

Le haïku performatif, arrimage de l'amour idéalisé et l'art performance

Francis O'Shaughnessy

Le néologisme haïku performatif est une *vision* singulière d'un processus de création au sens poétique que j'ai développé pour décrire des propositions arrimant l'art et l'amour idéalisé. Dans le contexte de l'art performance, le haïku performatif repose sur le principe d'un court poème lyrique transposé dans le présent par les moyens d'un corps en activité. Il est la conséquence d'une longue recherche création et du mouvement des idées (un processus mental). J'ai imaginé un fonctionnement pour exprimer les « résonances intérieures » (Décimo, M., 2005, p. 34) qui motivent l'artiste à interroger deux objets dignes d'intérêt : l'art et l'amour.

Le fondement du haïku performatif repose sur une métrique de trois images consécutives (trois tableaux performatifs) qui expriment l'essence d'expériences intérieures ou d'une idée (l'amour). Cette métrique est inspirée de la notation de trois lignes (l'adaptation occidentale) et de la généralité philosophique du haïku littéraire. L'adoption de cette métrique permet une structure rythmique claire représentée par des voies détournées – des impressions éblouissantes; c'est-à-dire un mince développement technique au niveau de la pensée et des actions. Le haïku performatif repose sur « une pensée qui grave et sculpte le temps » (Barba, E., 2004, p. 113). Il relève d'un principe évoquant l'énergie : un rythme de la pensée. En d'autres mots, l'esprit du haïku performatif est continuellement en mouvement. Il travaille profondément sur « quelque chose d'invisible : l'énergie ; autrement dit, la pensée » (p. 87). Ce qui importe dans le haïku performatif n'est pas tant l'image du corps en mouvement (la manifestation), mais davantage l'esprit en mouvement (l'activité de la pensée). Le haïku performatif s'appuie sur une méthode succincte qui condense « le fait de penser en grand et de miniaturiser en exécutant » (p. 94). Le haïkiste de la performance est alors contraint à produire son intention par un cheminement bref, mais riche. En ce sens, j'aime penser que le haïku performatif est guidé par « une loi de l'économie des forces créatrices » (économie des forces mentales) (Chklovski, V., 2008, p. 15), c'est-à-dire loger une quantité maximale de pensée dans une quantité minimale d'images (une influence de la poésie japonaise). Le haïku performatif, par son extrême concision, évoque ainsi beaucoup plus d'images qu'il n'est dit en vérité. Les images employées pour le décrire peuvent paraître un peu floues, car la vision intérieure est créatrice. Le but des images développées par le haïku performatif n'est pas de rapprocher de notre compréhension sa signification [le pourquoi de l'expérience intérieure, de l'inconnu, de l'amour], mais de « créer une perception particulière de l'objet [l'amour], de créer sa « vision », et non sa « ré-identification » » (p. 35).

Contrairement au poème bref littéraire, le haïku performatif n'a pas une temporalité précise. La brièveté d'un haïku performatif ne se mesure pas en secondes ou en minutes, mais en *images*. Cette temporalité est calculable selon le développement des images de l'artiste. La notion de brièveté temporelle appartient à chaque artiste puisque « la durée n'est déterminée que par son intention » (Richard, A-M. 1990, p. 1). Chaque artiste a son propre rythme et chaque haïku performatif secrète son propre temps et obéit à ses propres règles.

Dans ce genre artistique, dépendamment de la construction méthodique et sémantique de l'artiste, les images sont rigoureusement codifiées et s'agencent dans la notation selon un *scénario ouvert* (ce qui sous-entend que l'artiste peut recourir à l'improvisation). Dans l'accomplissement d'un

haïku performatif, les projections intentionnelles de l'artiste ne sont qu'une possibilité d'exécution dans le temps. En principe, sa philosophie est de s'adapter « aux différentes dynamiques et aux opportunités de *rencontres* et de synergies du moment présent » (Wen, L., 2011, p. 7). Recourir à l'aléatoire ou au hasard peut faire surgir une poésie non intentionnelle qui permet de vivre une « réunion indécise » (Sivan, J., 2006, p. 19).

Les haïkistes de la performance essaient précisément de mettre en valeur un procédé : concevoir un art qui est de la pensée au moyen d'images. Il ne faut pas perdre de vue que je considère le haïku performatif comme une démarche à transformer des expériences intérieures et des idées en concepts visuels. Ainsi, suivant ce processus particulier, la performance rattachée à l'amour idéalisé devient le résultat poétique d'une manière de percevoir l'image ou l'idée inachevée d'amour.

Le haïku performatif ne préconise pas de prouesses techniques dans l'exécution de ses images, mais d'une qualité sur son *enchaînement*, sur son *phrasé* créatif. Le haïku littéraire compose avec une esthétique de l'instant, une ponctualité et une esthétique linéaire. On parle d'une poésie qui se définit par une intensité, une vitesse et une fragmentation. Le haïku performatif s'inspire aussi de l'esthétique de l'instant et d'une ponctualité, mais se déploie davantage vers une mince discursivité et narrativité. Dans le poème court littéraire, il est possible de se couper de la discursivité et la narrativité (le récit) comme l'entend le poète français Jean-Marie Gleize (1991) puisqu'il est représenté sous une simple notation ou une fragmentation linéaire. Cependant, faire une telle transposition vers le haïku performatif est impossible selon moi parce qu'il s'agit d'un *art en activité*. Édifiant une « écriture corporelle » et non littéraire, l'artiste qui gesticule construit nécessairement du sens et du signifié dans le présent. Le haïku performatif met en mouvement une narrativité, car il a « unit » un amalgame de gestes et d'actions en temps réel. Ces actes sont pour le spectateur et l'artiste des *liens* essentiels pour établir un récit. Pour apprécier un haïku performatif, on doit le lire dans son « ensemble », dans son « tout » (schéma deleuzo (1989)-barthesienne (1977)). Tant que le spectateur n'a pas « déroulé » le paysage (fragmenté en trois images) que le haïku performatif enveloppe, le récit est incomplet. Le haïku performatif prend donc tout son sens dans son ensemble. C'est pour ces raisons que, même dans son essence et sa petitesse, le récit est incontournable dans le haïku performatif.

L'essence d'une pensée d'amour

La particularité du haïku performatif a été rendue possible à la suite de recherches basées sur le dépassement de la lettre d'amour; c'est une stratégie artistique qui vise l'essence d'une pensée d'amour sublimée au sein d'un art en activité. De nos jours, le haïku performatif se présente comme l'ébauche d'une pratique en devenir en se distinguant par ses motivations de création à partir du concept d'amour; ce dernier est vu comme une *activité de pensée* ou encore le *mouvement d'une intention* : un *acte de foi d'amour*.

Le haïku performatif essaie de mettre en évidence des images qui reflètent une « expérience intérieure » qui se traduit par *être en extase avec un objet aimé*. L'utilisation du terme « objet aimé » est fréquent dans la grammaire du haïkiste de la performance. Il désigne *l'inconnu* comme « objet » (l'amour) communicant avec l'« aimé » c'est-à-dire la projection d'une femme substituée en un « autre » idéal (prodigieux, séduisant). En voulant communiquer l'extase d'un non-savoir, l'artiste prétend que l'amour existe et concrétise par l'art performance son illusion

poétique. La proposition artistique qui en résulte ne peut être imitable puisqu'elle jaillit bien sûr d'expériences personnelles. Ainsi, dans mon cas, le haïku performatif est souvent rattaché à un rêve, à un souvenir et à la qualité personnelle de la sensation.

L'objet aimé idéal que je tente d'édifier en image dans mes haïkus performatifs se rapproche du paysage de Proust (1987) et de Deleuze (1964). J'aime l'idée proustienne de comparer la préciosité d'une femme à une fleur, des arbres fleuris et des jardins. Dans mon cas, la muse de ma vie est la projection d'un *paysage humain* qui n'a guère de prolongement dans notre existence. Les images du haïku performatif s'avèrent à être « un mirage du désir » (p. 45), un objet de mystère qui semble propice pour la création d'un idéal. Les haïkistes de la performance semblent courir après l'« ombre » de femmes (des ombres de rêve). Vouloir saisir une ombre, n'est-ce pas chercher des liaisons invisibles, des objets impalpables? Il me paraît impossible de posséder une silhouette fugitive (une ombre fantôme) ou encore l'ombre d'une présence d'amour. Toutefois, pour le sujet amoureux, ces ombres paraissent plus réelles (l'autre idéal) que l'être aimé lui-même.

Ainsi, dans un haïku performatif, la prédominance de la métrique de trois images consécutives est la base de son style et devient la marque de son identité. Le haïkiste de la performance s'efforce à développer une structure rythmique claire par l'entremise d'impressions éblouissantes qui expriment l'essence d'une idée (l'amour), c'est-à-dire une méthode succincte évoquant une énergie et ses cheminements. Comme on vient de le voir, la temporalité du haïku performatif n'est déterminée que par l'intention de l'artiste et le développement de ses images. Sa force réside dans son enchaînement performatif et sa capacité d'ouverture à l'inconnu. Même s'il est extrêmement concis, le haïku performatif ne peut se couper de la discursivité et de la narrativité (le récit) puisqu'il s'agit d'un art en activité. Le haïku performatif souhaite justifier un amoureux au travail qui revendiquer l'intraitable de l'amour — l'inconnu poétique qui nous bouleverse avec sa grande autorité.

Références :

- Barba, E. (2004), *Le canoë de papier, traité d'Anthropologie théâtrale*, Saussan, France, éd. L'Entre temps
- Barthes, R. (2007), *Le discours amoureux*, Paris, Éd. du Seuil
- Chklovski, V. (2008), *L'art comme procédé*, Paris, éd. Allias
- Décimo, M. (2005), *Le Duchamp facile*, Dijon, France, éd. Les presses du réel
- Deleuze, G. (1964), *Proust et les signes*, Paris, PUF
- Delteil, A. (sous la dir.) (1991), *Le Haïku et la forme brève en poésie française*, Aix-en-Provence, France, éd. Publications de l'Université de Provence : Jean- Marie Gleize
- Lim, J. (2011), *Future Of Imagination 7, International Performance Art Event Singapore*, Singapour, éd. d'auteur : Lee Wen.
- Proust, M. (1987), *Proust, à l'ombre des jeunes filles en fleurs I*, Paris, éd. Flammarion : Danièle Gasiglia-Laster, Marcel Plantevignes
- Richard, A.M. (1990, printemps), Matériau manœuvre, Inter, *art actuel*, éd. Intervention (47), p. 1-2.
- Sivan, J. (2006), *Mar/cel Duchamp, 2 temps 1 mouvement*, Dijon, France, éd. Les presses du réel : Marcel Duchamp
- Wright, S. (2007), *Vers un art sans oeuvre, sans auteur, et sans spectateur*. Consulter à l'adresse: (<http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008/index.htm>)

Biographie :

Francis O'Shaughnessy est un artiste québécois (Canada) en arts visuels. Depuis 2002, il a réalisé plus de 115 performances dans 21 pays en Europe, en Asie et dans les Amériques. Depuis 2007, à titre de commissaire, il coordonne l'événement *Art Nomade, rencontre internationale d'art*

performance à Chicoutimi. En 2007 il a obtenu une Maîtrise en Arts visuels de l'Université du Québec à Chicoutimi. Actuellement, il est doctorant en études et pratiques des arts à l'UQAM, Canada. www.wix.com/francisshaughnessy/performance

Crédit photos :

3990 -3911

L'orange, (2013), Musée d'art contemporain de Cracovie, Pologne

Crédit photo: Sara Létourneau

Le dessert (2012), Echo d'un fleuve, Montréal, Canada

Credit photo : Felix Bowles

Le dessert (2013), Tehdas Teatteri, Turku, Finlande

Credit photo : Sara Letourneau