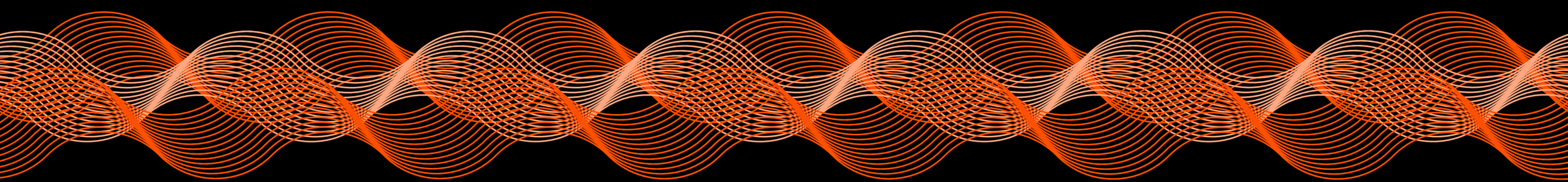
La génétique de la performance artistique

entre la génétique du spectacle et la génétique du dessin



THE TWO GULLIVERS

EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE Nº2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.246—293 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM

Summary

Performance art is considered as a living art, an art of the present, an art with an ephemeral character. Yet the process of creating performance goes beyond the mere presence of a here and now. In the process of the performance art, there are material traces that remain and become documents that ensure a good part of its performativity. The preparatory drawings of performance occupies a very important place in this process. It is in these drawn traces that we can retrace and discover the genesis of the performative work. The genetic perspective then becomes a privileged path in the study of the creative process of the performance art. Our position on the genetics of performance art lies precisely between the genetics of the performance (or staging) and the genetics of drawing. What differentiates the genetics of the show (Féral, 2011) from the genetics of the performance art is the implication of the genetics of the drawing (Boubli, 2012), the preparatory drawing, in relation to the image of the performance.

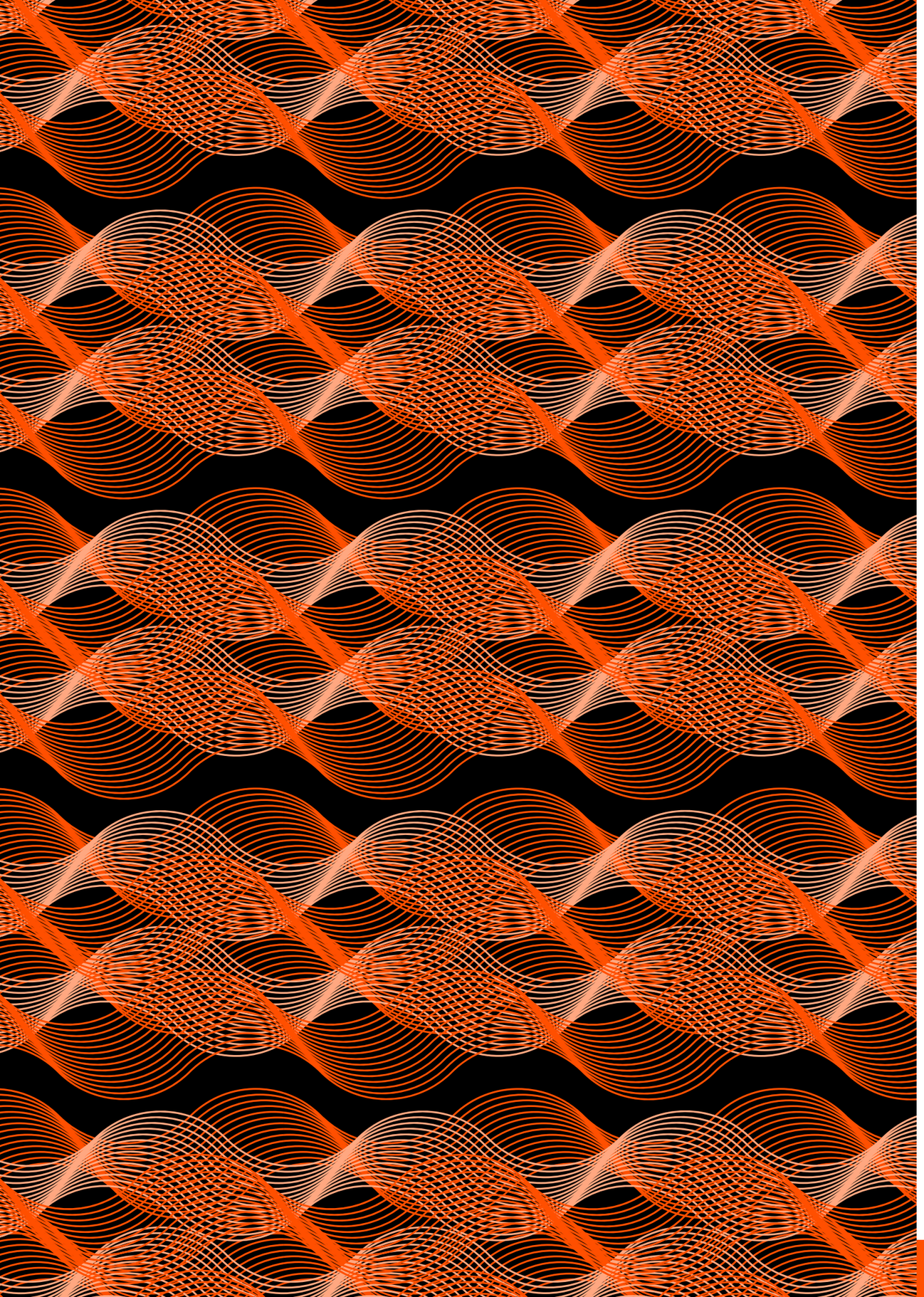
Authors

THE TWO GULLIVERS (Flutura Preka & Besnik Haxhillari)
Live and work between Montréal (Canada) and Tirana (Albania).
Born in Albania, Flutura Preka and Besnik Haxhillari (The Two Gullivers), studied visual arts in Tirana, Lausanne, Berlin and Montreal. Since 1998 they have been working as performance artists duo under the name The Two Gullivers. They presented their performative works at internationally important venues in Europe, Canada and beyond. Besnik Haxhillari PhD, is professor in the Department of Philosophy and Arts at Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR). He is interested in the process of creation and the genetics of the performance art through preparatory drawings. Flutura Preka PhD, is an artist-researcher member of the URAV research group at UQTR. Her research focuses on re-enactment issues in performance and contemporary art. She is now working on the implementation of the PhD program at the University of Arts in Tirana (Albania).

Résumé

L'art de la performance est considéré comme un art vivant, un art du présent, un art à caractère éphémère. Pourtant, le processus de création de la performance va au-delà de la simple présence d'un ici et maintenant. Dans le processus de l'art de la performance, il y a des traces matérielles qui restent et deviennent des documents qui assurent une bonne partie de sa performativité. Les dessins préparatoires de la performance occupent une place très importante dans ce processus. C'est dans ces traces dessinées que nous pouvons retracer et découvrir la genèse de l'œuvre performative.
La perspective génétique devient alors une voie privilégiée dans l'étude du processus créatif de l'art de la performance. Notre position sur la génétique de l'art de la performance se situe précisément entre la génétique de la performance (ou de la mise en scène) et la génétique du dessin. Ce qui différencie la génétique du spectacle (Féral, 2011) de la génétique de la performance est l'implication de la génétique du dessin (Boubli, 2012), le dessin préparatoire, par rapport à l'image de la performance.

KEYWORDS
Genetics of art, performance art, show, preparatory drawings, *disegno*
MOTS-CLÉS
Génétique de l'art, performance, spectacle, dessin préparatoire, *disegno*



La performance est considérée comme un art vivant, un art du présent, un art éphémère. Pourtant, le processus de création de la performance dépasse le cadre d'un simple *ici et maintenant*. Le processus de la performance laisse des traces qui deviennent des documents et assurent une bonne partie de sa performativité. Dans le processus précédant la performance, le dessin préparatoire — la trace graphique — occupe une place très importante chez de nombreux artistes. Pour notre part, c'est grâce à lui que nous pouvons retracer et analyser la *genèse* de l'œuvre performative.

Depuis le début des années 2000, nous (The Two Gullivers) menons en parallèle une pratique de recherche et de création en performance concernant à la fois le *re-enactment* et le dessin préparatoire.[1]

1. Nous avons approfondi ces préoccupations lors d'études doctorales en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal, durant lesquelles nous avons écrit deux thèses de doctorat : Besnik Haxhillari (2016), « *deep* : Le processus de création de la performance à travers le dessin préparatoire. L'exemple de The Two Gullivers », et Flutura Preka (2018), « *Re-enactment* : Les enjeux de la reprise et de la répétition en performance dans la pratique de The Two Gullivers et de Marina Abramović ».

La perspective génétique est alors une voie privilégiée dans l'étude du processus de création issu des arts performatifs. L'approche qui consiste à retracer la performance à travers le dessin préparatoire nous ferait d'un côté appel à la génétique du spectacle et, de l'autre, à la génétique du dessin. Les enjeux de répétition et de reprise de la performance (*re-enactment*) nous renvoient au spectacle (le théâtral), quand les enjeux concernant la préparation de la performance par le dessin nous amènent à des considérations sur les aspects visuels et conceptuels du dessin en tant que pratique fondamentale de l'art visuel.

Cette étude est menée du point de vue d'artistes-chercheurs pour lesquels la création constitue non seulement un résultat, mais aussi un outil de recherche. À travers l'exploration du chemin parcouru grâce à l'idée de la performance, du dessin jusqu'à l'action, nous essayons de faire comprendre le processus de création en cherchant la genèse de la performance et de la performativité dans le dessin préparatoire. Ainsi, le champ d'investigation, ici, n'est ici ni le dessin ni la performance en eux-mêmes, mais la trajectoire, le mouvement, le passage de l'un à l'autre. Le mode opératoire de cette démarche recoupe celui de la génétique, où l'objet d'étude n'est pas l'œuvre, mais son processus.

La critique génétique

La critique génétique est une approche récente, héritière paradoxale du structuralisme instituée comme une discipline dans le champ littéraire. L'étude des « avant-textes »[2] et de toutes les traces du processus a ouvert des perspectives nouvelles sur l'écriture et la littérature. Cette approche inspire de plus en plus de chercheurs provenant d'autres domaines, qui l'appliquent à d'autres objets d'étude, avec le but commun d'étudier les trajectoires et les itinéraires de la création dans sa genèse. Des chercheurs des deux champs touchés par notre recherche, le dessin[3] et la performance — au sens large de spectacle[4] ou de théâtre,[5] — ont commencé à s'intéresser à cette méthode transversale :

> À côté d'une génétique des textes littéraires, on voit se définir, dans plusieurs secteurs des arts et des sciences, une approche dynamique des documents de travail visant à élucider les logiques de la création. À la différence des méthodologies critiques, le but commun de ces approches n'est pas d'interpréter des œuvres ou des résultats, mais de comprendre des processus, en exploitant un énorme gisement de savoir : soit des siècles d'archives encore largement inédites.

2. Almuth Grésillon donne le nom d'« avant-texte » à tous les documents de cette phase de la gestion d'un spectacle. Cf. Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes* (Paris : PUF, 1994) p. 241. Repris dans Almuth Grésillon et Jean-Marie Thomasseau, « Scènes de genèses théâtrales », *Genesis, Revue internationale de critique génétique*, numéro spécial consacré au théâtre, 26 (2005), 19-34 (p. 21).

3. Lizzie Boubli, « Fondements et enjeux d'une génétique du dessin à l'époque moderne », dans Actes du colloque *Le temps de la création dans les arts visuels fixes : périodes moderne et contemporaine*, *http://calenda.org/223452*, [2012, consulté le 11 octobre, 2014].

4. Josette Féral, « Pour une génétique de la mise en scène. Prise 2 », dans *Théorie et Pratique du théâtre : Au-delà des limites* (Montpellier : Entretemps, 2011).

5. Grésillon (1994).

> Dans chaque domaine, il s'agit d'élucider les indices d'un itinéraire créatif et de reconstituer les processus qui l'ont animé, en combinant un outillage théorique adapté aux phénomènes temporels de la genèse et les ressources de l'informatique.[6]

L'étude génétique est contemporaine du processus de création[7] fait par d'autres ou par les artistes eux-mêmes (genèse et autogenèse).[8] Dans un texte consacré au projet de *Monument à Apollinaire,* Lichtenstern[9] évoque des conversations de Picasso touchant le processus créateur, l'archivage par l'artiste ainsi que les traces du processus de création : « Je suis arrivé au moment, voyez-vous, où le mouvement de ma pensée m'intéresse plus que ma pensée elle-même ». À une autre occasion, Picasso déclare à Françoise Gilot : « On ne peut vraiment suivre l'acte créateur qu'à travers la série de toutes les variations ».[10] Le 6 décembre 1943, il dit également à Brassai : « Pourquoi croyez-vous que je date tout ce que je fais ? C'est qu'il ne suffit pas de connaitre les œuvres d'un artiste. Il faut aussi savoir quand il les faisait, pourquoi, comment, dans quelles circonstances. Sans doute existera-t-il un jour une science, que l'on appellera peut-être "la science de l'homme" ». Lichtenstern commente ainsi ces propos: « Cette clairvoyance parle d'elle-même. Picasso souhaitait ouvrir la voie à une future recherche sur la créativité. Cette recherche aurait pu permettre, en s'appuyant sur toute la genèse d'une œuvre, d'en reconnaitre les "variations", ce qui signifie aussi de contrôler "l'esprit de suite" qui présidait aux diverses transformations du thème abordé ».[11]

Ces conversations mettent en évidence la clairvoyance de Picasso qui souhaitait ouvrir la voie à une future recherche sur la créativité.[12] Il y a des artistes pour lesquels le processus de création est à la fois résultat et intention, alors que l'œuvre n'est qu'une étape ou une phase du processus. La reconsidération de l'archive du spectacle vivant et la remise en scène de performances du passé[13] ont fait en sorte que des chercheurs adoptent la génétique dans l'étude du *re-enactment*, comme dans le cas de la remise en scène après trente ans d'une pièce de Jan Fabre que Boato[14] a suivie et étudiée dans une perspective génétique (à l'aide des répétitions et des cahiers de notes et de dessins).[15] La performance actuelle est entrée dans l'ère de son *re-enactment*.[16] Les traces matérielles du processus, et particulièrement les dessins, nous donnent une connaissance plus complète de la performance en vue de sa remise en scène. Les traces documentaires sont réactivées et l'archive ne cesse d'être reconsidérée.

6. Pierre-Marc De Biasi et Anne Herschberg Pierrot, (éd.). *La génétique des textes et des formes: l'œuvre comme processus*. Actes du colloque, *Calenda, 2010*, *http://calenda.org/200387* [consulté le 20 juin, 2014].

7. Nicolas Donin, « Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création : nouveaux objets, nouveaux problèmes » *Genesis* 31 (2010), 16-36, *http://genesis.revues.org/327* [consulté le 22 juin, 2014].

8. Nous considèrons notre approche comme une ontogenèse.

9. Christa Lichtenstern, *Picasso, Monument à Apollinaire. Projet pour une humanisation de l'espace*, (Paris : Adam Biro, 1990) 54-55.

10. Idem.

11. Idem

12. Arnold Glimcher et Marc Glimcher, *Je suis le cahier : Les carnets de dessins de Picasso*. (Paris : Grasset, 1986).

13. En 2006, *18 Happenings in 6 Parts*, la performance d'Allan Kaprow à la Reuben Gallery de New York, en octobre 1959, a fait l'objet d'un re-enactment à la Haus der Kunst, Munich, dans lequel les notes, scripts et dessins préparatoires ont été utilisés, beaucoup plus que les enregistrements, pour la reconstitution de l'œuvre. *www.perfomap.de/map1/iii.-kuenstlerische-praxis-als-forschung/redoing-201c18-happenings-in-6-parts201d*, (consulté le 22 juin 2014).

14. Giulio Boato, *Génétique d'un re-enactment chez Jan Fabre*. *https://www.researchgate.net/publication/307623309_Genetica_de_um_Reenactment_em_Jan_Fabre* (2013) [consulté le 22 juin 2014].

15. Jan Fabre, *Le pouvour des folies théâtrales* (1984/2012).

16. Christophe Kihm, « La performance à l'ère de son re-enactment », *Art Press* 2, 7 (2008), 20-29.

Paul Klee est un des artistes qui a contribué à la conceptualisation et à la théorisation du processus de la création. Dans un article récent, Pierrot mène une étude génétique des manuscrits et dessins de Klee, et met en lumière sa compréhension du processus de création :

> La genèse de l'Écriture nous offre une bonne illustration du thème du mouvement. L'œuvre d'art également est en première ligne genèse ; elle n'est jamais vécue comme simple produit. Un certain feu s'allume ; pour se perpétuer, il atteint la main, débouche sur la toile et, de la toile surgit de nouveau sous la forme d'une étincelle et ferme le cercle en revenant plus profondément à son point d'origine : l'œil (il revient au centre du mouvement, de la volonté, de l'idée). [...] L'œuvre plastique est née du mouvement, elle est elle-même un mouvement arrêté dans le temps et doit être perçue dans le mouvement (muscles de l'œil).[17]

17. Pierrot, Anne Herschberg, « Chemins de l'œuvre », *Genesis* 30 (2010), *http://genesis.revues.org/125* [consulté le 24 juin, 2014].

La génétique de la performance entre la génétique du spectacle et la génétique du dessin

L'intérêt de la génétique comme méthode de recherche résulte du fait que l'origine et l'évolution du projet artistique, sa genèse et son processus, constituent à la fois une méthode et un sujet de recherche.

Dès le début, la génétique s'intéressait au texte et au tableau (génétique du dessin). Dans le cas de l'écriture, ou du texte, les chercheurs s'occupent des traces, des idées et des « gribouillages », ces *germes* qui, avec le temps, deviennent œuvre écrite. Notre intérêt est tourné vers la génétique en performance, mais les recherches de Josette Féral, qui concernent la génétique théâtrale, sont des repères importants. Féral (1995, 1998)[18] a fait deux contributions déterminantes pour les études génétiques non seulement en théâtre, mais aussi en performance, au sens large de « spectacle ». Passant de la génétique du texte littéraire à celle du texte dramatique et du spectacle théâtral, Féral jette des ponts entre génétique du théâtre et génétique de la performance. Elle passe d'une génétique théâtrale à une génétique du spectacle, l'objet de l'étude n'étant pas seulement la métamorphose du texte dramatique, mais le

18. Josette Féral, «Pour une génétique de la mise en scène. Prise 2», dans *Théorie et Pratique du théâtre : Au-delà des limites* (Montpellier : Entretemps, 2011). Josette Féral, «Pour une étude génétique de la mise en scène», *Théâtre/Public*, Gennevilliers, 144, (nov./dez. 1998) 54-59.

spectacle, avec tous les éléments qui font de son processus une œuvre simultanément visuelle. Depuis, les études génétiques se sont inscrites dans la tradition des recherches scientifiques sur l'art en général, car la genèse concerne toutes les disciplines.

La génétique du spectacle proposée par Josette Féral[19] est une contribution significative aux études génétiques actuelles. Pour définir l'objet d'étude du spectacle théâtral ainsi que les instruments nécessaires à une telle étude, Féral esquisse une critique de la génétique du spectacle et propose une méthode qui s'occupe de toutes les étapes de la construction du spectacle. Sans abandonner le texte dramatique, Féral propose d'étudier toutes les traces matérielles du processus, les brouillons scéniques et visuels, toutes les empreintes qui témoignent de l'évolution du spectacle :

> L'étude génétique appliquée au théâtre n'étudierait donc pas la totalité d'une mise en scène, mais choisirait certains moments privilégiés qu'elle analyserait pour mettre en lumière les étapes qui y ont mené. Elle tenterait ainsi d'éclairer les modalités de création d'une scène donnée, d'un geste, d'un déplacement afin de tracer en pointillé les ombres sur lesquelles le travail de gestation se construit, la façon dont opèrent les renoncements, les rectifications, les changements de trajectoire ; autrement dit toutes les étapes préliminaires ayant mené aux choix définitifs.[20]

Notre position sur la génétique de la performance artistique se trouve justement entre la génétique du spectacle et la génétique du dessin. Ce qui différencie la génétique du spectacle de la génétique de la performance artistique en arts visuels est l'implication de la génétique du dessin dans l'étude du dessin préparatoire de la performance en lien avec son image. L'image de la performance qui en tant que document-témoin de l'évènement donne accès à la performance et participe à sa rétroaction.[21]

C'est en effet la force de l'image qui fait de la performance artistique un objet d'étude susceptible d'être vu sous l'angle de l'image-tableau. L'appréhension du dessin préparatoire de la performance à travers le concept du *disegno* diffère de l'analyse des traces du spectacle comme ensemble de documents hétérogènes.

L'observation du processus de la performance sous l'angle du *disegno* renforce la compréhension de la performance en tant qu'action qui fait image. Une approche s'inspirant (au moins en partie) de la génétique du dessin permet une connaissance autre de la performance artistique. L'étude de l'évolution de l'image, de sa forme et de son contenu dans les études génétiques de tableaux est un modèle susceptible d'être pris en compte dans l'étude de la performance en arts visuels.

Lizzie Boubli, spécialiste de l'art de la Renaissance, décrit ainsi le champ d'étude de la génétique du dessin :

> La question du processus de création dans le dessin à l'époque moderne est le plus souvent axée autour d'un phénomène majeur, celui de la tradition téléologique, car la création est pensée seulement dans la perspective d'une clôture, celle de l'achèvement de l'œuvre. Cette position est en contradiction avec le questionnement posé par l'idée même de « processus » qui implique, au contraire d'une

19. Féral, « Pour une génétique ».

20. Idem p.72.

21. Sur l'image de la performance en tant que temoin et document retroactif voir par exemple : Philip Auslander, « The Performativity of Performance Documentation », dans Barbara Clausen, *After the Act: The Representation of Performance Art*, MUMOK Theory 03 (Nüremberg: Verlag Moderner Kunst, 2006) p.27. ; Amelia Jones, « "Presence" in Absentia : Experiencing Performance as Documentation », *Art Journal*, vol.56, 4 (1997), pp. 11-18.

> linéarité d'ordre téléologique, des retournements, des hésitations, des corrections constantes qui peuvent tout aussi bien expliquer que justifier l'œuvre achevée. Dans cette orientation, la temporalité occupe un rôle de premier plan dans la mesure où les mutations les plus complexes déjouent justement cette linéarité. Les reconstitutions partielles de la genèse d'une œuvre exigent sans cesse d'aller à rebours, non pas pour recréer cette œuvre, mais pour comprendre la « logique » du processus et l'intégrer dans une pensée dynamique et mouvante au moment de l'interprétation.[22]

La génétique du dessin, inspirée de la génétique des textes littéraires, paradigme dominant dans la recherche sur les manuscrits et autres documents, adopte des procédés d'analyse provenant du domaine de la peinture et des arts visuels. En 2013, au musée Fabre de Montpellier, a été présentée l'exposition *L'atelier de l'*œuvre*, dessins italiens du musée Fabre*, dans le cadre de laquelle, selon Éric Pagliano, a été expérimentée une méthode particulière d'analyse, la génétique des dess|e|ins :

> Si le dess|e|in n'est plus considéré comme œuvre d'art c'est qu'il se trouve appréhendé comme document. Et comme tout document, il renvoie à d'autres documents de genèse.[23]

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

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

À partir de ces dossiers génétiques sont créés des « dispositifs génétiques » où tous les dessins qui sont à l'origine d'une œuvre sont présentés autour d'elle sur une même cimaise.

Notre approche se situe entre genèse et autogenèse. Nos recherches sont une contribution à la performance en arts visuels, mais pourraient également servir de références pour des études génétiques dans d'autres disciplines quand le chercheur est lui-même le créateur : il est témoin de la création de l'œuvre et de son archive tout en observant le processus.

La production de l'œuvre s'accompagne de la systématisation de son archive, à travers toutes ses traces, conservées et utilisées pendant le processus préparatoire dans le *cahier de scénographie* ou le *cahier de régie*, etc. La position du chercheur externe, comme Féral, est l'observation sur le terrain du spectacle durant le processus de mise en scène, tandis que notre position témoigne d'un double posture : nous construisons l'œuvre et observons en même temps tout ce qui se produit autour d'elle. Les traces de l'œuvre s'accumulent par notre volonté, en tant que créateurs et observateurs, et non seulement du point de vue d'un observateur extérieur qui se trouve sur le terrain d'autrui. Sur le terrain qui est le nôtre, pendant le processus de création et de réalisation de la performance, nous sommes les participants, les créateurs et les interprètes. Nous avons la liberté de faire des changements pendant la réalisation de l'œuvre. La prise de telles décisions est saisie par le dessin dans nos cahiers et devient une source importante pour comprendre et décrire l'œuvre performative.

22. Boubli, 2012.

23. Eric Pagliano, « De la connaissance à la génétique des dess|e|ins », Dans *L'atelier de l'œuvre. Dessins italiens du Musée Fabre* (Gand : Snoeck Publishers, 2013), p. 24.

24. Idem.

Dessin préparatoire

Le dessin a toujours joué un rôle essentiel dans notre pratique performative pour penser, imaginer, concevoir et structurer nos performances en collaboration. Nous (The Two Gullivers) réalisons toujours, à deux, sur un même support, des dessins-projets de performances qui constituent des dialogues où chacun complète et enrichit l'idée et la trace de l'autre. Pour imaginer une action, un objet à utiliser dans la performance ou une situation, pour construire une image ou un contexte de mise en espace, nous avons recours au dessin. Il nous sert d'histoire écrite et racontée, d'archive du processus créatif et de documentation de la performance. Le dessin agit à la manière d'une pensée incarnée, affirmative et en mouvement qui apparait sous forme d'« écriture »[25] et qui s'apparente à une action performative, incessante et toujours à refaire. La performance, avec sa complexité, apparait tout d'abord dans nos dessins et prend forme par anticipation dans la trace dessinée. De ce fait, notre méthode se veut une contribution à la compréhension de la performance dans sa genèse et dans son parcours préparatoire. Le dessin préparatoire est la méthode de structuration de la performance dans un contexte de collaboration.

Les multiples fonctions du dessin préparatoire dans notre pratique sont organisées en trois temps :

a) Selon les projets : pour une performance, les dessins peuvent s'échelonner sur plusieurs années.

b) Selon la forme : même s'il n'y a pas de recherche poussée d'une signature graphique particulière, donc d'un style, on peut quand même constater que sur une période de plus de 20 ans, une forme d'écriture reconnaissable se cristallise.

c) Selon l'intention :

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

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

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

Disegno

L'observation du processus de la performance à travers son dessin préparatoire constituerait une autre forme de réactualisation du discours sur le dessin comme une pratique complexe dont les fondements théoriques ont été établis dès la Renaissance avec le *disegno*, dessin-projet, concept d'esquisse du *non finito*, du dessin comme espace ouvert. Le dessin préparatoire de la performance comme méthode de conceptualisation de l'œuvre, n'est donc pas une invention récente, puisqu'il est rattaché à l'un des concepts fondateurs de la théorie de l'art de la Renaissance.[26] Le *disegno* serait la clé de toute l'histoire de l'art. Dans la racine du mot, selon la langue, l'époque et le contexte historique et culturel, il y a « dessin », « dessein », « signe », « ligne », « contour », « image », « idée (forme) », ce qui illustre la complexité de l'évolution des idées. Giorgio Vasari[27] situait le *disegno* dans deux grands

← **25.** Roland Barthes, « La mort de l'auteur » dans *Le bruissement de la langue* (Paris : Seuil, 1984), pp. 63-66.

26. Lichtenstein, J. (2003), « Disegno », dans *Vocabulaire Européen des Philosophies*, Barbara Cassin (éd.), *vep.lerobert.com/Pages_HTML/DISEGNO.HTM* [consulté le 19 novembre 2014].

27. Giorgio Vasari (1511-1574) est un architecte et peintre maniériste toscan. Son œuvre majeure, *Le vite de' più eccelenti pittori, scultori et architettori* (« Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs, et architectes »), a été publiée pour la première fois en 1550 et rééditée en 1568 dans une version augmentée. Considéré comme l'auteur de la première véritable histoire de l'art, il raconte la vie des artistes les plus connus, en commençant avec Cimabue pour culminer avec Michel-Ange, son artiste « favori » Anthony Blunt, *La théorie des arts en Italie* (Paris : Gérard Monfort, 1988).

registres, celui de la théorie (Léonard de Vinci) et celui de la technique (Michel-Ange)[28] Dans la deuxième édition de *Le vite*, Vasari définit le *disegno* comme « une expression visible et une manifestation tangible de l'idée ».[29] Selon lui, le *disegno* est l'*idea*, mais aussi l'expression sensible de l'*idea*. Il est à la fois l'acte pur de la pensée et le résultat visible de cette pensée :

> Le *disegno* correspond à l'acte de l'invention ainsi qu'à l'acte de la main, et c'est là où réside la difficulté de saisir la complexité de sa problématique. Celui-ci est comme la forme (*forma*) ou idée (*idea*) de tous les objets de la nature, toujours originale dans ses mesures. [...] Celui-ci est donc l'expression sensible, la formulation explicite d'une notion intérieure à l'esprit ou mentalement imaginée par d'autres et élaborée en idée. »[30]

Nous voyons le dessin préparatoire de la performance comme rattaché à une fonctionnalité (un processus en fonction de…), mais nous voyons les attributs de *l'invention*, de *l'idée*, de *la forme* comme étant essentiels (dans la préparation de la performance). Si le dessin n'est plus aujourd'hui une pratique au service de l'imitation de l'antique, de l'étude de la perspective et de l'anatomie, il est, dans le cas de la performance, un processus ayant les attributs de *l'invention*, de *l'idée*, de *la forme* au service de l'*istoria*.

Alors que, pour Vasari, le *disegno* servait à constituer l'art comme objet unitaire, ce sont aujourd'hui, la performance et la performativité qui pourraient être le dénominateur commun à tout ce que nous appelons « art ».

28. Joselita Ciaravino, *Un art paradoxal. La notion de DISEGNO en Italie, XVème-XVIème siècle*. (Paris : L'Harmattan, 2004), p. 280.

29. Blunt, p.140.

30. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccelenti, pittori, scultori et architettori*, (Florence, 1568) ; *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. fr. A. Chastel (dir.), Berger-Levrault, 1981-1989, 12 vol., t. 1, p. 149, cité dans Lichtenstein, J. (2003), « Disegno », dans *Vocabulaire Européen des Philosophies*, Barbara Cassin (édit.), *https://vep.lerobert.com/Pages_HTML/DISEGNO.HTM* [consulté le 19 novembre 2014].

Le dessin *deep* disegno recontextualisé

Le terme *deep*[31] est un concept que nous avons proposé (en français) pour désigner un aspect fondamental de l'art contemporain, plus précisément de l'art de la performance (et de la pratique de The Two Gullivers). Le « dessin de performance », ou « dessin pour performance », est un dessin réalisé pour préparer, imaginer, construire, projeter mentalement et visuellement une performance, une action de nature éphémère.

Dans le cas de *deep*, notre dessin est en partie une extension du *disegno interno* (« dessin intérieur »).[32] Il est plus qu'une forme de la « chose » pensée, il est la pensée elle-même. Par sa nature temporaire et par notre processus permanent d'élaboration mentale à deux, le *deep* n'est pas encore « extérieur », mais il n'est pas tout à fait « intérieur » non plus. Il est

31. *deep* est polysémique : *deep* est né de ce désir de trouver un seul mot qui serait la quintessence de la complexité dessin-performance. *deep* est un logo, une image. *deep* est réversible : le double ee symbolise deux artistes à l'intérieur de *dp* qui est en fait, un certain recto-verso de notre pratique. Le *d* renversé devient *p* et vice-versa, tout comme *dessin* qui devient performance et vice-versa. *deep* est profond : à part cette fonction de logo, nous avons retenu *deep* aussi pour le sens « profond » du mot anglais désignant ainsi une dimension et une perspective de notre entreprise, à la recherche d'une certaine origine, genèse de notre « performance », afin d'évoquer ainsi une conscience de la dimension profonde et complexe de la (notre) création. *deep* est un terme androgyne et indécidable. Il n'est ni dessin ni performance ainsi que les deux à la fois. Le dessin (de la performance) ne suffit pas à lui tout seul, la performance non plus (sans son dessin). *deep* est plus profond que la trace. Je dessine, donc je performe. Je performe, donc je dessine.
Par cette interchangeabilité, nous accordons au dessin toutes les qualités de notre pratique, les qualités de la performance, de l'action, donc de la vie : « je *deep*, donc je suis », pour reprendre la formule de Descartes; « Je pense, donc je suis. »

32. Erwin Panofsky, *Idea : Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. (Paris : Gallimard, 1989).

la pensée en train de se produire. La multitude des formes du dessin *deep*, comme le *disegno* dans le processus préparatoire de l'œuvre, devient centrale pour la conceptualisation de la performance, fixée dans la dimension d'ébauche du *non-finito* et du non-achevé. La performance est encore un événement inconnu dans le dessin préparatoire. Elle y prend forme, mais n'est complète que dans le présent de l'action.

Dans le processus de recherche par le dessin, des éléments sont dessinés plusieurs fois, repris ou modifiés : il y a des *variantes*. La *variante* est une pratique du dessin apparue et théorisée à la Renaissance, qui consiste en la reprise d'un élément ou d'un fragment du dessin pour le changer, le modifier, l'améliorer ou le développer :

> La variante n'est-elle alors qu'un déchet, qu'un rebut des états transitoires d'un processus immatériel, uniquement visible et accessible dans l'œuvre ou le travail mené à terme, comme dans l'œuvre littéraire ? Ne représente-t-elle plus aujourd'hui qu'un héritage ancien, qu'un académisme toujours actuel dans le dessin contemporain ?[33]

Il y a toujours dans le dessin préparatoire de la performance (*deep*) des espaces, des zones ou des éléments non expliqués, non détaillés. Ils restent en réserve, comme des possibilités d'utilisation multiples. La réserve[34] comme concept et comme procédé est un élément important dans la comparaison du *deep* avec le *disegno*. Le suspens mis en réserve dans les dessins *deep* est justement renforcé par l'élément de suspens dans la création de la performance. C'est l'ontologie de la performance. L'œuvre est finie, créée, achevée, quand elle a lieu et dans la rencontre avec le public. De plus, le dessin lui-même constitue une réserve dans l'archive. Le dessin d'un projet amène plus tard (même des années plus tard) à des performances et des actions, souvent différentes de celles pour lesquelles le dessin était prévu.

À travers le *deep* de The Two Gullivers, nous examinons le processus de création en performance avec comme but de saisir la dynamique du passage d'un point *d* (dessin) au point *p* (performance). Ces dessins et ces notes ne sont plus seulement un moyen au service de la performance, dans une posture presque désintéressée vis-à-vis du dessin considéré comme autonome, ils deviennent objets d'étude, ce qui contribue à modifier la dynamique et le rapport entre ces dessins et le processus.

Nous possédons un grand nombre de cahiers de dessins et, sur la couverture de chacun, nous écrivons : *NULLA DIES SINE LINEA*.[35] Cette devise (« pas un jour sans une ligne »), que les écrivains se sont appropriés, vient de Pline l'Ancien,[36] qui l'a utilisée pour mettre l'accent sur la discipline que s'imposait le peintre Apelle en dessinant tous les jours.

33. Lizzie Boubli, *Savoir faire: La variante dans le dessin italien au XVIe siècle*. (Paris : Réunion des musées nationaux, Musée du Louvre, 2003), p.11.

34. La réserve comme procédé du dessin à été le sujet d'une importante étude et d'une exposition (Boubli, 1995) avec 78 dessins de différentes périodes depuis la Renaissance jusqu'au XX siècle. Il s'agit de zones blanches ou non travaillées qui évoquent ou représentent des formes ou des objets dans leur absence ou dans leur devenir.

35. *Nul jour sans action* est aussi le titre de notre conférence au colloque international « Performances : la transversalité en actions », qui a eu lieu à Marseille du 25 au 27 septembre 2014, au musée d'art contemporain et à la Maison de la recherche d'Aix-Marseille Université.

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

Re-enactment et dessin préparatoire

Depuis notre première performance, *Gulliver's Sleep* en 1998, nous avons remplacé la répétition par le dessin comme méthode de préparation, de dialogue entre nous, et comme forme de notation pour la réalisation et la reconstitution (*re-enactment*) de la performance. Depuis le début du XXIe siècle le phénomène du *re-enactment*[37] a renforcé l'intérêt pour l'archive des traces matérielles de la performance. La performance réalisée comme une réactivation à partir de ses dessins préparatoires, de ses traces (enregistrements vidéo et tout autre document) est une matérialisation d'archives qui sont revitalisées dans le contexte de la reprise. La possibilité de la reprise de la performance renforce son statut de processus. Le dessin préparatoire devient représentation de l'œuvre sur le lieu de la réalisation en dehors de l'atelier, dans une perspective d'exposition. Sa présentation est un élément important du processus de la performance, l'information circulant dans des directions multiples, mais l'idée dessinée a un rôle central dans ce qui est en devenir. Le dessin de la performance est un script qui devient pertinent à chaque reprise, par l'artiste d'origine ou par un autre, au moment de la présentation et représentation de la performance. Dans le dessin préparatoire de performance *deep* on peut voir l'intention de l'artiste, le dessein de performance. Tel quel, *deep* constitue assurément un potentiel de performance qui, comme toute potentiel, donne lieu à des réactivations multiples. L'intérêt pour les archives des performances, pour ce qui reste de la performance, pour ce qui advient de la documentation après l'acte, contribue aujourd'hui à une prise de conscience du besoin d'une réévaluation de tout le processus préparatoire de la performance avant l'acte.[38]

← **37.** On peut mentionner certains évènements de cette décennie : *A little bit of History Repeated*, Kunst-Werke Berlin, 16-18 novembre 2001; *A short History of Performance I-III*, Whitechapel, Art Gallery, Londres, 15-21 avril, 2002, 18-23 novembre 2003, 4-9 octobre 2005; *Re-enact*, évènement de performance organisé par Casco et Mediamatic, Amsterdam, 12 décembre 2004; *Life, Once More – Forms of Reenactment in contemporary Art*, Witte de Witte, Centre for Contemporary Art, Rotterdam, 27 janvier-25 mars 2005; *After the Act : Die Re(präsentation) der Performancekunst*, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Vienna, November 2005, et symposium sous le même titre 4-11 November 2005; *How to Perform? Wiederaufführung und Dokumentation in der Performance Kunst* (symposium), Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 6 mai 2006 ; *Marina Abramović : The Artist is Present*, Museum of Modern Art, New York, 14 Mars-31 May 2010.

← **38.** Actuellement, l'analyse du processus de création suscite un nombre croissant de réflexions et de travaux. L'exposition *Notations : Contemporary Drawing as Idea and Process* (2013) est un évènement important qui illustre bien les efforts scientifiques consacrés au processus de la création. Les dessins préparatoires et les dessins de présentation sont les seuls témoins des évènements et du matériel utilisé par les artistes. L'exposition témoigne de l'importance du dessin comme moyen indispensable de médiation entre la pensée, le concept et la forme. (Malone, 2012). Voir dans : *http://notations.aboutdrawing.org/wp-content/uploads/Malone_Notations_Essay_2012.pdf*
Autre manifestation de cet intérêt, en 2014, la revue *Inter Art Actuels* a publié un important dossier sur les processus préparatoires en performance « Avant l'œuvre : préparatifs & partitions », dans *Inter Art Actuels*, no 118 (2014).

Golden shadows : deep des « meilleurs artistes de la performance »

Les recherches génétiques sur la performance nous ont amenés à nous intéresser au processus préparatoire d'autres artistes qui ont marqué l'histoire de la performance, tout en voulant en savoir plus sur la place du dessin dans le processus de création en général et dans le contexte de l'histoire relativement courte de la performance du point de vue de son dessin (préparatoire) et de sa dimension performative. Nous avons bien sûr abordé nos recherches en tant qu'artistes et à travers le dessin comme outil de découverte dans une démarche relative au corpus d'œuvres appelées *Golden Shadows*. Il s'agit d'une méthode particulière d'exploration : dessins à main levée et avec de l'encre dorée d'après des dessins préparatoires des artistes de la performance de 1950 à nos jours (*deep* des « meilleurs artistes de la performance »). Dans l'exploration de ces dessins, notre analyse s'intègre à un regard que nous portons sur nos dessins *deep* réalisés dans le contexte du processus de la performance. *Golden Shadows* est une méthode de construction d'archive en images utilisées pendant la recherche dans le but d'examiner l'inscription graphique de la performance dans son devenir : trouver et suivre et la trace de l'idée de la performance, comprendre sa genèse. Chaque dessin de la série *Golden Shadows* correspond à un dessin préparatoire d'un artiste amené comme référence pour le sujet de notre exploration.

Nous avons examiné notre pratique et notre méthode de travail en les comparant avec celle des artistes de la performance, avec des dessins-projets d'autres arts, comme la danse (Trisha Brown) et le théâtre (Jan Fabre), avec des dessins préparatoires de performances, des esquisses-projets, des scripts, des schémas ou des cartes d'Allan Kaprow, Joseph Beuys, Jan Fabre, Marina Abramović, Günter Brus, Trisha Brown, Dick Higgins, Carolee Schneemann, Wolf Vostel, Yves Klein, Orlan et Gilbert & George.

Nous avons attaché une attention particulière à *18 Happenings in 6 Parts*, l'œuvre emblématique d'Allan Kaprow (à l'origine du mot *happening*), présentée à la Galerie Reuben à New York en 1959. Cette œuvre est devenue plus pertinente encore dans le contexte du *re-enactment* quand, en novembre 2006, André Lepecki en a dirigé le « *re-doing* » à la Haus der Kunst de Munich, sous le titre *Art as Life*, un an après *Seven Easy Pieces*[39] de Marina Abramović. Pourtant l'approche de Kaprow est different du *re-enactment* ou de la re-performance de Marina Abramović (Rosenthal, 2008). Kaprow préférait le terme de *réinvention*, ce qui explique aussi sa position sur l'utilisation des scores ou des documents de la performance dans une perspective d'ouverture et de réinterprétation.

À l'occasion de l'exposition *Art as Life* au MOCA de Los Angeles en 2008, le défi pour le commissaire, André Lepecki, résidait dans la présentation de documents et dans la représentation de réinventions (re-performance) des *happenings* d'Allan Kaprow. Après avoir beaucoup lu sur cette exposition et sur Allan Kaprow nous avons décidé, en février 2016, de consulter les centaines de feuilles du script pour *18 Happenings in 6 Parts* au Getty Center de Los Angeles.

39. *Seven Easy Pieces*, consulté à : *https://archive.org/details/ubu-abramovic_seven*
L'évènement devenu légendaire du musée Guggenheim à New York où Marina Abramović a (re)présenté pendant une semaine du 9 au 15 novembre, sept performances historiques de Joseph Beuys, Vito Acconci, Bruce Nauman, Gina Pane, Valie Export et Marina Abramović. On peut dire que la première décennie du XXIe siècle a été celle du *re-enactment* (Khim, 2008).

Il n'y a pas beaucoup de dessins préparatoires pour *18 Happenings in 6 Parts* dans les archives d'Allan Kaprow au Getty Center. Il y a en revanche des textes, des textes et des textes. L'archive ressemble à celle d'un écrivain qui, de temps en temps, gribouille des figures dans les marges. Mais, avec le temps, les textes deviennent des images. Durant la période des *Happenings*, les textes et les notes contiennent des ensembles de poésies, de réflexions théoriques, de schémas, de listes, etc. Dans cette période, *18 Happenings in 6 Parts* est l'œuvre pour laquelle Kaprow a écrit le plus de notes. Ces notes, de par leur complexité et leur diversité, constitueraient de vrais rébus pour les chercheurs et pour les artistes qui voudraient la « réinventer » (et réaliser un re-*happening*). Même si l'écriture et le texte occupent la plus grande place dans le dossier de *18 Happenings in 6 Parts*, un regard attentif permet de découvrir des variations. Vues avec un regard englobant, ces notes très diverses ressemblent à un grand collage. On peut voir qu'avant même de commencer la réalisation physique de *18 Happenings in 6 Parts,* Kaprow a créé une sorte d'environnement conceptuel (mais aussi physique) sur le papier. Il joue avec les idées, les mots et les textes à la manière dont il amalgamait des objets et des images pour créer ses « assemblages ». Les notes de *18 Happenings in 6 Parts* sont un collage sur papier de différentes matières textuelles et graphiques.

Un des dossiers[40] de *18 Happenings in 6 Parts* contient cinq feuilles lignées qui, apparemment, proviennent du même cahier. Sur l'une d'elles, Kaprow a écrit avec un stylo noir fin :

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

40. Allan Kaprow Papers (boîte 5, dossier 9).

SIX SMALL THEATER PIECES

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

D'après ces quelques lignes, on peut comprendre la démarche avant tout formelle de l'assemblage des différents éléments. Le contenu des *Six Small Theater Pieces* est avant tout un collage, un assemblage des éléments les plus divers à l'intérieur de six pièces de théâtre. Au final, le résultat est la création d'un *event* multimédia avec public, son, lumière, peinture, images projetées, gestes, etc., le tout rassemblé dans une liste sans hiérarchie apparente.

Après avoir passé en revue les documents de l'archive d'Allan Kaprow au Getty Institute, nous avons compris qu'il y avait peu de dessins préparatoires. Il semble s'être progressivement éloigné du dessin comme pratique préparatoire au point qu'on a l'impression qu'il n'a jamais appris à dessiner, mais qu'il a recours au dessin comme un écrivain, et non comme un artiste en arts visuels. Les dessins préparatoires, les images ou les figures dessinées apparaissent dans les notes et quelques fois dans les marges des lettres qu'il envoie. Cela découle évidemment du but et des fonctions des « scores », comme la traduction en mots d'un événement et la transformation de l'idée principale en une commande exécutable. Kaprow ne se demande pas s'il est en train de « scripter » ou de dessiner en vue d'une œuvre, mais si cela est clairement communicable et exécutable.

En observant le processus créatif de Kaprow, on peut comprendre sa fameuse phrase : « Je ne crée pas, j'arrange », qu'il explique comme suit :

> Drawing, sketching, marking and painting continue to represent a way of thinking, controlling and navigating the elusiveness of ongoing multitudes of actions that are simultaneously representing and constructing the realities of this world.[41]

Sandwich-man[42] est un dessin particulier. Le personnage dessiné comme une esquisse préparatoire est Sandwich-man (ainsi que l'appelait Kaprow), la figure robot-bricolage de taille humaine utilisée dans *18 Happenings in 6 Parts*. Dans l'archive de Kaprow, nous n'avons trouvé qu'une seule feuille recouverte des deux côtés par les esquisses de *Sandwich-man*.

Une feuille jaune lignée au début des notes de *18 Happenings in 6 Parts* a attiré notre attention. Elle comporte deux figures au bas des notes qui sont une sorte de résumé du *happening* à venir. Le dessin de ces « *two puppets, toys, life size* » fait penser aux dessins cubistes de Picasso, ou même aux costumes qu'il a réalisés en 1917 pour le ballet *Parade*.[43] Ces deux poupées sont une sorte de croisement entre le Sandwich-man (fig. 3.2) de *18 Happenings in 6 Parts* et la sculpture *Banjo Player* (1955-56). La ressemblance avec les personnages du ballet *Parade* n'est pas qu'un hasard. Cette pièce est d'abord devenue légendaire de par son échec retentissant, puis par sa réputation à être une des premières œuvres multidisciplinaires.

41. Dessiner, esquisser, marquer et peindre continuent de représenter une façon de penser, de contrôler et de naviguer dans l'insaisissabilité d'une multitude d'actions qui représentent et construisent simultanément les réalités de ce monde. (Eda Cufer, *Don't*. Dans *A Bigger Splash* Catherine Wood (éd.), (Londres : Tate Modern, 2012) p. 29 (notre traduction).

42. Allan Kaprow Papers (Box 5, Folder 6).

43. Ballet présenté au théâtre du Chatelet à Paris, le 18 mai 1917, réalisé par les Ballets Russes avec un scénario de Jean Cocteau, une chorégraphie de Léonide Massine, une musique d'Erik Satie, une scénographie et des costumes de Pablo Picasso.

Drawingmovingtable

Pour notre performance *Drawingmovingtable* (2009-2014), nous avons constitué un dossier génétique autour d'une seule photo de la performance avec 23 dessins qui y sont reliés.

En 2015, lors de notre exposition *Genèse,*[44] la performance *Drawingmovingtable*, telle que réalisée en 2014 (quatrième version), a été présentée sous forme de vidéoprojection[45] (75'' x 110'') d'un extrait de 15 minutes. Pour le processus préparatoire de cette performance, nous avons privilégié la projection d'un diaporama de petit format (22'' x 15'') de dessins préparatoires *deep*.

Nous avons réalisé *Drawingmovingtable* (2009-2010) à un moment crucial de notre parcours d'artistes et de chercheurs. Il s'agit d'une œuvre manifeste, qui représente en grande partie nos positions artistiques. Invités par Marina Abramović à reperformer *Nightsea Crossing* pour *The Artist is Present* (2010), en mai 2009, nous mettions l'accent dans une lettre de motivation sur le dessin de performance en tant qu'élément d'authenticité face à une autorité artistique comme elle :

> Depuis 1999, nous n'avons pas d'atelier pour préparer nos performances. Nous ne les répétons pas. Où que nous allions, nous avons seulement CETTE TABLE sur laquelle nous dessinons nos projets à quatre mains. Cette table, nous la transformons en un

44. The Two Gullivers, *Genèse*, exposition à la Galerie Joyce Yahouda, Montréal.

45. *Drawingmovingtable* a été également présentée en vidéo projection en avril 2015 au festival Tirana Open, dans paMUR, la section d'art contemporain, à Tirana. Présenté par le Marina Abramović Institute (New York).

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

petit morceau de papier où nous nous rencontrons, échangeons, faisons l'amour, performons et dessinons. Nous dessinons notre performance sans fin.[46]

Cette performance symbolise pour nous le déplacement permanent de The Two Gullivers.

Drawingmovingtable est une performance présentée à quatre reprises dans des lieux différents.[47] Entre ces quatre reprises, l'objet (la *drawingmovingtable*) a été modifié. D'après la définition de la reprise, les modifications sont nécessaires pour améliorer la version originale. Ces changements sont toujours planifiés par le dessin. Par exemple, dans la première version, les sièges fixés à la roue et la « table » étaient en bois. Dans la dernière version, avec l'aide de techniciens, nous les avons remplacés par des sièges et une « table » en plexiglas transparent.

C'est un processus qui aboutit à une performance, semblable au processus créatif des arts de la scène, au cours duquel le dessin préparatoire de la performance peut être appelé *dessin avant-scène*, puisque la performance, ces dernières années, est plus proche que jamais des arts de la scène par la pratique du *re-enactment*. Pour nous, la conservation de la performance à travers son idée dessinée est l'ultime manière de l'archiver.

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

47. à la Galerie de l'UQAM (2010), dans le cadre de l'exposition Expansion, *https://galerie.uqam.ca/expositions/expansion/* ; à FAT, Fashion Art Toronto (2014) ; *http://fashionarttoronto.ca/* ; à la Galerie R3 de l'UQTR(2014) et Biennale de la sculpture contemporaine de Trois-Rivières, *http://www.bnsc.ca/5721-perdrepied*; à Baie St-Paul (2014) dans le *Symposium d'art contemporain de Baie-Saint-Paul : le temps à l'œuvre* (2014).

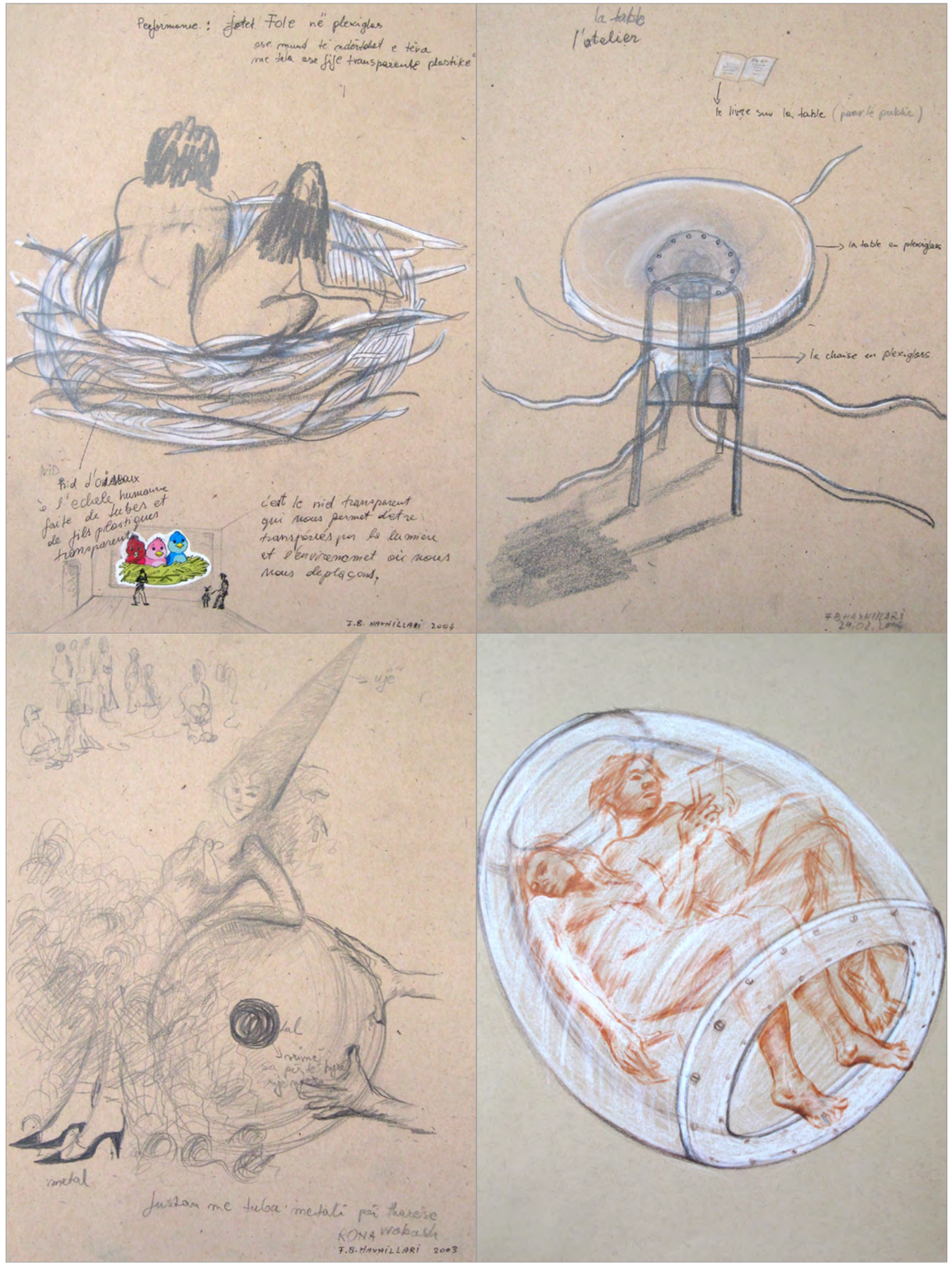
Dans l'exposition *Genèse*, les dessins pour *Drawingmovingtable* traitent, d'une façon ou d'une autre, la table comme une synthèse visuelle de l'origine et du processus créatif de cette œuvre. Les dessins projetés proviennent du dossier génétique de cette performance et sont divisés en quatre groupes :

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

Le ***Groupe 2*** est composé de dessins de contexte (dessins 1-4), réalisés durant notre collaboration avec Marina Abramović, en 2009-2010, pour *The Artist is Present*. Les dessins représentent la façon dont nous imaginions notre engagement futur dans l'entraînement en vue du workshop *Cleaning the House* à Malden Bridge (dans sa résidence privée).

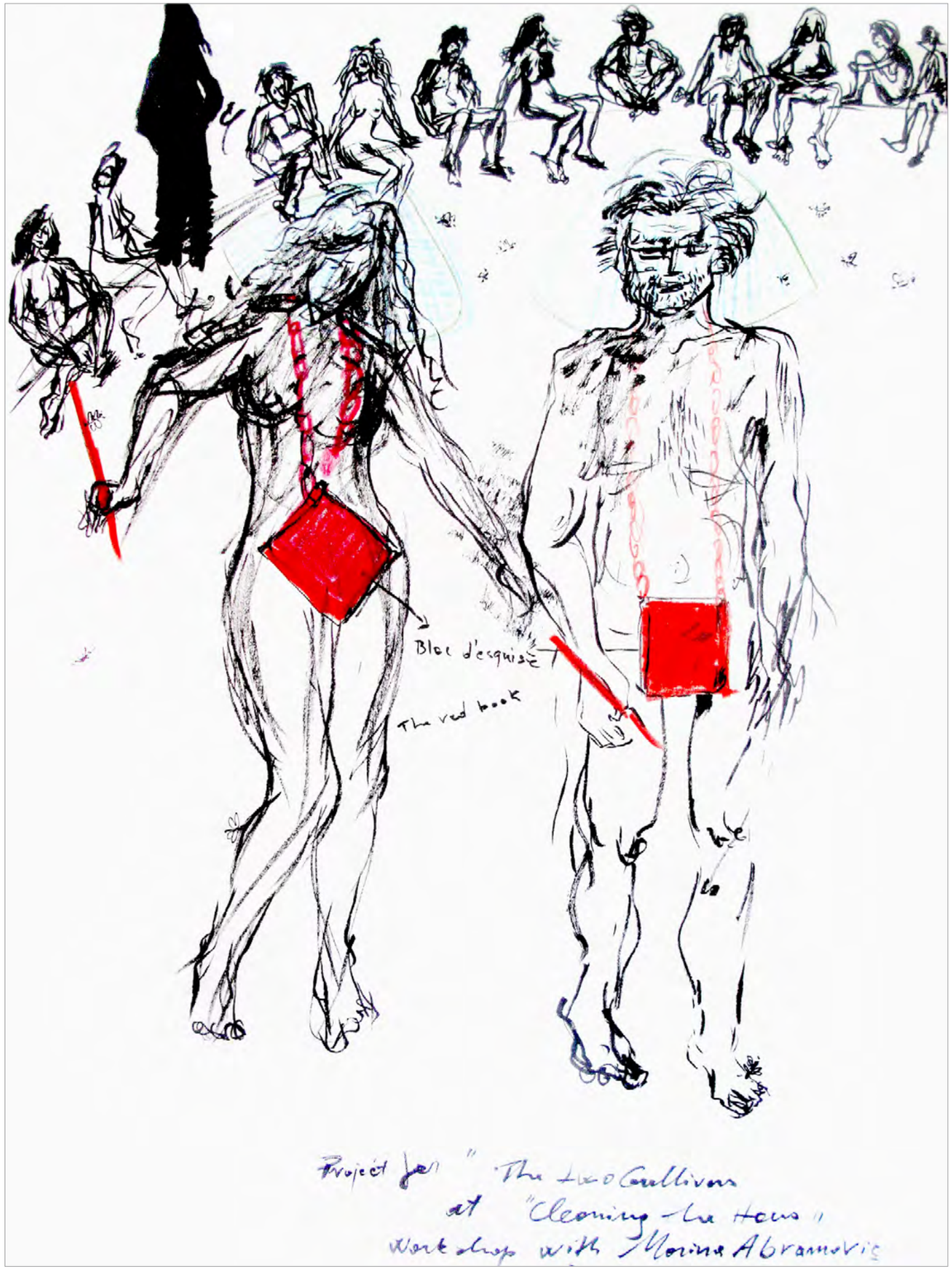
Le ***Groupe 3*** est composé de dessins réalisés pour conceptualiser et trouver le design de l'objet (5-10). Il s'agit de dessins de travail concrets pour l'objet et les éléments nécessaires à sa construction. Dans ce groupe figure également un dessin que nous avons réalisé pour concevoir l'image-vidéo qui était projetée sur grand écran dans l'agora du pavillon Judith-Jasmin de l'UQAM (2010).

Le ***Groupe 4*** est composé de dessins de variation (voir le concept de *Variante*). Ces dessins sont faits après la réalisation de la performance. Ils servent à en imaginer et à en concevoir des variantes pour des réalisations ultérieures. Dans ce groupe figure également un dessin réalisé par le technicien qui nous a aidés à transformer la structure intérieure en plexiglas.

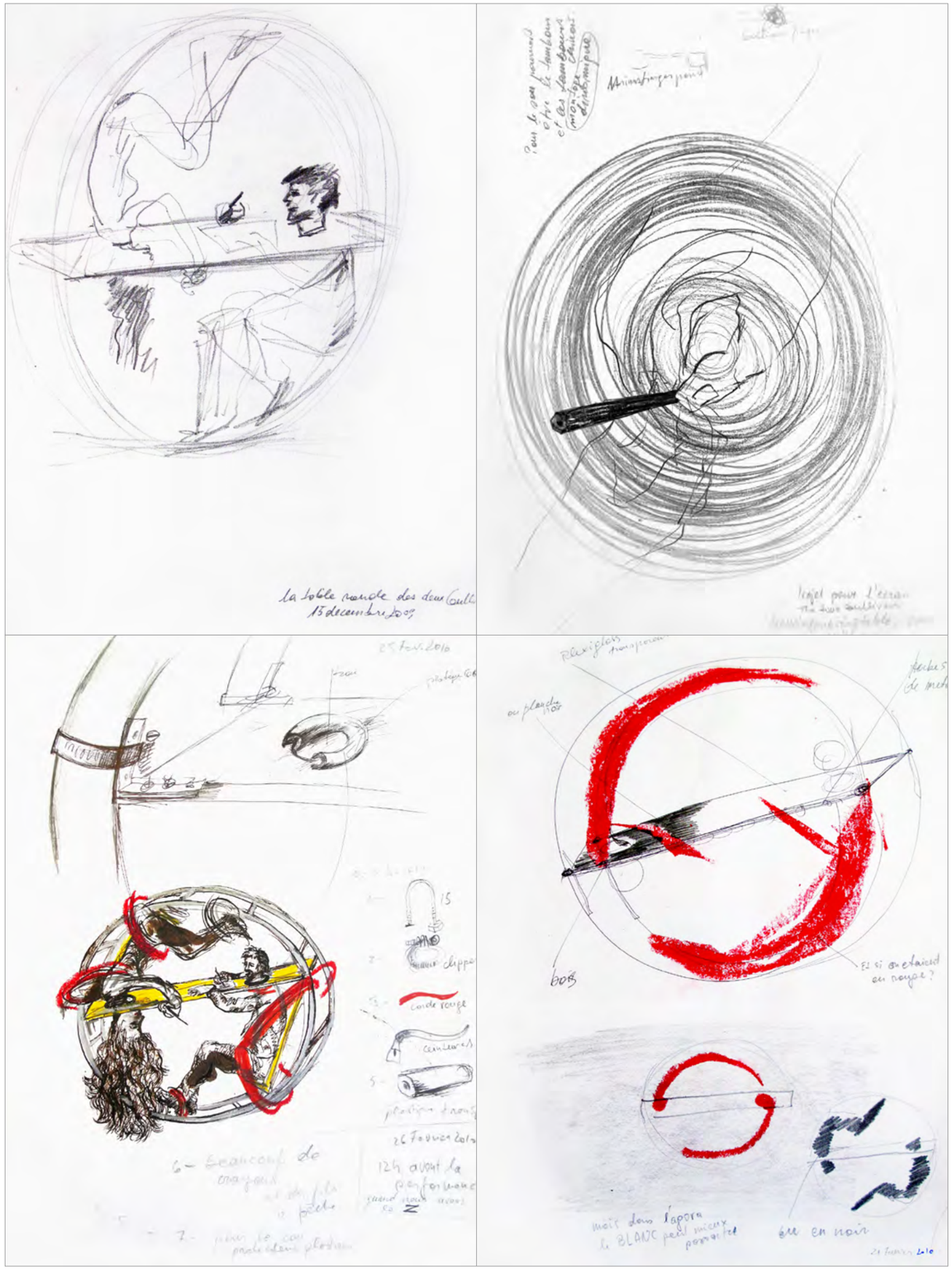


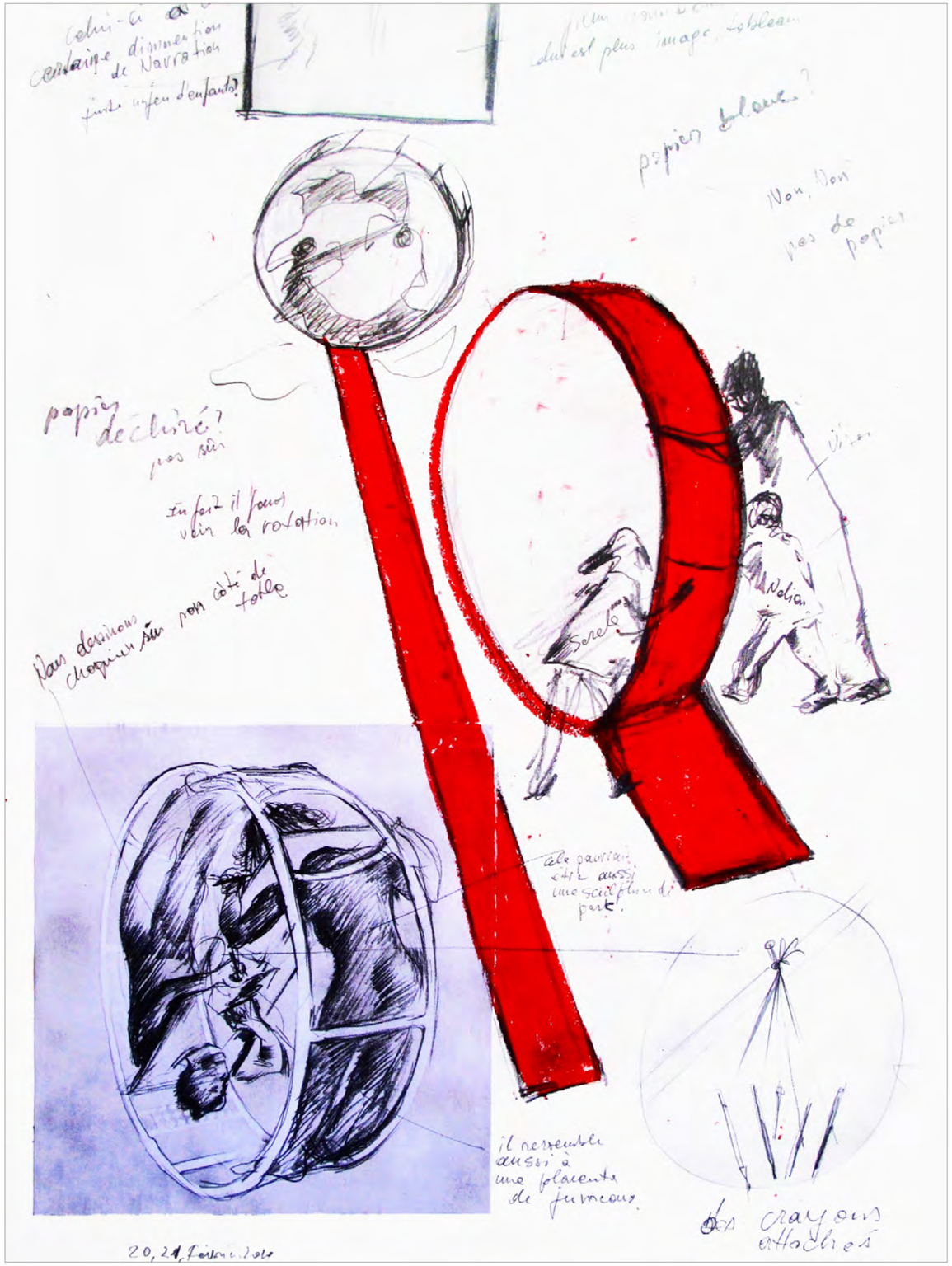
GROUPE 1

Dispositif génétique, dessins (idées) préparatoires *deep, 2002–2004*, pour la performance *Drawingmovingtable 2010–2014*.



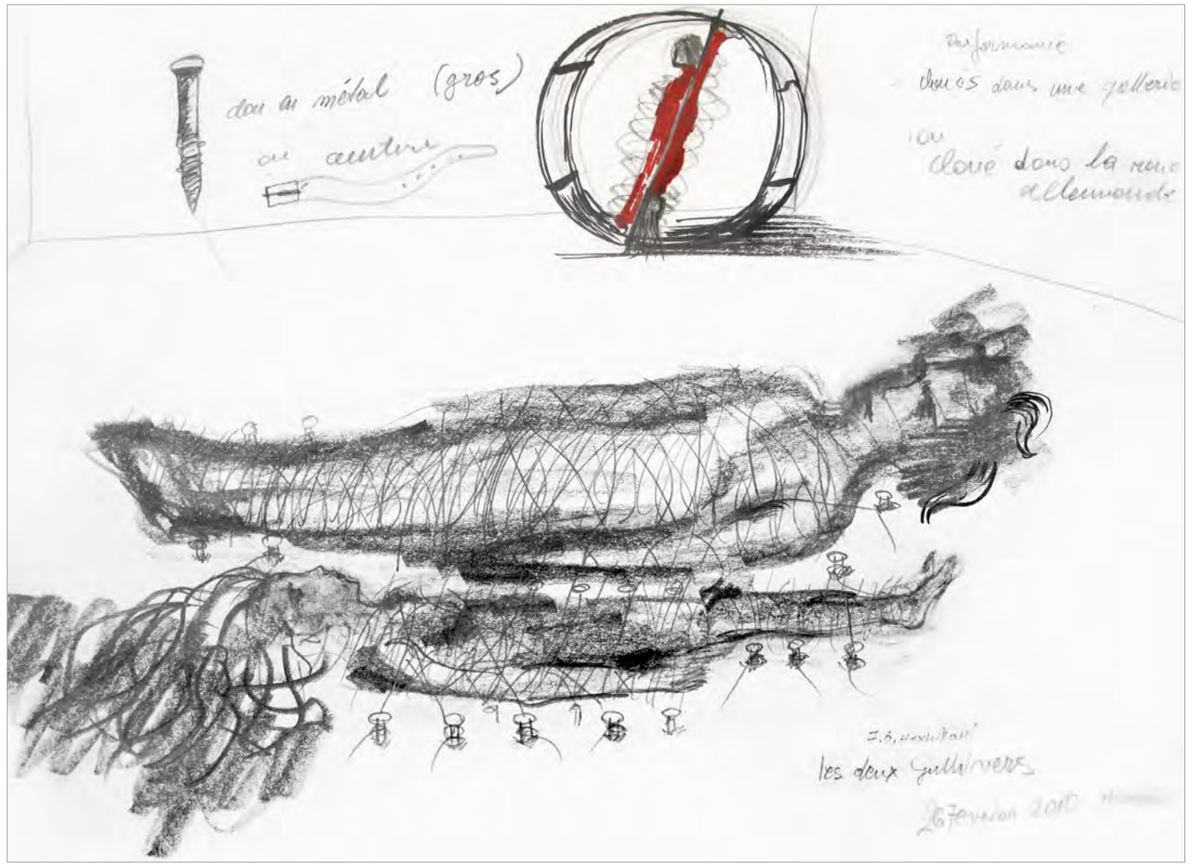
GROUPE 2
Dispositif génétique, dessins préparatoires *deep, 2009*, pour la performance *Drawingmovingtable 2010–2014*.

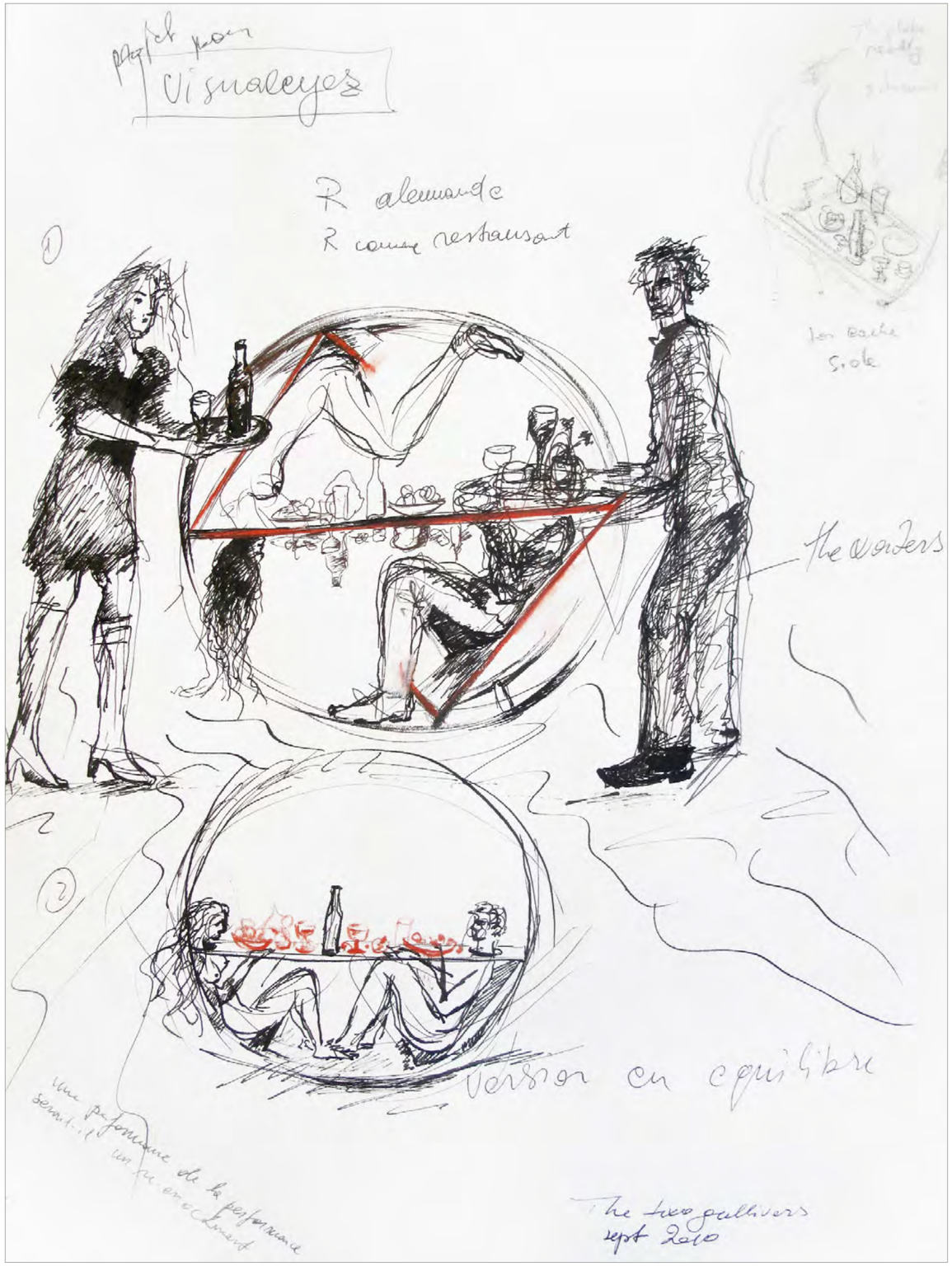




GROUPE 3

Dispositif génétique, dessins préparatoires *deep, 2009–2010*, pour la performance *Drawingmovingtable 2010–2014*.





GROUPE 4
Dispositif génétique, dessins préparatoires *deep, 2010–2011*, pour la performance *Drawingmovingtable 2010–2014*.

Conclusion

Le processus de l'œuvre, en l'occurrence le processus de la performance, nous a donné la possibilité de problématiser et de questionner ce qu'il y a autour de la performance jusqu'à sa réalisation en public et, en définitive, l'exposition de la performance dans son état préparatoire sous forme de dessin comme méthode alternative de sa reconstitution future. Le fait de dessiner toutes les idées liées aux performances à venir s'apparente au travail quotidien du peintre dans son atelier qui consacre de nombreuses heures à la conception et à la préparation d'un tableau. La performance est l'œuvre d'un *ici et maintenant*, mais le dessin de la performance, nommé *deep*, est une pratique de tous les jours. C'est le dessin *deep* qui nous permet de voir la performance comme le moment culminant d'un processus étendu. L'action de dessiner quotidiennement manifeste la force que le dessin a en soi, la force de la conception au cours d'un processus de création. Sans ces traces, la transmission des méthodes de travail devient compliquée et reste partielle. Par notre posture, nous mettons en perspective un paradigme génétique de la performance pour comprendre non seulement ses conditions de création par le dessin, mais aussi les conditions qui permettent de penser son archive comme une entité vivante riche d'un potentiel de réactivations futures.

La performance est considérée par beaucoup comme une action dans un « ici et maintenant ». Pour nous, en tant qu'artistes et chercheurs, l'action performative n'est qu'une étape dans un processus. L'« avant » et l'« après » de la performance sont deux phases aussi cruciales que la performance elle-même. Nous croyons que la génétique du dessin peut être adoptée et adaptée à l'étude de la performance artistique. Notre posture relative à la génétique de la performance artistique se situe justement entre la génétique du spectacle et la génétique du dessin. •

Bibliographie

AUSLANDER, PHILIP, « The Performativity of Performance Documentation » dans Barbara Clausen, *After the Act: The Representation of Performance Art,* MUMOK Theory 03 (Nürnberg: Verlag Moderner Kunst, 2006), pp. 21-33.

BARTHES, ROLAND, « La mort de l'auteur ». Dans *Le bruissement de la langue* (Paris : Seuil, 1984), pp. 63-66.

BÉNICHOU, ANNE (éd.), *Récréer / scripter – Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines* (Dijon: Les presses du réel, 2015)

BLUNT, ANTHONY, *La théorie des arts en Italie* (Paris : Gérard Monfort, 1988)

BOATO, GIULIO, *Génétique d'un re-enactment chez Jan Fabre*. *https://www.researchgate.net/publication/307623309_Genetica_de_um_Reenactment_em_Jan_Fabre* (2013) [consulté le 22 juin 2014]

BOUBLI, LIZZIE et FRANÇOISE VIATTE, *Réserves : Les suspens du dessin* (Paris : Réunion des musées nationaux, Musée du Louvre, 1995)

BOUBLI, LIZZIE, *Savoir faire: La variante dans le dessin italien au XVIe siècle.* (Paris : Réunion des musées nationaux, Musée du Louvre, 2003)

BOUBLI, LIZZIE, « Pratiques communes, diversité des caractères : pour un comparatisme dans le dessin de la Renaissance », dans Actes du colloque *L'histoire de l'art et le comparatisme. Les horizons d'un détour*, éd. Par Marc Bayard (Rome : Académie de France à Rome, Paris : Somogy, 2007), pp. 137-154

BOUBLI, LIZZIE, « Fondements et enjeux d'une génétique du dessin à l'époque moderne », dans Actes du colloque *Le temps de la création dans les arts visuels fixes : périodes moderne et contemporaine*, *http://calenda.org/223452* [2012, consulté le 11 octobre, 2014]

CASSIN, BARBARA (éd.), *Vocabulaire Européen des Philosophies*, *https://vep.lerobert.com/Pages_HTML/DISEGNO.HTM* [consulté le 19 novembre 2014]

CIARAVINO, JOSELITA, *Un art paradoxal. La notion de DISEGNO en Italie, XVème-XVIème siècle*. (Paris : L'Harmattan, 2004)

CUFER, EDA , *Don't*. Dans *A Bigger Splash*. (dir.) Wood, Catherine (Londres : Tate Modern, 2012)

DANTO, ARTHUR C., Chrissie Iles, Nancy Spector, Jovanna Stokic, et Klaus Biesenbach, *Marina Abramović : The Artist is Present*, (New York : The Museum of Modern Art, 2010)

DE BIASI, PIERRE-MARC et ANNE HERSCHBERG PIERROT, (éd.). *La génétique des textes et des formes: l'œuvre comme processus*. Actes du colloque, *Calenda, 2010*, *http://calenda.org/200387* [consulté le 20 juin, 2014]

DONGUY, JACQUES, « Allan Kaprow 1927-2006 : créateur du happening », *Inter : art actuel,* 95 (2007), pp. 84-85

DONIN, NICOLAS, *Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création : nouveaux objets, nouveaux problèmes* *Genesis* 31 (2010), 16-36, *http://genesis.revues.org/327* [consulté le 22 juin, 2014]

FABRE, JAN et HANS-ULRICH OBRIST, « La mémoire d'un spectacle/ Le dessin de la mémoire », dans *Jan Fabre. Le temps emprunté*, éd. par Barbara De Coninck (Paris : Actes Sud, 2007), pp. 361-379

FÉRAL, JOSETTE, « Pour une étude génétique de la mise en scène », *Théâtre/Public*, Gennevilliers, 144, (nov./dez. 1998), pp. 54-59

FÉRAL, JOSETTE, « Pour une génétique de la mise en scène. Prise 2 », dans *Théorie et Pratique du théâtre : Au-delà des limites* (Montpellier : Entretemps, 2011)

FRIED, MICHEL (1967). « Art and Objecthood ». Dans Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge, Massachusetts et Londres : MIT, 1981), p. 203

BAUDINO, I. et M. GAUTHERON (dir.), *Gilbert & George* (E.N.S.-Musée d'Art moderne de Saint-Étienne métropole: Lyon – Saint-Étienne, 2005)

GLIMCHER, ARNOLD et MARC GLIMCHER, *Je suis le cahier : Les carnets de dessins de Picasso* (Paris : Grasset, 1986)

GREEN, CHARLES, *The Third Hand : Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism,* (Minneapolis : University of Minnesota, 2001)

GOLDBERG, ROSELEE, *La performance : du futurisme à nous jours*, (Paris : Thames & Hudson, 2001)

GOLDBERG, ROSELEE (éd), *Everywhere and All at Once : An Anthology of Writings on Performa 07*, (Zurich et New York: JRP/Ringier, et Performa, 2009)

GRÉSILLON, ALMUTH, *Éléments d'une critique génétique : Lire les manuscripts modernes*, (Paris : Presses universitaires de France, 1994)

GRÉSILLON, ALMUTH et JEAN-MARIE THOMASSEAU, « Scènes de genèses théâtrales », *Genesis, Revue internationale de critique génétique*, numéro spécial consacré au théâtre, 26 (2005), pp. 19-34

HALL, EDWARD T., *La dimension cachée*, (Paris : Seuil, 1971)

JONES, AMELIA, « "Presence" in Absentia : Experiencing Performance as Documentation», *Art Journal*, vol.56, 4 (1997), pp. 11-18

JONES, AMELIA, *Les traces matérielles : La temporalité et le geste en art contemporain* (Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, 2013)

KAPROW, ALLAN, « L'héritage de Jackson Pollock », dans Kaprow, Allen, *L'art et la vie confondus*. (p. 32), Textes réunis par Jeff Kelley, (Paris : Centre George Pompidou, 1996)

KAPROW, ALLAN, *Assemblage, Environnements & Happenings,* (New York : H. N. Abrams, 1966)

KIHM, CHRISTOPHE, « La performance à l'ère de son re-enactment », *Art Press 2*, 7 (2008), 20-29

KIRBY, MICHAEL, *Happenings, an Illustrated Anthology*, (New York : Dutton, 1965)

LACROIS, LAURIER, (2001). « L'invention de la danse », dans *Jean-Pierre Perreault : Regard Pluriel* éd. par Michèle Febvre, (Montréal : Les heures bleues, 2001), pp. 43-74

LEPECKI, ANDRÉ, « Not as Before, But Simply : Again », dans *Perform, Repeat, Record : Live Art in History* éd. par Amelia Jones et Heathfield, A., (Chicago : University of Chicago, 2012), 151-169

Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, (p. 165) (Paris : Dictionnaires Le Robert, éd. 2009)

LICHTENSTERN, CHRISTA, *Picasso, Monument à Apollinaire. Projet pour une humanisation de l'espace,* (Paris : Adam Biro, 1990)

MALONE, MEREDITH, *The Porous Practice of Drawing : System, Seriality, and Handmade Mark in Minimal and Conceptual Art. http://strabic.fr/Marie-Haude-Caraës-Nicole-Marchand-Zanartu-Images-de-pensee* (2012)

MALONE, MEREDITH, *Notations : Contemporary Drawing as Idea and Process. http://notations.aboutdrawing.org/wpcontent/uploads/Malone_Notations_Essay_2012.pdf* (2012)

MAYER-HERMANN, EVA, ANDREW PERCHUK, et STEPHANIE ROSENTHAL, *Allan Kaprow : Art as Life,* (Los Angeles : Getty Research Institute, 2008)

PAGLIANO, ERIC, « De la connaissance à la génétique des dess|e|ins », Dans *L'atelier de l'œuvre. Dessins italiens du Musée Fabre*, (Gand :Snoeck Publishers, 2013)

PANOFSKY, ERWIN, *Idea : Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art.* (Paris : Gallimard, 1989)

PHELAN, PEGGY, « The Ontology of Performance : The Representation without Reproduction », dans *Unmarked: The Politics of Performance,* (Londres et New York : Routledge, 1993), pp. 146-166

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle XXXV : La peinture*, (Paris : Les belles lettres, 1997)

PIERROT, ANNE HERSCHBERG, (2010), *Chemins de l'œuvre, http://genesis.revues.org/125* [consulté le 24 juin, 2014]

TEMKIN, ANN, BERNICE ROSE et DIETER KOEPPLIN, *Thinking is Form : The Drawings of Joseph Beuys,* (New York : Thames and Hudson, 1993)

SCHIMMEL, PAUL, *Out of Actions : Between Performance and the Object, 1949-1979,* (Los Angeles : MOCA, Museum of Contemporary Art, 1998)

SCHNEEMANN, CAROLEE, «Performance Drawings», *A journal of Performance and Art (PAJ)* 107 (mai, 2014) p. 30

SERRES, MICHEL, *Genèse,* (Paris : Grasset, 1982)

SUH, H. ANNA, *Léonard de Vinci : Les carnets*, (Paris : Parragon, 2006)

VALÉRY, PAUL, *Degas, Danse, Dessin,* (Paris : Gallimard, 1938, 1965)

VIATTE, FRANÇOISE. « Les deux voies du repentir », *Connaissance des Arts*, 471 (mai, 1991)