imaginaire, fictif, si l'on veut.

La photographie *de* performance correspond à cette coupe opérée par le dispositif de la photographie dans l'action même de la performance. Le moment de la prise de vue est enregistré sous un format qui va lui conférer une fixité nouvelle. La photographie gèle l'acte performatif dans le temps, sans compter le fait qu'elle transforme un acte qui a lieu dans un espace-temps tridimensionnel en image bidimensionnelle. Déjà, dans l'usage que fit Nadar du noir et blanc, de l'éclairage et du fond de décor en aplat, le photographe anticipe l'effet photographique, le radicalise en quelque sorte en intégrant le résultat que produit le dispositif photographique (la mise en aplat de la scène) à la mise en scène qui précède sa mise en œuvre. La photographie, quand elle est liée à un acte performatif, disons de façon basique à un corps en train de réaliser un acte quelconque, nous offre un moment isolé dans le temps, un micromoment que l'œil lui-même n'arrive pas à isoler, physiquement parlant. Ce moment est un moment de stase ; c'est ce qui équivaut à la pose photographique, ce moment où le dispositif de la prise photographique se déclenche, et où il capte une action dans le temps. Dans la stase, le sujet est stationnaire. Il devient lié au lieu et au temps de manière ultra-précise. Il est capturé dans un état qui ne peut plus changer, et qui demeurera à tout jamais le même, sujet hors du changement. Ce sujet hors du changement est un être de rien, un être sans passé et sans futur. Un tel être est un être de petite condition, un être dont le potentiel est réduit.

Ce moment de stase est aussi par contre un moment d'attente, un entre-deux qui fait que le rien se transforme en quelque chose d'autre, une posture qui pointe un ailleurs, qui laisse entrer l'imaginaire et qui restitue la potentialité de la situation. La photographie nous donne à voir une situation, un état d'être qui appelle une transformation, un changement, qui réveille une potentialité. Cette potentialité se trouve à agir dans le regard du spectateur, ce regard *autre* qui vient s'ajouter en surplomb sur l'image. Dans *Pierrot le photographe*, Pierrot est présenté frontalement, tout comme dans les autres clichés de la série, et l'appareil photo est dressé sur un trépied à côté de lui. C'est tout comme si Pierrot allait

prendre la photo, à la place de Nadar le photographe, et que cette fois, le sujet devient Nadar lui-même, ou encore le spectateur éventuel : celui qui, un jour, dans un horizon indéfini, portera son regard sur cette photographie, celle d'un homme qui photographie. Le regardeur se regarde ici. Artiste ou spectateur se retrouvent dans la même condition, celle de la stase, de l'attente, de l'anticipation. Cet état est celui de la vie même, la vie qui n'arrête pas, le temps qui tourne, le temps cyclique de la vie et de la mort.

Dans *Pierrot le photographe*, le regard du personnage photographiant (sa main droite est sur le point d'appuyer sur le déclencheur de l'appareil) n'est pas tourné vers son objet, qui pourrait être le photographe Nadar ou le spectateur éventuel. Son regard est tourné vers l'intérieur, les yeux sont mi-clos. Pierrot est complètement absorbé par son geste. Du coup, toute la scène devient autoréflexive. Elle devient une mise en abyme du photographe photographiant qui se regarde en train de photographier. Ce regard est un regard intériorisé, pensif. Il rappelle ce caractère de stase qui résulte de l'acte photographique, auquel nous faisons allusion précédemment. Ici, en fait, Nadar photographie ce qui est conscience d'être, ce qui est en somme in-photographiable, la conscience elle-même : ce qui en somme nous fait prendre conscience, en tant qu'humains, de notre propre existence. L'existence se manifeste par une conscience du temps et de l'espace, vecteurs que la photographie permet de saisir à travers sa matérialité même.

La fascination qu'exerce l'idée de pose au sein de la photographie, l'idée que le temps puisse s'arrêter et cesser de s'écouler, cesser de tourner, et potentiellement échapper au cycle infernal de la vie et de la mort, est inhérente à son histoire. Elle a été plus particulièrement mise à l'épreuve par le phénomène de la performance. Indéniablement, ce phénomène est lié à l'accélération du temps dans la société post-industrielle, aux communications, à la cybernétique et aux déplacements plus rapides et plus intenses. Le temps qui est coupure dans le temps, ce qui est dans la nature du dispositif photographique, participe d'une volonté de faire sens, alors qu'elle vide l'acte photographique de son sens même. Cet hiatus du sens fait sens seulement parce l'acte photographique participe du don. L'acte performatif qui se déroule devant et souvent pour l'appareil photo est un don ; la prise photographique est un contre-don qui restitue en quelque part l'acte dans le



© Jeff Wall, *Picture for Women* (1979),
avec l'aimable autorisation de l'artiste.

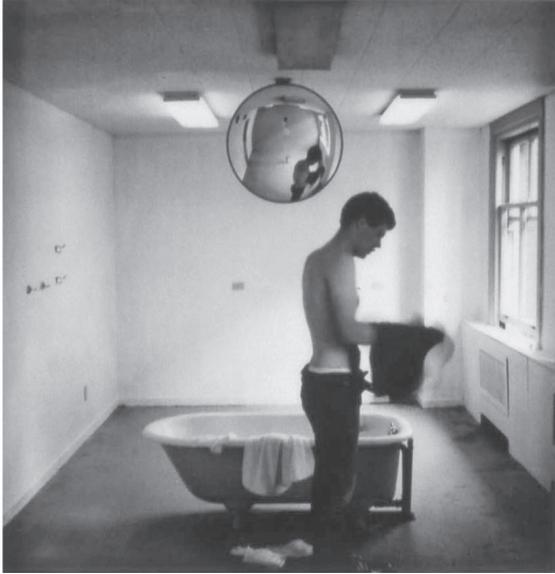
temps, au temps, au continuum du temps et à la durée. Cette durée, prolongation du sens, opère en fonction de la notion de partage, et de la circulation de regards qui se déroulent entre le corps photographié, le corps de celui qui photographie et, dans l'après-coup, de celui qui regarde.

Quelques œuvres récentes, réalisées sous l'impact du croisement de la photographie et de la performance, mettent en œuvre la circulation du regard. Le regard actif du spectateur permet à l'œuvre photographique de s'activer et de faire sens. *Picture for Women* (1979) de Jeff Wall, inspirée du *Bar aux Folies-Bergères* (1881-82) de Manet, montre une femme debout, les mains appuyées sur une table, qui regarde droit devant. À sa droite, on voit le photographe, en l'occurrence Jeff Wall lui-même, en train de la photographier. Cet effet du photographe devenu présent dans la scène même qu'il photographie est obtenu grâce à un miroir placé devant la femme. Le studio où la scène est prise apparaît de même que l'appareil photo qui, sur son trépied, occupe le centre de la photographie. La femme semble porter son regard sur le spectateur, le photographe aussi, effet dû au miroir (invisible). Dans la réalité, le regard de la femme s'est probablement porté sur le photographe attentif et vice-versa. La fluidité des regards ouvre la scène vers l'autre, à la présence de l'autre, tout en révélant l'artifice au sein du dispositif photographique, soit le processus même qui enclenche les choses, une action quelconque, et nous introduit en tant que spectateur au sein du drame latent. Nous demeurons en suspens face à l'exposition de ce micromoment qui apparaît devant nous, temps d'arrêt, temps de pose, brèche qui permet à la conscience de se manifester et de circuler.

Une semblable circulation opère dans le triptyque de Geneviève Cadieux, *Hear Me with Your Eyes* (1989). Deux photographies, celles de gauche, montrent une jeune femme aux yeux mi-clos et à la bouche entre-ouverte qui affiche une expression de douleur. La première photographie est en noir et blanc, et la deuxième en couleurs. La troisième, également en noir et blanc, montre une bouche en gros plan. Le regard erre d'une photographie à l'autre, tentant de recomposer dans la conscience du spectateur le sens des images, l'intensité qui s'y déploie : les diverses variations de cette intensité. Le gros plan sur la bouche pointe l'organe de la parole, lieu de pensée, lieu d'expression de la conscience. Dire



© Geneviève Cadieux, *Hear Me with Your Eyes*
(1989), avec l'aimable autorisation de
la Galerie René Blouin.
Crédit photo : Louis Lussier.



© Max Dean, *Pass It On* (1981), détail,
avec l'aimable autorisation de la
Susan Hobbs Gallery.

la douleur est une des instances les plus difficiles pour la parole et constitue un lieu d'exploration des limites de l'être. Entre le dit et le non-dit existe l'épaisseur des affects qui signalent le poids de la vie, et le poids même de la conscience de la vie, soit la pensée même.

Pass It On de Max Dean (1981) fut une performance photographique réalisée dans un cabinet de médecin. Le spectateur attendait son tour dans l'antichambre avant de pénétrer dans le « bureau » où l'attendait une baignoire, des serviettes et du savon. Un miroir en oculus était placé au-dessus de la baignoire, alors qu'en face se trouvait un appareil Polaroid. Le spectateur pouvait librement circuler dans l'espace, ou prendre un bain, alors que l'appareil se déclenchait régulièrement dès que quelqu'un entrait. Le dispositif mettait en abyme le geste même de la prise de photo, le photographe demeurant absent de la scène, sauf virtuellement par procuration, à travers la présence de l'appareil et la mise en place du dispositif. Dans ce troisième exemple, nous constatons qu'il y a aussi circulation des regards, à laquelle s'ajoute une réelle interchangeabilité des rôles et des positions. Celle-ci lie « contractuellement » artiste et auteur de l'œuvre, production et réception. L'acte photographique, un peu comme chez Jeff Wall, fait retour sur lui-même.

Dans ces trois exemples, on constate que l'acte photographique se « performe ». Cela est lié au fait que l'artiste ait élaboré une mise en scène dans un temps préalable à celui de la prise de vue. D'autres artistes, ces dernières années, ont par ailleurs travaillé sur des situations de performance qui s'ignorent. On pense ici à Beat Streuli qui a photographié des adolescents dans des cours d'école, captant à leur insu gestes et mimiques. Ou encore à Philip-Lorca diCorcia et ses photographies de rue, où se cristallisent des moments non planifiés de la condition humaine, saisis sur le vif et agrandis à grande échelle. Le courant autobiographique dans la photographie, dont Michael Snow ou Raymonde April témoignent, tient aussi de la photographie « performée ». La photographie a joué un rôle important dans les divers projets de General Idea, sur le plan de la critique des médias et de la société du spectacle. Que dire encore de cette performance qui prend tout son sens dans l'acte photographique lui-même, comme Douglas Gordon nous en a fourni maints exemples, aux côtés de Michael Snow, un incontournable dans cette veine autoréférentielle. La prise de conscience de soi et des limites de l'être est

également un courant fort qui traverse l'histoire récente de la photo avec Marina Abramovic, Urs Luthi, Vito Acconci, ou encore Suzy Lake.

Le fort indice de performativité que l'on trouve dans la photographie contemporaine est un formidable exercice d'exploration des méandres de la conscience humaine. La photographie, qu'elle soit elle-même d'une quelconque façon « performée », ou document de performance, nous permet de mieux saisir les affects qui traversent les temps présents. Dans le cas des croisements interactifs de la photographie et de la performance, mieux vaut inverser la proposition du philosophe analytique J.L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, et adopter plutôt la formule suivante : *Quand faire, c'est dire*. Et ceci, tout en gardant à l'esprit que les énoncés peuvent être des actes en eux-mêmes.

Diana Nemiroff

Performances devant l'objectif : Montréal et Toronto dans les années 1970 et 1980

Dans un article publié en 1979, Chantal Pontbriand commentait la difficulté de définir la performance en ces termes :

« [...] on peut considérer que la notion de la performance est une caractéristique fondamentale du postmodernisme. Pour ce, il faut prendre comme prémisse que le post-modernisme correspond à la remise en question de langages, de codes établis, au décloisonnement des disciplines, à l'éclatement des structures hiérarchisantes entre l'institution — le producteur — le produit — le récepteur¹. »

Elle poursuivait en établissant une distinction entre les performances en direct et en différé, soulignant que les disciplines de la photographie, de la vidéo, du film, de l'enregistrement sonore et de l'installation servent souvent de véhicules à des œuvres dans lesquelles la performance est présentée en différé. « Il est évident dans ce cas, écrit-elle, qu'il ne s'agit pas seulement de documentation mais de véritables performances in actu². » Cette reconnaissance que la notion de performance ne saurait se limiter à l'événement en direct découle, bien sûr, de la prémisse critique fournie par le post-modernisme, lequel privilégie la fusion entre disciplines. Historiquement, la performance a été une manifestation hybride et peut-être transitoire, résultant d'enjeux générés dans les champs de la sculpture, du théâtre, de la danse et de la musique. Tous, ils ont été animés du désir de faire éclater les frontières séparant l'art de la vie. La problématique de la communication et la relation de l'œuvre avec son public y ont été centrales ; y a été également

implicite, en arts visuels, une critique de la réification de l'objet d'art et des voies de distribution. Ce n'est donc pas du tout par accident que toutes les disciplines par lesquelles la notion de performance se trouve différée sont des médiums d'enregistrement dont la fonction documentaire fait partie intégrante.

Les performances en direct s'en sont remises à des supports photographiques ou filmiques pour préserver l'enregistrement d'un événement éphémère, mais ces documents sont considérés en général comme étant fragmentaires et incomplets. Il ne leur était pas possible de représenter convenablement la situation d'ensemble engendrée par la performance : sa durée, ses coordonnées spatiales et la dynamique avec le public, entre autres variables. De plus, la performance était vue comme un art de la présence qui « [...] nous confronte à la chose directement, et non pas à sa représentation³ ». Ainsi, le document était au mieux un aide-mémoire, sa valeur d'archives dépendant des comptes rendus additionnels fournis par les témoins oculaires.

Cependant, pendant que les critiques et les témoins oculaires cherchaient à comprendre et à définir l'importance d'actions dans lesquelles « le corps de l'artiste devient à la fois sujet et objet de l'œuvre⁴ », parlant de la performance en termes de prolongement des matériaux et des outils de la sculpture, de critique anti-formaliste faisant écho au chaos de la société ou de narcissisme réflexif⁵, un autre discours s'élabore autour de la photographie et des médias, lequel allait contribuer à leur donner un nouveau rôle relativement à la performance. Émanant de la théorie des médias et du structuralisme français, ce discours avançait que la photographie et autres médias, comme la télévision et la publicité, constituaient maintenant le nouvel environnement, une mythologie qui façonnait la réalité. On pouvait les considérer comme des langages, avec leurs propres codes, pouvant être analysés et parodiés. En même temps, l'art conceptuel, minimisant l'importance de l'esthétique des beaux-arts et accentuant celle du reportage, encourageait les artistes à utiliser l'appareil photo et la caméra comme outils pouvant leur donner rapidement une lecture de leur environnement et de leurs actions. « La caméra est le prolongement de l'œil », écrivait Les Levine au début des années 1970 dans un article montrant l'influence de McLuhan sur sa façon de penser. « Le contexte de l'Art de la Caméra [...] c'est le cerveau lui-même⁶. »



© Colin Campbell, photogramme
extrait de *True/False* (1972),
avec l'aimable autorisation de Vtape.

En 1974, au moment où Levine publiait pour la première fois, sur le ton d'un manifeste, ses remarques sur l'art de la caméra, une grande partie du travail qui se faisait en photographie et en vidéo à Montréal et à Toronto laissait clairement voir l'impact de la performance. On peut observer une esthétique de mise à nu dans les premières vidéos de Lisa Steele ou de Colin Campbell, tous deux de Toronto. Se tenant devant la caméra, ils soulèvent des questions d'identité personnelle que le médium utilisé vient cadrer. Par exemple, dans sa bande intitulée *True/False* (« Vrai/Faux », 1972), Campbell y va d'abord d'une série d'aveux qu'il dénie par la suite. Le travail à la caméra, une longue prise montrant l'artiste en gros plan, d'abord de profil puis de face, évoque la photo de criminel et l'histoire de la photographie officielle⁷. C'est la vérité qui est inculpée ici. En ayant recours à la contradiction et à une interprétation neutre, Campbell fait en sorte qu'il est impossible de déterminer lesquelles parmi ces révélations, si tant est qu'il en soit, sont vraies ou fausses. Dans le domaine circonscrit par une caméra en action, la ligne qui sépare la réalité de la fiction est floue et se prête donc aussi bien à l'invention et à la dissimulation de soi qu'à la révélation d'un soi authentique.

Contrairement à Campbell qui nous rend conscients du voilement délibéré de l'identité dans ses œuvres, Lisa Steele s'intéresse à une représentation authentique de soi dans sa performance vidéo intitulée *Birthday Suit—Scars and Defects* (« Costume d'Ève — Cicatrices et imperfections », 1974). Elle concentre notre attention sur des aspects involontaires : la formation de l'identité dans le temps par l'interaction d'une résolution consciente et d'une prédisposition inconsciente dans un environnement qui fournit des obstacles inattendus. La mise à nu de Steele est délibérée ; avançant à grands pas vers la caméra, elle énonce la circonstance et l'intention : « Du 22 septembre 1947 au 22 septembre 1974. En l'honneur de mon anniversaire, je vais vous montrer mon costume d'Ève, avec ses cicatrices et ses imperfections. » Il s'agit d'un inventaire et nous en sommes les témoins. Pour signifier la valeur que Steele accorde au fait concret, la douleur, la joie et la déception — l'essence même de l'apprentissage de la maturité — sont écartées au profit d'une histoire personnelle prenant la forme d'un inventaire, articulé avec calme, de faits passés qui ont laissé des traces visibles sur son corps. Bien que les artistes, les femmes en particulier, qui utilisent leur corps lors de performances



© Lisa Steele, photogramme extrait de
Birthday Suit-Scars and Defects (1974),
avec l'aimable autorisation de Vtape.
Crédit photo : Musée des beaux-arts du Canada /
Musée canadien de la photographie contemporaine.

aient souvent été accusées de narcissisme, il est important de noter que la façon systématique dont Steele révèle ici son corps est un travail sur la mémoire, une manière d'accéder aux secrets qu'il recèle. L'accent qu'elle met sur la signification personnelle est implicitement critique dans une société du spectacle où les images de corps féminins sont associées, de façon réductrice, à la beauté et à la sexualité ou à leurs opposés.

La représentation de soi n'est qu'une moitié dans l'équation de la performance. La séparation traditionnelle entre l'acte de création en privé et la présentation publique de l'objet d'art est court-circuitée dans la performance en direct. Le gain en intensité, en immédiateté ou en authenticité qui en résulte est un produit de la confrontation entre l'artiste et le public⁸. Quand la performance est différée au moyen de la photographie ou de la vidéo, l'appareil joue le rôle du public. Ici, la fonction documentaire est suprême, même lorsque le résultat est censé être une œuvre autonome. En vidéo, l'artiste peut suivre ses actions sur la caméra qui devient ainsi une sorte de miroir offrant une réaction instantanée. Cette intimité en tête-à-tête est transmise au public dans les bandes qui viennent d'être décrites à l'aide de prises continues, non montées, et d'angles de caméra qui nous approchent du performeur, de même que par des conventions de visionnement empruntées à la télévision et qui sont elles-mêmes intimes. Comme la vidéo, la photographie fixe est avantagée par sa capacité d'enregistrer la réalité. L'action peut être structurée pour l'appareil photo et la durée représentée par une séquence linéaire ou rythmique. Le mouvement peut être simulé en utilisant le flou ou le brouillage des gestes. Cependant, les performances les plus provocantes pour l'appareil sont celles qui invitent le spectateur à participer, à un niveau conceptuel, physiquement ou psychologiquement à l'action. Alors, l'échange communicationnel, qui est au cœur de toute performance, est enclenché et les implications sociales de la performance sont comprises.

Deux œuvres ont été particulièrement efficaces en ce sens : *Are You Talking to Me?* (« C'est à moi que tu parles ? », 1979) de Suzy Lake et *Pass It On* (« Fais circuler », 1981) de Max Dean. Lake a donné le nom de « chorégraphies » à plusieurs de ses performances en direct et photographiques avant cette œuvre-ci, faisant allusion à sa lutte pour garder le contrôle dans des circonstances qui, par

leurs contraintes physiques, la mettaient dans un état d'extrême vulnérabilité. Dans *Are You Talking to Me?*, elle s'est débarrassée de tout accessoire, n'ayant recours qu'à ses expressions faciales pour mimer une conversation avec un interlocuteur invisible. Un seul regard sur le visage expressif de Lake et sur les émotions qui s'y jouent suffit à comprendre la nature pénible de la situation⁹. L'artiste s'est donné du mal pour accentuer les signaux affectifs envoyés par les images en utilisant divers mécanismes expressifs, par exemple, en coloriant à la main certaines images et en étirant les négatifs avant de les imprimer pour exagérer la distorsion de ses traits. Fait plus significatif, elle a installé les photographies sur une ligne continue tout autour de la galerie (par opposition à la disposition en grille d'une œuvre antérieure intitulée *A One Hour (Zero) Conversation with Allan B.* [« Une conversation d'une heure (zéro) avec Allan B. », 1973]), de sorte que le spectateur ou la spectatrice qui regarde les images se retrouve dans la position d'interlocuteur. Les expressions anxieuses de Lake évoquent des sentiments réciproques de malaise chez le spectateur qui est interpellé à la fois par la mise en scène et par l'utilisation du « you/tu » dans le titre. La conversation en cause se situe donc dans l'ici et le maintenant, dans le contexte performatif de l'installation. Les expressions exagérées de l'artiste, ses supplications non entendues, s'adressent à nous. Nous sommes les interlocuteurs invisibles avec lesquels elle s'acharne à communiquer. Le drame de l'œuvre réside dans la difficulté de cet échange fondamental entre artiste et public ou, de façon plus générale, entre soi et les autres.

Alors que la participation du spectateur est psychologique dans *Are You Talking to Me?*, elle est beaucoup plus directe dans *Pass It On* de Max Dean. Exploitant la fonction documentaire première de la photographie, Dean a tourné l'appareil photo en direction du public plutôt que vers lui-même dans cette performance qui s'est déroulée dans des bureaux modifiés du Drummond Medical Building de Montréal. La description détaillée que donne l'artiste du contexte de cette œuvre a été publiée ailleurs¹⁰; mentionnons simplement ici qu'elle comportait comme éléments un miroir de sécurité convexe, une baignoire fonctionnelle avec savon et serviettes propres, et un appareil Polaroid SX-70 programmé de façon à prendre des images à intervalles réguliers, une fois que le spectateur ou la spectatrice

était entré dans la pièce. Dans la lignée des performances antérieures de Dean, le spectateur est invité à agir (dans ce cas-ci, à prendre un bain) dans une performance privée devant l'appareil photo (voir documentation à la page 32). Selon les estimés de l'artiste, moins de 25 % des personnes se sont prêtées à l'exercice, indiquant peut-être la difficulté d'établir une base de confiance dans une situation qui, tout comme l'art lui-même, ne correspond pas à un modèle habituel (et qui, de plus, comporte une part de dévoilement de soi). Le spectateur pouvait emporter les photographies, preuve d'une expérience essentiellement privée qui avait pour but d'engendrer une discussion. En ce sens, les images servaient de liens dans une chaîne d'échanges qui s'étendait des participants à la communauté, illustrant ce que Philip Fry a décrit en ces termes : « Dean [...] a fait passer l'accent de l'œuvre d'art considérée comme un produit fini ouvert [...] aux transactions intersubjectives comprises dans la proposition [...] »¹¹. » L'artiste dit lui-même que « l'œuvre oscille, en fait, entre cette expérience privée et personnelle et l'aspect potentiellement public de la photo comme document ».

À la fin des années 1970, on a pu remarquer un glissement dans le travail de type performatif fait devant l'objectif. La mise sur pied d'événements à grande échelle consacrés à la performance, à la fois à Montréal et à Toronto, suggère que les questions soulevées par la performance quant à l'institution de l'art et à son public avaient atteint, à ce moment, un niveau d'importance critique et que l'effet de ce questionnement sur les autres disciplines se faisait alors clairement sentir. Bien que les questions d'autoreprésentation et de participation du public soient demeurées critiques, le centre d'intérêt passa de la présence aux effets médiateurs de la représentation, ouvrant la voie à une analyse des disciplines en tant que telles. Deux avenues d'exploration se sont offertes aux artistes dans les deux villes : l'une, la place de plus en plus grande occupée par les médias dans la société contemporaine, comprenant et réunissant le grand art et la culture populaire; l'autre, la trajectoire historique liant la photographie, en particulier, aux avancées technologiques en communication au XIX^e siècle, de même qu'aux disciplines traditionnelles en beaux-arts.

À Toronto, General Idea et David Buchan puisaient alors dans les codes et les clichés de la culture populaire, Buchan dans la mode et la publicité, et General Idea

dans le monde du divertissement de masse, par exemple les concours de beauté, les émissions de variétés à la télévision et les informations spéciales à contenu « léger ». Dans les mots de General Idea (faisant écho à l'ouvrage *Mythologies* de Roland Barthes), il s'agissait des « coquilles oubliées de la culture », de « formes disponibles » que de nouvelles significations pouvaient ranimer. En réaction à la platitude du paysage culturel canadien de l'époque, le trio de General Idea (connu universellement par leurs noms d'emprunt, soit AA Bronson, Felix Partz et Jorge Zontal) a conçu une parodie élaborée de la scène artistique en créant des publications comme *FILE Magazine*, sosie du magazine *Lifé*, ainsi que de nombreuses performances s'inspirant de la formule de l'émission de variétés et toutes captées sur vidéo. Dans leurs premières performances, même si les artistes interprétaient des rôles classiques comme le maître de cérémonie, le commentateur sportif (ancien joueur) et l'artiste (en herbe), le véritable centre d'intérêt était le public. Le rôle de ce dernier était d'agir, mais d'une manière très déterminée, les performances de General Idea dépendant de sa complicité et de sa supposée capacité de lire les codes en train d'être manipulés. D'où l'importance de certaines scènes dans plusieurs bandes vidéo, dont *Blocking* (« Obstruction », 1974), *Going thru the Motions* (« Faire semblant », 1975) et *Hot Property* (« Propriété recherchée », 1977), dans lesquelles un maître de cérémonie fait répéter au public un enchaînement de réactions classiques. Dans ces performances, le public devient la matière principale : « Les désirs [des spectateurs] comme public dans des situations de performance et leurs manières de s'y prendre pour combler ces désirs sont des enjeux pour nous, a déclaré AA Bronson [...] Nous voulons que notre public soit sur le bord de son fauteuil, qu'il devienne à la fois figurant et spectateur, à la fois actif et passif¹². »

Cet effet — travailler les formules médiatiques de son choix et être travaillé par elles — joue un rôle critique dans le récit de l'artiste et du système de l'art élaboré par General Idea. Dans les bandes vidéo suivantes, *Pilot* (« Pilote », 1977) et *Test Tube* (« Éprouvette », 1979), toutes deux conçues pour la télédiffusion, le groupe détourne l'attention portée sur le public en « studio » pour aborder leurs propres rôles comme artistes, surtout en rapport avec la télévision. *Test Tube*, qui a également été montrée dans le cadre de l'exposition *Canada Vidéo* à la



Biennale de Venise en 1980, est un mélange ironique du feuilleton télévisé, des commerciaux et de l'analyse médiatique, se déroulant dans le mythique Colour Bar Lounge. La notion d'habitation ou de doublure critique, qui avait continuellement instruit leurs emprunts aux médias, est toujours en vigueur, bien qu'elle soit devenue assez subtile pour que Jorge se demande à un certain moment : « Est-ce une parodie de la télévision ou faisons-nous toujours de l'art ? » Jouant leurs propres rôles (adéquatement vêtus en tons neutres de gris), les artistes adoptent le savant badinage des experts pour disséquer l'impact des médias sur l'image romantique de l'artiste et pour rejeter les idées sincères voulant que l'artiste puisse révolutionner la télévision. L'attitude à adopter devant la domination du marché et des médias, s'entendent-ils pour dire, n'est pas de travailler à l'extérieur du système — qui, de toute manière, a infiltré la réalité —, mais de miner sa rigidité de l'intérieur en « occupant les contextes et en les vidant de leur sens puis en les emplissant immédiatement de nouvelles sensibilités [...] repoussant les marges de notre société vers le centre et créant un changement culturel continu¹³ ».

Alors qu'à la fin des années 1970, les performances de General Idea avaient trouvé leur formule la plus efficace dans le commentaire fait sur mesure pour la télévision, David Buchan — qui se décrivait lui-même comme un « artiste du garde-robe » — choisissait la photographie comme véhicule de ses autoportraits dans lesquels il incarnait une variété de personnages. Dans *Modern Fashions* (« Modes modernes », 1979), recourant à des photographies en noir et blanc qui pouvaient passer de la page d'un magazine à la galerie, il a transformé les commentaires de défilés de mode en textes spirituels, pleins de sous-entendus sexuels, dans lesquels il parodiait le style du texte publicitaire de même que celui du commentaire artistique. Buchan a trouvé, dans les images séduisantes et le langage publicitaire de la mode, une incarnation culturelle contemporaine de la masculinité (hétérosexuelle) qui, avec un peu de torsion, pouvait se prêter à l'expression d'autres désirs (homosexuels). Cette habitation ironique est un thème important dans *Modern Fashions*, comme l'est aussi l'idée contradictoire d'identités multiples, sélectives, représentées comme autant de choix vestimentaires. Buchan fait allusion à cette stratégie dans un texte accompagnant une « pub » dans la série annonçant Cam-o-flage® Brand Underwear : « [...] Fusionner avec son

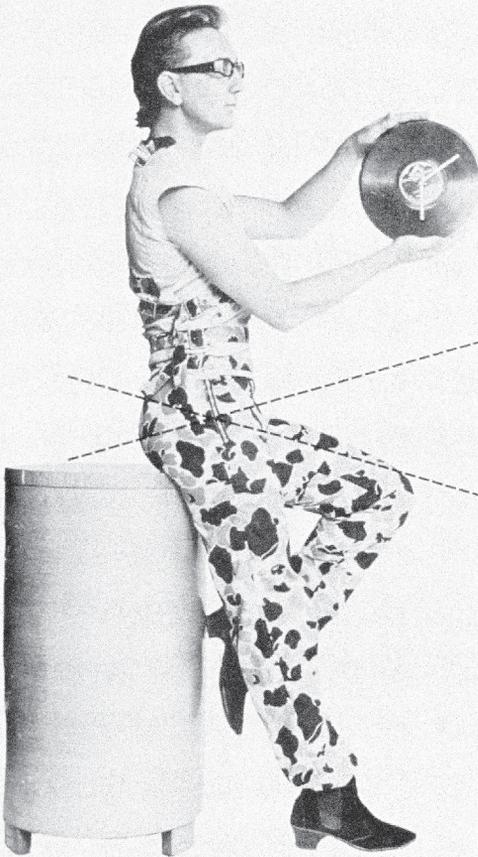
entourage et adopter un comportement proche du caméléon sont des conditions préalables à la vie dans le monde moderne¹⁴. »

Le langage du camouflage est évocateur dans ses liens à la communauté gaie, dont faisait partie Buchan, laquelle a l'habitude de faire du « va » et « vient » entre les rôles sexuels prescrits par la société. Les vêtements et les gestes (mimés avec précision et sensibilité par Buchan) sont des éléments clés dans le jeu des genres, pour quiconque sait lire les signes. C'est en ce sens que, dans cette œuvre, les fictions publicitaires s'alignent sur la fiction de l'identité sexuelle qui, selon la théoricienne Judith Butler, n'a ni noyau ni substance intérieure. Elle avance qu'il s'agit plutôt d'une « [...] valeur incarnée de façon performative [...] qui, lorsque libérée de son intériorité factice, [...] peut entraîner la prolifération parodique et le jeu subversif de significations sexualisées¹⁵ ». Buchan joue la masculinité stéréotypée des anciennes publicités d'*Esquire* (disponibles, comme l'a admis General Idea relativement au concours de beauté, précisément parce qu'elles étaient périmées) sur lesquelles s'appuyait *Modern Fashions*, tout en détournant leur message de séduction vers un public qui n'était absolument pas la cible des annonces originales.

La communication directe entre artiste et public était un élément important de la performance en direct, et cet échange communicationnel est demeuré central dans plusieurs des premières performances faites devant l'objectif. Cependant, un des aspects structurels ayant marqué le passage de la présence à la représentation à la fin des années 1970, sur le plan à la fois littéral et figuratif, a été la substitution de la lecture à la parole. De plus, comme on peut le constater dans le travail de General Idea et de David Buchan, les éléments textuels, qu'ils soient visuels ou verbaux, sont la plupart du temps doublés, de sorte qu'un texte est lu à travers ou en juxtaposition à un autre. Ainsi, le matériel emprunté à des sources culturelles populaires ou modelé sur celles-ci se voit doté d'un sens nouveau, ou supplémentaire, dans le contexte des œuvres de ces artistes. Craig Owens a lu dans cette tendance une impulsion allégorique et a élaboré une théorie à l'effet qu'il s'agit là d'un aspect clé du postmodernisme¹⁶. Il a associé l'allégorie à des stratégies comme l'appropriation, l'*in situ*, le transitoire, l'accumulation, le discursif et l'hybridité, lesquelles ont caractérisé une bonne partie des œuvres produites au début des

Cam-o-flage[®] BRAND UNDERWEAR

brief encounters of the
wunderkind . . .

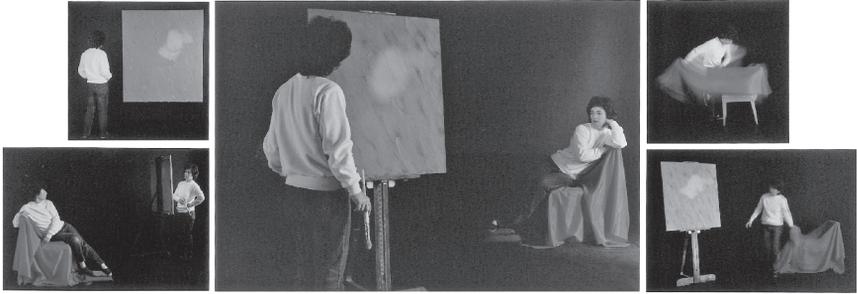


Now you see it, now you don't.
When you're looking for
something that's hard to find, that
looks like it isn't there, look
again.

Blending into one's surroundings
and chameleon-like behaviour are
prerequisites for living in the
modern world. Being able to
change one's colours or spots
allows for controlled visibility.
Destroy that fine line between the
inside and the outside to achieve
maximum homogeneity.

Cam-o-flage[®]
Understatements you'll
understand.

© David Buchan, *Cam-o-flage*[®] Brand Underwear
de la série *Modern Fashions* (1976), avec l'aimable
autorisation de la succession David Buchan.
Crédit photo : Musée des beaux-arts du Canada /
Musée canadien de la photographie contemporaine.



© Sorel Cohen, *An Extended and Continuous Metaphor #8* (1983), SODART (Montréal), 2005.

années 1980 et les ont distinguées de celles des prédécesseurs modernistes. De plus, il a mis en relief le potentiel allégorique de la photographie (si souvent utilisée pour documenter des œuvres fugitives) qui « représente notre désir de fixer le transitoire, l'éphémère, dans une image stable et stabilisante ¹⁷ ».

Toutefois, le potentiel allégorique de la photographie, du moins relativement à la performance, a moins à voir avec sa fonction documentaire première qu'avec la capacité de répétition de la photographie. Owens le reconnaît tacitement lorsqu'il observe que l'allégorie se préoccupe de la structure en tant que séquence. Le résultat, note-t-il, « n'est pas dynamique mais statique, ritualiste, répétitif. Il est donc la quintessence de l'anti-récit puisqu'il interrompt le récit sur place ¹⁸. » Cet aspect ritualiste et répétitif de la photographie est particulièrement évident dans la série intitulée *An Extended and Continuous Metaphor* (« Une métaphore prolongée et continue », 1982–1986) de Sorel Cohen. Chacune des œuvres individuelles de ce groupe est un polyptyque organisé de façon hiérarchique (un grand panneau central est accompagné de panneaux latéraux plus petits), en rupture avec la pratique précédente de Cohen dans laquelle les photographies suivaient un arrangement séquentiel ou en grille pour conférer l'idée de mouvement. De toute évidence, la nouvelle disposition a été choisie précisément en raison de ses connotations picturales. La source à laquelle il est fait allusion, soit le retable flamand, utilisait la forme du polyptyque pour son potentiel narratif, afin d'illustrer des événements de l'Histoire sainte. Avec ce dispositif archaïque (qui renvoie également à la fonction descriptive de la photographie puisque l'art flamand est également connu parmi les historiens de l'art pour son réalisme descriptif), Cohen introduit son thème apparent — le peintre dans son atelier, sujet qui historiquement invitait le spectateur curieux à regarder une mise en scène du processus artistique —, tout en défaisant le récit traditionnel du peintre, de son modèle/muse et du spectateur pour en faire une succession ritualiste d'actes du regard.

Par son titre, Cohen affirme son intention, puisqu'on peut définir l'allégorie comme étant « une métaphore prolongée et continue ». Elle parle figurativement de la performance par le langage de la peinture, pour rendre visible une transformation dans la relation entre artiste, objet et public qui s'est produite en performance (l'artiste devenant à la fois sujet et objet de l'œuvre), mais elle

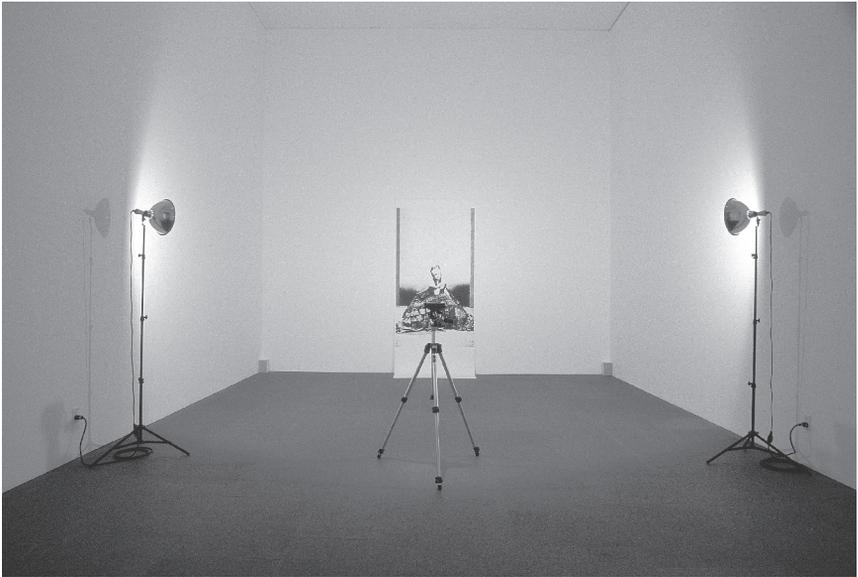
parle également de la peinture par le langage de la performance pour décrire les transformations au sein de sa propre pratique artistique en tant que femme artiste. Ses performances photographiques peuvent se lire en tant que critiques de la peinture, périmées parce que leur fonction descriptive a été supplantée par la photographie, en tant qu'expressions rhétoriques d'un discours féministe défiant le positionnement conventionnel de la femme dans la société patriarcale qui s'est effectué par le biais de l'institution de la peinture. Par contre, une troisième lecture, moins évidente et plus difficile à extirper, concerne un re-travail de l'autoportrait/performance spécifiquement par voie photographique (avec double et triple exposition). La figure répétée de Cohen, toujours habillée de la même manière neutre, expose le récit en tant que fiction et, ce faisant, détourne notre attention du sujet littéral (l'artiste/modèle) pour l'entraîner vers la structure formelle et symbolique, constituée par le réseau de regards imbriqués. En lieu du regard traditionnel du peintre dans l'autoportrait, qui rencontrait et reflétait celui du spectateur, le circuit des regards dans ces photographies est cadré et contenu par un espace noir, explicitement théâtral, qui rend le sujet abstrait et le distancie. L'œuvre est devenue un système de signes, un texte, et l'autorité de l'auteur se retire devant celle du lecteur.

Le désir de Cohen de parler d'un mode de représentation par un autre et ses citations de l'art du portrait du XIX^e siècle la relie à un autre artiste montréalais, Rober Racine, en particulier à sa performance-installation intitulée *Entendre la Castiglione* (1983). Ici, on voit également à l'œuvre une des impulsions les plus fondamentales de l'allégorie : la réanimation d'une relique du passé et la réciprocité que Racine tente d'établir entre le visuel et l'oral. La description d'Owens du mépris des catégories esthétiques dans l'allégorie, qui fait que « les mots sont souvent traités comme des phénomènes purement visuels alors que les images visuelles sont offertes comme des textes à déchiffrer¹⁹ », trouve un parallèle dans la caractérisation que donne Racine de sa création hybride dans un article sur « la *biopictura* » : « La *biopictura* est la vie de l'image par l'écriture. C'est également la voix d'une image vers son écriture²⁰. » Plus loin dans cet article, Racine identifie l'impulsion derrière son travail en arts visuels en des termes remarquablement proches de ceux de l'allégorie : « Tout cela naît d'un désir, d'un

besoin de traduire, de recréer une lecture par le biais d'une réécriture d'un texte, d'une image sonore ou visuelle²¹. »

Entendre la Castiglione donne une voix — le son visé par Racine devait être « granuleux et flou, plutôt semblable à la texture des premières photographies²² » — à un portrait d'une des personnes les plus photographiées du XIX^e siècle, la comtesse di Castiglione qui, en tant qu'épouse d'un diplomate italien et maîtresse de l'empereur Napoléon III, a illuminé brièvement la cour française de sa beauté et de ses minauderies²³. La performance prend la forme d'une session de photographie imaginaire : une photographie agrandie remplace la comtesse elle-même alors qu'un trépied au milieu de la pièce supporte non pas un appareil photo, mais un magnétophone. Quand celui-ci est mis en marche à l'aide d'un mouvement semblable à l'activation de l'obturateur d'un appareil photo, nous avons devant les oreilles un « instantané » de la voix de la comtesse comme elle aurait pu l'être, la trace d'une trace. Ce que Racine a appelé son essai visuel, sa *biopictura*, est une tentative de donner de l'espace à la vignette qui confère à la photographie son autorité documentaire. Malgré son indétermination (les mots prononcés demeurent indéchiffrables, tout comme l'image), la performance-installation de Racine est un exercice de représentation *in fictivo* de la densité d'une rencontre avec l'Histoire.

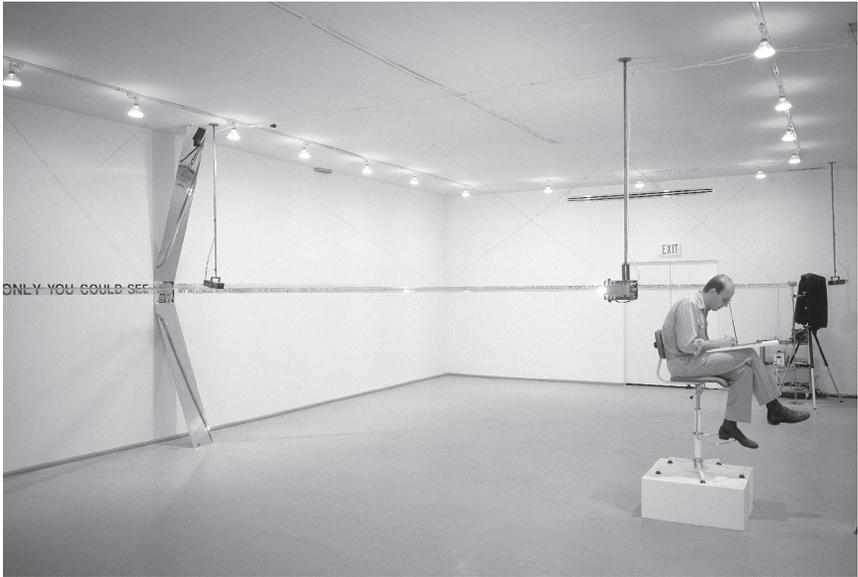
Alors que, dans *Entendre la Castiglione*, l'Histoire est comprise comme une constellation sociale et politique d'événements vécus par une personne brièvement célèbre dont le passage s'est subjectivement incarné dans des autoreprésentations élaborées, l'Histoire dans l'œuvre de David Tomas prend une signification plus vaste et impersonnelle. Dans une série d'installations « performées » dans lesquelles son corps agissait comme une « composante passive et mécanisée²⁴ », il abordait les transformations dans la vision occidentale qui ont résulté de l'invention de la photographie (et de systèmes subséquents de fabrication d'images, allant du cinéma et de la télévision jusqu'à la réalité virtuelle). En opposition à cette histoire, qui a émergé dans le contexte de la révolution industrielle, il proposait un contre-récit, une histoire négative de la photographie en résistance à l'hégémonie des sujets et des images.



© Rober Racine, *Entendre la Castiglione* (1982-1983).
Crédit photo : Musée des beaux-arts du Canada /
Musée canadien de la photographie contemporaine.

Au cœur de ce contre-récit se trouvaient deux éléments récurrents dans les installations : un stroboscope et une *camera lucida*. Dirigé vers la *camera* plutôt qu'éclairant un sujet, le stroboscope remplissait la lentille de lumière, produisant une photographie transparente, sans image, qui pouvait se lire comme une réduction iconique du processus photographique à l'essentiel. La *camera lucida*, dispositif de dessin pré-photographique, agissait comme interface technique aidant un dessinateur (Tomas), assis au milieu de l'installation, à faire un dessin au crayon de la photographie vide. Cette imitation du processus photographique, qui transforme une photographie (positive) sans image en un carré (négatif) noir, constitue un commentaire ironique sur la description de la photographie donnée par William Henry Fox Talbot, soit le « crayon de la nature », tout en soulignant également l'analogie entre le geste de Tomas et la réduction que faisait Malevitch, au début du XX^e siècle, de l'histoire de la représentation en art à la peinture d'un carré noir.

La récente description de Tomas de ses installations « performées » comme étant des commentaires tridimensionnels modelés sur l'idée d'un texte²⁵ et l'importance du contre-récit dans son travail relie celui-ci à l'allégorie à plusieurs niveaux. Les stratégies allégoriques, dont le déplacement de références historiques, comme la lentille biconvexe de Harrison ou le train Burlington Zephyr (chacun, respectivement, l'exemple d'une importante avancée dans l'histoire de la technique photographique au XIX^e siècle et de la technologie du transport au XX^e siècle), dans un contexte nouveau, ritualiste, contribuent à un méta-discours sur les transformations de la vision occidentale dans laquelle le corps de l'artiste joue un rôle primordial. D'une part, son corps est enchâssé dans l'environnement technologique de l'installation, ses actions entièrement déterminées par un système mécanique dans lequel il n'est qu'une composante. D'autre part, à travers la *camera lucida*, instrument qui réunit explicitement la main et l'œil, il fait partie d'une économie de vision incorporée qui contredit la séparation du corps et de la conscience telle qu'illustrée par les systèmes de fabrication d'images de la société moderne occidentale, de la photographie à la réalité virtuelle. C'est cette contradiction qui nous permet de lire le produit du labeur de Tomas, le



© David Tomas, *Behind the Eye Lies the Hand of William Henry Fox Talbot* (1984), avec l'aimable autorisation de l'artiste. Crédit photo : Alex Neumann, Toronto.

dessin entièrement noir, comme un effacement et un geste de résistance plutôt que comme un signe de futilité et d'absence de sens.

Écrivant sur celle-ci, Mark Lewis a fait remarquer qu'on pouvait interpréter l'installation de Tomas intitulée *Behind the Eye Lies the Hand of William Henry Fox Talbot* (« Derrière l'œil se loge la main de William Henry Fox Talbot, 1984 ») comme une histoire des œuvres qui ont questionné le site du musée, bien qu'il poursuive en disant que cette interprétation du travail est la moins intéressante²⁶. S'il est vrai qu'il ne s'agit pas de son sens principal, l'installation représente une intersection des histoires de l'art, de la photographie et de l'anthropologie qui mime le discours même du musée, bien que de façon critique. De ce point de vue, les installations de Tomas et de Racine, en raison de leur caractère transitoire, sont les plus à l'opposé de l'histoire des objets du musée qui, lui, les dote d'une importance non seulement historique mais aussi iconique. Cependant, lorsqu'on considère l'ensemble des pratiques abordées dans le présent article, il est évident qu'elles sont reliées entre elles par leur aspect discursif et critique ; comme l'écrivait Chantal Pontbriand en 1983, « En [...] faisant continuellement émerger question sur question, la performance est une intervention critique qui déstabilise le système de l'art tout en le déjouant²⁷. » Autant de questions révèlent l'incertitude de la connaissance à un moment historique particulier, la perte d'autorité de toute discipline ou médium. La photographie et la vidéo, en raison de leur activité relativement récente au sein de l'histoire de l'art et de leur caractère fondamentalement discursif, lequel se prête à une prolongation spatiale ou temporelle, sont des véhicules naturels pour l'acte d'interrogation de la performance.

La présente discussion de la performance relativement à la photographie et à la vidéo a porté sur des artistes de Montréal et de Toronto dans les années 1970 et 1980. Même à l'intérieur de ces paramètres limités, elle est trop incomplète pour constituer une histoire ; quelques artistes seulement ont été mentionnés et il y a eu peu d'espace pour considérer aussi bien le contexte duquel le travail a émergé que son élaboration dans le temps. Néanmoins, quelques points communs peuvent être notés. Montréal et Toronto étaient d'importants centres artistiques au Canada dans les années 1950 et 1960, au moment où l'art sérieux se définissait par la peinture abstraite. Seuls quelques d'artistes de la génération plus âgée avaient

des pratiques annonçant l'hybridité qui allait devenir un trait caractéristique des œuvres futures ; mentionnons Françoise Sullivan et Charles Gagnon à Montréal, Michael Snow et Joyce Wieland à Toronto, et Les Levine, pour une courte période, dans ces deux villes. La performance, comme forme artistique, est apparue dans les années 1960 et 1970, à la fois à Montréal et à Toronto, en réaction à des changements aussi bien sociaux qu'artistiques : la montée de la contre-culture et du féminisme, l'opposition à la guerre du Viêt Nam, les droits de la langue française et les questions de censure, par exemple, viennent à l'esprit. L'établissement de centres d'artistes autogérés dans les deux villes, prêts à accueillir des œuvres qui ne s'appuyaient pas sur l'objet, a donné à cette nouvelle production une base institutionnelle. À la surface, on pourrait tracer une distinction à partir de l'apparente préférence pour la vidéo à Toronto et pour la photographie à Montréal mais, étant donné justement le questionnement des frontières entre disciplines et médiums, il ne s'agit pas d'un enjeu véritable. En fait, une constante dans ce travail serait les oppositions et les contradictions soulevées par chacun des artistes, entre la vérité et la fausseté ou le public et le privé, entre le silence et la parole, entre la décision d'agir ou d'être passif, entre la nature ou la culture, la télévision ou l'art, la peinture ou la photographie, entre l'expérience et la représentation, entre la mort de la machine et la vie du corps. C'est en provoquant l'ouverture de ces alternatives que les pratiques hybrides dans les deux villes ont donné une forme à la situation instable, limitrophe, qui constitue l'essence de la performance.

Traduit par Colette Tougas

NOTES

1. Chantal Pontbriand, « Notion(s) de performance », dans AA Bronson et Peggy Gale (sous la dir.), *Performance by Artists*, Art Metropole, Toronto, 1979, p. 10.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, p. 22.
4. Willoughby Sharp, « Body Works », *Avalanche 1* (automne 1970), p. 14. [Notre traduction.]
5. Ces caractérisations du travail en performance à la fin des années 1960 et durant les années 1970 sont analysées dans Willoughby Sharp, *op. cit.*, p. 14–17; Cindy Nemser, « Subject-Object: Body Art », *Arts Magazine*, vol. 46 (sept./oct. 1971), p. 38–42; et Max Kozloff, « Pygmalion Reversed », *Artforum*, vol. 14 (nov. 1975), p. 30–37.
6. Les Levine, « Camera Art », *Studio International*, vol. 190 (juillet 1975), p. 52. L'article de Levine a d'abord été publié en 1974 dans le catalogue d'une exposition organisée par Optica, le centre d'artistes autogéré de Montréal.
7. Pour une analyse de cette histoire, voir Stuart Marshall, « Strategies of Dissemblance », dans Bruce Ferguson, *Colin Campbell: Media Works 1972–1990*, catalogue d'exposition, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, 1991, p. 25–26.
8. En principe, ce gain est toujours présent en tant qu'élément de la performance, mais il est surtout visible lorsque l'artiste prend délibérément le risque de perdre le contrôle inhérent à un tel contexte contingent, comme l'ont fait Suzy Lake et Max Dean dans leurs performances pendant un festival commandité par le Musée des beaux-arts de Montréal, en 1978. Voir Peter Froelich, « Blurbs », *Parachute 12* (automne 1979), p. 10–12, pour une description détaillée de ces performances.
9. L'expression des émotions intéresse depuis longtemps les artistes désireux de rehausser la véracité de leurs illustrations et de gagner la sympathie des spectateurs. Au XIX^e siècle, les scientifiques se sont tournés vers la photographie comme outil objectif avec lequel ils pouvaient comprendre la nature de différents types de mouvement, dont les émotions fugitives qui passent sur le visage si rapidement qu'il est difficile de les saisir dans le détail. Charles Darwin, écrivant sur l'expression « de la dépression, de l'anxiété, du chagrin, de l'abattement, du désespoir » dans *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (John Murray, Londres, 1872), a recouru aux photographies scientifiques du docteur G.-B. Duchenne, qui a découvert qu'en stimulant les muscles du visage à l'aide d'impulsions électriques, il pouvait créer des expressions que seuls les acteurs les plus doués arrivaient à reproduire à volonté. Il est intéressant de noter la proche ressemblance entre les expressions du chagrin et de l'anxiété, illustrées dans cet ouvrage sur la photographie d'un jeune acteur prise par Duchenne, et l'expression qui revient souvent sur le visage de Suzy Lake dans *Are You Talking to Me?*.
10. Max Dean, « Pass It On », dans Chantal Pontbriand (sous la dir.), *Performance: Text(e)s & Documents*, actes du colloque, éditions Parachute, Montréal, 1981, p. 192. Les autres commentaires ont été fournis par l'artiste à l'auteure dans un courriel du 5 juillet 2004.
11. Philip Fry, « Max Dean: Three Projects and the Theory of Open Art », *Parachute*, n^o 14 (printemps 1979), p. 16. [Notre traduction.]

12. General Idea, « Towards an Audience Vocabulary », *Centerfold*, vol. 3, n° 1 (décembre 1978), p. 14. [Notre traduction.]
13. Cette citation et d'autres proviennent du scénario inédit de *Test Tube* de General Idea, archives General Idea, section des manuscrits, Bibliothèque nationale du Canada.
14. David Buchan, *Modern Fashions or An Introduction to the Language of Partial Seduction*, catalogue d'exposition, Glenbow Museum, Calgary, 1979, s.p. [Notre traduction.]
15. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York et Londres, 1990, p. 33. [Notre traduction.]
16. Craig Owens, « The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism », dans Brian Wallis (sous la dir.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum, New York, et David R. Godine, Publisher, Inc., Boston, 1984, p. 203-235. Je remercie Robert Graham d'avoir attiré mon attention sur cette référence dans son article intitulé « Veiled Relations: The Fabric of Sorel Cohen's Work », dans Gilles Godmer, *Sorel Cohen... et les ateliers de femmes (où se jouent les regards)*, catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, 1986.
17. *Ibid.*, p. 207.
18. *Ibid.*, p. 207-208.
19. Owens, *op cit.*, p. 208.
20. Rober Racine, « La biopictura », *Études françaises*, vol. 21, n° 1 (1985), p. 59.
21. *Ibid.*, p. 60.
22. Rober Racine, « Entendre la Castiglione », *OKanada*, textes originaux anglais pour le catalogue en allemand de l'exposition OKanada présentée à l'Akademie der Künste de Berlin, Conseil des Arts du Canada, Ottawa, 1982, p. 270. [Traduit de l'anglais.]
23. Une des meilleures sources de renseignements sur cette énigmatique comtesse qui a laissé environ 500 photographies d'elle-même — pouvant être, à juste titre, décrites comme des précurseurs des performances devant l'objectif du XX^e siècle — est Abigail Solomon-Godeau, « The Legs of the Countess », *October*, n° 39 (hiver 1986), p. 65-108.
24. David Tomas, « Art, Psychasthenic Assimilation, and the Cybernetic Automaton », dans Chris Hables Gray (sous la dir.), *The Cyborg Handbook*, Routledge, New York et Londres, 1995, p. 255-256. L'installation la plus entièrement réalisée fut *Behind the Eye Lies the Hand of William Henry Fox Talbot*, exécutée sur une période de trois semaines, en 1984, à la galerie S.L. Simpson de Toronto. Une version moins élaborée, intitulée *Photography: A Word*, avait été présentée l'année précédente à la galerie Yajima de Montréal.
25. *Ibid.*, p. 256.
26. Mark Lewis, « Behind the Eye », *Borderlines*, n° 2 (printemps 1985), p. 7.
27. Chantal Pontbriand, *Three in Performance: Sylvie Panet-Raymond and Michel Lemieux, Marshalore, Elizabeth Chitty*, catalogue d'exposition, Mendel Art Gallery, Saskatoon, 1983, p. 6. [Notre traduction.]

Rebecca Schneider

Figés dans le temps réel :
la performance, la photographie
et les tableaux vivants

Dans une réflexion sur la photographie, la performance pose problème. Et l'inverse est tout aussi vrai. D'ordinaire, nous définissons ces disciplines (la performance n'est pas une photographie; la photographie n'est pas une performance) relativement à des notions de « direct ». Nous avons l'habitude de penser que la performance a lieu en direct, qu'elle comporte une temporalité linéaire allant du passé à l'avenir, en passant par le présent. Nous considérons le direct comme étant radicalement contingent, se déroulant uniquement dans le temps présent et s'effaçant dans le passé (dans ce qui n'est plus en direct) à chaque instant. La performance disparaîtrait « dès qu'elle est faite » et le document indiquerait qu'elle n'est plus en direct¹. Le direct a cours pendant que la photographie documente : c'est « du temps qui passe et qui ne revient pas² ». La photographie et le cinéma semblent fonctionner, écrit Mary Ann Doane, « d'abord et avant tout comme documents », puisqu'ils traitent principalement, avance-t-elle, d'une contrainte propre à la modernité, soit « la tâche problématique et contradictoire qui consiste à archiver le présent³ ».

De façon générale, nous supposons que les objets matériels — photographies, textes et tout ce qui s'archive — demeurent et qu'ils fournissent la preuve que des actes et des événements ont eu cours dans un temps non récurrent, linéaire. Nous sommes donc habitués à penser de la performance qu'elle échappe à toute

saisie parce qu'elle est (re)composée en temps réel, et nous pouvons ainsi dire aisément d'un film ou d'une photographie qu'il s'agit d'un document du direct et non de la performance en soi, que ce document n'est pas lui-même du direct. Bien que quelque chose de la performance soit saisi, son aspect direct — son temps réel — semble échapper à la fixation. Nous considérons (peut-être par manque de vision) qu'un moment est passé (qu'il n'est plus en direct) dès lors qu'une image semble demeurer, c'est-à-dire qu'elle semble *se figer*⁴.

Malgré les capacités de manipulation de plus en plus nombreuses, nous persistons à croire que la photographie offre un document, une preuve (quoique instable) que « ça a été », que « ça s'est produit » ou que « ça a été représenté » (en théâtre ou autrement). Nous abordons la photographie en oubliant sa place dans le temps réel de notre rencontre, et le souvenir que nous en conservons est celui d'un vestige de la vie, son fossile — une indication d'absence, même si elle est tangible et présente —, plutôt que d'une participation à la scène en direct qui constitue la (re)présentation d'une image. La photographie, n'étant pas en direct, semble fournir une preuve solide de la dégénérescence instantanée de la performance, de sa « corruption » (Bazin), plutôt que d'offrir, en passant, la scène d'une image en cours — passage qui se fait résolument en temps réel. En fait, il arrive fréquemment que les artistes et les historiens du théâtre entretiennent une grande méfiance envers la photographie, comme si cette discipline parente était totalement menaçante⁵.

Puisque le direct passe, en trépassant ou en étant dépassé, l'appareil photo est considéré comme la boîte noire de la saisie. Et pourtant, la logique est toujours théâtrale — l'appareil photo offre le moyen de prélever un moment et de l'encadrer, de puiser une étincelle dans le cours des choses, de retenir un « battement », une inspiration dans une image fixe — avant de passer à autre chose, à une prise photographique, à une image puis à une autre, comme lorsqu'on feuillette un livre ou qu'on circule dans une galerie de photos. En cela, l'appareil a beaucoup en commun avec le théâtre, malgré notre habitude de considérer le théâtre comme une discipline du direct (en train de disparaître) et la photographie comme une discipline du vestige. On oublie leur connexion, leur « inter-animation », surtout lorsqu'on dit de la photographie qu'elle a *commencé* avec la modernité,

ou l'invention du mot au XIX^e siècle, et surtout lorsqu'on aborde la performance principalement en termes de fugacité. La photographie et le théâtre participent plutôt tous deux du geste ambivalent de décalage dans le temps (ou d'oscillation dans le temps), geste qui *se montre lui-même*, en vertu de l'image fixe, *en tant que geste, en train de poser, d'énoncer*. Cette pose, cet énoncé, ne se déroule pas uniquement dans le temps passé, pas seulement dans le temps présent, mais suit un parcours irrégulier par la répétition et la réapparition — une *réapparition* dans laquelle règnent tous les enchevêtrements de différence et de similitude que l'anachronisme ou le temps syncopé peut susciter. Cette « erreur » réussie de l'anachronisme constitue le potentiel et la promesse *non pas* de la stase de l'archive (le mythe impérial par excellence), mais de la vie dans la révision.

Bien que Homi Bhabha ne traite pas directement de photographie ou de théâtre dans le passage suivant, sa notion de « décalage dans le temps » est redevable aux travaux de Roland Barthes et de Walter Benjamin sur ces disciplines. Dans ce passage, la logique linéaire facile qui sépare ce qui est « mort » de ce qui est « vivant » est défaite de manière hybride ou, si l'on veut, ambivalente :

C'est la fonction du décalage que de ralentir le temps linéaire et progressiste de la modernité pour révéler le « geste », les tempos, « les pauses et les accents de la représentation en entier ». On ne peut y arriver — comme l'a noté Walter Benjamin du théâtre épique de Brecht — qu'en construisant un barrage sur le courant de la vie réelle, en arrêtant son cours dans un reflux d'étonnement. Lorsque la dialectique de la modernité est arrêtée, alors l'action temporelle de la modernité — son élan progressiste vers le futur — est mise en scène, révélant « tout ce que comporte, comme tel, l'acte de la mise en scène ». Ce ralentissement, ou décalage, incite le « passé », le projette, donne à ces symboles « morts » la vie circulatoire du « signe » du présent, du passage, de l'accélération du quotidien. Là où ces temps se touchent de façon contingente, leurs frontières spatiales se chevauchant de façon métonymique, c'est à ce moment-là que leurs franges sont décalées, cousues, par l'articulation indéterminée du présent « disjonctif ». *Le décalage dans le temps garde en vie les faits et gestes du passé*⁶.

Chez Barthes comme chez Benjamin, la relation entre la représentation en direct et le choc posthume de la photographie se présente en apposition davantage qu'en opposition. On connaît ces mots de Barthes : « Ce n'est pourtant pas (me semble-t-il) par la Peinture que la Photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre⁷. » Et le penchant du XX^e siècle pour la théâtralité, la répétition, et ces reprises avouées ou « littérales » dans les œuvres *gender queer* de Hoch, Molinier, Warhol, Mapplethorpe, Morimura, Sherman, Levine et plusieurs autres, forgent certainement des alliances déclarées et font comprendre que la photographie est performative⁸.

L'histoire du théâtre se tient, en connivence, dans les coulisses de la photographie (et du cinéma)⁹. À plusieurs égards, la photographie reprend les traditions de base du théâtre occidental, travaillant dans la logique historique de la pratique théâtrale occidentale jusqu'à un degré remarquable¹⁰ — je reviendrai sur ce point. Mais pour Barthes, ce par quoi se « touchent » le théâtre et la photographie ne passe pas par une histoire commune, un héritage architectural et la logique récurrente de l'ancien *theatron* occidental (littéralement, lieu d'où l'on regarde) à travers la photographie, mais transforme plutôt, par la perte, une connexion en fétiche. Pour Barthes, c'est la Mort la Faucheuse qui unit le théâtre et la photographie puisque, à ses yeux, les deux formes acceptent que tout acte vivant soit déjà toujours plus ombre que substance. Cet investissement platonique dans le travail sur l'ombre de la mimesis est apparemment une « donne » que le théâtre reprend par le travail sur le masque du double et que la photographie souligne en révélant que la revendication testimoniale à l'effet que « X est ici devant l'appareil » est en fait un clone connivent de « X est mort ». Et c'est dans cette connivence ambivalente (dans la photographie aimée de Barthes, la mère de Barthes y est tout en n'y étant pas) que réside la théâtralité essentielle de la photographie : elle est et n'est pas tout à la fois.

Il est, bien sûr, intéressant de questionner jusqu'à quel point la croissance de la photographie a alimenté l'habitude de considérer la performance comme étant essentiellement éphémère, passante. Il est certainement vrai que, contrairement à cette hypothèse, la performance et les arts de la scène en général peuvent s'aborder en tant que moyen de demeurer, à la différence de la perte ou de la disparition, du

moins autant que toute statue ou toile, scénario ou celluloïd¹¹. En fait, les artistes contemporains mettent tellement de photographie dans la performance (et de performance dans la photographie) que le noble lieu de disparition, de perte et de mort de Barthes se défait dans une exubérante (ou horrible) insistance sur la reprise, la récurrence et la répétition. Si cette défaite semble médiévale ou avoir des accents carnavalesques, c'est normal. J'avancerai ici brièvement que ce que la photographie et la performance ont en commun ce n'est pas (que) le modèle de la Mort comme perte de Barthes, figurant un retour impossible, mais aussi l'héritage interventionniste du plus délinquant théâtre de procession ou de rue — marqué par l'instabilité, la répétition, le tableau vivant, la dérivation — qui défait les propensions à l'archivage et à la détermination de ce qui disparaît et de ce qui demeure. Ce qu'elles partagent, ce sont la pré-présentation et la re-présentation des tableaux vivants que les spécialistes ont parfois remarquées dans la sphère de l'histoire du théâtre.

La plupart des comptes rendus historiques de la photographie portent sur la technologie, parlant de la Renaissance et ignorant la vieille *camera obscura*, et sur les produits chimiques utilisés au XIX^e siècle. Il peut être tentant de proclamer la radicalité d'une innovation technologique (un « nouveau média ») et de revendiquer pour la technologie photographique, comme le fait Jonathan Crary, une « transformation de la nature de la culture visuelle probablement plus profonde que la rupture entre l'imagerie médiévale et la perspective de la Renaissance¹² ». Il est, bien sûr, possible de raconter de façon moins nette cette « rupture » entre l'imagerie médiévale et la perspective de la Renaissance, comme le font George Kernodle dans un ouvrage fort sous-estimé, *From Art to Theatre*, et Hubert Damisch dans son exploration minutieuse (qui puise parfois chez Kernodle) et volumineuse intitulée *L'Origine de la perspective*. Bien que je ne veuille pas argumenter contre l'idée d'une rupture ou contrecarrer le privilège de souligner une discontinuité historique, je revendiquerais davantage d'analyses qui seraient moins éprises de la soi-disant originalité de la technologie. Je soupçonne que le « tableau » de la re-présentation théâtrale — surtout dans la lignée du tableau vivant — propose une invitation (au delà de la portée du présent essai) à constituer différemment le récit historique. Estomper l'habituelle

ligne opposant « le direct » et le « vestige des archives » pourrait nous mener, ne serait-ce que momentanément, à poser un regard différent sur les photos devant lesquelles nous passons tous les jours, qu'elles soient suspendues dans un musée, tapissées sur un panneau d'affichage, entassées dans un cadre posé sur le bureau ou aimanté au frigo, à la une sur les couvertures de magazines, rangées dans le placard, incorporées à des archives ou traînant comme des sirènes en attente de surfeurs sur Internet. Autrement dit, il s'agit d'une invitation à partir à la recherche de « photographies » dans l'espace réel du décalage temporel — dans les processions du Moyen Âge, par exemple¹³ — et, plutôt que d'être à la recherche de suaires (dans l'école de pensée selon laquelle Photographie égale Mort), d'être à l'écoute des liens de parenté qu'à la photographie avec les pratiques en direct.

Petite histoire du tableau vivant

On fait couramment référence, du moins superficiellement, à l'influence du théâtre sur la photographie. Barthes rappelle à ses lecteurs que, lorsque Daguerre prit la relève de Niepce, il dirigeait un théâtre de panoramas à la place du Château. Ces liens vont toutefois beaucoup plus loin. On entend, plus souvent, que la *camera obscura* s'est développée à partir des arts de la scène occidentaux, précisément à partir de la structure du théâtre grec avec son écran architectural. L'Empire romain s'appropriera l'écran et le *theatron*, et l'héritage hellénistique fut consciencieusement articulé et élaboré par Vitruve quelque vingt ans av. J.-C. Les écrits de Vitruve furent perdus, redécouverts puis « développés » par Alberti au milieu du XV^e siècle pour devenir la perspective. C'est ici que la « perspective » oublia un alignement pour en adopter un autre — la peinture —, malgré le fait que la (ré)introduction de l'écran architectural se soit produite en « imitant le théâtre grec¹⁴ ».

Dans son étude de 1944 sur l'influence du théâtre grec sur les arts visuels, puis sur celle de la peinture et de la sculpture sur la scène à la Renaissance, George Kernodle écrit (citant Margarete Bieber) que les « vestiges des théâtres à Oreste, Palmyre, Éphèse et Aspendos indiquent qu'il y avait, directement au-dessus de la porte principale de la scène, une niche pour rendre un hommage particulier à

une statue¹⁵ ». Les statues placées dans des niches au sein du mur de scène, ou arrière-plan architectural (*scenae frons*), dans les théâtres romains étaient une citation de la pratique grecque consistant à mettre des statues dans un théâtre. J'aimerais rappeler au lecteur que je ne cherche pas ici un filon patrimonial, pas plus que je n'argumente pour déterminer « qui a fait quoi en premier¹⁶ ». Je m'intéresse plutôt à défaire une distinction qui existe entre les arts de la scène et la photographie, qui s'appuie sur une distinction (erronée sur le plan historique) entre les arts de la scène et les vestiges. Les niches pour statues nous rappellent amplement comment se produisait le « direct », non pas séparément mais directement devant les statues figées, ou arrêtées, qui cependant surveillaient. L'animé et l'inanimé, la chair et la pierre, ce qui bouge et ce qui est fixe, ne sont pas, en ce sens, si diamétralement opposés, participant plutôt d'un échange mimétique, sur le plan historique, d'une inter(in)animation. Le va-et-vient entre la statuaire, le public et l'acteur a une longue histoire récurrente qui mérite une plus grande analyse pour servir de toile de fond à la place (rituelle) du « tableau » dans la culture visuelle occidentale.

Kernodle avance que les tableaux vivants du Moyen Âge avaient reconduit certains usages du théâtre antique, précisément celui de l'écran plat et de la scène, même si les théâtres permanents n'existaient pas encore. Les scènes figées avec des participants vivants, les tableaux vivants étaient souvent conçus pour les souverains et, ainsi, étaient les précurseurs du développement de la perspective à la Renaissance. Mais les tableaux vivants ont également pris la forme de récits bibliques racontés lors des processions du *Corpus Christi* non principalement destinées au souverain, mais aux paroissiens ou participants sur le parcours de la procession¹⁷. En tant que tels, plusieurs tableaux vivants étaient vus *en passant* : la représentation était immobile et le regardeur passait devant (comme un roi faisant son entrée dans la cité), ou le regardeur était immobile alors que des acteurs, telles des statues de substitution, passaient en charrettes. Il est intéressant de noter que les tableaux vivants, comme de nombreuses images photographiques, estompaient souvent l'espace entre l'art et la vie (peut-être parce que cet espace n'était pas aussi distinct qu'il le deviendrait avec la modernité). Un « acteur » jouant un rôle dans un tableau médiéval pouvait tout aussi bien « jouer » le même

rôle dans la vie. Par exemple, l'acteur choisi pour planter des clous dans les mains du Christ avait probablement comme métier de planter des clous. L'image du laboureur biblique est donc une image du laboureur contemporain et, ainsi, la substitution s'accompagne d'actualité¹⁸. Cette logique est précisément celle de la photographie, qui permettait à Barthes de dire en même temps « ici, c'est ma mère » et « ma mère n'est pas ici ».

À Gand, en 1458, une série de tableaux vivants était présentée lors de l'entrée de Philippe de Bourgogne dans la ville. L'attraction principale était une scène représentant une peinture qui était dans la cathédrale Saint-Bavon. Kernodle en offre la description suivante : « Sur une scène faisant cinquante pieds [15,24 m] de longueur et trente-huit pieds [11,58 m] de hauteur, construite sur trois étages et recouverte d'un rideau blanc, se trouvait reproduire un tableau vivant de *L'Agneau mystique*, peint quelques décennies plus tôt par les frères Van Eyck¹⁹. » Ce qui est intéressant dans ce tableau vivant d'une peinture des Van Eyck, c'est qu'on ne peut pas dire du tableau vivant qu'il est plus une représentation qu'une pré-présentation, ni de la peinture qu'elle est plus pré-présentation que représentation²⁰. La difficulté d'établir « ce qui est venu en premier » apparaît clairement lorsqu'on considère le symbolisme de la peinture et la figure centrale de l'Agneau. Celle-ci incarne non seulement le sacrifice du Christ sur la croix dans un passé temporel, mais symbolise également la représentation de ce sacrifice dans la messe, le regardeur du tableau pouvant y voir le sang et l'âme de l'Agneau versés dans le calice (le site de la représentation étant l'église). Au centre de l'œuvre se trouve donc une figure de représentation/pré-présentation, ou vestige rituel. *Représenter* en direct la peinture, c'est la suivre comme un scénario, ou pré-présentation, mais une pré-présentation qui a comme sujet principal la repropose même de la représentation. La distinction entre direct et différé devient ici absurde, alors que la répétition et les *vestiges produits par le spectacle* gagnent en valeur. Dans ce cas, la représentation en direct est, de fait, le tableau qui articule non pas une distinction entre demeurer et disparaître, ou la vie et la mort, mais une inter(in)animation de registres qui *demeure en continuant de passer*.

Traduit par Colette Tougas

NOTES

1. S'inspirant, entre autres, de Herbert Blau, Richard Schechner écrivait en 1985 que les « originaux de la performance disparaissent dès qu'ils sont faits ». Il lançait alors un appel : « L'une des tâches principales à laquelle doivent s'attaquer les spécialistes de la performance est de créer un vocabulaire et une méthodologie qui traitent de la performance dans son immédiateté et son évanescence. » (Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, University of Chicago Press, Chicago, 1985, p. 50.) Dans la foulée de Schechner, Peggy Phelan déclarait en 1993 que la performance « devient elle-même en disparaissant » et, dans son influent travail subséquent, elle s'est engagée à établir « le vocabulaire et la méthodologie » des Performance Studies qui avaient été demandés par Schechner. (Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, New York, 1993, p. 146.) En 2004, Phelan avançait que « même aujourd'hui, il est impossible de discuter de performance en direct sans parler également de mort ». (Pour une brève histoire de l'aspect éphémère de la performance, voir Rebecca Schneider, « Performance Remains », *Performance Research* 6, n° 2, 2001.)
2. Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament*, traduction anglaise de Thomas Y. Levin, Harvard University Press, Cambridge, 1995.
3. Doane rappelle également à ses lecteurs les moyens souvent morbides utilisés pour exprimer la relation de la photographie au temps. André Bazin écrit que la technologie photographique « embaume le temps, le sauvant tout simplement de sa propre corruption », alors que Thierry de Duve utilise le mot « pétrifié » (cités par Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, Harvard University Press, Cambridge, 2002, p. 3, 209). On peut tout aussi bien se remémorer les mots de Walter Benjamin qui écrivait de la photographie qu'elle était un « choc posthume » (Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Essais 2 (1935–1940)*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Denoël/Gonthier, 1983, p. 169), et le commentaire de Jean Cocteau à l'effet que la caméra saisit la « mort à l'œuvre » (dans Victor Burgin, *In/Different Places: Place and Memory in Visual Culture*, University of California Press, Berkeley, 1996, p. 85).
4. Durant le XX^e siècle, de nombreux artistes de la performance ont perturbé cette proposition en créant des événements « dans la durée » qui exploraient l'aspect continu de la performance, déstabilisant les distinctions faciles entre un art en direct qui passe et un art qui demeure. Les travaux de Linda Montano, de Marina Abramovic et d'autres praticiens de la vie comme forme d'art pourraient s'inscrire dans cette lignée. (Pour des considérations importantes sur l'image photographique [dans le temps], voir Henry Sayre, *The Object of Performance*, University of Chicago Press, Chicago, 1989, et « In the Space of Duration », dans *Live: Art and Performance*, Adrian Heathfield (sous la dir.), Tate Modern, Londres, 2004.)
5. À preuve, Barbara Hodgdon considère que l'image photographique au théâtre représente « les vestiges visibles de ce qui n'est plus, un fragment qui dérobe le théâtre, le fige et le dilue. Considérée comme un spectacle en lambeaux, la photographie théâtrale entreprend une conversation visuelle avec le spectacle : silencieuse, appauvrie, partielle, elle saisit des apparences, les arrache violemment à leur contexte original; inséparable de l'expérience théâtrale et traversée par elle, elle a besoin de l'anecdote, du récit, pour la compléter. » (Barbara Hodgdon, « Photography, Theater, Mnemonics; or, Thirteen Ways of Looking at a Still », dans *Theorizing Practice: Redefining Theatre History*, W.B. Worthen et Peter Holland [sous la dir.], Palgrave MacMillan, Londres, 2003, p. 89.) [Notre traduction.]

6. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, Londres, New York, 1994, p. 254. Je souligne. [Notre traduction.]
7. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, Paris, (1980) 2001, p. 55.
8. Sur l'aspect performatif de la photographie, voir l'essai inspirant de Carol-Anne Tyler intitulé « Death Masks », dans *Rose is a Rose is a Rose: Gender Performance in Photography*, Jennifer Blessing (sous la dir.), The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1997. J'utilise le mot « littéral » ici pour faire écho à l'usage dédaigneux qu'en faisait Michael Fried, en 1967, pour parler de la dégénérescence de la théâtralité dans « Art and Objecthood », *Artforum* n° 5, essai repris dans *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press, Chicago, 1998. Il est intéressant de noter que, dans son essai « What is an "Image" », W.J.T. Mitchell nous rappelle l'usage que faisait Wittgenstein du tableau vivant comme exemple d'une signification « littérale ». Voir W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago, 1986, p. 21.
9. La lignée théâtrale de la photographie est souvent dénigrée. Puisque la photographie et le cinéma aspirent à être des arts majeurs, l'importance de leur parenté avec le théâtre a souvent été minimisée, si ce n'est carrément niée. De façon constante et alarmante à travers les temps, le théâtre est considéré, dans les mots de Hans Richter, comme un « art qui contamine ». (Richter cité par Ben Brewster et Lea Jacobs, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and Early Feature Film*, Oxford University Press, Oxford, 1997, p. 4–14.) Sur l'anti-théâtralité dans l'histoire, voir Jonas Barish, *Antitheatrical Prejudice*, University of California Press, Berkeley, 1981. Pour un exemple contemporain, voir l'œuvre de Michael Fried de façon générale. L'apparente menace du théâtre est fascinante et peut être liée au statut turbulent (insalubre et féminisé) du corps charnel, de même qu'à la figure du double indiscret. Voir Rebecca Schneider, « Hello Dolly Well Hello Dolly: The Double and Its Theatre », dans *Performance and Psychoanalysis*, Adrian Kear et Patrick Campbell (sous la dir.), Routledge, New York, 2001.
10. Je m'arrêterai ici sur les racines du théâtre occidental, non pour laisser entendre que la photographie ne peut se lire que relativement aux pratiques occidentales, mais parce que les retombées du *theatron* grec — en tant que mode souche, continuellement rejoué, de la « forme symbolique » occidentale dans la « culture visuelle » de la modernité — ont été énormes. (Voir Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, trad. sous la dir. de Guy Ballange, éd. de Minuit, Paris, 1975.) Ce sont la reprise de l'architecture hellénique dans le traité *De architectura* du Romain Vitruve et la longue existence de l'« écran » et de la « scène » qui m'intéressent ici. Cependant, il est impératif de se rappeler que l'histoire du théâtre occidental, avec sa « scène principale » qui privilégie la vision bicamérale, n'est pas une forme universelle de théâtre; même en Occident, elle n'est pas la seule tradition. (Sur la place occupée par la « scène principale » dans l'histoire du théâtre occidental, voir Susan Bennett, « Decomposing History », dans *Theorizing Practice: Redefining Theatre History*, W.B. Worthen et Peter Holland (sous la dir.), Palgrave Macmillan, Londres, 2003.) En ce sens, l'histoire du théâtre occidental produit généralement un récit différent, plus centré sur le regard, que l'histoire du théâtre dans une perspective mondiale, ou les histoires des « arts des la scène ». Pensons seulement à l'accent que mettait le théâtre antique de l'Inde sur la *rasa* (goût, odeur). Pensons également aux modalités de jeu non bicamérales de l'Afrique, à la place accordée au rythme, au son et au temps synopé (voir Margaret Thompson Drewal, *Yoruba Ritual: Performers*,

Play, Agency, Indiana University Press, Bloomington, 1989). De plus, j'utilise le mot « occidental » pour éviter les revendications universelles et trans-historiques sur la science de la perspective. Le désir d'universaliser la perspective en la liant à la vision humaine et de la situer à l'extérieur de l'histoire fait écho au passage suivant d'Indra Kagis McEwen, spécialiste de Vitruve : « La voix trans-historique que plusieurs historiens anglophones continuent d'entendre chez Vitruve semble peut-être universelle précisément parce qu'elle est romaine. Ce qui était précisément l'intention des apologistes de l'ordre romain impérial, parmi lesquels comptait Vitruve. » (McEwen, *Vitruvius: Writing the Body of Architecture*, MIT Press, Cambridge, 2003, p.5.) [Notre traduction.]

11. Rebecca Schneider, « Performance Remains », *op. cit.*
12. Jonathan Crary, *Technologies of the Viewer*, MIT Press, Cambridge, 1991, p. 1. [Notre traduction.]
13. Le travail de Carolyn Dinshaw m'a inspirée et encouragée dans le projet peut-être étrange d'être à l'écoute de la photographie médiévale, en partie de la manière que Dinshaw elle-même écoute Roland Barthes (Carolyn Dinshaw, *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*, Duke University Press, Durham, 1999).
14. George Kernodle, *From Art to Theatre*, Chicago University Press, Chicago, 1944, p. 13. [Notre traduction.]
15. *Ibid.*, p. 29, voir aussi p. 36 et 39. Je remercie Don Wilmeth des discussions que nous avons eues sur Kernodle et les tableaux vivants.
16. Kernodle l'a bien formulé : « Nous ne devons pas clamer paternité quand il ne s'agit de cousinage. » Dans *From Art to Theatre*, *op. cit.*, p. 4. De toute manière, le cousinage est plus porteur.
17. Kernodle se penche surtout sur les images fixes qui occupent les façades architecturales, par exemple les Chambres de Rhétorique. Ce sont principalement les façades architecturales qu'il relie, dans le passé, au théâtre grec classique et, dans l'avenir, à la peinture perspective et à la scène de la Renaissance. Kernodle examine les tableaux vivants en rapport avec les différents types de procession du théâtre religieux médiéval (*From Art to Theatre*, *op. cit.*, p. 17). Je m'intéresse ici aux tableaux en mouvement ainsi qu'aux images fixes. En fait, c'est l'idée de la procession, du tableau qui passe, que je trouve la plus captivante.
18. Jody Enders, *The Medieval Theatre of Cruelty*, Cornell University Press, Ithaca, 1999, p. 189.
19. George Kernodle, *From Art to Theatre*, *op. cit.*, p. 65.
20. Sur la « pré-présentation » [« *preenactement* »] et les tableaux vivants, voir Kernodle, *ibid.*, p. 39, 56.

Karen Henry

La photographie comme performance

La performance reconnaît sa filiation avec le théâtre, s'étant développée au début du XX^e siècle en réaction à la conception bourgeoise du théâtre comme divertissement. Au cœur de la performance réside un dialogue sur l'authenticité, à la fois en tant qu'expression s'appuyant sur le corps et sur un ensemble unique de circonstances, et en tant que forme artistique non reproductible, non commercialisable. On a dit de la performance qu'elle était « réelle » comparativement à la photographie conçue comme document. Or, la performance dépend de la photographie ou de la vidéo pour agir à titre de preuve ou de document historique. Les conditions de son existence et les économies visuelles dans lesquelles elle a lieu ont prédéterminé cette relation. À y regarder de plus près, l'image photographique a joué un rôle polymorphe dans l'exploration de l'authenticité et de l'art par la performance, et elle en fait partie intégrante.

Le présent essai identifie quelques exemples des relations conflictuelles et symbiotiques qui ont existé entre la performance, la théâtralité et la photographie à deux époques différentes : la fin des années 1960 et celle des années 1990. Cette brève exploration ne prétend pas être exhaustive dans sa caractérisation de l'époque ou du travail artistique, mais elle aborde des œuvres précises qui illustrent de quelle manière la théâtralité a cadré la vision à ces deux moments.

La vraie vie : la photographie comme expérience La représentation sans illusion

Au milieu du XX^e siècle, la peinture et la sculpture modernes, formant un champ de production artistique hautement individualiste et unifié en termes esthétiques, sont mises à mal par la sculpture minimaliste, les pratiques conceptuelles, le pop art et la montée du médium photographique qui, par définition, fragmentent le temps. Dans une tentative d'énoncer un argument en faveur de la pureté des formes de l'art moderne, le critique Michael Fried, un disciple de Clement Greenberg, écrit l'essai intitulé « Art and Objecthood » (publié dans *Artforum* en juin 1967), dans lequel il défend la cohérence esthétique de l'objet d'art contemplatif, autosuffisant, qui est perçu instantanément par le regardeur et qui lui est « totalement manifeste » et ce, en dehors de toute spécificité spatiale et temporelle¹. Dans son essai, il critique l'art minimaliste pour son affirmation consciente de l'« objectitude » et pour son usage de formes sérielles qui introduisent la notion de temps. Ces attributs, selon Fried, contribuent à rendre l'objet « théâtral » puisqu'ils dépendent des relations avec le regardeur et du temps (par la répétition et la série) comme durée. Les efforts déployés afin de conserver un espace d'authenticité pour l'objet intégré, atemporel, allaient échouer dans le contexte à venir où la mondialisation des médias et la saturation des images exerceraient une influence monstre. Le texte est fondateur, cependant, puisqu'il contribue à définir les termes auxquels réagirait une bonne partie de ces nouvelles formes d'art, de même qu'à identifier l'anti-théâtralité comme attitude générale de l'époque et comme mesure d'authenticité. Le débat se développe à partir de cette dialectique entre la pureté de l'absorption (le terme utilisé par Fried) et la théâtralité². Si la théâtralité a pris différentes formes, elle en est venue à signifier, de manière générale, l'absence d'artifice, la recherche d'un geste de création authentique et pur, libéré du marché de l'art ou de l'ego de l'artiste. Les artistes engagés dans des activités de performance (et dans la photographie) cherchaient toutefois la légitimité dans les choses mêmes que critiquait Fried : ils interrogeaient la séparation de l'art et de la vie et le rôle de l'artiste, et ils affirmaient que la nature du temps est fragmentée et qu'elle se situe dans l'expérience individuelle.

Les premières performances d'Allan Kaprow précèdent l'article de Fried, mais opèrent dans la même sphère esthétique. Les maîtres qui ont influencé Kaprow sont Meyer Schapiro et John Cage, tous deux œuvrant à l'extérieur du canon moderniste formel. La critique du capitalisme et de l'industrie culturelle de Schapiro a marqué Kaprow dans sa tentative d'inscrire à nouveau dans l'art, par la performance, une pratique sociale critique. Il est à la recherche d'une esthétique qui s'écarte d'un système « conçu pour les personnes passives, détachées³ » et faisant la promotion de l'ego de l'artiste, pour aller vers un système qui est démocratisé, qui s'appuie sur un processus dans lequel les regardeurs sont activement engagés et où l'œuvre d'art sert de conduit⁴. Grâce à Cage, Kaprow incorpore des éléments de hasard et de temps. Ainsi, le processus de création et l'effet recherché, bien que préparés par l'artiste, font partie d'un processus plus intuitif, partagé, conscient et finalement infini, de possibilités liées à la vie. Il est possible également que Kaprow ait été influencé, dans les années 1960, par l'intérêt grandissant porté au bouddhisme zen que nourrissaient alors les artistes du Fluxus.

Pour Kaprow, la non-théâtralité se définit par un rapprochement avec des activités banales (« proches de la vie » par opposition à « proches de l'art ») et par une expérience artistique basée sur l'action et le temps réel. « L'artiste qui choisit de faire des performances non artistiques se doit tout simplement de savoir ce qui constitue une représentation théâtrale et l'éviter de façon très consciente⁵. » L'authenticité en art se situe alors à l'extérieur de l'objet ou de l'image raréfiés et à l'intérieur de l'expérience partagée et unique de l'œuvre. Ironiquement, elle implique une idée d'absorption dans le quotidien qui fait écho à l'identification, comme précurseur du modernisme, des tableaux de genre français qui dépeignaient des figures absorbées dans des activités banales⁶ : c'est cet objectif d'absorption en soi, et ainsi l'atteinte de la non-théâtralité, qui définit la performance réussie de même que l'objet moderne réussi. En fait, les deux visent une expérience artistique universellement accessible et complète, tout en définissant l'expérience en termes d'opposition.

Kaprow devient résolument opposé aux photographies comme documents objectifs de ses performances-événements. Il se méfie de la popularité croissante des premiers happenings et de leur promotion comme spectacles par le

truchement de la télévision et des photographies documentaires. Tout d'abord, la photographie ne peut pas saisir les multiples aspects offerts par l'expérience d'un happening. Et, ce qui pose encore plus problème, la présence d'un photographe représente un point de vue extérieur et influence les participants de sorte qu'ils jouent plutôt que d'expérimenter. En réaction à ces préoccupations, il commence à faire des actions ou activités qui n'incluent que des participants, mais qui se déroulent souvent dans un lieu public. Toutefois, les images photographiques ont encore un rôle à jouer. Elles font parfois partie du scénario de l'événement en soi (il est ironique de constater que si des photographies ont été prises, c'est que des parties de l'événement ont déjà été exécutées). Kaprow considère les photos comme un « langage neutre » qui permet de transmettre des instructions, à la manière de la notation musicale. Dans d'autres cas, les participants prennent des photographies les uns des autres, lesquelles ajoutent à l'expérience la dimension d'une prise de conscience, tout comme les miroirs qui sont également utilisés⁷. Les photographies deviennent un prolongement de la performance, une façon d'indexer la vision. Dans le cas de performances « non artistiques », lorsque le regardeur est dans la performance et que les actions peuvent être associées à des activités quotidiennes, la photographie fait partie de ce qui sépare cette activité d'autres types d'actions non esthétiques — « faire l'expérience de la vie, consciemment », comme le disait Kaprow⁸. Les photographies n'étaient pas perçues ici comme documents mais comme fragments, comme artefacts constituant un document partiel de l'événement.

À la fin des années 1960, alors que les actions-performances de Kaprow deviennent des productions plus conceptuelles et moins collectives, les photographies occupent une place plus importante dans l'événement, de façon particulièrement symbolique dans *Record II for Roger Shattuck* (1968), dont le texte se lit comme suit :

breaking the rocks	[briser de grosses roches]
photographing them	[les photographier]
silvering big rocks	[argenter de grosses roches]
photographing them	[les photographier]
scattering the photos	[disperser les photos]
with no explanation ⁹	[sans aucune explication]

Dans ce scénario, on pourrait dire que l'art devient photographie par la performance. Argenter des roches (Kaprow avait utilisé du papier d'aluminium) renvoie au processus argentique requis pour produire une photographie, soit la classique épreuve aux halogénures d'argent. La documentation [« record »] à laquelle réfère le titre semble privilégier la photographie, sous-entendant par là la rupture de la forme (y compris celle des relations matérielles liées à ce changement et la rupture du temps opérée par les photographies) et son remplacement par l'image, cet artefact d'une vision arrêtée dans le temps, ne demandant « aucune explication », et dispersée en autant de fragments. Les photographies et le scénario deviennent la performance¹⁰. Kaprow continue à utiliser la photographie comme moyen de s'investir dans la vie quotidienne, comme index authentique de la vision qui ne s'appuie cependant pas sur l'objet.

Au même moment, les photographes exploraient également le rôle de la photographie comme prolongement de la vision. Un exemple important de cette démarche est fourni par *Landscape Manual* (1970), un document photographique de l'environnement urbain réalisé par Jeff Wall. Prises au hasard dans un véhicule en mouvement, les photographies sont un moyen d'indexer l'uniformité « décaractérisée » de l'environnement urbain à la fin du XX^e siècle¹¹. Contrairement à des images qui auraient été consciemment cadrées et esthétisées, celles-ci participent de l'idée d'un index de la vision illimité et toujours en cours. L'usage du hasard est une stratégie qui vise une libération des normes de l'architecture langagière et de la valeur esthétique, de même qu'une certaine authenticité eu égard à la vision.

Ces artistes travaillaient dans le cadre d'une critique du système de l'art et des relations plus vastes du modernisme industriel, tout en étant influencés par la démocratie populaire et par le bouddhisme zen qui était en vogue à l'époque. (Les années 1960 constituent l'apogée idéaliste de l'après-guerre.) Ils étaient à la recherche d'un processus de création légitime qui adviendrait en se séparant de la réification de l'artiste et du marché de l'objet. Le photographique était littéralement performatif puisqu'il représentait le fragment d'un contexte élargi de recherche et de vision, un prolongement du corps comme site légitime de l'expérience et du savoir. En tant que telle, la photographie partageait le même espace sans objet que la performance et elle était non théâtrale puisque sans artifice et absorbée dans le quotidien. En même temps, ces œuvres étaient tangentielles relativement à l'idée de théâtralité de Fried, leur essence même se situant dans le temps relationnel et dans la durée.

Le temps réel : la performance comme photographie

L'illusion comme représentation

Avançons rapidement jusqu'au début du XXI^e siècle. Les pratiques en performance sont devenues de plus en plus « médiatisées », s'éloignant du corps physique du ou des performeurs comme site de légitimité pour aller vers une structure de projections et de présence. Ce courant fait partie de la désintégration générale de toute définition substantielle de l'authenticité ou de la stabilité qu'a entraînée la fragmentation croissante de renseignements inhérents aux technologies numériques, permettant de créer des identités inventées et éphémères et d'impeccables combinaisons d'images. De plus, l'invasion des caméras de surveillance partout, dans les banques, les magasins, les rues et à la maison, a accentué l'impression qu'on joue un rôle dans la vie quotidienne. Le glissement entre le réel et la représentation est, en fait, le « réel » état de choses contemporain, lequel favorise l'adhésion à la théâtralité comme condition de vie, telle qu'elle se trouve incarnée dans les médias populaires par la télé-réalité. Philip Auslander avance que les médias ont colonisé l'idée du direct à un point tel qu'il est devenu « naturalisé » et existe dans une « ontologie du direct » où les caractéristiques de l'immédiateté et de



Twenty-five Entrances and Exits

Entrance number thirteen: enter and fall (slowly but without hesitation).

This piece involves the basics of performance: getting on and off the stage. The only way you can get up is when they no longer have power over you or convince them you are not a threat. Knock, say, "Do you need clean towels?" To appear, you come from somewhere — its not TV. When you leave, leave. But we know you're not going. Cut. Again. Come i-n. A preoccupation with trying to create a presence, if only to create an absence when the performer's gone. An interest in everyday drama — changing the composition of a room by entering and exiting.

January 1998.

l'intimité sont associées à des événements en direct. En fait, ceci est tellement vrai que le « réel » est modelé sur les médias¹². Les photographies de Cindy Sherman à la fin des années 1970 et au début des années 1980 ont été fondatrices de cette idée d'identité définie par la reprise de rôles joués au cinéma. La photographie en art a progressé pour maintenant inclure le filmique.

Ayant toutes deux perdu leurs référents crédibles, la performance et la photographie font ainsi partie des fictions créées par les artistes pour travailler les illusions qui sous-tendent la représentation. L'artiste Judy Radul a interprété la chose comme une permission de jouer avec les frontières et les définitions qui ont délimité la performance, la photographie et le théâtre, et leurs différents modes d'abord. Elle déclare : « Je me débats pour créer une relation continue entre l'événement et la photographie. Pour ce faire, je choisis de jouer avec certains aspects fictionnels aussi bien de la performance que de la photographie¹³. » Dans cette arène, la stratégie de jeu interrompt le jugement sur la théâtralité en art et affirme la capacité de l'œuvre de maintenir le regardeur dans un état de fluctuation, suspendu entre la curiosité et le doute. L'œuvre devient une proposition, un terme qui entretient une relation intéressante avec la séduction ainsi qu'une activité intellectuelle. Elle est une invitation à s'engager dans un processus dans lequel on imagine la performance et on met de l'ordre dans cette histoire de gestes et de significations, surtout relativement à la photographie en tant qu'objet d'art.

Dans *Documents for Performance* (1998) de Radul, douze photographies en noir et blanc, mesurant chacune 76,2 × 101,6 cm, sont accompagnées d'un texte descriptif sur panneau. L'usage du noir et blanc est associé à la fois aux documents et aux photographies en tant qu'artefacts d'une époque antérieure de la performance. Les photographies semblent documenter des performances, mais ces « performances » n'existent que pour être photographiées. Les documents sont « pour » une performance et rappellent les photographies mises en scène que Kaprow utilisait comme scénarios pour ses « actions ». Cependant, les images de Radul ne sont pas nécessairement conçues pour être exécutées et ne le seront peut-être jamais. En tant que corpus, elles remplacent une performance. Elles ont des référents qui relèvent du concept plutôt que de l'expérience, lesquels ont été « mis en scène » précisément pour ceux et celles qui regarderont les images¹⁴.

Ce qui rend ces images différentes des performances conceptuelles antérieures, c'est la volonté que la photographie soit « fondamentalement théâtrale », qu'elle soit comprise comme une pose consciente. L'image existe dans une ontologie ambiguë à la fois comme document et cinéma, comme réel et illusion, faisant ainsi écho aux limites poreuses qui les séparent. La photographie est construite pour faire ressortir son aspect performatif relativement au public : elle remet en cause l'authenticité, voire sa pertinence. Les images de Radul mettent en scène la performance elle-même et sa documentation en tant qu'histoire particulière, de même que la photographie comme construction. Le regardeur se voit attribuer une position active au sein d'une relation physique et intellectuelle avec des œuvres comprises comme représentations dans une exposition.

L'échelle de ces photographies et leur nature en tant que poses les situent carrément dans la définition que donne Fried de l'objectitude comme théâtralité. Auslander définit les caractéristiques de l'objectitude fournies par Fried comme étant un art qui « affirme sa propre présence et qui, pour être complété et accompli en tant qu'objet esthétique, dépend de la présence d'un spectateur — il n'est pas autonome et auto-référentiel comme Fried considère que l'est l'art moderniste¹⁵ ». Les images de Radul assument leurs poses et l'occasion d'engagement qu'elles permettent avec le regardeur. Elles sont d'un temps complètement autre, « irréel », relativement à celui dans lequel se situe l'essai de Fried mais, dans leur usage conscient d'artifices, elles offrent l'espoir d'un engagement sur un niveau plus significatif, plus ludique également.

Le théâtre et la performance sont du texte et du sous-texte dans les images de Radul. Les poses de l'artiste ne privilégient pas la représentation de la « vraie vie » ou l'authenticité de la performance. L'artiste joue plutôt avec la théâtralité et l'inclut, de même que son histoire. Comme dans toute bonne fiction, le geste est habilement isolé pour évoquer des associations sociales avec l'œuvre et avec les mythologies du théâtre, de l'art et de la performance. Les *Documents* eux-mêmes sous-entendent un récit décousu puisque l'image de l'artiste réapparaît dans différents décors. Comme leurs contreparties conceptuelles précédentes, les textes ont recours à un minimum de mots pour situer l'action.

Dans une récente vidéo intitulée *And So Departed (Again)* (2002), Radul fait appel à cinq réalisateurs qui, l'un après l'autre, répètent une scène de mort avec la même interprète. Dans une description de l'œuvre, elle parle du « problème du corps ». Au théâtre classique, la manière de sortir « le corps » de la scène s'avère un dilemme et, en général, il y a un arrêt dans l'action pour permettre de s'en débarrasser avant de reprendre la pièce. Le corps est également central dans la tradition de l'art de la performance bien que, dans un contexte dominé par les médias, Radul estime que son rôle contemporain est suspect, marqué par « l'incapacité du corps à répondre à l'abrègement de l'expérience causé par la technologie [...]. En direct, le corps échoue presque toujours (à transcender) — à changer sa forme [...] les textes, les voix, les poses et les gestes [des artistes] sont rarement impeccables; ils impliquent le corps pareillement inadéquat du regardeur¹⁶. » Une vraie personne ne peut pas rivaliser avec une image médiatique. La représentation photographique s'appuie justement sur l'absence du corps, et ce n'est donc plus un problème.

Radul se sert de l'idée du document pour réinventer la performance relativement à la photographie et au public, pour aborder ces histoires d'authenticité, de théâtralité et de recherche d'expression artistique légitime. Dans un monde immergé dans la performance, ces œuvres mettent en scène une dynamique consciente entre œuvre et regardeur. Contrairement à la quête moderne de pureté dans l'œuvre par l'immersion qui a marqué le milieu du XX^e siècle, l'œuvre d'art du XXI^e siècle utilise l'impureté et la théâtralité pour « agir » sur le public; en termes filmiques, pour retourner au regardeur le corps légitime de la performance.

Traduit par Colette Tougas

NOTES

1. Michael Fried, « Art and Objecthood », dans Gregory Battcock (sous la dir.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York, E.P. Dutton, 1968, p. 145.
2. Philip Auslander, « Presence and Theatricality in the Discourse of Performance and the Visual Arts », *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*, Londres, New York, Routledge, 1997.
3. Robert E. Haywood, « Critique of Instrumental Labor: Meyer Schapiro's and Allan Kaprow's Theory of Avant-Garde Art », dans A. Kaprow et R. Watts (sous la dir.), *Experiments in the Everyday*, New York, Columbia University, 1999, p. 30. [Notre traduction.]
4. *Ibid.*, p. 27–30.
5. Allan Kaprow, « Non-Theatrical Performance », 1976, dans Geoffrey Hendricks (sous la dir.), *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University 1958–1972*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 2003, p. 175. [Notre traduction.]
6. Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980.
7. Judith Rodenbeck, « Foil: Allan Kaprow Before Photography », *Experiments in the Everyday*, A Kaprow et R. Watts (sous la dir.), New York, Columbia University, 1999, p. 56–58.
8. Allan Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, New York, H.N. Abrams, 1966, p. x.
9. Judith Rodenbeck, *op. cit.*, p. 59.
10. *Ibid.*, p. 59–63.
11. Jeff Wall, *Landscape Manual*, Vancouver, UBC Fine Arts Gallery, 1969–1970, p. 1.
12. Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Londres, New York, Routledge, 1999, p. 24–55.
13. Judy Radul, texte de l'artiste, 1998. [Notre traduction.]
14. *Ibid.*
15. Philip Auslander, *From Acting to Performance*, *op. cit.*, p. 50. [Notre traduction.]
16. Judy Radul, « What Remains – What Reminds », *Whispered Art History*, Vancouver, Western Front/Arsenal Pulp Press, 1993, p. 213. [Notre traduction.]

Doyon/Demers

Coefficient de réalité

Souriez, dira le photographe, le temps qu'il saisisse votre portrait, seul ou en groupe. Manifestement, cette prescription sociale nous enjoint de soutenir l'expression d'un sentiment de joie ou de bonheur. Signalons, à ce propos, que le sourire est dorénavant proscrit lorsqu'il s'agit de la photo destinée au passeport canadien. Ainsi : « Le sujet doit faire face à l'appareil photographique et avoir une expression neutre » et, bien évidemment, avoir la bouche fermée. Sans quoi, cela peut fausser l'identité de l'individu. Certes, le sourire donne l'impression de bien-être, toutefois, d'ordinaire, il s'agit d'une projection de soi soutenue par la représentation d'un *devoir-être* ou encore d'un *vouloir-être*. De sorte que le sourire participe à une certaine distorsion du réel. Ce qui, pour ainsi dire, donne à penser qu'une photo vaut mille mots et en cache mille autres.

L'idée que la photo ne puisse pas vraiment rendre dans son ensemble une action, intervention, performance ou manœuvre est un fait incontestable¹. Jamais une seule photo, ni même un assemblage inter-iconique de photos, à l'exemple d'*Azione Sentimentale* (1973) de Gina Pane, n'informe qui que ce soit de façon irréfutable quant aux odeurs, aux sons, à la durée ou à l'ambiance de l'événement ainsi capté. Et cela, même si le photographe, ou l'éditeur, cherche l'image qui retiendra l'attention et qui, à elle seule, rendra avec photogénie² l'essentiel de la situation. L'illustration photographique des performances s'inscrit ainsi dans une démarche pas si éloignée des Cartier-Bresson en quête du « moment décisif »,

justement par le fait qu'une photo n'est qu'un témoin fragmentaire de ce qui « a été ». Ceci dit, la photographie possède un caractère subjectif qui, en isolant et en cadrant telle ou telle partie de ce qui advient, n'est pas sans intérêt pour créer rumeur et spéculation relativement à l'œuvre évolutive, voire éphémère. D'ailleurs, pour Allan Kaprow³, l'intérêt de ce type de photographies se situe indéniablement dans « cette aura de quelque chose qui respire encore juste après sa saisie immédiate plutôt qu'un enregistrement documentaire réalisé pour nous permettre de juger⁴ ».

Bien que cette photographie de l'art vivant puisse inspirer une analogie avec la photographie journalistique⁵, il n'en demeure pas moins que le performeur mise aussi sur le potentiel manipulateur de la photogénie, de la mise en scène (improvisée ou préparée) et du photomontage dans son processus de création. Ainsi en est-il du photomontage du saut dans le vide d'Yves Klein (1960), réalisé à partir des clichés d'Harry Shunk, tout comme de la mise en scène de l'actionniste viennois Rudolf Schwarzkogler, *3rd Action* (1965). Cette dernière suggère la douleur intense d'une automutilation du pénis, amputation que plusieurs ont d'ailleurs attribuée à l'artiste alors que, dans les faits, c'est Heinz Cibulka qui se serait prêté au jeu. Quoi qu'il en soit, ces deux exemples témoignent à tout le moins que l'impression de réalité se dégageant d'une photo ne traduit peut-être pas la sincérité d'une situation vécue. Et, à ce compte, on conviendra qu'une situation vécue n'a pas besoin de médiation photographique ou autre pour ne pas être sincère. D'ailleurs, cette observation s'inscrit dans une proposition que nous avons formulée antérieurement pour aborder la réalité augmentée, non pas celle qui s'applique aux avancées technologiques visant à améliorer les capacités de nos sens, mais celle qui s'insère au cœur des relations interhumaines. Fondamentalement, cette réalité augmentée se rapporte à la conscience intuitive de soi — cette connaissance incarnée et floue de notre propre identité qui advient dans l'hétérogénéité du quotidien — laquelle est significativement fluctuante. Ne serait-ce qu'en regard du fait que dans son rapport à l'autre, l'individu superpose l'expression de ce qu'il est et celle de ce qu'il pourrait ou voudrait être. Nous parlons alors de réalité augmentée anthropologique.

Toujours est-il qu'à l'ère de la reproductibilité mécanique puis technologique de l'œuvre d'art, nous vîmes s'installer la reproductibilité instrumentale du quotidien dans un métissage de photographies, graphisme et images en mouvement. Ce foisonnement médiatique d'images composites se développe pour le compte de l'empire marchand qui, ainsi, nous vend des cadres et styles de vie auxquels adhérer pour un temps, au gré de nos désirs et besoins de nouvelles esthétisations de soi. Il s'agit, à n'en point douter, d'une forme de réitération de l'impératif — bien moderne — du développement de soi. Ce dernier trouvant sa concrétisation dans la construction de réalités, et de vérités, au sein d'une multitude d'identifications individuelles, qui sont, somme toute, à la mesure des modes de vie qui implorent dans l'esthétisation du quotidien. Et cela quitte à s'associer simultanément à une culture et à sa contre-culture.

Dans ce contexte de démocratie culturelle, on voit progressivement l'idée d'une intégration de l'art à la vie se répandre, favorisant la participation du plus grand nombre d'individus à des activités artistiques ou culturelles⁶ — et inversement, favorisant l'implication créative des artistes dans l'espace urbain ou rural et, au mieux, avec une communauté donnée. Pour nombre d'artistes en phase avec cette idéologie, ce phénomène vient radicalement transformer la traditionnelle approche de l'art. Pour eux, la relation art et vie a lieu dans la création de situations où la conjonction des processus de création, de production et de diffusion de l'œuvre d'art forme un tout impliquant de prendre en compte l'indéterminisme contenu dans l'action du spectateur. Longtemps confiné à un rôle de contemplation, il devient figurant, utilisateur, participant, interagissant...

Parmi les précurseurs de cette attitude, on se souviendra de Kaprow préconisant « un art qui ressemble à la vie (*lifelike art*) », Filliou annonçant, à même son principe de création permanente, que « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » et Beuys affirmant pour sa part que « chaque homme est un artiste ». Ces positions s'inscrivent évidemment dans la foulée révolutionnaire des années soixante, alors que se manifeste un véritable mouvement de désinstitutionnalisation de l'œuvre d'art : happenings, land art et autres pratiques aux dénominations aussi variées que performance, art d'attitude, *Mass Media Art* et *Space Art*, se réalisent dans des lieux non protégés de l'art. Toutefois, de cette posture jugée

utopiste, en raison même de l'union entre art et vie qu'elle sous-entend, nous ne retiendrons dans ce texte pas tant la corrélation du land art avec la nature et le document photographique, mais bien la transformation — hors de l'institution et hors les murs — à la fois d'une conscience en action, visant à rapprocher l'art des gens, et de cette même action en document photographique. Cette forme d'acculturation vient pourtant signer la réification d'expériences vécues comme art, en valeur photographique institutionnalisée et monnayable.

Quoi qu'il en soit, la photographie est ici abordée d'un point de vue non disciplinaire, c'est-à-dire en fonction de son utilité sur la palette des ruses et procédures d'infiltration dans divers champs de production. Ainsi, à travers des projets artistiques s'appuyant sur l'immixtion au sein de cadres de vie préexistants, l'apport du document photographique permet de soutenir des identifications, qu'elles soient corporatives ou professionnelles, et ce, sous l'apparat d'une spécialisation de type scientifique, journalistique, financier ou autre. Plus précisément, cette dynamique liée à l'apport du document photographique dans la construction d'identités sociales nous entraîne là où cela est particulièrement opérant, c'est-à-dire dans l'art Web. Car y ont cours, entre autres, des projets artistiques qui, s'immisçant dans le commerce électronique, transcendent, à différents degrés, l'une des spécificités d'Internet comme médium de création, celle de se distancier du portfolio⁷.

Le dimanche 27 novembre 1960, Yves Klein fait distribuer dans les kiosques à journaux parisiens un feuillet double plié en quatre, parodiant *France Soir*, et à la une de ce *Journal d'un seul jour*⁸ figure la célèbre photo du *Saut dans le vide*, mentionnée précédemment. À sa gauche se trouve « Théâtre du vide », un texte incitant à la fête, au spectacle du vide, en cette journée dominicale de congé hebdomadaire. Contenant trois photographies et dix-huit articles, ce journal sert ainsi d'espace de création et de diffusion à l'artiste qui en fait usage pour exposer ses intérêts et théories. Par-dessus tout, Klein y aura initié une mythographie que l'on ne finit pas de déconstruire encore aujourd'hui. D'un support médiatique à un autre, difficile de ne pas déceler quelques similitudes entre l'œuvre *Journal d'un seul jour* et les propositions d'artistes qui abordent Internet comme médium de création, notamment en s'appropriant les us et coutumes du e-commerce. En proposant des entités qu'il voudra semblables mais non identiques au modèle et

La guerre (suite)

Le 27 novembre, la guerre continue à se dérouler dans une atmosphère de tension accrue. Les combats sont particulièrement acharnés dans certaines régions, et les pertes sont élevées de part et d'autre. Les civils continuent à souffrir des conséquences de ces hostilités.

Projet de balles sur aspect de fugue et chorale

Un projet de balles est en cours de discussion, visant à améliorer l'aspect de la fugue et de la chorale. Ce projet vise à harmoniser les différents éléments de ces œuvres musicales, afin de leur donner plus de cohésion et de puissance.

PROGRAMME DU FESTIVAL D'ART D'AVANT-GARDE

Paris, novembre-décembre 1960. Le festival d'art d'avant-garde se tiendra à Paris de novembre à décembre 1960. Le programme comprendra des œuvres de diverses disciplines artistiques, reflétant les tendances les plus récentes de l'art contemporain.

La marque de l'immédiat

La marque de l'immédiat est une caractéristique essentielle de l'art d'avant-garde. Elle se manifeste par une volonté de rompre avec les conventions établies et de créer une œuvre qui résonne immédiatement dans l'esprit du spectateur.

La statue

La statue est un médium artistique qui permet de représenter une figure humaine de manière tridimensionnelle. Elle a été utilisée à travers les siècles pour commémorer des événements ou des personnages importants.



Le sommeil

Le sommeil est un état physiologique essentiel à la survie et au bien-être de l'être humain. Il joue un rôle crucial dans la régulation de nos fonctions corporelles et mentales.

Renversement

Le renversement est un concept qui peut être appliqué à de nombreux domaines, de la physique à la philosophie. Il désigne une inversion ou un retournement de situation.



YVES KLEIN PRÉSENTE : LE DIMANCHE 27 NOVEMBRE 1960

NUMÉRO UNIQUE

FESTIVAL D'ART D'AVANT-GARDE NOVEMBRE - DÉCEMBRE 1960

La Révolution bleue continue

Dimanche 27 NOVEMBRE

Le journal d'un seul jour

THEATRE DU VIDE

Le théâtre du vide est une forme d'art qui se caractérise par l'absence de décor et d'acteurs traditionnels. Il repose sur la puissance de l'imagination et la capacité du spectateur à compléter l'œuvre par son propre esprit.

ACTUALITÉ

Les événements actuels de la scène artistique sont marqués par une exploration de nouvelles formes d'expression. Les artistes cherchent à repousser les limites de ce qui est possible en matière de création.

UN HOMME DANS L'ESPACE !



Le peintre de l'espace se jette dans le vide !

Sensibilité pure

La sensibilité pure est un concept qui désigne une perception directe et non filtrée du monde. Elle est au cœur de l'art d'avant-garde, qui cherche à établir un lien immédiat entre l'œuvre et le spectateur.

dont la résonance n'est pas seulement artistique, l'artiste privilégie un art qui ressemble plus à la vie qu'à l'art. Une position qui, à bien des points de vue, est en lien avec celle de Kaprow. Ceci dit, sans oublier que dans l'intervalle, on a vu les restaurants, musées et autres formes de compagnies d'artistes plus ou moins fictives proliférer. Que l'on pense aux restaurants de Daniel Spoerri, de Les Levine ou de Gordon Matta-Clark⁹, ou encore au même Levine qui constituait son *Museum of Mott Art (MMA)*, en 1971¹⁰. À partir de cette entité ayant alors pignon sur rue au 181 Mott, Greenwich Village à New York, Levine développe des services de renseignements et de consultations individualisées pour ses collègues artistes et autres professionnels du milieu. Tel qu'indiqué dans le *MMA Catalogue of Services* (1972), on pouvait obtenir, moyennant les 180 \$US demandés, un entretien à propos du *désartiste*¹¹. Si les activités mimétiques-critiques de Levine prennent leur sens hors de l'institution mais toujours dans un dialogue avec le milieu de l'art, pour leur part, Iain & Ingrid Baxter exposeront leur entreprise N.E. Thing Co. Ltd. (1966-1978) à la Galerie nationale du Canada en 1969, mais pousseront leur désir d'infiltration jusqu'à installer leur kiosque d'exposition à la *Data Processing Association Conference and Business Exposition* de Seattle, en 1970, et jusqu'à inscrire leur compagnie comme membre de la Chambre de commerce de Vancouver, l'année suivante — le tout en tant que firme de consultants spécialisée dans n'importe quoi ! En se créant ainsi une identité sociale, les Baxter dépersonnalisent leurs actions et, du coup, en se faisant autres, ces artistes facilitent leur insertion dans la « vraie vie ».

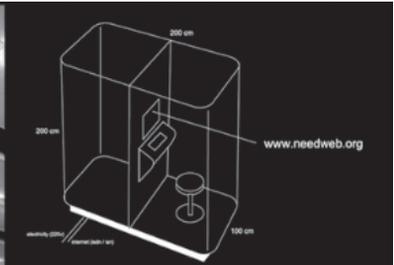
Toutefois, revenons là où nous en étions avec Internet, cet espace réseau, public par son accessibilité, qui laisse place à l'incursion de projets artistiques dans le e-commerce. D'une certaine façon, ces créations d'identités à l'intérieur d'un cadre donné viennent mettre en relief les jeux de rôle que requièrent les contextes sociaux, et plus particulièrement ici celui du monde des affaires. Jouant avec les conventions du commerce électronique et du marché de l'art, l'artiste relaye ses actions, happenings, manœuvres et objets réalisés hors réseau en documents photographiques. Ces derniers contribuent aussi aux archives d'un organisme autonome, créé et géré par l'artiste, en tant qu'art Web. De sorte que ces archives se caractérisent par la transformation du portfolio en documentation



NEED POSTERS
F2F. MONTREAL. 2002

need
#SECURE

© Tuomo Tammenpää,
Need Posters Montreal (2002)
de la série *Need Project* (1997–2002),
avec l'aimable autorisation de l'artiste.



INSTALLATION KIOSK : 1998-2000

need
#SECURE

© Tuomo Tammenpää,
Installation Kiosk (1998–2000)
de la série *Need Project* (1997–2002),
avec l'aimable autorisation de l'artiste.

photographique de produits et services, comme l'usage le veut habituellement sur les sites d'entreprises. Ce, somme toute, afin de construire des identités sociales sur le réseau et que ces identités — qu'il s'agisse d'un catalogue de vente à la Buy-sellf (1999), d'un centre de recherche en biotechnologie comme Bioteknica (2000) ou d'une société de courtage telle que @™ark (2000) « cherchant un profit culturel et non financier¹² » — puissent être perçues comme telles.

Conséquemment, le coefficient de réalité de ces sites émane des similarités qu'ils entretiennent avec l'architecture et le style généralement attribués aux sites d'économie électronique. Le document photographique y fait figure d'habileté, ruse ou procédure, qui induit des actions, objets et sujets artistiques à la fois en produits et services de l'entreprise et en portfolio, non seulement des artistes ou collectifs d'artistes, mais de l'entreprise elle-même. Qu'à cela ne tienne, le projet de réalité de ces sites demeure de côtoyer l'art. Et, de fait, l'idée reçue selon laquelle les portfolios d'artistes ne sont pas de l'ordre de l'art Web s'y trouve habilement transgressée.

Par ailleurs, la pratique contextuelle de ces artistes se situe fréquemment dans un esprit critique, en réaction au néo-libéralisme ; ainsi en est-il notamment du site *Need Web* (1997)¹³ de Tuomo Tammenpää. À l'instar du marketing individualisé ayant cours sur le réseau, les composantes infographiques et photographiques de *Need Web* sont savamment amalgamées et fonctionnent à titre d'incitatifs à la participation, ne serait-ce que celle qui consiste à devenir membre. Ainsi, l'internaute y est amené, à titre de membre-consommateur, à faire des choix selon ses goûts et besoins qui seront considérés et interprétés par l'entreprise. Même s'il n'y a rien à vendre, c'est à travers la promotion de toute une gamme de produits vraisemblables que la marque « Need » nous propose d'expérimenter une situation consumériste, en tant que produit artistique sur le réseau et parfois hors réseau — soit par des campagnes d'affichages publicitaires en milieu urbain, soit encore par la présentation de *Need* sous forme d'installation dans des galeries, ambassades ou foires. Pour ainsi dire, l'espace physique et le cyberspace s'unissent dans une transitivité des réalités.

Ailleurs, c'est sous l'identité de *Mejor Vida Corp* (1998)¹⁴ que se révèlent les manœuvres activistes de Minerva Cuevas. Tout comme *Need Web*, *Mejor Vida*

Corp gère des opérations à la fois sur le réseau et hors réseau. Cette organisation se spécialise dans la production de « bonnes actions » dissidentes incluant les campagnes de sensibilisation, qui se retrouvent documentées photographiquement sous les rubriques « produits et services » du site de la société. Aussi, pour qui en fait la demande, *Mejor Vida Corp* émet de fausses cartes d'étudiant qui, lorsqu'elles sont considérées comme valides, autorisent des rabais sur les tarifs en vigueur dans les transports publics, institutions muséales, abonnements à des périodiques, etc. Pour obtenir la vôtre, il suffit de remplir le formulaire en ligne et d'y attacher une photo de circonstance. Assurément, *Mejor Vida Corp* nous propose une interactivité qui va au-delà de la réactivité conventionnelle de l'action/réaction, pour nous convier ainsi à l'action citoyenne.

Quant aux photographies d'événements et d'objets contenues sur le site du *BIT*, le *Bureau of Inverse Technology* (1995)¹⁵, ce sont également des documents qui, à l'exemple des entreprises précédemment citées, participent à la structuration identitaire de la compagnie. Or, tout en faisant l'inventaire des actions artistiques du *BIT*, ces photos témoignent de son agir effectif en situation d'interventions hors réseau. Ainsi y sont illustrées diverses manœuvres d'activisme social s'appuyant sur des technologies expérimentales pour capter et diffuser des données à l'échelle humaine — des données qui, dans l'optique des médias de masse occidentaux, n'apparaissent généralement pas d'intérêts publics. C'est dire que cet organisme se présente comme une agence de renseignements au service de l'ère de l'information. Et, de fait, il révèle des informations qui nous sont cachées. Aussi, la confusion qui plane sur la mission, les membres et les activités du groupe sert justement à confondre le *BIT* avec les autres sociétés agissant dans le domaine de l'information à des fins commerciales, militaires ou autres, mais certes pas artistiques ou activistes. De sorte que sur son site, à la page des produits, se retrouvent au sein d'un montage inter-iconique les photos des *Feral Dogs*, ces petits chiens-robots modifiés pour pouvoir renifler l'air ambiant et y recueillir des données sur certains types de matières toxiques ou autres émanations polluantes qui se trouvent soit dans une cour d'école, soit dans un parc ou un dépotoir. Des photos qui nous montrent aussi des étudiants impliqués non seulement dans une manœuvre sur le terrain, mais que l'on imagine comme étant ceux qui, dans le cadre d'activités



An information agency servicing the Information Age

[login](#)

[contact](#)

BIT ::

[FAQ](#)

[kits](#)

[images](#)

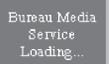
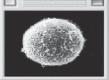
[audio](#)

[video](#)

[reports](#)

[press](#)

bit product database

product	description	data		
anti terror [ANT]	public audio database of civil liberty infringements and other antiterror events			
sparrow report [SPR]	bi-atlantic audio database reports sparrow population crash			
feral robot [FRE]	engineered for semi-autonomous deployment			
bit cab [CAB]	bureau inserts geospecific data directly into taxi display units			
fade to black [FTB]	slow pollutant detector cam			
bit rocket [RKT]	toy crowd invigilator, documents crowd formations, occupations and numerics at critical public gatherings			
bit radio [RTX]	bit radio overcasting service delivers autopirate news			
bangbang [BBN]	webcam network triggered on gunshot & other events of interest			
bit plane [AER]	video-instrumented miniature spy plane, released over the silicon valley to capture aerial portrait of the information age			
suicide box [SBX]	vertical-motion triggered camera unit installed in range of the golden gate bridge			
bit economic indicators [BEI]	updated to social dynamics			

bureau of inverse technology [bit] organisational statement

pédagogiques, ont participé au montage, à l'amélioration logicielle ou mécanique de la meute de jouets. Ainsi s'arparent des liens avec l'art sociologique, l'art relationnel, l'art et la vie unifiés.

Songer à dissimuler ses pensées, ses intentions, pour en tirer parti et y gagner en crédibilité, c'est une chose. Essayer d'intervenir sur le cours de l'histoire par le photomontage¹⁶ et contribuer ainsi à l'essor de la désinformation, c'est contre toute vraisemblance dans l'ordre des choses. Entre ce genre de manipulation du document photographique, témoin de l'histoire, et la propagande publicitaire qui s'appuie sans vergogne sur le leurre photographique pour commercialiser le plaisir de vivre, il n'y a qu'un pas à franchir. D'ailleurs, sont ainsi véhiculées des idées qui en apparence visent l'éveil de la population aux bienfaits du développement de soi, en simulant des espaces de créativité et de projection individuelle, idées dans lesquelles l'expression de soi se trouve en fait valorisée par la consommation. Cette mise en conformité vient donc imposer des attitudes et environnements standardisés aux régionalismes culturels et aux autres singularités issues des habitudes de vie. Vivre avec son époque, c'est donc aussi le plaisir pour certains artistes d'infiltrer, hors et sur le réseau, l'empire marchand qui s'approprie de façon de plus en plus inéluctable le monopole de l'esthétique pour instrumentaliser nos styles et modes de vie.

Ce qui apparaît des plus intéressants dans la création d'identités sociales à travers l'appropriation de certains us et coutumes de l'*entrepreneurship* sur Internet, c'est l'insertion d'informations fictionnelles, folles, inhabituelles au côté de photographies de situation qui installent un sentiment de vérité. En ce sens, l'artiste, à la manière du « désartiste » de Kaprow et Levine, est à même de créer des situations qui lui permettent d'inventer autant d'identités et d'y accueillir l'autre. Chacune de ses identités est soutenue par l'imparable croyance que l'on porte encore aux documents photographiques. Qu'ils soient truqués, subjectifs ou photogéniques, sur le réseau ou hors réseau, ils dépendent néanmoins de leurs contextes de diffusion et de réception. Car ces mêmes photographies d'événements, actions et manœuvres présentées autrement, c'est-à-dire dans une galerie virtuelle ou sur le site personnel de l'artiste, ne seraient que d'intéressantes composantes du dossier de l'artiste, de son portfolio.

Repenser ainsi l'art et la vie dans notre quotidien — lequel, faut-il le préciser, unifie dans sa concrétude virtualité, aura et transcendance —, c'est aussi repenser la présence de l'artiste, ses comportements et ses actions au sein d'une population, organisation ou profession. Ne pourrait-on pas le trouver occupé à semer des structures, opérations et manœuvres qui incitent à une esthétique, à un partage sensible de l'expérience vécue? Une attitude qui est partie prenante d'une implosion esthétique interne au quotidien, laquelle amène lentement individus et collectivités à créer pour et par eux-mêmes leurs ancrages et dérivés existentiels. Et cela n'est pas sans déposer un baume sur cette modernité mercantile qui n'en finit plus de produire et de gérer notre vécu.

NOTES

1. À ce propos, on peut consulter le catalogue de la récente exposition organisée par la TATE Gallery, *Art, lies and videotapes: Exposing performance* (2003–2004). Réf. : George, Adrian (dir.). (2003). *Art, lies and videotapes: Exposing performance*. Liverpool: Tate Liverpool.
2. *Le Petit Robert* : « Qualité de ce qui est photogénique ». Photogénique : « (1932) *Cour*. Qui produit, au cinéma, en photographie, un effet supérieur à l'effet produit au naturel. » C'est-à-dire avec un effet augmenté en comparaison avec la réalité.
3. Dès 1957, Kaprow commence à réaliser des œuvres environnementales impliquant la participation des spectateurs afin de produire un art qu'il voudra total (mais différemment que l'opéra wagnérien voulait l'être), puis en 1958, il utilise le terme happening dans un article jugé prophétique : « L'héritage de Jackson Pollock », qui paraîtra dans *ArtNews*. Cependant, sa première œuvre clairement identifiée comme telle serait *18 Happenings in 6 parts*, qui fut présentée en octobre 1959 à la Reuben Gallery de New York. Ce titre ne reflétait pourtant pas encore le sens que prendra finalement le mot happening, puisque dans sa phase originelle, il indiquait une production hétérogène rigoureusement planifiée et souvent répétée. Ainsi, en 1966, c'est en sept points qu'il circonscrira les « règles du jeu » de cette pratique, et ce, dans un ouvrage qui avant tout est un album photos (grand format) consacré, comme le titre l'indique si bien, aux assemblages, environnements et happenings : Kaprow, Allan. (1966). *Assemblage, Environments, and Happenings*. New York: H.N. Abrams.
4. Kaprow, Allan. (c1996). « Les happenings sont morts : longue vie aux happenings » (1966). Dans *L'art et la vie confondus* [traduction française de *Blurrings of Art and Life* par Jacques Donguy, textes réunis par Jeff Kelley]. Paris : Centre Georges-Pompidou (p.91).
5. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici à quel point le développement de la photographie en arts visuels (dite plasticienne ou, dans ses premiers moments, conceptuelle) a cherché à se distancier de la photographie journalistique, justement en s'affranchissant du fameux « moment décisif ». Réf. : Baqué, Dominique. (1998). *La photographie plasticienne*. Paris : Regard (p. 149–150).

6. Selon les données fournies dans *La politique culturelle du Québec*, en 1992, la pratique de la photographie se classe comme étant l'activité culturelle la plus répandue — 41 % de la population de quinze ans et plus affirmait s'y adonner.
7. Internet comme médium de création : « Œuvres créées par, avec, pour le média/langage qu'est Internet et plus particulièrement le World Wide Web ». Cf : Annick Bureaud. (1998). *Pour une typologie de la création sur Internet*. <http://www.olats.org/livresetudes/etudes/typInternet.shtml>. Bureaud y souligne également l'exclusion des galeries, catalogues et portfolios dans cette catégorisation et insiste, du même coup et à raison, sur le caractère évolutif du médium et de ces créations.
8. *Dimanche 27 novembre / Journal d'un seul jour*, 1960, impression typographique recto verso en noir, feuillet double, 556 × 758 cm (déplié).
9. Daniel Spoerri est reconnu pour être l'inventeur du *Eat Art*. Après avoir tenu *Épicerie* à la Galerie Addi Koepcke (1961) et *Restaurant* à la Galerie J (1963), à Paris, il a ouvert un restaurant au 19 Burgplatz à Düsseldorf en 1968, où figurent ses *Tableaux-pièges*. Ceux-ci renvoient en quelque sorte à la photographie, au « moment décisif », puisque ce sont habituellement des dessus de tables sur lesquels sont collés les restes d'un repas auquel Spoerri décidait de mettre fin, simplement en retirant la table et son contenu. Spoerri capturait ainsi un moment d'existence, qui est aussi la mort de ce moment. En 1969, on retrouvera le *Levine's Restaurant — Irish, Jewish, Canadian Cuisine* à New York. Quant à Gordon Matta-Clark, c'est après avoir fait frire des photographies à la John Gibson Gallery (*Photo-fry*, 1969) qu'il contribuera largement à la conception et à la construction du restaurant Food à Soho (1971), de même qu'à l'organisation des événements qui s'y sont déroulés.
10. Voir : Bronson, AA & Gale, Peggy. (dir.). (1993). « Les Levine. Museum of Mott Art ». Dans *Museum by Artists*. Toronto : Art Metropole (p. 227–240).
11. Nous retrouverons cette même notion du désartiste chez Kaprow. Voir : Kaprow, Allan. (1993). « The Education of the Un-Artist », Part I (1971), Part II (1972), Part III (1974), in *Essays on the Blurrings of Art and Life*. Jeff Kelley (Ed). Berkeley: University of California Press (p.97–126, 130–147).
12. Buy-self : <http://www.buy-self.com>
13. Bioteknica : <http://www.bioteknica.org>
14. ®Mark (fondé hors réseau en 1991) : <http://www.rtmak.com>
13. Need Web : <http://www.needweb.org>
14. Mejor Vida Corp [Better Life Corporation] : <http://irational.org/mvc/english.html>
15. Bureau of Inverse Technology (fondé hors réseau en 1991) : <http://www.bureauit.org>
16. Les manipulations photographiques sont devenues choses courantes de nos jours. Aussi, nous ne retiendrons ici qu'un exemple parmi les plus significatifs sur le plan historique. Nous pensons à cette photographie de G.P. Goldstein qui montre Lénine, sur la Place Rouge à Moscou un 5 mai 1920, regardant la foule dans une direction opposée à ses deux camarades Trotsky et Kamenev. On le sait, après que ces derniers furent exclus du parti, en 1927, ils ont disparu de la photo pour ensuite y être remplacés en 1933. Disons qu'à tout le moins, l'histoire fut ainsi gommée au profit d'une idéologie édicatrice du socialisme.

Jan Peacock

Présence

pour Peter

QU'EST-CE QUI S'ENTRETIENT ET SE RÉPÈTE SANS S'ÉPUISER ?

Je suis d'accord avec Garcia Lorca sur plusieurs points, surtout lorsqu'il dit qu'il ne croit pas à la création mais à la découverte, qu'il ne croit pas à l'artiste assis, mais à celui ou celle qui chemine. L'imagination est un dispositif spirituel. Incapable d'inventer le monde, elle fait du mieux qu'elle peut, c'est-à-dire qu'elle assemble, petit à petit, le laid et l'étrange, le lumineux et le clair, et ce qui est bêtement découvert.

LA PEUR DE SE RÉPÉTER, DE SE RÉPÉTER,

est peut-être la plus grande hantise de la société en ces temps de capitalisme tardif. Cette peur a été si efficacement mise en marché que toute volonté de se concentrer sur une seule chose peut facilement se voir annulée par le tout dernier divertissement. Je suis appelée à servir cette économie de remplacement perpétuel qui annule toute considération d'un continuum de choses et d'idées, qui annule la prévenance qui pourrait bien constituer une chose en soi. Ursula Leguin parle du « pouvoir » qu'ont les mots « de conférer une forme », et j'en dirais autant de la prévenance sous tous ses aspects.

LA MATIÈRE A MOINS DE POIDS SANS TOI.

Un artiste peut entretenir un corpus d'œuvres comme s'il s'agissait d'un écosystème dans lequel chaque partie est pleinement utilisée, ne consommant aucune partie sans la régénérer. Cette méthode sous-entend un degré fictionnel d'attention et de prévenance qui frôle (sentimentalement) l'abandon. Mais, en termes purement pratiques, si jamais vous cherchez des preuves du genre d'artiste, ou de personne, que vous êtes, vous n'avez pas à aller plus loin qu'à votre manière d'occuper le temps. L'écosystème découverte/fabrication/découverte repose sur la présence de chacun et chacune à l'unicité de l'expérience, transposant comportements et réactions et événements en projections utiles (objets, images). Naturellement, les motifs font surface par la répétition, et la répétition libère un type de découverte qui révèle tout à son sujet, en particulier ses misérables limites.

MAIS TOUT M'ÉCHAPPE.

Il y a moins d'un mois, après que les cendres de mon ami Peter ont été répandues dans l'océan, selon ses vœux, près du phare de Louisbourg sur la côte sud-ouest de l'île du Cap-Breton, j'ai entendu un philosophe à la radio dire qu'il enterrerait sa chienne adorée sur la ferme qu'elle aimait tant, mais qu'il n'irait pas jusqu'à élever une pierre tombale sur son lieu de sépulture. Cela aurait pour effet de « sentimentaliser » leur relation d'une manière qui enlèverait de la dignité à la chienne. « Les animaux doivent rester des animaux », a-t-il dit, et il semblait capable de vivre en paix avec ce sentiment. Et je me suis alors demandé comment nous arrivons à réfléchir à ce qui n'a pas de substance et à ce qui a de l'importance, et j'ai pensé aux valeurs qu'on associe au fait de poser un monument de pierre, de faire de la terre un tombeau particulier, ou de brûler et de diffuser des restes à l'aide du vent et de l'eau. La pierre, la terre et le feu, le vent et l'eau, ces gestes — tous génèrent une idée de continuité, sinon de permanence, dans leurs liens au geste et à la mémoire inscrits dans un corps vivant.

Peter possédait une grande reproduction commerciale d'un tableau. Quelques jours avant sa mort, il a demandé à un ami de la prendre dans son appartement et de l'apporter dans sa chambre en soins palliatifs. Elle était accrochée au mur au pied de son lit. Il adorait ce tableau illustrant une chambre ombragée avec ses

portes-fenêtres ouvertes sur la mer et le ciel, ses rideaux soufflés à l'intérieur par le vent, son plancher de bois lustré qui se prolongeait dans l'espace sous l'horizon de l'eau. J'ai dit : « C'est vraiment beau, Peter. » Il a haussé les épaules, indiqué l'horizon dépeint dans le tableau et a répondu : « C'est là où je m'en vais. »

Midnight Reader

L'ANNÉE DERNIÈRE, J'AI DÉBUTÉ UNE ŒUVRE INTITULÉE *MIDNIGHT READER*, qui sera produite dans une édition de six. (L'idée d'édition, de répétition, est épineuse ici, comme vous le verrez; l'« en-cours » est moins compliqué.)

Midnight Reader [Lecteur de minuit] est, finalement, une veilleuse vidéo : un minuscule écran à cristaux liquides, incrusté dans un mur, chez quelqu'un qui pense peut-être pouvoir vivre avec cet objet. Jour et nuit, le petit écran affiche une copie DVD d'une lente promenade que j'ai effectuée dans la maison où l'œuvre est installée.

Je marche, lentement, dans le noir. Ma main droite est éclairée par le faisceau d'une lumière montée sur le sommet de ma caméra. C'est par le toucher qu'elle fait son chemin, traçant une seule ligne continue dans la maison, sur la surface des murs, effleurant peut-être des dessins d'enfants, des fenêtres, des livres, des tables, de la bouffe, des vêtements, des lits, des images, des éviers, même un piano. Ce tracé, fait avec le doigt en avançant, va du niveau de mon œil à celui de ma cuisse. Je ne m'accroupis pas, je ne m'étire pas. La ligne que je trace reflète ma capacité naturelle de toucher tout en marchant.

IL FAUT VIVRE AVEC L'ŒUVRE

et, bien que le temps « réel » du dessin exécuté soit intrinsèque au matériau vidéo-graphique, je crois que ce « temps vivant » est le temps de l'œuvre en entier.

Il n'y a jamais de présentation publique. Quand je donne une conférence ou que j'écris sur *Midnight Reader*, ou que je le montre à d'éventuels collectionneurs, je montre une « épreuve d'artiste » de la vidéo/performance/dessin, c'est-à-dire le témoignage d'un tracé au doigt que j'ai exécuté chez moi, mais qui n'y a jamais été installé. Je fais une distinction étrange ici : il est possible que je montre une



© Jan Peacock, photogramme extrait
de *Midnight Reader* (2003), avec l'aimable
autorisation de l'artiste.

diapositive de la lumière nocturne émise par la vidéo telle qu'installée chez quelqu'un, mais je ne peux pas (et ne veux pas) montrer son contenu animé. (Il est certainement trop *animé* pour les propriétaires, et il continue de s'animer en moi.) Devant ce pastiche de représentation que je concocte pour le public — en partie maquette, en partie œuvre achevée —, vous ne pouvez qu'imaginer, de loin, l'anticipation et la participation réelles de ceux et celles qui vivent avec leur propre *Midnight Reader*, au moment même où j'écris, au moment même où vous lisez, en ce moment même. Même moi, je ne peux pas spéculer sur l'effet produit lorsqu'on tombe dessus, au beau milieu de la nuit, en se dirigeant vers la cuisine, pieds nus. La main est là, avançant peu à peu dans la chambre du bébé, dix ans après qu'il ou elle a quitté le foyer, touchant un torchon, examinant des détails matériels depuis longtemps disparus, jour après jour, et ce, encore dans de nombreuses années.

Avant de réaliser cette œuvre, j'avais seulement imaginé une manière de tracer un dessin au trait continu à partir de la lumière et du temps. Commençant à l'intérieur de la porte d'entrée d'une maison, ma main sur la poignée de la porte, je suivrais avec le doigt les surfaces internes de la maison. La maison serait à la noirceur, temporairement vidée de ses habitants. Ma main, ce qu'elle toucherait, son parcours précis, seraient éclairés par le mince faisceau d'une lampe de poche et captés par vidéo.

Le dessin à la lumière serait à la fois représentatif et invisible, raisonnais-je : une trace continue sans cesse avalée par l'obscurité. J'avais pensé que la force de la ligne dessinée, visible ou non — cet engagement envers la continuité —, l'emporterait sur notre manque d'attention et nos moments d'oubli. J'avais pensé que la visibilité de la ligne tracée se produirait au delà de la vision, qu'elle pourrait être comprise dans et par l'esprit du regardeur. Les objets nécessitant une exploration détaillée créeraient des pauses dans la promenade, devenant à la fois densités et trous dans un continuum temporel.

J'AVAIS PENSÉ QUE TOUTE LA LIGNE POURRAIT ÊTRE COMPRISE DANS L'ESPRIT. Mais j'ai bien peur que la vidéo, tout comme l'obscurité que j'ai ponctuellement éclairée, et comme une trop grande partie de ma vie éveillée, est un univers fait de liens sporadiques et de souvenirs imprécis, émergeant de l'obscurité pour y être de nouveau dissimulé, une amnésie amplifiée par des détails remémorés, aussi épisodique que n'importe quel récit : une fois que vous avez progressé, c'est là où vous en êtes.

ET J'AVAIS IMAGINÉ QUE MA MAIN SERAIT LE SEUL TÉMOIN.

Il s'avère que cette main (comme l'équipement vidéo et bien d'autres témoins) ne comprend précisément rien ; elle enregistre bêtement ce qu'elle touche uniquement à l'intention de ceux capables d'en fournir une reconnaissance immédiate parce qu'ils habitent là. Alors que j'avance et travaille en vue de témoigner, il se confirme que les seuls témoins fiables seraient ceux qui ne sont pas présents, pour qui ces surfaces sont la peau extérieure de la mémoire. Pour eux, je n'ai pas fait qu'enregistrer ce que j'ai touché ; ce que j'ai touché, ce sont les signes d'une vie vécue dans cette maison. C'est la différence entre toucher un commutateur et toucher une ampoule électrique chaude.

FAIRE UNE PAUSE SUR LE MOMENTANÉ, C'EST ESPÉRER PROLONGER LA PRÉSENCE, REMETTRE LA MORT.

La présence est momentanée, subordonnée à ce qui, en fait, est intenable : une vigilance perpétuelle. La représentation de la présence retient le momentané, mais s'appuie toujours sur la mémoire. Pas de détour possible, j'en ai bien peur : « L'instant où j'ai remarqué la caméra sur mon épaule gauche, mes yeux ont perdu leur usage ; la perte est soudaine et terrifiante... »

Penser à l'instant se situe déjà à la limite extérieure du « maintenant », mais elle est tellement intangible que votre main la traverse directement. Si la présence implique la représentation, elle doit certainement être plus longue que le momentané (le déclic de l'obturateur ou la numérisation presque instantanée de la lumière), de sorte que cette présence se fait assez grande pour accueillir la mémoire.

Voici ce dont a l'air la présence lorsqu'elle se manifeste dans un corps en performance, en écriture :

1. dessin (notation directe, reportage « à partir du terrain », communication du dehors, de la dérive, de « l'extérieur du bercaïl », de l'inconfort mais non de la désillusion ;
2. schématisation (la forme la plus directe d'une idée, exécutée) ;
3. édition (couper les détails en dérive, perdre les détails en transit) ;
4. lecture (le témoignage comme marque d'une présence provisionnelle et nominale) ;
5. cueillette (sélection presque silencieuse) ;
6. passage (inscription du temps, de la mort, mais non la mort).

Je suis à la recherche de ce qui suit.

One Year of Mourning

Du 15 octobre 1993 au 15 octobre 1994, Paula Levine a pleuré tous les jours ; un acte de deuil qu'elle s'était elle-même imposé en l'honneur d'êtres qui lui étaient chers. Il y avait tout simplement trop de disparus en trop peu de temps, de sorte que le chagrin était devenu un *état* de perte plutôt qu'un acte réfléchi.

UNE CONSTRUCTION DANS LE TEMPS EST AUSSI SOLIDE QU'UNE PIERRE.

Elle était familière avec la période de deuil d'une année dans la tradition juive. Lorsque le chagrin n'a pas de forme et s'étale, se tourner vers la religion et ses formes connues donne à une construction dans le temps une présence aussi matérielle que la pierre, la terre, le feu, le vent et l'eau.

C'ÉTAIENT LES PREMIÈRES CHOSES QU'ELLE VOYAIT CHAQUE JOUR.

Au début, elle a choisi de conserver les restes de son rituel, un excès qui ne pouvait pas être jeté : chaque paquet de mouchoirs de papier qu'elle avait utilisé, chaque jour, était mis dans un sac et daté. Ces petits corps en sont venus à couvrir les murs de son atelier. C'étaient les premières choses qu'elle voyait chaque jour



© Paula Levine, photogramme extrait
de *One Year of Mourning* (1993–2004),
avec l'aimable autorisation de l'artiste.

lorsqu'elle venait pleurer, de sorte que les mouchoirs-corps sont eux-mêmes devenus des choses à pleurer. Cet acte schématique produit une banque de données insuffisantes sur la perte, et le mesurage de l'incommensurable a tendance à multiplier la perte. La forme cumulative du monument commémoratif — qui, normalement, comporte une seule marque fixe — est devenue « deux mille quatre cent cinquante-deux grappes de mouchoirs, réunis, datés et emmagasinés. Non pour s'accrocher à la douleur, mais plutôt pour marquer le chemin afin de la franchir. » [Paula Levine.]

À la fin (non pas celle du chagrin, mais celle du deuil), *One Year of Mourning* [Une année de deuil] prend diverses formes : installation, photographie, écriture, vidéo. Ces formes semblent accidentelles plutôt que finales ; leurs qualités éphémères réfutent leur finalité en tant qu'artefacts, documents, et certainement en tant que monuments, que fin à toute chose qui soit.

Ces actes isolés et continus de deuil ne sont pas représentés dans la vidéo, bien qu'ils soient loin d'être invisibles.

LA BOUCLE ET LA LIGNE SONT PERPÉTUELLES DE NATURE.

Le « monument » vidéo, qui incorpore du direct (sa main vivante), ne nous renvoie pas à un moment passé, mais reconstitue toujours une perte inéluctable *dans* le présent et la perte inéluctable *du* présent. Sa main entre dans le cadre, dans le silence, pour déposer un des mouchoirs de papier chiffonnés contre un fond blanc. Ce sont des nuages, des planètes, des oiseaux, des guirlandes, de la fumée, des pierres ; de moment en moment, de fois en fois, nous devons découvrir ce qu'ils sont.

Il se pourrait qu'ils soient des points dans un processus sans fin, sauf pour la marge nominale d'une année. La parenthèse temporelle est peut-être (et fort probablement) une vie, peu importe la brièveté ou la longueur de sa durée. La vidéo que nous regardons pourrait tout aussi bien être une boucle qu'une ligne, toutes deux perpétuelles de nature, chaque arrêt étant un point de retour — à la fois du type accidentel (servant de lieu de projection à notre propre mortalité) et du type instantané (petits indices du tiraillement aigu de la mémoire).

The Dark Horses

Alison Rossiter démonte le moment de la photographie. Ce moment est clairement indivisible, l'obturateur n'étant qu'une marque nominale et arbitraire ; et donc, elle fait plutôt du dessin.

LE DESSIN A LIEU DANS UN DÉLAI TEMPOREL

(avant que l'image ne devienne image, avant qu'elle ne finisse et ne s'éteigne) et suspend donc l'intolérable : le trait, la trace. Ce que j'entends par là, c'est que si l'obturateur se ferme sur la mort de l'image, le dessin de lumière fait en sorte que cette image ne meure pas *tout à fait*.

La statue d'un cheval, dessinée à l'aide de la lumière, vit dans la pénombre : froid comme la pierre, le monument du cheval d'un héros — appartenant clairement au passé, mais monté sur un piédestal parmi les immortels — est amené à bouger et à respirer à une époque agonisante qui est probablement la nôtre. De façon incongrue, ces dessins sont modelés non sur des chevaux qui vivent et respirent, mais sur des statues monumentales de chevaux : figures équestres et chevalines massives, en fer, en bronze et en marbre, célèbres et obscures, sur piédestal ou en fontaine, sabots levés et codifiés, dans tous les parcs où vous avez circulé, à New York, en Italie et encore plus loin. Alison Rossiter les photographie ou trouve des photographies de ces statues dans des livres. L'origine des images semble sans importance. Ce sont des références, des notes, pour ses yeux et sa main, qu'elle consulte dans l'intimité de sa chambre noire, transformée en atelier de dessin.

POURQUOI DESSINER DANS LE NOIR ?

Dans le noir/rouge de la chambre noire, elle pose la photographie d'une statue équestre sur un chevalet pour pouvoir la regarder pendant qu'elle dessine. Le papier photographique non exposé émerge d'un bain révélateur peu profond, animé, latent, clair. Lorsqu'elle l'extrait du bain et le dépose, il n'est qu'une potentialité qu'elle fait vivre avec sa main et une palette de stylos lumineux : certains font de larges traits, d'autres ont été bloqués avec du papier-cache pour pouvoir tracer des détails de la grosseur d'une épingle lumineuse.



© Alison Rossiter, *Dark Horse* (2003),
avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Ici, le temps de l'obturateur est remplacé par le temps de la main et du corps qui respire. Si ce temps a un point de départ, c'est l'instant où le dessin de lumière pénètre le bain fixatif. Autrement, il n'y pas de divisions. Un dessin peut demander quinze minutes, avec plusieurs retours dans le bain révélateur, mais il s'agit également d'un souvenir imparfait du temps historique, une ombre pâle de l'immortalité conférée au monument de pierre. Et le temps présent connaît beaucoup, beaucoup d'échecs, beaucoup de *Dark Horses* [Chevaux de lumière] qui meurent d'un excès de dessin, de lumière, de temps.

Cette étude ésotérique de la statuaire équestre constitue à la fois une révérence à l'histoire (les codes de cette forme sont des portails menant aux histoires autorisées des martyrs, des héros et des vainqueurs) et un rappel de la mort du langage, la disparition de ces codes n'étant pas différente de celle des vaincus dans les documents historiques. Bien que les monuments continuent d'exister dans l'espace *public*, il ne s'agit pas d'un espace social, dans la mesure où le monument est composé de signifiants morts qui ne transmettent les renseignements qu'ils contiennent qu'à ceux qui ont consulté les textes faisant autorité.

LES PERSONNES PHOTOGRAPHIÉES VIVRONT POUR TOUJOURS,

et c'est sans doute ce fait immuable (plutôt que toute superstition) qui fait naître la crainte que l'âme puisse être volée par une photographie. Les dessins de lumière de *Dark Horse* sont ainsi les fantômes d'âmes volées par et pour l'histoire.

Vivre pour toujours dans le moment de la photographie n'est pas une garantie qu'on se souviendra de vous. Quand Alison Rossiter ne dessine pas dans le noir, ce n'est pas un hasard qu'elle fréquente les brocantes, récupérant des photographies de famille qui ont été séparées des leurs par la mort, qui ont cessé d'être reconnaissables, qui ont perdu leurs significations. Il s'agit d'une perte inacceptable, et ce qui est particulièrement prenant dans cette entreprise de cueillette, c'est le fait que l'artiste s'est fait une famille dans sa vie de manière fort semblable, face à une perte inacceptable. Ayant perdu sa mère à l'âge de douze ans, son (seul) frère au début de la vingtaine et son père quelques années plus tard, elle se fait et se rappelle d'autres familles.

Bien qu'Alison Rossiter produise des photogrammes depuis vingt ans, on peut trouver les ancêtres directs de ses chevaux d'ombre éternels dans l'œuvre qu'elle a produite à l'occasion de Site Santa Fe en 1990. Pour une des séries de cette installation photographique élaborée, elle a collectionné des coquillages de palourdes sur un rivage au New Jersey. Ce qui est remarquable des photogrammes qu'elle a réalisés à partir des coquillages, c'est qu'ils constituent des portraits mortuaires individuels. Chaque coquillage qu'elle a ramassé et placé sur une feuille de papier photographique a comme caractéristique un petit trou, qui agit comme une lentille de sténopé, éclairant le corps du coquillage d'une lueur abondante et éthérée. C'est cette lumière qui anime le coquillage de palourde sur la photographie, et c'est une terrible ironie que ce même trou ait été produit par l'introduction d'un ver parasite, entraînant la mort de la palourde.

Finalement,

L'ARGUMENT AVANCÉ PAR UN SCEPTIQUE EST PLUS CONVAINCANT.

Je m'accroche parfois à un mot et aux significations qui lui sont associées, et dans ces moments méditatifs, si je ne détourne pas mon regard, personne ne meurt. Même là où je trouve des contradictions, personne ne meurt.

Le mot *trope* est communément utilisé pour décrire un langage au figuré, c'est-à-dire des mots utilisés dans un sens autre que leurs sens propres, afin de convaincre. Étrangement, en philosophie, le mot *trope* décrit un argument avancé par un sceptique.

La présence réfléchie de l'artiste est peut-être bien un trope philosophique de ce type. De toutes les formes de preuve, celle fournie par l'expérience du toucher est peut-être celle qui exprime davantage notre scepticisme latent et pourtant l'image du toucher, le trope du toucher, est la plus rassurante, la moins contestable.

L'endroit où la main se pose annonce : « Là où j'ai été, vous êtes maintenant. » Et nous ne pouvons rien faire pour être en désaccord.

Traduit par Colette Tougas

Biographies des artistes

Vito Acconci est un artiste de New York dont les pratiques artistiques provocantes et souvent radicales ont été marquantes et lui ont mérité une renommée internationale. Au début des années 1970, il a produit un remarquable corpus d'œuvres filmiques et vidéo conceptuelles s'appuyant sur la performance et dans lesquelles s'engageait un intense dialogue psychodramatique entre l'artiste et le spectateur, le corps et le moi, le public et le privé, le sujet et l'objet.

Daniel Barrow, artiste médiatique de Winnipeg, crée et adapte des récits de bandes dessinées, les transformant en une forme « manuelle » d'animation par la superposition et la manipulation de ses dessins sur un rétroprojecteur. Il a présenté son travail au Canada et à l'étranger.

Carl Bouchard et **Martin Dufrasne** vivent et travaillent à Chicoutimi. Parallèlement à leurs pratiques individuelles qui ont été présentées au Québec, au Canada et à l'étranger, les deux artistes élaborent un corpus conjoint caractérisé principalement par des autoportraits construits autour de divers jeux de couplage (frères, jumeaux, siamois, etc.) questionnant comportements humains et dynamiques relationnelles. Leurs projets prennent la forme d'installations, de sculptures, de photographies, d'actions et de performances.

Sylvie Cotton est une artiste interdisciplinaire vivant à Montréal. Ses projets, présentés tant au Canada qu'à l'étranger, s'ouvrent sur la création de situations menant à l'instauration de rapports avec l'autre ou d'infiltrations dans le monde de l'autre. Principalement, son travail s'inscrit *in situ* dans des lieux privés ou publics.

Max Dean vise à interpeller les spectateurs en les invitant à participer aux mécanismes de ses œuvres. Dans plusieurs de ses performances et œuvres, il élabore des situations dans lesquelles le visiteur se voit offrir la possibilité d'intervenir. Il vit et travaille à Toronto. Son travail a été présenté au Canada et à travers le monde.

Rachel Echenberg est une artiste multidisciplinaire de Montréal qui pratique l'art de la performance. Sa volonté d'inscrire la vie privée dans la sphère publique, surtout en contexte urbain, implique de façon directe les gens qu'elle rencontre. Depuis 1992, son travail a été présenté au Canada, en Europe et au Japon.

Adad Hannah vit à Montréal et a présenté son travail dans des musées, des biennales et des festivals médiatiques à travers le monde. Ses *Museum Stills* ont été produits sur place à la Vancouver Art Gallery, au Musée des beaux-arts de Montréal et au Whitney Museum of American Art, entre autres endroits. Ses tableaux vivants, des projections vidéo en temps réel, occupent un espace particulier entre photographie, performance et vidéo.

General Idea a été fondé en 1969 par Jorge Zontal, Felix Partz et AA Bronson qui ont vécu et travaillé ensemble pendant vingt-cinq ans. Connus sur la scène internationale dès 1975, le trio a fait de lui-même le cœur d'un empire ironiquement médiatique qu'il a construit et « performé ». Le travail du trio prend de multiples formes : performance, vidéo, installation, édition, œuvres basées sur la photographie et œuvres multiples.

Suzy Lake est une artiste conceptuelle qui vit et travaille à Toronto. Elle fut parmi les premières artistes femmes à recourir à la performance, à la vidéo et à la photographie pour explorer la politique des rôles sexuels. Ses premières œuvres, produites dans les années 1960 et 1970, avaient déjà recours à des dispositifs comme l'invention de personnages et ont directement influencé des artistes comme Cindy Sherman, Lisa Steele et Barbara Kruger.

André Lemke, jeune artiste allemand de la performance, a réalisé *I Am Very Disappointed*, une présentation Powerpoint qui raconte l'histoire d'objets qu'il a confondus avec d'autres objets; par exemple, le soulier qu'il a d'abord cru être une main désincarnée. L'artiste décrit ainsi son moment de découverte et sa déception ultérieure.

John Marriott est un auteur et un artiste multidisciplinaire de Toronto dont le travail prend la forme de vidéos, d'installations, d'interventions urbaines, de performances, de sculptures et de photographies. Ses écrits critiques et ses œuvres ont été présentés dans des publications, visionnements et expositions sur la scène nationale et internationale. *Picture Yourself on the Moon* invitait les passants à se faire photographe sur un paysage lunaire.

Shelley Niro vit à Brantford en Ontario. Utilisant fréquemment comme stratégies la mascarade et l'appropriation, et elle-même comme modèle, Niro produit des œuvres significatives pour leur subversion et leur représentation critique de stéréotypes des Premières Nations en général et des femmes en particulier. Dans *This Land is Mime Land* (1992), elle interprète différentes personnalités qu'elle juxtapose à son « vrai » moi.

Judy Radul est une artiste et auteure de Vancouver, connue pour ses expériences avec différentes formes de performance incluant les actions en direct, la vidéo, l'installation, la photographie et les œuvres audio. Elle a présenté son travail au Canada, aux États-Unis et en Europe. *Documents for Performance* est une série de photographies illustrant des performances fictives.

Arnulf Rainer est un artiste autrichien de réputation internationale. Dans *Face Farce* (1968–1972), l'artiste joue pour l'appareil photo et devient le sujet violent d'une photographie qui est ensuite effacée, lacérée et égratignée. Combinant peinture et photographie, Rainer a démontré que l'usage du langage corporel peut être une forme d'expression artistique.

Ana Rewakowicz est une artiste interdisciplinaire d'origine ukrainienne, née en Pologne, qui vit et travaille maintenant à Montréal. Ses œuvres s'articulent autour d'objets gonflables et explorent les relations entre l'architecture temporelle, portable, le corps et l'environnement. Ses travaux font souvent appel à la coopération du spectateur.

Alana Riley est une jeune artiste de Montréal qui réalise des photographies à caractère performatif dans lesquelles elle s'inscrit elle-même en relation avec des gens qu'elle ne connaît pas. Pour *Support System* (2002–2004), elle invite des inconnus à s'étendre sur elle. Une fois en position, elle appuie sur le déclencheur souple.

Karen Spencer vit à Montréal où elle est connue pour son travail en performance. À l'âge de dix-huit ans, elle a réuni toutes ses photos d'enfance et les a mises à la poubelle. Ce ne sont que des mensonges, s'était-elle dit. Aujourd'hui, beaucoup plus tard, Karen Spencer est artiste, autrement dit, une productrice d'images, de mensonges.

Chih-Chien Wang est un artiste taïwanais qui vit à Montréal. Il réalise des auto-portraits en instantané trois fois par jour, au même moment et au même endroit, à tous les jours, beau temps, mauvais temps. Ce rituel très structuré est ponctué de détails poétiques qui ont habituellement pour sujet la nourriture.

Chris Wildrick conçoit des affiches de performances qui peuvent ou non se réaliser (ou qui l'ont été). Il fait également, à l'occasion, des livres sur ses performances très fugitives. Il est né à Philadelphie, mais vit maintenant à Murphysboro en Illinois où il enseigne.

Paul Wong vit et travaille à Vancouver, et est une figure influente tant au sein de la communauté artistique locale que nationale. Artiste multimédia autodidacte, il a exploré au fil de ans des questions identitaires complexes liées à la sexualité, à la vie et à la mort. *In Ten Sity* (1978) est une performance dérangeante et provocante à laquelle les spectateurs n'ont accès que par le truchement d'écrans de télévision.

Biographies des auteurs

Indisciplinaires, c'est-à-dire sans discipline fixe et indisciplinés, Hélène Doyon et Jean-Pierre Demers forment, depuis 1987, **Doyon/Demers**. Ils produisent des installations événementielles, actions, manœuvres et performances, le plus souvent en dehors des lieux protégés de l'art. C'est dire qu'ils proposent régulièrement des situations pour que, par son action, l'individu ou le citoyen fasse œuvre ou participe à son processus, dans des contextes de quotidienneté incluant Internet. Les travaux de Doyon/Demers, qui explorent généralement le rapport à l'autre au sein de micro-communautés affinitaires, contextuelles et d'intérêts, ont été présentés au Canada, en France, en Espagne, en Hongrie, aux Pays-Bas et au Japon. Candidats au doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM, ils enseignent, elle à l'Université Laval et lui à l'UQAM.

Établie à Vancouver en Colombie-Britannique, **Karen Henry** est commissaire, auteur et éditrice. Elle a travaillé avec Video In, Western Front, la Burnaby Art Gallery, la Walter Phillips Gallery et la Presentation House Gallery, de même que dans le cadre du programme d'art public de Vancouver, et a enseigné au Emily Carr Institute of Art and Design. Elle a produit des catalogues et des essais, entre autres, pour *Video Guide*, *Vanguard*, *Parachute*, Time Based Arts (Amsterdam) et le Banff Centre. En 2001, elle a dirigé *Art Is All Over*, publication qui soulignait le 75^e anniversaire du Emily Carr Institute of Art and Design. Parmi ses récentes

expositions, mentionnons *Imaginary Standard Distance* avec Allyson Clay, *Private Invest-igations* avec Merry Alpern, Jennifer Bolande et Allyson Clay, *David Rockey: Watch and Giver of Names* et *Ene-Liis Semper: Four Works*. Elle a été commissaire invitée de la Walter Phillips Gallery en 2000–2001 et a récemment réalisé une vidéo sur la vie et l'œuvre de Doris Shadbolt.

Conservatrice en art contemporain au Musée des beaux-arts du Canada pendant seize ans, **Diana Nemiroff** y a été, entre 2000 et tout récemment, conservatrice de l'art moderne. Elle dirige depuis peu la Carleton University Art Gallery. Elle a monté de nombreuses expositions dont *Jana Sterbak. Corps à corps* (1991), *Terre, esprit, pouvoir. Les Premières Nations au Musée des beaux-arts du Canada* (1992), *Traversées* (1998), *Paradis insaisissables. Le prix du millénaire* (2001), *Rober Racine* (2001) et *3 × 3. Flavin Andre Judd* (2003), et plusieurs de ses textes portant sur divers aspects de l'art contemporain ont été publiés. Elle s'intéresse particulièrement à la photographie et à l'installation, et a rédigé des articles et des commentaires sur Suzy Lake, Jana Sterbak, Sorel Cohen, David Tomas et General Idea, entre autres artistes.

Depuis 1980, le travail de **Jan Peacock**, ses monobandes tout comme ses installations vidéo, a fait l'objet de nombreuses expositions en Amérique du Nord et à travers le monde. En 1997, elle se méritait le prix Bell Canada d'art vidéographique. Les œuvres de Peacock font partie de plusieurs collections muséales internationales, y compris celles du Musée des beaux-arts du Canada, du Museum of Modern Art (New York) et du Ludwig Museum (Cologne). En plus de son travail comme artiste, elle a agi à titre de commissaire pour des galeries et musées canadiens, organisant entre autres *Corpus Loquendi: Body for Speaking* pour la Dalhousie Art Gallery, exposition qui a circulé dans le pays et a été acclamée par la critique. Elle vit à Halifax et elle est professeur au département des arts plastiques et médiatiques du Nova Scotia College of Art and Design où elle enseigne la vidéo et les pratiques interdisciplinaires depuis 1982.

Chantal Pontbriand, critique d'art et commissaire, dirige à Montréal la revue d'art contemporain *Parachute* qu'elle a fondée en 1975. Elle a été commissaire d'une vingtaine d'expositions et de quinze festivals internationaux, principalement dans les champs de la performance, de la danse, de l'installation multimédia et de la photographie. De 1982 à 2003, elle a également dirigé le Festival international de nouvelle danse de Montréal. Parallèlement à ces activités, elle a régulièrement publié des essais dans divers ouvrages, revues et catalogues. Parmi ses publications, on compte *Fragments critiques* (1998), aux Éditions Jacqueline Chambon, et *Communauté et gestes* (2000), aux Éditions Parachute. Elle a de plus assumé la direction d'une quinzaine de colloques, dont certains ont donné lieu à des publications aux Éditions Parachute, entre autres, *Performance* (1980), *Danse. Langage propre et métissage culturel* (2001) et *Sur ma manière de travailler. Art et psychanalyse* (2002). Elle rédige présentement une monographie sur Jeff Wall.

Rebecca Schneider dirige les programmes de maîtrise et de doctorat en théâtre et en performance à la Brown University à Providence au Rhode Island. Elle est l'auteure du livre intitulé *The Explicit Body in Performance*, publié chez Routledge en 1997. Elle a été codirectrice de *Re:Direction*, également chez Routledge, ouvrage qui porte sur la théorie et la pratique de la mise en scène au XX^e siècle. Elle a écrit de nombreux essais sur la performance et la culture visuelle, entre autres « Hello Dolly Well Hello Dolly: The Double and Its Theatre », dans *Psychoanalysis and Performance*, et « Solo Solo Solo » dans *After Criticism: New Responses to Art and Performance*. Elle a donné des conférences en Allemagne, en Australie, en Autriche, en Finlande, en France, en Grande-Bretagne et en Suisse, et un peu partout aux États-Unis. À titre de « théoricienne performeuse », elle collabore à l'occasion avec des artistes ; tout récemment, elle participait à une installation de Hannah Hutzig et Heike Roms au British Museum à Londres dans le cadre du London International Festival of Theatre.

Remerciements

De nombreuses personnes ont contribué à l'élaboration de *POINT & SHOOT*, soit en proposant des pistes de réflexion, en prêtant ou en créant des œuvres spécialement pour le projet ; soit en poursuivant dans l'écrit la réflexion que nous avons amorcée, qu'elles soient toutes ici chaleureusement remerciées.

Nous souhaitons également souligner que ce projet n'aurait pu être possible sans la contribution financière du *Programme de subventions à la promotion et à la diffusion des arts visuels, des arts médiatiques, des métiers d'art et de l'architecture — Aide à la publication* du Conseil des arts et des lettres du Québec ainsi que du *Programme Inter-arts : subventions de diffusion* du Conseil des Arts du Canada.

F.C. M.T.

France Choinière est directrice de Dazibao, centre de photographies actuelles. Michèle Thériault est directrice de la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia à Montréal.

Coordination de la publication

Marie-Orphée Duval

Traduction

Colette Tougas

Révision

Janou Gagnon

Conception graphique originale

Fleury/Savard, design graphique

Conception graphique de la page couverture et du cahier images

Joanne Véronneau

Infographie

Lorraine Lavigne infographiste

Les éditions Dazibao

4001, rue Berri, espace 202
Montréal (Québec) Canada H2L 4H2
téléphone : (514) 845-0063
télécopieur : (514) 845-6482
dazibao@cam.org
www.dazibao-photo.org

Distribution

ABC Livres d'art Canada
372, rue Sainte-Catherine O. #229
Montréal (Québec) Canada H3B 1A2
téléphone : (514) 871-0606
télécopieur : (514) 871-2112
www.ABCartbookscanada.com

Dépôt légal : 2^e trimestre 2005
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

© Les éditions Dazibao, les auteur-e-s et les artistes
Tous droits réservés

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :

Point & shoot : performance et photographie

(Les essais)

Publ. aussi en anglais sous le titre: Point & shoot : performance and photography.

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-922135-25-X

1. Photographie artistique. 2. Art de performance. 3. Art et photographie.

I. Choinière, France, 1967- . II. Thériault, Michèle, 1955- . III. Nemiroff, Diana.

IV. Titre : Point and shoot. V. Collection : Dazibao/Les essais.

TR657.P757 2005 778.9'97 C2005-940582-1

Dazibao remercie les auteurs et les artistes de leur généreuse contribution ainsi que ses membres pour leur soutien. Dazibao reçoit l'appui financier du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des arts de Montréal. Dazibao est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec. Dazibao remercie le *Programme de subventions à la promotion et à la diffusion des arts visuels, des arts médiatiques, des métiers d'art et de l'architecture — Aide à la publication* du Conseil des arts et des lettres du Québec ainsi que le *Programme Inter-arts : subventions de diffusion* du Conseil des Arts du Canada.

Conseil des arts
et des lettres
Québec 



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



Au printemps 2004, Dazibao présentait un projet en trois parties intitulé *Performance et photographie : POINT & SHOOT*. Cet événement réunissait plusieurs artistes dans une exposition en deux temps à laquelle s'ajoutait une journée de performances. Le présent ouvrage est le prolongement de ce projet. Six auteurs ont été conviés à y poursuivre la réflexion amorcée sur les liens entre photographie et performance, s'ancrant juste au-delà de ce qui en serait le lien le plus évident : la fonction documentaire de l'image enregistrée face à des pratiques éphémères.

Dédiées à la publication de travaux novateurs ou hybrides qui impliquent dans leur genèse la présence de la photographie, LES ÉDITIONS DAZIBAO se veulent un lieu privilégié pour réfléchir au photographique et à ses liens singuliers avec d'autres disciplines ou pour associer littérature et photographie.

