

Article No 3

A LA FRONTIERE DU THEATRE ET DES ARTS VISUELS: LA PERFORMANCE COMME PRATIQUE INDISCIPLINE

par Francine Chaîné (Canada)

Extrait

Le point de départ à cet article est une définition de la performance tirée d'un document théâtral, celui de Michel Corvin, étant donné que nous traiterons de cet art dans son rapport au théâtre.

Nous

interrogerons la manière de transmettre ce savoir d'une « attitude » et d'une pratique artistique, ajoutons- nous, la performance, le « théâtre des arts visuels » ayant été élevée à ce rang depuis fort longtemps.

Nous prendrons appui sur un cours s'adressant à des étudiants ayant acquis les notions de base du jeu théâtral et dans lequel nous introduisons la performance comme pratique artistique divergente.

Nous présenterons la performance dans son contexte historique et nous dégagerons les caractéristiques de la performance en les mettant en perspective avec la pratique théâtrale. Enfin, nous serons en mesure de comprendre en quoi la performance relève d'une pratique métissée, interdisciplinaire et « indisciplinée ».

The starting point of this article is a definition of performance art drawn from Michel Corvin's discussion of theatre, since we are examining this art form in relation to theatre. We will discuss the means of transmitting this knowledge of an 'attitude' and of an artistic practice. To these we add performance art, given that the 'theatre of visual arts' has long been elevated to this rank. We will base our argument on a course aimed at students who have acquired basic notions of theatrical performance and in which we introduce performance as a divergent artistic practice. We will present performance art in its historical context and clarify its characteristics by putting them in the perspective of theatrical practice. Finally, we gain an understanding of how performance art originates from a blended, interdisciplinary and 'undisciplined' practice.

El punto de partida de este artículo se relaciona a la definición de la actuación derivada de la discusión de Michel Corvin sobre el teatro, ya que argumentaremos esta forma de arte según su relación con el teatro. Discutiremos acerca de los medios necesarios para transmitir este conocimiento de una 'actitud' y de una practica artística. A todo esto anexaremos la actuación, ya que el 'teatro de las artes visuales' desde hace tiempo ha sido elevado a este rango. Cimentaremos nuestro argumento sobre un curso que tiene como objetivo aquellos estudiantes que hayan adquirido nociones básicas de actuación teatral, y en el cual introducimos la actuación como una practica artística divergente. Asimismo, presentaremos la actuación con relación a su contexto histórico y elucidaremos las características de la actuación según la perspectiva de la practica teatral. En conclusión, lograremos entender como la actuación tiene como origen una practica combinada, interdisciplinaria e 'indisciplinada'.

Biographie de l'auteur

Francine Chaîné est professeure titulaire à l'École des arts visuels de l'Université Laval (Québec, Canada) où elle enseigne l'art dramatique aux étudiants qui se dirigent vers l'enseignement; elle enseigne aussi à la maîtrise en arts visuels. Depuis une dizaine d'années, sa recherche à caractère multidisciplinaire est axée sur le rapport des arts visuels et de l'art dramatique. Actuellement, elle amorce une recherche portant sur les activités pour les jeunes offertes dans les musées d'art.

Francine Chaîné is a tenured professor at the School of Visual Arts at Laval University (Québec, Canada), where she teaches drama to students who are planning a teaching career; as well as teaching for the Master of Visual Arts. For about the last ten years, her multidisciplinary research has been centred on the relationship between visual arts and drama. She is currently initiating research into the youth activities offered by art museums.

Nous empruntons le terme « indisciplinés » au duo québécois d'artistes Doyon-Demers.
We borrow the term "undisciplined" from the Quebecois artists duo Doyon-Demers.
El término 'indisciplinada' ha sido tomado del dúo artístico de Québec Doyon-Demers.

A LA FRONTIERE DU THEATRE ET DES ARTS VISUELS: LA PERFORMANCE COMME PRATIQUE INDISCIPLINE

[Editor :There are numerous unrecoverable typographical errors owing to platform transcription issues. We apologise for this]

Faire un parcours historique de la *performance* est l'occasion de se rememorer les courants artistiques les plus marquants, de voir l'importance des regroupements de createurs et les influences qui ont pu favoriser leurs prises de position au regard de l'art mais aussi de la rupture qu'ils ont du faire avec la tradition.

Depuis la publication du premier manifeste des futuristes italiens (1909) en passant entre autres par les mouvements dadaïste et surréaliste, les artistes ont eu tendance à repousser les limites de l'art. Cela a eu pour effet de briser l'isolement dans lequel ceux-ci se trouvaient et de favoriser des rencontres d'artistes provenant de tous horizons. Ces mouvements ont fait éclater les pratiques et fait naître de nouveaux genres en développant un changement d'attitude chez les artistes et les spectateurs : une ouverture et une curiosité face aux oeuvres, une prise de risque et un engagement face à l'oeuvre en train de se faire » instaurée par la *performance*.

Futuristes

Les Futuristes sous l'égide de Filippo Tommaso Marinetti et d'artistes de l'art et de l'objet » ont créé le premier *Manifeste des Futuristes* en 1909. Celui-ci avait pour but, entre autres, de développer la vitesse et l'amour du danger ». Tant au théâtre qu'en peinture, les spectateurs avaient un nouveau rôle ils étaient mis au travail, devenant actifs plus que jamais. Quant aux artistes, ils envahissaient la rue et diverses scènes: par exemple, les théâtres étaient occupés par les peintres et les rues par les comédiens.

Marinetti appréciait le théâtre de variété parce qu'il ne contenait pas de ligne directrice, visait à créer l'étonnement et le jeu des comédiens se faisait en collaboration avec le public. Ce théâtre naïf et simple rompait avec le solennel et le sublime de l'art. Empruntant à ce théâtre, Marinetti et ses collègues ont pu donner un nouvel essor aux pratiques artistiques et théâtrales de l'époque.

Dans le même groupe, se retrouvaient des musiciens dont Russolo qui développait le *art of noise* », une exploration de sons, de moteurs, de cris de foule, etc. En danse, Diaghilev créait la *gesticulation géométrique* » et en théâtre, circulait l'idée de remplacer les comédiens par de super marionnettes. La simultanéité née de l'improvisation, un autre élément théorique développé par Marinetti, permettait de décrire de façon synthétique une oeuvre, ramenant le jeu à celui de l'image. Au milieu des années 1920, les Futuristes avaient développé une forme de *performance* qui fonctionnait en elle-même.

Futuristes russes

Presque au même moment en 1913, les artistes russes en réaction à l'art ancien, se sont regroupés et ont créé un manifeste revendiquant la nécessité de se servir de leur propre corps comme médium à leur peinture. Ils se réunissaient dans des cafés autour de Malakovsky et de Malevitch entre autres. Les Italiens ayant redécouvert le théâtre de variété, les futuristes russes, pour leur part, ont revisité le cirque, le music-hall ainsi que le théâtre de variété. Leur approche futuriste et constructiviste les a entraînés à faire front contre l'académisme et à faire rupture avec toute tradition optant pour un théâtre populaire et social. L'un des personnages clés de ce mouvement, Nikolai Foregger, était entouré du jeune cinéaste Eisenstein, du chorégraphe Laban et du metteur en scène Vsevolod Meyerhold. 1918 fut l'année du premier anniversaire de la Révolution d'Octobre et les artistes prirent d'assaut les rues et les places publiques de Petrograd. Lors du 3^{ème} anniversaire, un spectacle intitulé *The Storming of the Winter Palace* réunissait plus de 800 artistes reconstituant la Révolution d'Octobre.

Dadaïstes

à Zurich, avant les activités des dadaïstes, le *Cabaret Voltaire* sous la gouverne de Emmy Hennings

et Hugo Ball accueillait des écrivains et des gens de théâtre venus y présenter leurs Œuvres de toute orientation. Parmi eux se trouvait Frank Wedekind, homme de théâtre provocateur et excentrique ainsi que Tristan Tzara et Jean Arp qui créaient des affiches. Kandinsky, pour sa part, présentait sa poésie et ses peintures. Le *Cabaret Voltaire* ferma ses portes après seulement cinq mois d'existence et le mouvement Dada vit alors le jour en 1916. La première soirée dadaïste fut l'occasion de présenter de la musique, de la danse, des manifestes, des poèmes, des peintures, des masques et des costumes.

Leurs influences rejoignaient celles des futuristes comme le bruitisme en musique et l'intention de pousser les limites de l'art. Par ailleurs, les artistes envahissaient la ville, portant des costumes et des chapeaux extravagants qui faisaient tourner la tête des passants. Le mouvement Dada a duré 4 ans et la dernière soirée eut lieu en 1919. Tristan Tzara retourna alors en France pour y retrouver Breton, Eluard et Cocteau qui allaient mettre sur pied le mouvement surréaliste.

Surréalisme

Tristan Tzara arrive chez le peintre Picabia à Paris et la première soirée Dada a lieu en janvier 1920, provoquant l'auditoire comme à Zurich. Le musicien Erik Satie crée au même moment sa musique d'ameublement qui comportait des éléments dadaïstes. Un ballet intitulé *Parade* réunissant quatre artistes, Picasso, Satie, Cocteau et Massine, fit scandale. C'est Apollinaire qui, dans un article, a utilisé le premier le terme de surréalisme pour parler des artistes qui protestaient contre le réalisme au théâtre. Le groupe de Dada-Surréaliste réunissait André Breton, Soupault, Aragon, Paul Eluard et Tristan Tzara entre autres, mais aussi Marcel Duchamp, Man Ray et Antonin Artaud. Ils rédigèrent un manifeste en 1924 affirmant la prépondérance du rêve, la liberté de la pensée et la simultanéité.

Bauhaus

En 1919, une école d'art réunissait toutes les pratiques artistiques dans une perspective socialiste. Elle ouvre ses portes à Berlin : l'école du Bauhaus venait de voir le jour. Des ateliers novateurs offerts aux étudiants faisaient la synthèse entre l'art et la technologie. En 1923, la première exposition de l'école est présentée et elle est intitulée *Art and Technology, a New Unity*. Par ailleurs, plusieurs festivités ont lieu au Bauhaus prenant leur source dans le mouvement Dada ; elles ont pour but de ridiculiser ce qui est solennel, tout comme le revendiquaient les Futuristes. Oskar Schlemmer, l'un des directeurs de l'école du Bauhaus, introduisit les cabarets technologiques et développa la *performance* qui était alors perçue comme un art total.

Performance en Amérique et en Europe

En 1930, la *performance* vit le jour aux États-Unis et en 1945, elle devint une activité autonome et un art de provocation. Le *Black Mountain College* offrait une formation interdisciplinaire où la *performance* était perçue comme un art de divertissement. Des artistes du Bauhaus furent invités à faire de l'enseignement abordant l'espace, la forme, la couleur, l'éclairage, le son, le mouvement, la musique, le temps, etc.. Au même moment, de jeunes artistes en début de carrière sont invités à enseigner à l'école d'été : le danseur Merce Cunningham et le compositeur John Cage en font partie. Ce dernier écrit un manifeste portant sur la capture des bruits. Comme une suite logique à ce qui a précédé, l'art en direct

(live art) faisant apparaître les happenings où les spectateurs font partie intégrante de l'œuvre et la voient prendre forme sous leurs yeux. Les danseuses Simone Forti et Yvonne Rainer ainsi que l'artiste vidéaste Nam June Paik font partie de ces événements. Pendant ce temps en Europe, des artistes présentent des *performances*. Par exemple, en France, Yves Klein peint directement les corps, en Allemagne, Joseph Beuys transforme son quotidien en art et en Italie, Piero Manzoni propose des actions. L'objet est reconsidéré, il est mis à distance devenant superflu et laissant place à l'art conceptuel. La *performance* comme art de l'éphémère et du présent, occupe une place considérable dans le monde de l'art. L'artiste prend son corps comme matériau et questionne le rapport au temps et à l'espace. Des artistes comme Vito Acconci et Oppenheim traitent la question du corps, tandis que Laurie Anderson soulève celle de l'autobiographie. Au Canada, le groupe torontois *General Idea* est qualifié de Canadian Dada. Au même moment, Philip Glass et Robert Wilson introduisent le théâtre de l'image dans leur art, dans leurs *performances*.

Ce parcours historique nous permet de constater que la *performance* est issue de regroupements d'artistes provenant de pratiques diverses et qui revendiquent une rupture avec le passé. Dans cette perspective, l'approche de ces groupes peut être qualifiée de moderniste faisant table rase du

pas. La *performance* a ces époques est donc une représentation de la modernité, ce qui n'est toutefois pas le cas nécessairement de la *performance* aujourd'hui.

La performance aujourd'hui

Il y a autant de *performances* qu'il y a de *performeurs* » écrit l'artiste Rober Racine, affirmation qui a été reprise à sa suite par plusieurs artistes. Dans une publication québécoise récente de la revue *ESSE arts et opinions*, une enquête a été menée auprès de 27 artistes de la *performance* qui ont répondu à un questionnaire portant sur leur pratique. Leur définition de la *performance* entraîne des réponses variées, par exemple : art action, indisciplinarité », pratique du présent et présence au monde, art vivant, art multidisciplinaire, action ou intervention, manœuvre, mais aussi *performance*, etc.. Cette série d'expressions renvoie à autant de pratiques singulières qu'il y a d'artistes de la *performance*, comme l'affirme Racine. Dans la même enquête, les artistes ont donné des indications sur les sources d'inspiration qui les provoquent à produire une œuvre *performative*. Voici quelques-unes de ces réponses : pratique issue de l'écriture, du son, d'un objet anodin, d'un tissu, d'un costume, d'une posture, d'un geste, de la voix et des mots, ou de considérations spatiales, etc.. On est donc à même de constater la variété des points de départ des œuvres *performatives* qui sont autant de pistes pratiques diversifiées.

Thierry De Duve (1981: 18) définit cet art en ces termes : « s'appellerait *performance* toute forme d'art contemporain qui ne serait ni peinture, ni sculpture, ni théâtre, ni danse, ni musique, ni pantomime, ni narration, ni même *happening*, tout en empruntant plus ou moins ces formes diverses. » L'œuvre s'inscrit dans un rapport dialogique au temps et à l'espace, nécessitant pour exister la présence simultanée de l'artiste et des spectateurs. La *performance* aujourd'hui ne vise plus la contestation, ne veut plus nécessairement rompre avec une tradition, mais elle soulève entre autres un questionnement sur l'art, le corps, l'espace, les mots, les sons ou l'image intégrant ou non de technologie, etc. (Feral, 2000: 158). Voilà autant de points de vue sur l'art, abordés dans toute pratique artistique et dans la *performance*. Les artistes de la *performance* puisent aussi bien dans le passé pour le commenter que dans leur propre vie, renvoyant ainsi un miroir au public. De ce point de vue, leurs pratiques s'inscrivent dans une perspective de postmodernité (Feral, 2000: 164).

Actuellement au Québec, la *performance* est présente plus que jamais dans des festivals ou à l'intérieur d'événements artistiques. Les artistes de la *performance* proviennent des arts visuels, de la danse, de la musique ou du théâtre. Cette pratique est aussi présente dans le milieu de formation universitaire où sont proposés des cours pratiques et théoriques sur le sujet. Plus souvent qu'autrefois, ce sont les écoles d'arts visuels et parfois les écoles de théâtre qui proposent ces cours. De facture souple et ne nécessitant pas de lieux de présentation sophistiqués, la *performance* attire de jeunes artistes ayant le goût de puiser dans plusieurs genres et désirant entrer en contact direct avec le public. De façon schématique, voyons les caractéristiques du théâtre et la *performance*.

Table 1: Caractéristiques du théâtre et de la performance

Theatre	Performance
Distance du personnage	Direct du <i>performeur</i>
Distance du texte	Direct de l'action
dramatique Distance de la	Direct du lieu de présentation
mise en scène Distance des	Il n'y a pas de repère ni de convention
conventions Distance du	Direct du temps réel de l'action
temps dramatique	

On peut observer que la *performance* s'éloigne du théâtre par son aspect direct et non distancié en particulier. Par ailleurs, il serait intéressant d'observer le point de vue des artistes de la *performance* au regard de la représentation ou des arts de la scène ou du spectacle. Cette question a été posée aux *performeurs* dans le numéro de la revue *Esse arts & opinions*. Nous avons retenu quelques réactions des *performeurs*.

- Le processus fait partie de la *performance* présentée tandis que le processus précède le spectacle. Contrairement à ce que dit Debord le spectacle est une consommation culturelle. À l'opposé, la *performance* est un questionnement social et politique (Camelo, quoted in Esse, 2000: 25).
- Les arts de la scène sont un lieu de représentation contrôlé par les artistes ; à l'opposée, la *performance* est un événement où l'artiste pose une série d'inconnues qui doivent être comprises hors des conventions théâtrales. (Echerberg, quoted in Esse, 2000: 35).
- Il y a une forme de théâtralité incontournable initiée par la focalisation du public sur le corps de l'artiste. (Babin, quoted in Esse, 2000: 39).
- Malgré le port de costumes, ceux-ci restent des vêtements de ville; malgré un jeu se rapprochant de celui du théâtre, l'artiste ne se glisse pas dans un personnage, il reste lui-même (Osion, quoted in Esse, 2000: 41).
- Nathalie Derome et Josée Tremblay voient la *performance* comme un processus qui s'expose dans une forme non-définitive. À l'opposé, éliminant la scène et créant un espace de tension entre le *performeur* et son public (Derome et Tremblay, quoted in Esse, 2000: 43).

Ces commentaires permettent de voir que la majorité des artistes observent une réelle différence entre les arts de la scène ou le spectacle et la *performance*. Cette dernière semble plus souple à réaliser et ne nécessite pas de lieux conventionnels. Par ailleurs, les artistes de la *performance* présentent souvent leur travail en solo, ce qui n'empêche toutefois pas certains regroupements d'artistes à l'occasion d'événements spéciaux.

Ayant vu les caractéristiques du théâtre et de la *performance* ainsi que les écarts entre ces deux arts, attardons-nous maintenant sur les artistes et leur rapport à la représentation.

Table 2: L'artiste et son rapport à la représentation

Au théâtre

Il est comédien

Il joue un personnage

Il interprète un texte mis en scène par d'autres

Il joue un drame. (Dupont, quoted in Esse, 2000: 67)

Il a la distance fictionnelle de son personnage. Il joue dans un espace culturel sur une scène. Il joue à l'intérieur d'un décor.

Il installe des conventions

Il est entouré d'une équipe de

production. Il présente une œuvre

achevée

En performance

Il joue un temps fictionnel dans un lieu dramatique

Il est *performeur*

Il reste lui-meme

Il dit peut-etre un texte parfois mis en espace par lui-meme

Il fait une action

Il a une presence immediate du sujet (lui-meme) en action (De Duve, 1981: 25)

Il presente sa *performance* dans des espaces culturels ou non sans scene obligatoirement

Il joue avec peu ou pas de decor (Carlson, 1996: 2)

Il elimine les conventions

Il est souvent seul comme maitre

d'Oeuvre Il presente un processus

Il joue en temps reel et dans un lieu reel

Ce tableau permet d'observer les écarts entre les deux pratiques artistiques. Quant au spectateur, il se trouve dans deux univers opposés. Au théâtre, il a habituellement des repères « les conventions » qui lui permettent de se retrouver tandis qu'en *performance*, il fait partie de la construction de l'Œuvre en train de prendre forme sous ses yeux. Il existe bien sûr un théâtre à risque », plus éclat et se rapprochant davantage des caractéristiques de la *performance*, mais nous faisons référence à un théâtre traditionnel par sa forme et son contenu pour illustrer notre propos.

Contexte de formation : la *performance* enseignée à l'université

Il y a dix ou vingt ans, nous n'aurions jamais pu trouver la *performance* dans un programme de formation universitaire. Nous observons plus que jamais dans les universités québécoises, la présence de cet art dans les listes de cours. Comme nous l'avons décrit plus haut, le propos a changé, il ne relève plus de la contestation, mais de problématiques se rapportant à plusieurs genres artistiques incluant la *performance*. D'ailleurs, les étudiants qui pratiquent cet art réalisent aussi des Œuvres reliées aux objets comme la peinture, la gravure, la sculpture, la photographie, par exemple. Nous avons observé que la *performance* met en valeur les connaissances de ces jeunes artistes en ce qui a trait aux autres arts. En effet, dès leur arrivée à l'université, plusieurs d'entre eux ont acquis des connaissances d'un autre art qu'ils pratiquent. La *performance*, pratique métissée, est l'occasion d'intégrer ces arts.

La *performance* permet donc aux étudiants d'actualiser dans une même Œuvre leurs connaissances culturelles, artistiques et sociales et de la présenter *in situ* dans un rapport direct au public. La *performance* ravive l'éphémère de l'Œuvre qui, aussitôt présentée est aussitôt terminée, voilà un aspect qui fascine. La *performance* brise l'isolement dans lequel se trouvent les jeunes artistes d'arts visuels lorsqu'ils présentent un objet dans une galerie, ils occupent la scène à travers leur Œuvre en direct.

À l'école des arts visuels, deux cours portent sur la *performance*. L'un d'eux s'adresse aux étudiants en création et l'autre aux étudiants en éducation artistique. Nous discuterons précisément de ce dernier cours qui s'inscrit dans un contexte de formation théâtrale. En effet, les étudiants en enseignement des arts plastiques ont une formation complémentaire en art dramatique. L'un des cinq cours offerts dans cette discipline traite de la *performance*.

Que faire pour enseigner la *performance* quand les étudiants ont déjà acquis entre autres des connaissances sur le personnage, le texte dramatique et qu'ils ont élaboré des créations théâtrales ? Comment les mettre à distance d'un certain attachement au personnage, à la montée dramatique, à la circulation dans l'aire de jeu, etc. ? Dès que la *performance* est abordée, elle entraîne automatiquement des comparaisons. Les étudiants prennent contact avec la *performance* non par la négative, mais par les contrastes qu'elle provoque et cela a pour effet de mettre en perspective les connaissances acquises en art dramatique-théâtre. À la manière de Roland Barthes qui disait de la théâtralité que c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit « ! » (Barthes, 1964: 41), nous présentons la *performance* comme un jeu sans personnage, une histoire sans progression, un temps et un espace non dramatiques mais réels, etc.. Il est aussi essentiel de faire des présentations de *performances* (corporelle, narrative, technologique, musicale, sociale, etc.) sous forme de vidéo, si l'on n'a pas la possibilité d'en voir en direct dans des centres d'artistes.

Ce premier contact avec la *performance* ne convainc pas totalement certains étudiants qui y voient une perte de fiction, de ludique, d'interaction avec les autres, etc.. Une forme de regret s'installe donc, faisant place par là à une incompréhension ou une forme de résistance. Puis, lui succède le temps des essais multiples permettant aux étudiants d'intégrer de nouvelles connaissances. Par exemple, il est possible de mettre l'accent sur des exercices portant sur l'exécution d'actions simples sans la distance du personnage ou d'intention dramatique. Certains étudiants saisissent rapidement l'essence de la *performance* pour en avoir vues auparavant, ils entrent plus facilement en action. Pour les autres, un besoin d'indications sur le non-jeu ou sur le choix d'une action s'avère essentiel. Chez ces étudiants, nous avons pu observer un jeu « un peu plus mécanique, moins senti, mais dès qu'ils arrivent à croire à l'action qu'ils risquent, le tour est joué. Ils arrivent alors à faire des liens par exemple entre un dessin ou la problématique d'une sculpture et leur *performance*. Le commentaire le plus fréquent que nous entendons hormis l'Eureka de la découverte est ce n'était que « ! ». Pour en arriver à une telle simplicité, de longs détours sont souvent nécessaires. La *performance* pour les étudiants en éducation artistique est en quelque

sorte un atout, car elle sert de pont entre les arts visuels et le theatre. eventuellement, les eleves que nos etudiants rencontreront lors de leurs stages auront peut-etre l'occasion de decouvrir la *performance* dans un cours d'arts plastiques ou d'art dramatique.

Conclusion: La *performance*, une pratique indisciplinee

La *performance*, vue sous un angle historique, nous a permis de decouvrir la necessite, voire l'urgence pour les artistes de tous horizons de se regrouper. Les Futuristes, jusqu'aux annees 1930 en Europe et en Amerique, ont cherche a prendre position et a s'affranchir du passe pour s'inscrire dans le present. De nombreux manifestes ont ete rediges pour que s'impose une pensee singuliere et marquee par une rupture avec la tradition. Ces regroupements d'artistes ont fait en sorte de faire surgir de nouvelles formes d'art plus eclatees se rapprochant progressivement de la *performance*, pratique artistique sans frontiere, une antidiscipline »», selon Marvin Carlson (1996: 40).

Presente plus que jamais dans le paysage artistique quebecois et canadien, la *performance* actuelle ne s'oppose plus au passe pour s'en affranchir, mais elle inquiete tout de meme par l'absence de reperes qu'on trouve habituellement dans les arts de la scene. La *performance* est la oÃ¹ on ne l'attend pas, presentant des artistes en jeu, en action, en train de creer une OEuvre. La tension creee par cette OEuvre a venir que propose la *performance* et ceux qui la pratiquent place les spectateurs dans un lieu etrange, a mille lieues des scenes traditionnelles. La *performance* est plus pres de l'atelier, lieu de travail des artistes, que de la salle de spectacle, ce no man's land »» de tous les possibles.

D'un point de vue de la formation, il est fascinant d'etre temoin de decouvertes faites par les etudiants accedant a la pratique de la *performance*. Apres quelques longs detours pour en saisir la simplicite qui la traverse, les etudiants arrivent a creer des projets de *performance* de la meme faÃ§on qu'ils le font pour faire un projet en peinture, en photo ou en video, par exemple. Il leur faut toutefois beaucoup de courage, un courage different de celui du jeu theatral etant donne l'absence de distance entre l'action, l'artiste et un public potentiel ; il persiste une impression d'etre dans un espace sans filet. Il faut pour ces etudiants qui s'engagent dans une telle pratique, le courage des idees et des prises de risque malgre un certain vertige, celui de mener a terme une idee toute simple. Pour illustrer notre propos, voici la description d'une *performance* d'une de nos etudiantes : l'action d'une personne qui saute et se demene inlassablement pour atteindre un objet et qui finira par ceder »». La *performance* est sans pitie pour celui et celle qui la pratique, elle exige du sang-froid et une presence implacable. Ne pas y croire, serait un aveu d'echec car la *performance* ne supporte aucune demi-mesure. La *performance* ressemble a une pratique sans limites, sans discipline, indisciplinee, c'est une pratique artistique de tous les possibles, et pourtant, ce n'est que »»a! »» comme disent les etudiants qui la decouvrent et qui l'adoptent avec un grand eclat de rire.

Bibliographie

Barthes, R. (1964). *Essais critiques*. Paris: Seuil.

Carlson, M. (1996). *Performance: a critical introduction* London: Routledge.

Corvin, M. (1991). *Dictionnaire analytique du theatre*. Paris: Bordas.

De Duve, T. (1981). La performance hic et nunc. in *Performance text(e)s & documents*. Montreal: Parachute.

Esse (2000). Arts et Opinions. Dossier performance. *ete* numero 40.

Feral, J. (2000). Qu'est la performance devenue?. *Cahiers theatre Jeu*, numero 94

Goldbert, R. (1979). *Performance: live art 1909 to the present*. New York: Harry N.Abrams.

Pavis, P. (1987). *Dictionnaire du theatre*. Paris: Messidor editions sociales.

Pontbriand, C. (1998). *Fragments critiques (1978â€“1998)*. Paris: Jacqueline Chambon. Essai critique.

Dans cette perspective, la performance releverait d'une poetique qui traite de la science de l'art en train de se faire »» (Passeron).

The art of Noise »» renvoie aussi au nom d'un groupe de musiciens britanniques tres populaire

dans les années 1980.

Cet inventaire n'est pas sans nous rappeler les *Symphonies portuaires*, créations musicales présentées au port de Montréal depuis huit ans par des compositeurs qui utilisent non pas des instruments, mais des sirènes de bateau, des klaxons de camions, des cloches d'église, etc. pour former une partition présentée en extérieur devant un public.

Furniture music Â», en anglais. *ESSE arts et opinions*. été 2000, #40. Dossier *performance*.