

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE HAÏKU PERFORMATIF
UNE PROPOSITION ARTISTIQUE EN VUE
DU DÉPASSEMENT DE LA LETTRE D'AMOUR

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
FRANCIS O'SHAUGHNESSY

MARS 2016

On pourrait enfin considérer les sentiments réellement vécus comme les oeuvres d'un art de vivre. Indépendamment de toute mutation artistique et de l'élaboration de poèmes, peintures ou symphonies, peut-être un sentiment d'amour très beau et porté à une sorte de perfection pourrait-il être considéré en lui-même comme une oeuvre d'art.

(Souriau, 1990)

REMERCIEMENTS

Je voudrais exprimer ma plus vive gratitude à madame Hélène Doyon pour sa grande disponibilité, son soutien et ses précieux conseils. Elle a été une directrice à l'écoute, et qui a su m'aider à structurer mes idées et alimenter ma réflexion. Je remercie mon père Leslie O'Shaughnessy qui a joué un rôle important tout au long de la rédaction de ma thèse. Au cours des quatre années de travail soutenu nécessaires à l'aboutissement de ce grand projet, il a passé de nombreuses heures à corriger mes textes théoriques, m'a encouragé à être rigoureux dans mes travaux de rédaction et à simplifier mes concepts afin de les rendre plus accessibles aux non-initiés. Il ne faut surtout pas oublier l'équipe de Circa, art actuel pour la promotion et la diffusion de mon projet de création de Doctorat. Plus de 150 personnes ont assisté à cette prestation synthèse. Merci à vous, chaleureux public, de soutenir mes productions artistiques et de croire en moi. Un remerciement très spécial à ma famille et à mes amis pour votre soutien dans cette aventure.

Au cours de mes études doctorales, j'ai eu l'occasion de réaliser de nombreuses activités professionnelles. J'adresse mes remerciements aux directeurs artistiques qui m'ont permis d'explorer en pratique le haïku performatif dans des événements adéquats entre 2012-2014 : Aapo Kustaa Korkeaoja et Leena Kela de Fluxee (Finlande), Arthur Tajber et Arti Grabowski du Musée d'art contemporain de Cracovie (Pologne), Seiji Shimoda de NIPAF (Japon), Geneviève Goyer-Ouimette de Circa, art actuel (Montréal), Sébastien Harvey de Bang, centre d'art actuel (Chicoutimi), Jocelyne Fortin de Langage Plus (Alma), Richard Martel du Le Lieu, centre en art actuel, Amélie Laurence Fortin (Québec) et Tomas Jonsson de M:ST (The Mountain Standard Time Performative) (Calgary).

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	xi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
L'AMOUR	7
1.1 Introduction.....	7
1.2 Origine de l'amour selon Platon.....	9
1.2.1 L'Amour platonique.....	12
1.3 L'amour idéalisé.....	14
1.3.1 L'objet aimé, un paysage.....	18
1.4 L'amour romantique.....	23
1.5 La lettre d'amour	28
1.5.1 La lettre d'amour transformée en lettre d'amour performative.....	41
1.5.2 La lettre d'amour performative peut-elle évoquer un objet aimé?.....	51
1.6 Conclusion	56
CHAPITRE II	
HAÏKU PERFORMATIF : L'ÉNERGIE ET LE CHEMINEMENT DE LA PENSÉE.....	58
2.1 Introduction.....	59
2.2 La lettre d'amour performative : vers une philosophie du haïku.....	62
2.3 La lettre d'amour performative : vers une forme brève.....	73

2.4	Le haïku performatif : une philosophie créative.....	80
2.4.1	Sa forme et son esprit.....	88
2.5	Méthodes d'exploration et de créativité positive	91
2.5.1	Méthodologie euristique.....	101
2.6	Le paysage plastique.....	105
2.7	La résistance à l'art de notre époque	110
2.8	L'existence d'amour.....	114
2.9	Conclusion.....	121
CHAPITRE III		
HAÏKU PERFORMATIF : OSER DANS LE PRÉSENT.....		123
3.1	Introduction.....	123
3.2	L'acte poétique	124
3.3	Le présent et la conscience de soi.....	127
3.3.1	Penser l'amour dans le présent	131
3.4	Le scénario et le ce qui arrive.....	134
3.4.1	L'être et le monde conceptualisé.....	143
3.5	Le scénario ouvert.....	147
3.5.1	L'improvisation : un concept de travail.....	152
3.6	La réalisation : Paysage de soie.....	154
3.7	Conclusion.....	167
CONCLUSION.....		168
ANNEXES.....		171
Annexe A.....		171
Annexe B.....		178
Annexe C : DVD - 5 performances 2006-2014.....		179
APPENDICES.....		180
LISTE DES RÉFÉRENCES.....		185
GLOSSAIRE.....		201

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Francis O'Shaughnessy, <i>Blanche Roma</i> , Langage Plus, Alma, Canada, 2006.....	22
Figure 2 : Francis O'Shaughnessy, <i>Pain of the others</i> , Art Nomade, rencontre internationale d'art performance de Chicoutimi, Saguenay, 2009.....	26
Figure 3 : Francis O'Shaughnessy, <i>Pain of the others</i> , Art Nomade, rencontre internationale d'art performance de Chicoutimi, Saguenay, 2009.....	27
Figure 4 : Lettres d'amour à Marilou de Francis O'Shaughnessy, 2005.....	36
Figure 5 : Lettres d'amour à Michela de Francis O'Shaughnessy, 2011.....	36
Figure 6 et 7 Lettres d'amour à Marilou de Francis O'Shaughnessy, 2005.....	37
Figure 8 : Lettres d'amour à Sara de Francis O'Shaughnessy, 2007.....	38
Figure 9 : Lettres d'amour à Michela de Francis O'Shaughnessy, 2010.....	38
Figure 10 et 11 : Lettres d'amour à Michela de Francis O'Shaughnessy, 2010...	39
Figure 12 : Lettres d'amour à Mykalle de Francis O'Shaughnessy, 2013.....	40
Figure 13 : Francis Arguin, <i>The world is a table</i> , 7a*11d, International Performance Art Festival, Toronto, Canada, 2008.....	47
Figure 14 : Francis Arguin, <i>Propositions pour quitter le sol</i> , Art Nomade, rencontre internationale d'art performance de Saguenay, Canada, 200.....	47
Figure 15 : Julie-Andrée T., <i>Nature morte in Chicoutimi</i> , Art Nomade, rencontre internationale d'art performance de Saguenay, Canada, 2013.....	48
Figure 16 : Richard Martel, <i>L'origine de l'homme comme ready-made</i> , Tehdas Teatteri, Finlande, 2013.....	49

Figure 17 : Richard Martel, <i>L'origine de l'homme comme ready-made</i> , Perf13, Pori, Finlande 2013.....	49
Figure 18 : Hamada Miri, <i>Disconnect</i> , Nippon International Performance Art Festival (NIPAF), Arts Chiyoda Center 3331, Tokyo, Japon, 2014.....	50
Figure 19 : Arti Grabowski, <i>Animalia II</i> , Awakening Reaktivation, Świecie, Pologne, 2009.....	50
Figure 20 : Francis O'Shaughnessy, objets précieux pour Maude en guise de mots d'amour, 2009.....	55
Figure 21 : Francis O'Shaughnessy, <i>Blanche Roma</i> , Festival In the Contexte of Art / the Différences, Musée d'art contemporain de sculpture d'Oronsko, Pologne, 2006.....	57
Figure 22 : Francis O'Shaughnessy, <i>Blanche Roma</i> , Langage Plus, Alma, Canada, 2006.....	57
Figure 23 : Francis O'Shaughnessy, <i>Histoire de bottes à tuyaux</i> , R.I.T.E.S, Singapour, 2011.....	61
Figure 24 : Francis O'Shaughnessy, <i>Je suis mort beaucoup</i> , Sortie Interdite, Espace Virtuel, Saguenay, 2007.....	61
Figure 25 : Lynn Lu, <i>An idealized moment when everything is simple and secure</i> , Japon, 2008.....	77
Figure 26 : Maline Casta, <i>If potato was a feeling</i> , Live Action Gothenburg, International Performance Festival, Göteborg, Suède, 2011.	78
Figure 27 : Maline Casta <i>The girl and the forest part II</i> , Creature Live Art, Kaunas Lithuania, 2013.	78
Figure 28 : Alexis Bellavance, <i>Ligne simple</i> , L'écho d'un fleuve, Montréal, 2012.....	79
Figure 29 : Michelle Lacombe, <i>Non-titré</i> , Soirée de performance STEW, Montréal, Canada, 2012.....	79
Figure 30 : Francis O'Shaughnessy, <i>L'orange</i> , Musée d'art contemporain de Cracovie (MOCAK), Pologne, 2013.....	84

Figure 31 : Francis O’Shaughnessy, <i>L’orange</i> , NIPAF, Miyazaki, Japon, 2014.....	84
Figure 32 : Francis O’Shaughnessy, <i>L’orange</i> , NIPAF, Miyazaki, Japon, 2014.....	85
Figure 33 : Francis O’Shaughnessy, <i>Le dessert</i> , Écho d’un Fleuve, Montréal, Canada, 2012.....	85
Figure 34 : Francis O’Shaughnessy, <i>Le dessert</i> , Tehdas Teatteri, Turku, Finlande, 2013.....	86
Figure 35 : Francis O’Shaughnessy, <i>Le dessert</i> , Tehdas Teatteri, Turku, Finlande, 2013.....	86
Figure 36 : Linh Phuong Nguyen, <i>Candies for Thu Ha</i> , RIAP, Québec, Canada, 2012.....	87
Figure 37 : Linh Phuong Nguyen, <i>Candies for Thu Ha</i> , Langage Plus, Alma, Canada, 2012.....	87
Figure 38 : Étienne Boulanger, <i>Comment traverser une piscine de manière poétique</i> , VIVA, Montréal, Canada, 2013.....	96
Figure 39 : Julie Andrée T., <i>Nature morte in Sopot</i> , Festival PAIN PONG, National Gallery in Sopot, Pologne, 2014.....	97
Figure 40 : Francis O’Shaughnessy, <i>L’orange</i> , NIPAF, Miyazaki, Japon, 2014....	108
Figure 41 : Francis O’Shaughnessy, <i>Le dessert</i> , Écho d’un Fleuve, Montréal, Canada, 2012.....	108
Figure 42 : Francis O’Shaughnessy, <i>Paysage de soie</i> , Circa, art actuel, Montréal, Canada, 2014.....	109
Figure 43 : Francis O’Shaughnessy, <i>Paysage de soie</i> , Circa, art actuel, Montréal, Canada, 2014.....	109
Figure 44 : Francis O’Shaughnessy, <i>Le dessert</i> , NIPAF, Tokyo, Japon, 2014.....	120

Figure 45-46 : Francis O’Shaughnessy, <i>Bedankt</i> , Université du Québec à Chicoutimi, 2005.....	140
Figure 47 : Francis O’Shaughnessy et Michela Depetris, <i>FM-16, Platform Young Performance Artists</i> , Berlin, Allemagne, 2010.....	141
Figure 48 : Francis O’Shaughnessy et Michela Depetris, <i>FM-16, Platform Young Performance Artists</i> Berlin, Allemagne, 2010.....	142
Figure 49 : Boris Nieslony, <i>Naturestudy: Stones</i> , Art Nomade, rencontre internationale d’art performance de Saguenay, Canada, 2013.....	146
Figure 50 : Boris Nieslony, <i>Naturestudy: Stones</i> , Art Nomade, rencontre internationale d’art performance de Saguenay, Canada, 2013.....	146
Figure 51 : Sara Létourneau et Francis O’Shaughnessy, <i>Notre collation</i> , 7a*11d, Toronto, Canada, 2010.....	150
Figure 52 : Étienne Boulanger et Francis O’Shaughnessy, <i>Trajectoire, une fuite improbable</i> , RIPA, rencontre interuniversitaire de performance actuelle, Montréal, Canada, 2012.....	151
Figure 53 : Étienne Boulanger et Francis O’Shaughnessy, <i>Trajectoire, une fuite improbable</i> , Festival international d’art action <i>Interakcje</i> , Piotrkow Trybunalski, Pologne, 2013.....	151
Figure 54 : Francis O’Shaughnessy, <i>Paysage de soie</i> , Circa, art actuel, Montréal, Canada, 2014.	163
Figure 55 : Francis O’Shaughnessy, <i>Paysage de soie</i> , Circa, art actuel, Montréal, Canada, 2014.	164
Figure 56 : Francis O’Shaughnessy, <i>Paysage de soie</i> , Circa, art actuel, Montréal, Canada, 2014.....	164
Figure 57 : Francis O’Shaughnessy, <i>Paysage de soie</i> , Langage Plus, Alma, Canada, 2014.....	165
Figure 58 : Francis O’Shaughnessy, <i>Paysage de soie</i> , Circa, art actuel, Montréal, Canada, 2014.	165

Figure 59 : Francis O'Shaughnessy, *Paysage de soie*, Circa, art actuel, Montréal, Canada, 2014.....166

Figure 60 : Francis O'Shaughnessy, *Paysage de soie*, Langage Plus, Alma, Canada, 2014.....166

RÉSUMÉ

Lors d'une tournée de performances, je suis tombé amoureux d'une femme, plus précisément du paysage de cette femme, déployé en elle, et par elle. C'est à la suite de cet épisode que l'amour idéalisé s'est révélé la motivation principale dans mes activités de création et de réflexion. Ma recherche doctorale ne porte pas sur les relations amoureuses (séduction homme/femme), mais sur le renouvellement de la lettre d'amour par l'intermédiaire de l'art performance. En réalisant des cérémonies artistiques évoquant la fascination que j'ai pour l'objet aimé, j'exprime autrement la poésie romantique de la lettre d'amour. Mes propositions artistiques ne portent pas sur la représentation, mais plutôt sur l'évocation. Le glissement de la littérature à l'art vivant permet une « lecture » complètement nouvelle de la lettre d'amour, puisqu'elle se transforme en un poème incarné, évènementiel.

Dans mon processus artistique, je centre mes énergies vers une attitude visant l'essentialisme, le minimalisme et la brièveté ; j'adopte ainsi la philosophie du haïku. Mes lettres d'amour transformées en haïkus performatifs expriment un éloge à l'amour (et plus précisément un *don d'amour à soi*). Tel que je le conçois, le haïku performatif vise l'acte de foi d'amour : une illusion qui permet le déploiement d'un discours amoureux. J'aspire à découvrir un art porteur de création positive qui insuffle l'amour et la joie. Ma démarche se caractérise par la métrique de trois images consécutives et repose sur le principe d'un court poème incarné, transposé dans le présent. Par l'entremise de gestes performatifs, j'édifie une audace, un « oser vivre » qui se concrétise à partir de l'inconnu qui m'habite. Pour moi, l'amour est une résonance intérieure qui se vit dans l'intimité d'un rendez-vous avec soi-même.

La particularité de mes performances se traduit par un travail dans les arts visuels. Mes réalisations s'organisent dans l'entrecroisement de la recherche conceptuelle et expérientielle. La force du haïku performatif réside dans sa capacité de s'ajuster à la réalité ; c'est une stratégie pour réfléchir tout en se laissant surprendre par l'imprévu. Je m'attarde à l'édification d'un art qui interroge l'amour comme prolongement de soi à la rencontre d'une altérité imprédictible.

Par l'intermédiaire d'une poésie visuelle vivante, je revendique un retour en force de l'amour pour formuler un genre artistique au bénéfice d'autres praticiens et théoriciens. Le haïku performatif constitue une démarche clairement autopoïétique qui me positionne au cœur du processus de la transformation de l'espace, des idées et de soi ; c'est une procédure de vérité subjective qui affirme que le fait d'aimer peut tout changer. L'essentiel est de faire naître par la création et l'amour une transformation de la pensée et de l'agir. Le haïku performatif est un parcours initiatique.

Mots clés : amour idéalisé, art performance, haïku performatif, lettre d'amour, présent.

INTRODUCTION

En 2001, lorsque j'étudiais en art à l'Université Laval à Québec, j'ai pris connaissance de l'art performance. Mes orientations performatives étaient alors en étroite relation avec la peinture. L'esthétique visuelle, primordiale dans mes propositions artistiques, se rapprochait de la construction picturale d'un tableau vivant. Après avoir assisté aux prestations de Julie-Andrée T. et de Christian Messier (2001) (voir annexe A) au centre d'artistes *Le Lieu, centre en art actuel*, je me suis lancé en performance. J'ai suivi un cours sur l'art contextuel avec Richard Martel et un atelier pratique avec le regroupement *Black Market International* (voir annexe A) à Québec. J'ai retenu de leur enseignement que l'énonciation performative (le langage réflexif) et la narration formaliste (l'action reliée à un ensemble de *ready-mades*) sont des éléments qui contribuent à justifier une poésie en tant qu'évènement. Puis, en 2005, j'ai entrepris une maîtrise en art à l'Université du Québec à Chicoutimi afin de peaufiner l'arrimage de la performance et de l'installation. Je m'efforçais de saisir les processus artistiques qui interrogeaient l'installation dans des déploiements performatifs.

Prenant de front une vie universitaire et une pratique professionnelle, j'ai été commissaire de 20 festivals ou évènements de performance¹ et j'ai réalisé à ce

¹ Les plus notables sont : *Sortie Interdite* (Saguenay, 2005), le Festival International Contextual Art/the Differences (Pologne, 2006), *Art Nomade*, rencontre internationale d'art performance de Saguenay (2007-2009-2013-2015), le RIPA, rencontre interuniversitaires de performance actuelle au Québec et Ontario (2012) et les échanges Saguenay/Halifax (2009), Québec/Pologne (2013), Québec/Finlande (2013).

jour plus de 125 prestations dans 22 pays². Ce faisant, j'ai acquis une maturité et une notoriété qui m'ont permis de présenter des conférences, de guider des artistes aux niveaux collégial et universitaire, et de diriger des ateliers sur l'art action au Québec et à l'étranger.

Lors d'un périple professionnel en Espagne, je suis tombé amoureux d'une femme. J'ai eu l'impression de vivre un amour n'ayant ni commencement ni fin. Je fais référence à un amour qui a toujours existé et qui ne cesse de se transformer. Cet amour est vivant en moi et il a évolué. Si bien que je voyais cette femme partout – dans mes travaux, en rêve et à travers d'autres femmes. En fait, je ne désirais pas cette femme, je désirais le paysage qui était enveloppé dans cette femme (Deleuze, 1989). C'est à la suite de ce court séjour en Espagne que l'amour s'est révélé la motivation principale de mon processus artistique ; un objet d'étude non spécifique au champ de l'art. Dès lors, par l'intermédiaire du concept de lettre d'amour³, mes performances se sont inspirées de femmes devenues muses. Ce coup de foudre m'a donné l'énergie pour articuler une réflexion sur l'amour idéalisé à partir de la conjugaison du travail de recherche et du travail de création.

Au cours de mes recherches doctorales, je me suis engagé à approfondir la question suivante : comment renouveler la lettre d'amour par l'intermédiaire du « haïku performatif » ? Dans ma démarche artistique, la transformation de la lettre d'amour prend une trajectoire expérimentale afin d'interroger un

² Les évènements les plus marquants auxquels j'ai participé à l'étranger sont : *Art et Squats 2* & Palais de Tokyo (France, 2003), *Tupada* (Philippines, 2005), *Interakcje* et *Festival International Contextual Art/the Differences* au Musée d'Art Contemporain de Sculpture d'Oronsko et Musée d'art contemporain de Cracovie (Pologne, 2006/2013), *Zona de Arte* (Argentine, 2007), *Là-bas* (Finlande, 2008), *Live Action* au *Museum of World Culture* et Musée d'art de Boras (Suède, 2010), *Asiatopia* (Thaïlande, 2011), *Future Of Imagination 7* (Singapour, 2011), *Nuit Blanche de Paris* et *Weekend des musées* (France, 2011-2013) et *NIPAF* (Japon, 2014).

³ Ce concept sera expliqué au chapitre 1.5.

processus débouchant sur de nouvelles propositions d'actions et deux néologismes : haïku performatif et paysage plastique. Je cherche à exprimer la poésie de la lettre d'amour dans un langage adapté aux formes mouvantes de la performance. Tout comme les artistes futuristes, cubistes et dadaïstes de l'avant-garde, j'essaie de sortir la poésie du carcan de la page. J'expérimente une poésie plus ouvertement visuelle afin d'en arriver à la conception du poème en tant qu'évènement. Dans cette perspective, ma poésie transgresse les paramètres conventionnels de la lettre d'amour et cherche des techniques de prolongement vers la vie. Dans les territoires de l'art actuel, mes lettres d'amour se dissocient en partie du genre épistolaire et s'éloignent des nouvelles technologies ; elles s'ajustent à un poème essentiellement corporel impliqué dans le présent. Mes lettres d'amour « performatives » s'incarnent dans des propositions « plastiques » qui trouvent leur définition dans le concept de haïku performatif. Le glissement de la littérature à l'art vivant permet une « lecture » complètement nouvelle de la lettre d'amour puisqu'elle se transforme en un « poème visuel et gestuel » (Ferrando, 1988, p. 43) continuellement en chantier.

En tant que praticien réflexif, je soutiens l'idée que le geste dans la création artistique peut évoquer l'amour. En me basant sur l'hypothèse de l'amour platonicien, le « manque à être » (Lacan, 1966, p. 623) apparaît dans mes recherches qualitatives comme le fondement de l'amour idéalisé. Autrement dit, la nature de l'amour idéalisé porte sur la beauté divine, la contemplation, la volupté et le désir. C'est insinuer que je désire ce qui n'est pas actuel ni présent ; ce que je n'ai pas et ce que je ne suis pas. Je n'analyserai pas l'amour idéalisé comme un phénomène historique. Je le considérerai comme un « mode de discours » (Barthes, 2007a, p. 53), c'est-à-dire que j'en chercherai la trace dans l'activité performative qui l'évoque. J'interrogerai l'amour idéalisé par l'entremise du discours amoureux qui implique une charge symbolique dans

l'imaginaire du haïku performatif. Ainsi, mes tentatives de renouveler la lettre d'amour se concentreront sur mon expression artistique dans un lieu où est rassemblé un public.

Mes préoccupations performatives interrogent la notion du « manque ». Par l'intermédiaire de l'acte artistique, je tente de rejoindre cette unité idéale de l'être où le sujet amoureux⁴ et l'objet aimé forment un tout. Dans mes recherches artistiques, l'approche choisie est de valoriser l'amour idéalisé distinctement du discours d'une relation amoureuse. Selon les chercheurs Bensaid (1996), Lipschitz (2006) et Barthes (1977, 2007a), l'objet aimé serait une invention de toutes pièces de la part du sujet amoureux. La construction du haïku performatif ne serait-elle pas l'œuvre de mes désirs, de mes manques d'amour et de mes espérances (renforcement du moi) ? Je vais tenter de découvrir l'amour par l'incarnation de l'absent, par sa présence substitutive (métaphore) et ses effets (signifiants). L'intention est de savoir s'il est possible de comprendre un amour informe par l'intermédiaire de l'énergie amoureuse et du dispositif performatif. Mes performances, telles qu'expliquées ci-après, sont des créations qui valorisent un rapport profond avec le désir d'un « autre » indéfini.

Dans le cadre de cette thèse, j'essaie de cerner l'amour en présumant qu'il peut exister par l'énonciation performative d'un artiste. En d'autres mots, je tente de saisir le concept d'amour en nouant l'abstrait et le concret au moyen d'actions corporelles visant à libérer un « acte de foi d'amour ». En empruntant le point de vue d'Hannah Arendt (1981), je fonde l'amour sur un « acte de penser » (Moreault, 2001). La théorie de Arendt offre un potentiel de transformation du monde parce qu'elle met en œuvre une liberté de penser l'amour. Dans le haïku

⁴ Dans le cadre de cet ouvrage, lorsque j'emploie le *sujet amoureux*, il se réfère toujours à l'artiste, c'est-à-dire à moi-même.

performatif, cette théorie coïncide avec la mise en rapport de l'action et de la pensée.

L'adaptation du concept de la lettre d'amour dans le haïku performatif est un corpus inexploré. Le dialogue entre l'amour idéalisé et la performance prend la forme d'un essai qui vise à développer l'idée du dépassement de la lettre d'amour. Cet axe de recherche marque un contraste indéniable avec les performances violentes, outrageuses et dangereuses qu'a connu l'histoire de l'art du XX^e siècle (actionnisme viennois, *body art*, etc.). Le haïku performatif correspond à une proposition expérimentale du poème « bref » qui se traduit par la quintessence de gestes dans une économie d'images induisant une énonciation artistique. À ma connaissance, il n'existe pas d'étude théorique axée sur l'amour idéalisé et le haïku performatif⁵. Je fréquente régulièrement des événements de performance sur les scènes locale, nationale et internationale pour diffuser mon travail artistique ; il m'apparaît que très peu de praticiens se sont risqués à expérimenter le terrain de l'amour. L'objectif de ma démarche est l'avancement du savoir sur l'« art en acte » (Martel, 1998) en proposant des performances dégagant une motivation directrice : redéfinir la lettre d'amour. Je m'efforce, dans mes lettres d'amour renouvelées en haïkus performatifs, de découvrir d'une manière créative comment je peux évoquer l'imaginaire de l'amour.

La particularité de mes performances se traduit par un travail dans le champ des arts visuels. La performance est un terme qui regroupe plusieurs approches distinctives. Mes recherches doctorales ne s'intéressent pas ou peu au caractère

⁵ Dans le cadre théorique de cette thèse, je cite des auteurs qui ont écrit sur la poésie, la philosophie et le spirituel. Le choix des auteurs qui écrivent sur le spirituel (Krishnamurti, Jodorowsky, Gurdjieff, Nhat Hanh et Desjardins) est pertinent pour mes recherches, car elles sont centrées sur la transformation de soi, l'expérience intérieure, l'énergie et l'amour de soi.

performatif du *Live Art*, de la manœuvre, de l'« artivisme » ou de la pratique furtive (« voir glossaire »). Elles s'orientent davantage vers le bouleversement d'une poésie et d'actions visuelles dans le présent. Le corps de mes performances poétiques se construit à partir du « scénario ouvert » dans lequel s'harmonisent deux composantes : une idée prédéterminée et l'aléatoire de la réalité (le *ce-qui-arrive*). Ce qui m'intéresse, c'est le déploiement d'« actes poétiques » (Jodorowsky, 1995/2001, p. 23) qui explore par le moyen de gestes temporels une « installation poétique » (Aguilar, 2005, p. 12) (dans mes termes : le paysage plastique) (« voir glossaire »). Dans la lignée de l'esprit Fluxus et de la poésie concrète, je tente de construire des « performances poétiques » (Ferrando et O'Shaughnessy, 2013) ou encore des « poèmes-performances » (MacLow, 1993, p. 243) dans lesquels je développe des stratagèmes éclatés pour souligner le caractère absolu de l'objet aimé. Je mets en place les éléments d'un discours excentré d'amour qui relève d'une audace de vivre et qui s'enregistre dans le présent pour découvrir la conscience de soi. Je m'efforce de mettre à revers des « situations pathétiques » (Barthes, 2007a, p. 60) en « forces de vie » (Sibony, 2005, p. 177). J'ai envie de provoquer des images permettant de déployer l'imaginaire positif et créatif de la lettre d'amour sous forme performative.

CHAPITRE 1

L'AMOUR

1.1 Introduction

L'amour est un sujet largement exploité par de nombreux poètes, romanciers, théologiens et philosophes. Ceux qui se consacrent à une analyse philosophique et conceptuelle de l'amour sont à la « recherche du bien pour soi-même et pour autrui » (Canto-Sperber, 1996).

Le mot amour provient de la racine latine *amorem*. Il évoque le vif sentiment d'affection qui porte un être vers un autre ; on parle d'un attachement, d'une adoration, d'une dévotion, d'une piété ou d'une ferveur envers un être aimé. Il peut s'agir d'attraction entre des personnes de sexes semblables ou opposés, d'affection entre les membres d'une même famille, de sentiments d'amitié et de charité, et d'altruisme envers des êtres vivants (végétaux, animaux et humains). L'essence de l'amour s'associe « au principe de tous ces sentiments et de la force qu'ils représentent » (Souriau, 1990).

À ma connaissance, l'amour est un thème presque inexistant dans la sphère de l'art performance. Pourtant, dans d'autres domaines artistiques tels que la danse, le théâtre, la chanson et le cinéma, l'amour est un thème omniprésent. Le but de

cette thèse ne consiste pas à établir une histoire culturelle de l'amour. Je n'y explore pas l'amour dans son expression globale ou sous de multiples approches, ni dans un rapport de répression ou de « désenchantement » (Bataille, 2012, p. 8) (source des grandes souffrances et des grandes révoltes), ni ne le réduis à un sujet « symptomnal » (Barthes, 1977, p. 7) ; je concentre mes énergies sur l'amour idéalisé.

Dans *Le Banquet* (Platon, 1950/1973), il y a deux mythes sur l'amour. Je n'oriente pas mes recherches performatives sur le mythe de l'origine de l'amour décrit par Socrate (1950/1973, 202d). Ce dernier trace le portrait d'un amour démoniaque, c'est-à-dire un amour égoïste qui conduit l'homme à être malveillant. De toute évidence, Socrate évoque un amour répressif⁶. Ce mythe ne répond pas aux effets que je recherche dans mes performances, puisque je recherche un amour capable de rendre l'homme heureux. Il s'agit d'un amour qui apporte de la joie et de la beauté. Dans cette thèse, je traiterai uniquement du mythe platonicien, parce que je fais référence à un amour romantique. Je cherche à comprendre ce que signifie l'amour pour moi, raison pour laquelle je l'interroge à partir de mon existence. D'un point de vue esthétique (et non historique), ma vision de l'amour en tant qu'évènement est liée à une attitude de l'esprit et vise la transformation intérieure. Mes performances revendiquent un retour en force de l'amour que j'assimile à la voix barthésienne (1977) de *l'intraversable* (de l'identité) ; « de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureusement, face à l'«[autre]», qui ne parle pas » (p. 7). Mon protocole de création est de créer une approche artistique guidée par l'amour ; c'est une

⁶ Par ailleurs, les discours socratiques constituent pour moi un apport essentiel à la compréhension de l'amour, car Socrate fonde l'amour sur un « acte de penser ». Je me distancie du mythe décrit par Socrate, mais non de ses propos concernant la nature et les qualités de l'amour.

expérience indicible que je tente d'évoquer à partir de ses effets en performance.

Pour ne pas semer la confusion chez le lecteur, j'aimerais clarifier que mon travail performatif réalisé entre 2006 et 2010 évoquait des indices clairs à propos de l'amour : le désir, la relation amoureuse et le travail collectif. Dans le chapitre I, les œuvres de références *Blanche Roma* (2006) et *Pain of the others* (2009) sont deux performances dans lesquelles j'illustre l'amour. Cependant, mon intention doctorale ne s'oriente plus vers cet axe, car je veux révéler des expériences intérieures. Dans ma problématique artistique actuelle, j'interroge l'amour idéalisé au-delà de la représentation.

1.2 Origine de l'amour selon Platon

Je me base sur l'hypothèse de *l'amour platonicien* pour réinterpréter l'expérience amoureuse (un objet foncièrement imaginaire) à partir du travail performatif. Je me réfère au mythe grec de l'origine de l'amour, car mes préoccupations artistiques portent sur la vénération contemplative de l'être aimé, l'amour divin et l'imaginaire de l'amour.

Platon (1950/1973) décrit le mythe de l'origine de l'amour chez les humains par l'entremise de la voix d'Aristophane. Ce dernier met en scène l'épreuve que Zeus a fait subir aux hommes à la suite de leurs insolences à l'égard des dieux grecs. Selon ce mythe, chaque homme est constitué de quatre mains, quatre jambes, deux visages sur une tête unique ainsi que deux sexes. Sa force et sa vigueur sont extraordinaires et cet homme a un orgueil immense. Désireux de prendre la place des dieux, ces hommes entreprennent l'escalade du ciel pour les combattre. Zeus, le roi des dieux, décide d'affaiblir les hommes en les divisant en

deux. Ainsi, l'homme fut condamné à une recherche perpétuelle de sa moitié complémentaire pour le reste de sa vie. C'est depuis ce temps qu'« est implanté dans l'homme l'amour qu'il a pour son semblable ; l'amour « réassembleur » de [sa] nature primitive » (Platon, 1950/1973, 193d). Conséquemment, l'homme s'efforce de joindre l'« aimé » ; il est à la recherche de l'« unité » qu'on nomme amour (189a-193e).

Éros, le dieu de l'amour, est décrit de plusieurs manières dans le discours du *Banquet* (Platon, 1950/1973). Par exemple, Phèdre considère que l'amour est une grande divinité qui inspire « un principe directeur de la vie [à] celui qui désire être heureux » (178a-180c). Pausanias fait l'éloge de l'amour selon deux conceptions différentes. D'une part, il décrit un *Éros* populaire (un *Éros* possessif) : un amour qui est basé sur les plaisirs charnels et la naïveté irraisonnée. C'est un amour passionné et démesuré qui n'est que destructions et dommages. D'autre part, Pausanias dépeint un *Éros* spirituel : un amour pur et chaste : l'amour d'un « grand Dieu » (186a-186b). C'est une rencontre d'amour bien réglée qui a réussi à s'harmoniser ; c'est un « amour apportant la prospérité » (186b-189a).

D'après le mythe platonicien, l'amour renvoie à une « vie extraordinaire que la mémoire sauve du passé en la conservant à titre d'avenir possible » (Courtine-Denamy, 1997, p. 161). Puis, dans *Le Banquet*, Platon (1950/1973) brosse le portrait d'un amour à visages multiples qu'il définit, cependant, sous trois termes distincts : l'*éros* (a), la *philia* (b) et l'*agapè* (c).

a) L'*éros* est « l'amour conçu comme désir ardent d'être uni [...] à un état de soi-même qui n'est accessible qu'au contact de l'autre » (Canto-Sperber, 1996). On décrit souvent cet amour comme étant la plus irrationnelle des émotions. *Éros*

cherche à s'exprimer pour établir une vérité. Il a le pouvoir d'inspirer les rationalisations les plus inventives. D'après la philosophe Canto-Sperber, le terme *éros* suggère que « l'imagination est sans frein lorsqu'elle veut justifier l'amour » (p. 40). Il est un révélateur de l'autre et de soi-même.

b) La *philia* désigne l'amitié, « une relation empreinte de réciprocité et d'estime » (Canto-Sperber, 1996). Aimer, c'est souhaiter pour quelqu'un ce que l'on croit être bien pour lui ; c'est avoir un souci de partage avec l'autre. Plusieurs traits de la *philia* se retrouvent dans l'*éros*. Il y a ce sentiment d'unicité à une personne aimée et le désir qu'elle soit heureuse. Ce qui distingue la *philia* de l'*éros*, c'« est un sentiment réciproque et marqué d'égalité » (p. 44) ; conséquemment, ce sentiment résulte en une relation d'amitié.

c) *Agapè* est un concept chrétien utilisé dans le Nouveau Testament comme l'*éros* platonicien en tant que « passion infinie de l'âme » (Rabot, J.-M., 2012, p. 246). Il signifie la recherche d'une perfection absolue et d'un désir d'union avec Dieu. En grec, *agapè* désigne la charité pour souligner l'amour du prochain. L'*agapè* se distingue de l'*éros* et de la *philia* car il n'est pas lié au besoin de réciprocité. L'amour de Dieu va au-delà d'une relation humaine, car il est tourné vers le divin.

L'amour platonicien dans mon travail performatif se décrit par la combinaison du concept de l'*éros* et de l'*agapè*. Je cherche à justifier un désir au contact du paysage divin de la femme. Ma formulation de l'amour idéalisé substitue la femme à Dieu ; c'est une idée que j'approfondis dans la section suivante.

1.2.1 L'amour platonicien

Au XVI^e siècle le philosophe italien Marsile Ficin a christianisé l'amour platonique⁷ et a fait de la Beauté suprême une expression de Dieu. Ainsi, l'amour platonique est loin d'être basé sur un « amour humain » (Leroux, 2004). Dans cette perspective, sa nature et ses qualités s'arriment avec ma vision de l'« amour idéalisé » que je développerai au chapitre 1.3. Pour moi, l'amour platonicien et l'amour idéalisé sont synonymes. Les deux désignent un amour dégagé des désirs physiques.

Mes préoccupations artistiques s'appuient sur un amour qui reflète un manque ou une perte (un amour qui se définit par *l'absence*). Dans mes performances, j'ai un désir de conquérir un objet impossible : « ce dont on est dépourvu et qu'on ne possède pas, c'est cela qu'on aime » (Platon, 1950/1973, 201b).

Par cet énoncé, j'évoque ce fantasme de retrouver « quelque chose » de perdu ; j'aspire à la réalisation de l'« entier » de l'être par le biais d'un imaginaire artistique. Dans cette optique, j'essaie d'établir des liens avec « ce qui n'est pas présent » (Platon, 1950/1973, 200e). Mon étude performative se dirige vers « ce qui fait signe divinement » (Leroux, 2004) : un objet fascinant et indéfinissable. La nature de l'amour n'« est ni conquête, ni possession d'un objet, ni bonheur dans l'immortalisation, ni aucune de ces définitions traditionnelles » (Leroux, 2004) et occidentales.

⁷ Dans cette section, je parle de l'amour platonique parce que j'exclus l'acte sexuel. Cependant, dans cette thèse, je fais référence à l'amour idéalisé dans sa forme platonicienne.

Dans mes recherches, je suis en quête d'un être aimé qui est « toujours autre »⁸ ; pour moi, c'est la base de l'amour platonicien. L'« autre » est le visage de l'objet aimé⁹; je le perçois comme le même, le semblable et l'objet imaginaire. Dans mes performances actuelles, je ne suis pas attiré par un *être* aimé, mais par un « autre »¹⁰ à mon image¹¹. J'aime cet « autre » pour ses qualités liées à la prédiction de l'avenir (tel qu'imaginé) et non pas pour ses qualités naturelles. Je substitue l'image de la femme par celle du paysage¹². Pour moi, la femme est un symbole d'amour et de beauté. J'entretiens *une envie d'avoir envie* (Lipschitz, 2010), c'est-à-dire que je développe l'« envie d'être amoureux de l'autre » (soit l'envie d'avoir envie de l'autre), puisque être amoureux, c'est déjà avoir envie. L'être aimé, tel que défini dans la présente thèse, n'est pas ma passion exclusive puisque je base mon amour sur le *vivant devenu signe* – l'« autre » désigne le signifiant d'un corps imaginaire. Je désire ce qui n'est pas actuel ni présent ; ce que je n'ai pas, ce que je ne suis pas, ce dont je manque ; tels sont les objets du désir et ma vision de l'amour platonicien.

Indéniablement, l'amour platonique n'est pas basé sur un amour charnel, car il vise à conquérir un objet impossible. Dans mes performances, l'amour

⁸ Selon Jodorowsky, l'« autre » « est toujours une construction du moi. Tout comme le Moi est toujours une construction des autres » (2005, p. 54).

⁹ « Objet aimé » est un terme emprunté à Barthes (1977) et que je réactualise à ma façon. Je reviendrai sur ce terme à la section 1.3.

¹⁰ Arouna Lipschitz appelle cette « autre » *âme-autre* qui laisse en nous « la trace de l'androgynat » (2006, p. 64). Elle fait allusion à l'origine de l'amour de Platon que j'ai décrit plus tôt.

¹¹ Dans la sensation de *n'être pas seul*, j'éprouve le bonheur d'avoir rencontré mon autre *moitié* : un « autre » identique à moi. Dans mon processus créatif, je vois l'être aimé dans un prisme déformant, car je transforme sa réalité pour le faire entrer dans le cadre de mon rêve (Bensaid, 2005, p. 25).

¹² Je développerai cet aspect à la section 1.3.1 *L'objet aimé, un paysage*.

platonicien se définit par *l'absence*. La présente thèse contribue à exposer ma vision sur l'amour idéalisé.

1.3 L'amour idéalisé

Depuis 2006, l'amour est le *je-ne-sais-quoi* que je cherche à évoquer dans mes performances. Je tente de le faire apparaître sous un mode de discours afin de mettre en scène des images performatives. L'amour idéalisé n'est pas une émotion ou un sentiment ; c'est un « amour [qui] n'a ni commencement ni fin » (commencement et fin sont deux concepts illusoires) (Nhat Hanh, 1996/1997, p. 106). C'est un amour qui n'apparaît pas et qui ne disparaît pas. En ce sens, je présume qu'il a toujours été, qu'il « est toujours vivant » (p. 106) et que j'aurai toujours à apprendre sur cet incommensurable inconnu.

La lecture de *L'expérience intérieure* de Bataille (1954) et, notamment, les passages portant sur les états d'extase et de ravissements, ont grandement éclairé mon point de vue de l'amour idéalisé. Pour lui, cette expérience est un mouvement intérieur vague qui ne se justifie par « rien de définissable » (p. 27). Ma conception de l'amour se précise dans cette direction.

Pour moi, l'amour est issu d'expériences intérieures et signifie : être en extase devant un objet aimé. Cet état extatique dépend d'une fusion de l'intérieur (le moi) et de l'extérieur (le non-moi), du sujet (l'artiste) et de l'objet (l'amour). L'utilisation du terme « objet aimé » désigne *l'inconnu* comme « objet » (l'amour) communicant avec l'« aimé », c'est-à-dire la projection d'une femme substituée à

un « autre » idéal (prodigieux, séduisant)¹³. En d'autres mots, l'inconnu est l'objet de mon attachement, un motif personnel pour m'accrocher à la fiction (illusion) de mes pensées. Dédier un amour à un objet aimé, c'est paradoxalement se faire un don d'amour à soi. Ma perception de l'objet aimé m'amène à faire advenir – via un corps et des matériaux (une création) – l'existence poétique qui m'habite. L'épreuve vise à évoquer cette existence par le moyen d'images. En voulant communiquer l'extase d'un non-savoir, je prétends que l'amour existe et je révèle sa poésie par l'art performance.

Guidé dans mes recherches par l'amour, j'harmonise deux langages : l'*intellect* (la théorie) et le *ressenti* (le sensible) : l'« amour est un ferment intellectuel[;] il donne à penser et produit des réflexions et des œuvres » (Tiberghien, 2013, p. 9). Cependant, il n'apparaît pas démontrable logiquement. J'ai la conviction que l'objet aimé ne provient pas « du raisonnement, mais seulement de sentiments que je précise » (Bataille, 1954, p. 31). Au moment de la prestation, il n'est pas question de théories intellectuelles ou de projection d'une vérité concernant l'amour idéalisé, mais d'un travail par la pensée. Je fais la différence entre réfléchir (préparation) une performance et réaliser (l'action) d'une performance. Dans la préparation de la performance, il y a un travail intellectuel qui s'impose par l'exploration de théories sur l'amour, qui nécessite un passage réflexif conduisant à l'élaboration de concepts artistiques (une idée). Cependant, durant la réalisation de la performance, je ne défends pas de théorie, mais un contenu « intentionnel ». Il est impossible d'éviter dans l'action un travail de la pensée, car mon étude porte sur l'amour. Lorsque j'évoque ce dernier, il y a une construction de la pensée sans représentation de l'amour. Dans la réalisation, je n'essaie pas de décrire le sens de l'amour, mais de révéler une expérience intérieure par l'intermédiaire de signes et de symboles (une perception d'amour

¹³ Selon la critique française Danièle Gasiglia-Laster, l'« amour le plus exclusif pour une personne est toujours l'amour d'autre chose » (1987, p. 39).

via des actions). Par conséquent, dans mes performances, il y a développement de la pensée et des actions, c'est-à-dire d'un esprit en mouvement (l'activité de la pensée).

Dans cette perspective, mes performances n'impliquent pas de thèse à défendre. Être un artiste consiste à chercher, vivre et réaliser un évènement. Je laisse émerger ma beauté intérieure via une réalisation performative sans m'interroger sur des opérations intellectuelles. Subséquemment, l'amour entre en existence par l'intermédiaire d'« un état d'éveil » (Jodorowsky, 1997, p. 64). Vivre l'amour, c'est habiter exactement ce que je suis en train de vivre (c'est être profondément en soi). Investir une performance, c'est s'approfondir, s'intensifier, méditer ses sentiments et ses désirs. Dans les mots de Jodorowsky, c'« est être conscient de tout ce que l'on sent dans le moment présent » (p. 76). Être motivé par ses résonances intérieures est un travail sur soi-même.

Dans cette approche, il est inévitable de se vouer à une expression désordonnée parce que je suis fidèle à mes passions. Je conçois l'amour au-delà d'un horizon connu (du savoir) puisque j'essaie de « saisir le sens du dedans » (Bataille, 1954, p. 20). À ce propos, le théoricien russe Victor Chklovski (1917/2008) écrit :

Le but de l'art est de délivrer une sensation de l'objet [l'inconnu], comme vision et non pas comme identification de quelque chose de déjà connu ; [...] en art, le processus perceptif [...] doit être prolongé ; *l'art est un moyen de revivre la réalisation de l'objet [l'amour], ce qui a été réalisé n'importe pas [...] (p. 23-24).*

En performance, je tente de libérer la sensation d'un objet aimé en faisant naître des perceptions poétiques de l'instant. L'objet aimé se rapporte à une expérience que j'ai de l'inconnu, c'est-à-dire d'« une présence [non distincte] [...] d'une absence » (Bataille, 1954, p. 17). Dans cette perspective, j'exprime mon art par

l'accès à *l'inconnu de l'être* (la perte de soi) via des passions que j'ignore. Le philosophe indien Krishnamurti avance qu'il est impossible de chercher ni d'inviter un hôte inconnu ; l'« inconnu doit venir » (1954/1994a, p. 281). L'inconnu, cette poésie divine¹⁴ ne m'appartient pas et « n'a guère de prolongement dans [mon] existence » (Mattéi, 1962/2006, p. 5). S'il peut apparaître dans une performance, c'est par l'intermédiaire de ses effets ; il se décèle sous plusieurs masques (émotions, sentiments, pensées, symboles). J'aspire à l'inconnaissable (le mystère en moi) avec la conviction que cet inconnu, dans lequel il y a de la joie, entre obscurément en existence.

Aspirer à une poésie divine signifie à mon sens faire l'éloge *d'un acte de l'esprit* : c'est-à-dire concrétiser un effort pour comprendre l'objet aimé que j'exprime dans un langage fidèle à ma propre pensée. Mes performances sont des actes de l'esprit qui expriment mon incompréhension de l'amour en reconnaissant et en acceptant que je ne connais pas l'essence de l'objet aimé.

Vouloir comprendre l'amour par le moyen de l'art performance est un projet utopique. Puisque mes performances actuelles n'illustrent pas l'amour, il est possible que le spectateur ne le perçoive jamais. En ce sens, mes performances pourraient aborder les mêmes structures et les mêmes mouvements sans faire advenir un objet aimé. Dans cette perspective, je tente de transmettre une poésie amoureuse via la présence d'une *énergie positive* (ni dramatique, ni traumatique) qui communique une joie. Ma recherche doctorale ne porte pas sur les relations amoureuses (séduction homme/femme), mais sur la découverte intérieure d'un objet aimé. Pour moi, l'amour est une résonance intérieure qui se vit dans l'intimité d'un rendez-vous avec soi-même.

¹⁴Selon le philosophe allemand Josef Pieper, la divinité serait l'« agent à partir duquel il advient quelque chose à l'homme » (1962/2006, p. 14).

Dans mes recherches performatives, l'amour issu d'expériences intérieures m'amène donc à évoquer l'existence poétique qui m'habite. J'essaie de découvrir le *je-ne-sais-quoi* en révélant l'expérience d'un objet aimé. Ne pouvant pas démontrer rationnellement ce dernier, je tente de le concevoir au-delà d'un horizon connu (du savoir). Être à la quête d'une poésie divine, c'est accepter sa beauté intérieure sans connaître l'essence de son objet aimé.

La conception que j'ai de l'être aimé est à l'image d'un paysage : un monde inaccessible que je tente de déchiffrer en performance. Les signes qu'elle cache sont l'énigme de mon sentiment amoureux.

1.3.1 L'objet aimé, un paysage

Depuis 2005, la femme motive mes compositions performatives. Elle enchante mon esprit et insuffle en moi des images ayant un sens et une valeur. La femme (la muse¹⁵) devient « le *sujet* [d]’amour [...] et le *sujet* passe au rang d’*objet* aimé » (Barthes, 1977, p. 223). Ce dernier s’unit à l’image métaphorique d’un paysage inconnu que j’essaie de comprendre avec les signes que je décode :

L’objet aimé apparaît comme un signe, une « âme » : il exprime un monde possible inconnu de nous. L’aimé implique, enveloppe, emprisonne un monde qu’il faut déchiffrer [;] c’est-à-dire interpréter [...]. Aimer, c’est

¹⁵Du latin *musa* et du grec *moûsa*, la muse est un terme qui a été largement utilisé au XIX^e siècle à l'époque du romantisme. Dans la mythologie grecque, les muses désignent les neuf filles de Zeus et de Mnemosyne. Aujourd'hui, le terme muse est désuet et prend parfois une allure de plaisanterie. Quoi qu'il en soit, dans mes productions performatives, la muse a le rôle d'une déesse inspiratrice. Elle a la faculté de faire « apparaître » dans mon intérieur des images visuelles et elle détient une force d'inventivité. La muse est presque synonyme du mot imagination parce qu'elle mène à un « acte créatif » (Ungar, 1995, p. 1).

chercher [...] à *développer* ces mondes inconnus qui restent enveloppés dans l'aimé [...] (Deleuze, 1964, p. 14).

Tomber amoureux d'un être, c'est devenir amoureux d'un « paysage » : une splendide vision où s'entremêlent plusieurs images. Il faut voir ce paysage comme un « ensemble » dans lequel l'objet aimé s'incorpore. De la même manière que Deleuze (1989) l'évoquait à propos du désir, je perçois l'objet aimé comme un « tout » :

je ne désire pas une femme, je désire le paysage qui est enveloppé dans cette femme [...] ; un paysage que je ne connais pas, que je pressens [...], et tant que je n'aurai pas déroulé le paysage qu'elle enveloppe [...], mon désir restera insatisfait [...]. Je ne désire pas quelque chose tout seul ou *un* ensemble [...] ; je désire *dans* un ensemble [...] [c'est] désirer dans un contexte [...] ; c'est construire un agencement, construire un ensemble (Deleuze et Parnet, 1989).

Dans ma performance *Blanche Roma* (2006)¹⁶ (voir figure 1, 21 et 22), j'ai créé des images et des signes¹⁷ fictifs inspirés du paysage de l'objet aimé, puisqu'il m'est impossible d'interpréter ses signes authentiques. Essayer de le décoder ne fait découvrir aucune vérité en ce qui concerne sa nature. Les signes traduits de l'objet aimé se révèlent « mensongers » (Deleuze, 1964, p. 16), car ces signes cachent ce qu'il exprime vraiment. Mes signes mensongers (signes amoureux) dans *Blanche Roma* sont donc des hiéroglyphes d'amour qui nourrissent mes interprétations et celles des spectateurs.

¹⁶ Je vais revenir à cette performance à la section 1.4.

¹⁷ Cité par Rabot, le philosophe français Auguste Comte a écrit « on doit regarder les signes et les images comme les auxiliaires des sentiments dans l'élaboration des pensées » (Comte, 2012, p. 250).

De toute évidence, les interprétations d'un objet aimé sont des signes concernant le bâtisseur de l'idée (moi). Dans *Blanche Roma* (2006), j'ai tenté de découvrir ce que cachent ces signes amoureux. Ces derniers sont des impressions et des qualités sensibles (une force, une énergie) qui se décèlent à partir du moi. Étant exclu du monde de la femme, je fabrique des signes mensongers pour rendre visible la *force* et l'*énergie* de mon amour. Je veux me voir dans le paysage d'une femme parce que je souhaite refléter sa beauté par le moyen de l'accomplissement artistique. Mes impressions éblouissantes et mes qualités sensibles sont des *signes vrais*¹⁸ puisqu'ils proviennent de mon intérieur. En cherchant « le *sens* du signe » (Deleuze, 1964, p.19), j'élabore une performance qui nécessite un travail de la pensée¹⁹. La quête du sens libère chez moi une joie intense et particulière. L'énigme est d'élucider le pourquoi de cette joie et le pourquoi de cet amour. Ce qui importait dans *Blanche Roma* (2006), ce n'était pas l'origine sensible, mais le *sens*. Ce dernier apparaît dans son essence idéale (sa valeur). Y a-t-il vraiment quelque chose à comprendre de cette essence idéale ? J'ai la conviction que ce sens s'obtient dans l'essence que j'incarne (le *moi* intérieur).

Les signes amoureux deviennent les signes mensongers lorsqu'ils sont destinés à comprendre l'authenticité de l'objet aimé. Le paysage idéal de l'objet aimé se modifie constamment par l'intermédiaire de ma « *volonté* »²⁰ *intérieure* (la force et l'énergie). Communiquer le sens fictif de l'objet aimé via un signe est un

¹⁸ Certes, dans mes performances, ce que je sens est vrai pour moi, mais pas forcément « véridique » (Lipschitz, 2006, p. 174).

¹⁹ La quête de sens est un processus intellectuel qui s'opère dans la préparation d'une performance et non pas dans sa réalisation.

²⁰ Ce que je décris par force et énergie, Schopenhauer l'écrit ainsi « [...] la vérité a pris la forme d'une illusion pour agir sur la volonté » (1998, p. 202)

moyen qui m'est propre pour évoquer l'énigme du paysage de la femme.

Par la couleur et le dynamisme des formes, l'amour idéalisé s'arrime avec l'amour romantique en performance : l'inspiration poétique (la muse), l'énonciation amoureuse, la poésie divine et la recherche platonicienne. J'examine ce concept dans la prochaine section.



Figure 1 : Francis O'Shaughnessy, *Blanche Roma*, Langage Plus, Alma, Canada, 2006. Crédit photo : Sonia Boudreau.

1.4 L'amour romantique

Il est difficile de définir l'amour romantique à cause de la multiplicité de ses apparences. Dans son concept esthétique et dans son esprit global, l'amour romantique réunit des principes fondamentaux : « l'aspiration à l'absence, la valorisation de l'individuel, la dualité foncière de l'Un et l'intensité qualificative » (Souriau, 1990a). Ces principes transposés dans la sphère des arts visuels m'amènent à élaborer des performances.

À Langage Plus (Alma), lors d'une activité satellite de la *Rencontre internationale d'art performance de Québec* (RIAP) 2006, « *Blanche Roma* » était une lettre d'amour « performative » dédiée à une muse de passage dans ma vie²¹. Debout sur une chaise, je tenais un bouquet de roses rouges sur mon torse. Dans un geste simple, précis et lent, je déchirais des pétales de fleurs et les lançais devant moi. Par l'intermédiaire d'images romantiques, je souhaitais faire advenir une force amoureuse ; c'est-à-dire une énergie insaisissable qui se dégageait des tensions de mon corps (voir figure 1). Jocelyne Fortin, la directrice de Langage Plus à Alma (Québec), a rapporté quelques impressions sur cette performance :

Tous cherchaient à comprendre la symbolique de chaque objet, de chaque attitude [;] toutefois, devant la recherche esthétique qu'il manifestait, le désir de tout interpréter devenait secondaire. L'artiste retenait l'attention des regardeurs à fleur de peau et la collaboration inattendue de [l'artiste québécoise] Sara Létourneau [voir annexe A] a permis de saisir rapidement qu'il faisait allusion à la complexité des sentiments amoureux avec une finesse qui ne pouvait nous laisser indifférents (Fortin, 2007).

²¹ Dans cette thèse, mes propositions artistiques antérieures sont uniquement des œuvres de références. Elles ne seront jamais analysées ; mon étude ne chemine pas dans cet axe.

Voyons un autre exemple. En 2009, lors de l'évènement *Art Nomade, rencontre internationale d'art performance de Saguenay*, j'ai réalisé une performance dans laquelle je traitais du délire et des joies d'être en amour (*Pain of the others*, 2009). Dans cette action, l'amour romantique était abordé sous divers angles : la joie, la colère, la souffrance et la renaissance. Alain-Martin Richard, artiste et théoricien québécois de la performance, a inscrit ses impressions dans un article intitulé *La création du monde et le désir amoureux* (voir figures 2 et 3) :

Dans cette performance sur les joies et les misères de l'amour, Francis O'Shaughnessy propose une série d'actions sur l'ambiguïté des sentiments. Entre la domination et le rejet, entre l'agression et la tendresse, les voies de l'amour sont impénétrables [...]. Faire rouler des filles au sol et être rejeté par elles. Tirer des verres d'eau, sentir des fleurs, se faire bombarder de carottes, se purifier dans le lait et se couvrir d'or pour reconquérir le monde [...]. Le public, réparti de part et d'autre de l'espace de jeu, témoigne par sa configuration même de la ligne de faille qui ébranle le sentiment amoureux. Après avoir expié, le performeur retourne au combat et choisit une nouvelle partenaire au cœur de la foule. L'entraînant dans la ronde, il l'invite à danser un *slow*, devant un public complice convié à la noce (Richard, 2012).

Entre 2006 et 2010, mes performances romantiques dressaient une représentation de l'amour par l'intermédiaire d'indices évocateurs (fleurs, mots d'amour, image du couple et danse). Ainsi, les descriptions critiques qu'ont fait Fortin (2007) et Richard (2012) de *Blanche Roma* (2006)²² et *Pain of the others* (2009)²³ dessinent la couleur et le dynamisme des formes de l'amour

²² *Blanche Roma* est une performance qui a été réalisée à Langage Plus (Alma) dans le volet « réseautage » de la Rencontre internationale d'art performance de Québec (Canada, 2006), au Musée d'art contemporain de sculpture d'Oronsko au Festival Contextual Art/the Differences (Pologne, 2006) et à la Galerie Triskel Art à Cork (Irlande, 2006).

²³ *Pain of the others* est une performance qui a été présentée à la 2^e édition d'*Art Nomade, rencontre internationale d'art performance de Saguenay* (Canada, 2009).

romantique. À cette période, je tentais de représenter le caractère de l'amour romantique.

L'amour romantique a des effets qui agissent directement sur nos perceptions. Ces effets se remarquent par mes compositions spatiales (le paysage plastique²⁴) et mes actions. Dans *Blanche Roma* (2006) et *Pain of the others* (2009), l'amour romantique se décelait notamment dans les éléments plastiques : une tasse jaune, une corde rouge, des roses rouges, blanches et teintées d'or, du papier collant rouge, une chaise blanche et deux poissons rouges.

L'amour idéalisé et l'amour romantique se complètent dans mon approche poétique. Dans ma pratique, l'importance du dynamisme des formes et de la couleur favorise l'avènement d'effets du romantisme. Depuis, mes analyses sur l'amour platonicien, l'amour idéalisé et l'amour romantique m'ont conduit à explorer le concept de la lettre d'amour comme invention de soi.

²⁴ Je définirai ce terme au chapitre 2.7.



Figure 2 : Francis O'Shaughnessy, *Pain of the others*, Art Nomade, rencontre internationale d'art performance de Chicoutimi, Saguenay, 2009. Crédit photo : Nicolas Longpré.



Figure 3 : Francis O'Shaughnessy, *Pain of the others*, Art Nomade, rencontre internationale d'art performance de Chicoutimi, Saguenay, 2009. Crédit photo : Valérie Lavoie.

1.5 La lettre d'amour²⁵

Depuis 2002, la lettre d'amour est au coeur de ma démarche artistique²⁶. À mes débuts, mes lettres d'amour se conformaient au carcan de la page. Rassemblées dans un recueil, elles prenaient la forme de poèmes courts jumelés à des dessins semi-abstraits. Le recueil en soi était un moyen artistique de dire un « je t'aime » à l'être aimé par l'intermédiaire d'impressions éblouissantes mises en mots et en images (voir figures 4 à 12). Sans tracer son historique, je traiterai de la lettre d'amour en considérant une panoplie de possibilités intrinsèques. Ici, je décris uniquement les forces et les propriétés prétendues de la lettre d'amour qui me préoccupent.

Selon l'écrivaine française Madeleine Chapsal, l'expression *Lettre d'amour* signifie « belles-lettres » (1998, p. 8). Lorsqu'on s'attarde à la définition du dictionnaire *Vocabulaire d'esthétique*, Souriau (1990b) soutient que l'expression belles-lettres provient de la traduction allemande : *Belletrist* qui signifie homme de lettres. Par ailleurs, l'expression « Belles-lettres » a été composé sur le modèle de « Beaux-arts » pour désigner l'ensemble de ce qu'on appelle « les arts de littérature » et de poésie.

²⁵ Des parties de cette section ont été publiées dans un article de la revue *Zone occupée, art, culture, réflexions* (O'Shaughnessy, 2012).

²⁶ En 2009, j'ai réalisé le *Projet lettre d'amour* pour mieux comprendre la lettre d'amour. L'objectif était de collectionner des sentiments et émotions authentiques. La lettre pouvait contenir des fantasmes, des dessins, des désirs flottants ou des pensées intimes. En quelques mois, j'ai reçu une centaine de lettres d'amour du monde entier. Entre 2009 et 2011, la Fondation Charles-Gagnon a hébergé mon *Projet lettre d'amour* au Jardin botanique (Maison de l'arbre) à Montréal. Dans cette exposition, le public était invité à écrire des lettres d'amour et les afficher sur un babillard. À la fin, mon projet comptait plus de 3000 lettres d'amour. L'analyse de ces lettres a contribué au développement de ma démarche artistique. Cependant, ces lettres d'amour ne font pas l'objet d'une étude dans mon projet doctoral.

La lettre d'amour est « une figure visant une dialectique particulière à la fois vide (codée) et expressive » (chargée de l'envie de signifier le désir) (Barthes, 1977, p. 187). La lettre d'amour est un écrit privé et envoyé à un absent pour lui signifier *je pense à vous*. Qu'est-ce que cela veut dire « penser à quelqu'un » ? Pour Barthes, « ça veut dire : l'oublier [...] et se réveiller souvent de cet oubli » (p. 187). En d'autres termes, penser à quelqu'un c'est décharger son amour dans une lettre en faisant des associations enchaînées d'impressions éblouissantes (des reflets déformés, des dérives) pour se soulager et se libérer de l'emprise enchanteresse de l'« autre ». Penser à quelqu'un est une pensée « vide » parce que je ne vous pense pas ; le tout et le rien me font penser à vous. Selon Barthes, ce *tout* et ce *rien* sont des impressions variées qui nous rappellent perpétuellement l'objet aimé. Ainsi, par l'intermédiaire d'impressions du tout et du rien, j'oublie l'objet aimé pour le faire revenir. Barthes (1977) écrit ceci :

« Penser à toi » ne veut rien dire d'autre que cette métonymie. Car, en soi, cette pensée est vide : je ne te pense pas ; simplement, je te fais revenir [...]. C'est cette forme (ce rythme) que j'appelle « pensée » : je n'ai rien à te dire, sinon que ce rien, c'est à toi que je le dis (p. 187).

Pour moi, la lettre d'amour est purement « expressive » et est à la rigueur flatteuse. C'est « un poème ou un écrit exprimant un état affectif créé par l'absence de cet [«] autre [»] » (Souriau, 1990b). Dans la lettre d'amour, je perçois cet « autre » comme un « tout » (Barthes, 1977, p. 26) que je ne sais pas comment qualifier, expliquer et dire. L'« autre » produit dans mon intérieur la vision esthétique d'un « être parfait ». Je souhaite rendre « femme » l'« autre » et le glorifier non pas pour telle ou telle qualité, mais pour son « tout ». Dans la lettre d'amour *Derrière mes yeux*²⁷ que j'ai écrite en 2010 (« voir appendice A »),

²⁷ Je reviens sur cette lettre d'amour un peu plus loin dans ce chapitre.

j'ai essayé de comprendre l'amour que j'ai pour l'« autre » sans jamais vraiment le désigner ou le nommer.

La docteure française en littérature Michèle Bocquillon (2003) indique que la lettre d'amour a un double emploi et un double sens : une *réponse* attendue de l'« autre » et une *demande* d'amour à ce même « autre ». Ainsi, la réponse qui « est sous l'effet de l'affect [...] se métamorphose en demande » (Bocquillon, 2003). Ma lettre d'amour *Derrière mes yeux* engage avec l'« autre » une « relation », non une correspondance²⁸; et cela, même si je souhaite avoir une réponse à mes écrits.

J'ai écrit plusieurs lettres d'amour conventionnelles. Elles ne sont pas aussi bouleversantes que celles de Flaubert, de Hugo ou d'Artaud (cité par Chapsal, 1998) ; mais elles livrent une passion forte dirigée vers l'absence amoureuse (un thème récurrent dans la lettre d'amour). En 1808, la romancière française Madame de Staël a écrit à son amant Maurice O'Donnell ses sentiments de désespoir, d'espérance, de regret nostalgique et d'incertitude : « Je me sens comme après une fête dans une obscurité profonde[.] [Je] cherche cette musique qui était votre voix, cette parure du jour qui était votre regard, et ma peine est si

²⁸ La correspondance se différencie de la lettre d'amour, car l'auteur écrit à quelqu'un et non pour soi. La correspondance n'est pas un lieu de « soulagement émotionnel » puisque l'auteur n'essaie pas de plaire à l'« autre ». La correspondance rassemble des écrits tactiques destinés à défendre des positions et à assurer des requêtes. Selon Barthes (1977), la correspondance est envisagée au sens mathématique du terme. Cependant, le « pacte épistolaire » (Bocquillon, 2004a) au XVIII^e siècle entre le sujet amoureux et l'être aimé nommait curieusement cet échange correspondance. Si on s'arrête sur ce terme, correspondre suggère un rapport de conformité, « une certaine *mêmeté*, une symétrie et une identité dans la relation à [un être aimé] [...] ; correspondre avec [un être aimé] est [selon Bocquillon] aussi une tentative de correspondre avec / à soi » (Bocquillon, 2004a).

vive que je la prends quelques fois pour un pressentiment²⁹ [...] » (Madame de Staël, cité par Chaspal, 1998, p. 337).

Dans cette lettre, il y a des passages profondément émouvants et poétiques qui évoquent l'absence amoureuse. Dans *L'automne me tue* (2009), *Derrière mes yeux* (2010) et *La cuillère* (2011) (« voir appendice A »), les impressions métaphoriques de mes lettres d'amour cherchent des indices et des référents visuels pour amoindrir le « vide » d'une force invisible.

L'automne me tue/ Noël n'est pas encore passé/ et l'été s'en vient/ /
Aujourd'hui, dimanche/ je suis tranquille/ le temps m'épuise/ / Je dessine
des hirondelles/ alors que le vent dehors gronde mes fenêtres/ / Mes
secrets accrochés au mur à côté de mes vieux running/ pensent à toi/ /
Aussi délicat et fragile que ça puisse être/ je t'aime/ et tu ne le sais pas
encore/ / Oui vraiment/ j'aime te regarder/ il y a des moments qui me
donnent envie d'aimer/ parce qu'il y a des moments qui ne trompent pas/
/ Chaque fois que je te regarde/ c'est comme si je ne t'avais pas vue depuis
des années/ / Je sais, mais/ même si je ne suis pas un habitué des histoires
d'amour/ je veux croire en celle-là/ / Je ne dors qu'à moitié/ je pense à toi
Maude/ / Je m'ennuie de tes pieds frileux/ sous les couvertures/ j'aimerais
tant que tu sois/ mon amoureuse/ amoureuse/ / [...]. Dans mon lit/ trop
grand pour moi/ j'ai hâte de dormir/ j'ai hâte que tu me racontes des
histoires³⁰ (O'Shaughnessy, 2009 [extrait de *L'automne me tue*]).

Les individus qui se consacrent à l'écriture de lettres sont pour moi des inventeurs d'amour. On n'a qu'à lire les échanges amoureux de Jean-Jacques Rousseau à Sophie d'Houdetot, de Sophie de Condocet à Maillia Garat, de Victor

²⁹ La « lettre devient à la fois métonymie du corps absent de l'aimé et métaphore de son corps à elle, présent dans toute la force de son désir » (Bocquillon, 2003, p. 117). La lettre est dans l'alignement, le prolongement du corps de l'objet aimé (Bocquillon, 2003).

³⁰ L'organisme *Les Impatients* a déclaré que cette lettre d'amour était l'une des plus belles du Québec. Elle a paru dans le recueil *Milles Mots d'Amour* en 2009. Les textes de Daniel Bélanger, Léonard Cohen, Monique Giroux, Clémence Desrochers, Lise Dion, Nancy Huston, Maryse Letarte, Fred Pellerin et un inédit de Jacques Brel ont aussi été publiés dans ce recueil.

Hugo à Juliette Drouet, de Gustave Flaubert à Louise Colet et Simone de Beauvoir à Jean-Paul Sartre (cité par Chapsal, 1998) pour constater la grandeur du romantisme qui illumine ces lettres. Ces auteurs mettent en forme des phrases qui témoignent d'un état d'amour vivant, vibrant et émouvant. « L'évolution des mœurs, la nouveauté du langage et du vocabulaire n'y changent rien : [selon Chapsal] la passion amoureuse est toujours la même, dans son éclosion, son déroulement, sa fin »³¹ (1998, p. 17).

Selon Spinoza (1998), l'amour est un bonheur d'exister, de se sentir fort, plus heureux, plus proche de la félicité. C'est un sentiment positif et affirmateur qui peut entraîner l'augmentation de la puissance d'être³². La lettre d'Antonin Artaud écrite à Anie Besnard-Faure (citée par Chapsal, 1998) en 1946 en est un exemple parlant :

Chère Anie, chaque fois que je vous vois c'est la plus belle journée de ma vie. J'ai l'impression[,] [...] d'avoir près de moi un grand jardin de fleurs qui parle et repose mon cœur[,] mais j'ai une peur de vous fatiguer, car je suis pour moi un volcan en éruption (1998, p. 244-245).

L'amour se manifeste dans cette lettre comme une source de joie et d'extase ; ces derniers « peuvent être une cause adéquate d'une affection [j'entends par affection une « action »] ou [...] d'une passion » (Spinoza, 1998, p. 68). Il y a une sincérité dans l'expression du sentiment amoureux. L'amour comme joie accompagne l'idée d'une cause extérieure qui est habituellement fournie par

³¹ Je partage l'avis de la sémiologue italienne Valérie De Luca (2012), selon lequel l'amour de l'« autre » n'a pas un point de départ (éclosion) et un point d'arrivée (une fin). L'« amour est une ligne directrice dépourvue de point de départ ou d'arrivée » (De Luca, 2012, p. 271); il n'est que « transformation silencieuse » (Jullien, 2009, p. 19), une évolution ambiante qui demeure invisible.

³² Dans une vision similaire, le philosophe allemand Arthur Schopenhauer disait en parlant d'amour « [...] il nous apparaît comme le plus puissant et le plus énergique de tous les ressorts : il accapare sans cesse la moitié des forces et des pensées [...] » (1998, p. 200).

l'« autre ». Dans mes lettres d'amour, il y a une volonté – un « *vouloir-vivre* » (Blondel, 1998 p.196) – et un désir de se joindre à l'être aimé lorsqu'il est absent. Je perçois mes lettres d'amour comme la traduction tangible d'une volonté (un « contentement ») où ma joie est fortifiée. La lettre d'amour de Hugo à Adèle Foucher (cité par Chapsal, 1998) évoque cette joie dont je parle. Les deux amoureux s'échangeaient des billets à la sauvette parce que leur liaison était interdite à la suite d'une décision parentale :

J'avais perdu, Adèle, l'habitude du bonheur! J'ai éprouvé en lisant ton trop court billet toute la joie dont je suis sevré depuis près d'un an. La certitude d'être aimé de toi m'a sorti violemment de ma longue apathie [...]. Je cherche des expressions pour te rendre mon bonheur, à toi qui en es la cause, et je n'en puis trouver. Cependant[,] j'ai besoin de t'écrire. Trop de sentiments me bouleversent à la fois pour que je puisse vivre sans les épancher [...] (Hugo, 1998, p. 341).

À chaque fois, les auteurs de lettres sont convaincus d'aimer pour la première fois. Ces auteurs ne se contentent pas de rencontres et de caresses. Ils évoquent leur amour par l'intermédiaire de mots recherchés décrivant l'intensité des émotions contenues. L'affirmation de son amour ne porte pas sur l'« aveu [...][,] mais sur la forme, infiniment commentée » (Barthes, 1977, p. 87). Ce fut le cas dans l'une de mes lettres d'amour écrites en 2010 :

[...] Tu me manques Michela/ Si c'était possible/ je volerais chaque matin plus vite qu'un oiseau jusqu'en Italie pour couvrir tes lèvres de quatre baisers/ / Lorsque tu es fatiguée/ tu me tiens fort la main/ comme un rire qui t'échappe/ / Je caresse ton doux visage/ comme si c'était la dernière fois/ Et tu t'endors enlacée de mes tendresses/ / J'aimerais te dire [...]/ « tu me rends heureux » (O'Shaughnessy, 2010 [extrait de *Derrière mes yeux*]).

Dans cette lettre d'amour, j'ai une vive admiration pour une muse. J'étais en adoration devant la beauté d'un être exceptionnel marquant une certaine

supériorité par rapport à moi. Cet effet de supériorité de l'« autre » sur moi relève de l'idolâtrie ; un sentiment à la fois d'admiration, d'étonnement, de stupeur et d'effroi. Aimer, dans *Derrière mes yeux* (2010), « consiste à admirer la perfection de l'« autre » tout en étant attiré par le Bien »³³ (Blondel, 1998, p. 69). Aimer c'est « trouver » des perfections en l'objet aimé. Dans *Derrière mes yeux*, ma muse détient un réel pouvoir sur moi. Toutefois, l'« autre » est impuissant ; les perfections qui lui sont attribuées ne sont pas intrinsèques, elles ne sont que la cause occasionnelle du bien qu'il me fait. De toute évidence, dans cette lettre, « l'amour consiste à adorer dans [l'« autre »] des perfections [que je] lui attribue par erreur, qu'il ne possède point, mais sans la présomption desquelles il n'y aurait pas d'amour » (p. 70).

Conséquemment, dans mes lettres d'amour, j'ai une vision divinatoire de la femme même si je sais que « les femmes n'ont pas d'autres vertus que celles naturelles » (Perniola, 2012, p. 188). Dans mes recherches sur l'amour, j'ai besoin d'un objet de vénération autre que Dieu. Cet objet de vénération est la femme divine (l'illusion de l'amour) qui devient une source d'admiration et d'adoration. Aimer un être « parfait » c'est le diviniser disait Malebranche (1998, p. 69-70). Dans mon cas, l'objet aimé est une divinité dans mon intérieur et il détient une énergie indéfinissable.

La lettre d'amour est un instrument intermédiaire entre la muse et moi. Elle permet aux inventeurs d'amour de calmer leurs passions par le moyen d'une poésie vibrante et vivante. La lettre d'amour est l'une des plus belles manifestations tangibles de la pensée. Dans mon cas, elle est une occasion d'aborder l'inexprimable par l'intermédiaire de l'écriture. Affirmer son amour,

³³ Dans *Le Banquet* de Platon, la prophétesse Diotime de Mantinée dit à Socrate que « tout ce qu'on désire – le Bien et le bonheur –, c'est ce qu'est l'amour » (1950/1973, 205d).

c'est glorifier la quête d'une extase sans jamais l'atteindre, l'écrire ou la mettre en forme réellement ; c'est décrire des impressions éblouissantes pour souligner le caractère absolument unique de l'objet aimé.

Dans la sphère de l'art performance, la lettre d'amour devient une *poésie visuelle* vivante ; une cérémonie artistique qui évoque une inaccessible et poétique intériorité.

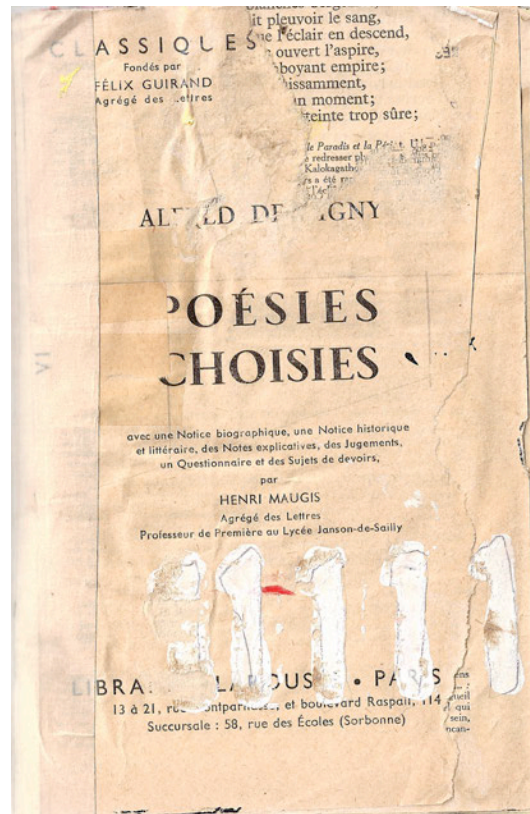


Figure 4 : Lettres d'amour à Marilou de Francis O'Shaughnessy, 2005.



Figure 5 : Lettres d'amour à Michela de Francis O'Shaughnessy, 2011.



Figure 6 et 7 : Lettres d'amour à Marilou de Francis O'Shaughnessy, 2005.



Figure 8 : Lettres d'amour à Sara de Francis O'Shaughnessy, 2007.

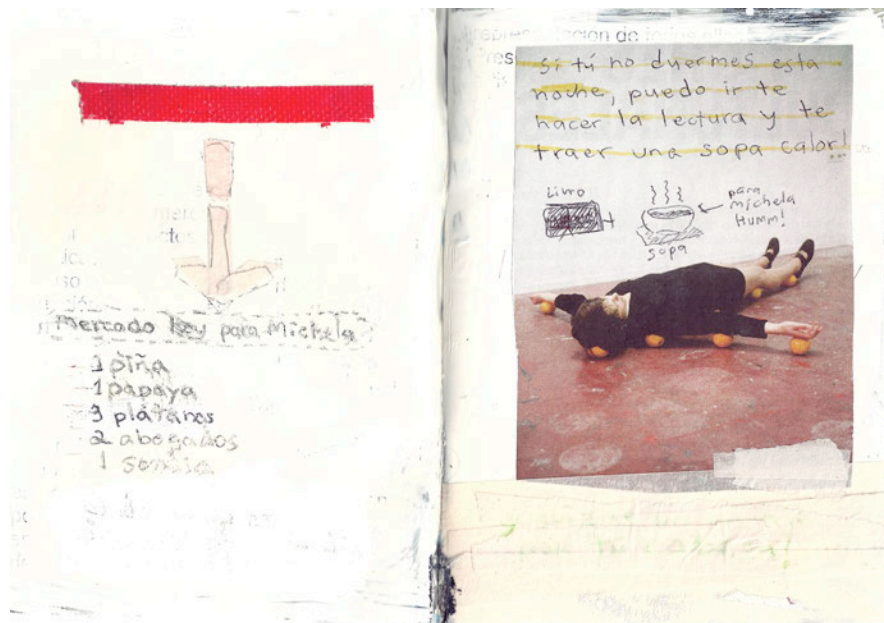


Figure 9 : Lettres d'amour à Michela de Francis O'Shaughnessy, 2010.



Figure 10 et 11 : Lettres d'amour à Michela de Francis O'Shaughnessy, 2010.

des fois,
 j'aimerais te voir même la nuit
 On se connaît encore peu et
~~Tu me manques~~
 déjà gros comme un camion

j'aime te lire,
 chacun de tes mots
 est une galaxie de
 petites comètes bleues
 qui ~~jaillit~~ en moi
 jaillit

~~Je~~ Je pense à toi, toujours
 Et ça ~~continue~~ ...
 continue

Figure 12 : Lettres d'amour à Mykalle de Francis O'Shaughnessy, 2013.

1.5.1 La lettre d'amour transformée en lettre d'amour performative

Au début du XX^e siècle, les artistes ont exploré une « poésie typographique » très poussée (Davidson, 1993, p. 220-221). En s'appuyant sur un graphisme distinctif (icônes verbales, images stylisées et utilisation d'espaces blancs), ils voulaient déstabiliser les rapports syntactiques et sémantiques conventionnels afin de montrer que la page n'était pas uniquement un lieu de décors typographiques. Les futuristes, cubistes, et dadaïstes ont développé des « textes poétiques » (Arguiar, 2005, p. 15) expérimentaux et des poèmes « à source aléatoire » (Maclow, 1993, p. 243) à partir d'« idéogrammes »³⁴ (Davidson, 1993, p. 219). La création de poèmes composés d'éléments disparates participe à la mise en valeur du caractère matériel (valorisation de l'objet et juxtaposition d'images). Après la Première Guerre mondiale, l'avant-garde américaine a conduit les peintres, les sculpteurs et les écrivains à exploiter les possibilités matérielles de la page. Les artistes cubistes ont créé « des œuvres à caractère spatial [tableaux et collages] [...] sans avoir à recourir aux transitions rhétoriques conventionnelles » (Davidson, 1993, p. 219). Ils s'intéressaient particulièrement à la présence d'objets sur un support : bout de journaux, brochures publicitaires et autres imprimés.

C'est à la fin des années 1950 que le dépassement de la forme traditionnelle a pris la voie de l'expérimentation « concrétiste » (Davidson, 1993, p. 222). Le langage littéraire s'est prolongé dans le champ du discours immédiat par le moyen de la voix et du souffle ; ce fut un saut hors de la page grâce à la sonorité (Costa, 2007). Découlant des innovations dadaïstes, l'esprit iconoclaste de

³⁴ À titre d'exemple, Bartolomé Ferrando a dessiné des poèmes visuels à partir d'une méthode idéogrammatique. Ses œuvres sont regroupés dans un catalogue nommé *JOCS poesía visual* (2005).

Fluxus a affranchi une poésie qui prend corps dans la gestuelle, l'oralité et la musicalité. Les artistes de Fluxus ont cherché à « libérer la parole de sa dépendance vis-à-vis de la syntaxe » (1993, p. 221) et des genres établis par le moyen de « la poésie visuelle [...], la poésie sonore et des partitions graphiques » (Higgins, 2001, p. 93). Le texte mis en mouvement était l'instrumentation de messages poétiques ; ce qui a permis aux artistes d'édifier un langage nouveau. Ce mouvement concret a constitué un élément majeur dans le développement des travaux des artistes actuels. Prenons comme exemples la poésie d'Hélène Matte (*Essence de la vie*, 2009) qui revendique des messages sociaux par l'intermédiaire des arts visuels ; la poésie orale d'Édith Azam (*Bouche cousue*, 2009) qui articule des discours narratifs via la voix et les mots ; et la poésie chantée de Bartolomé Ferrando (*Ligne sonore*, 2009) qui défend un langage surréaliste « entre l'écrit et le cri » (Ferrando et O'Shaughnessy, 2013) (voir annexe A). Ces artistes se produisent dans un art « intermédia » (2001, p. 95), un art fusionné à d'autres formes d'expression pour accéder à un territoire imaginaire du langage³⁵ (Ferrando, 2003, p. 3).

Le bouleversement syntactique a amorcé un mouvement faisant émerger une poésie plus ouvertement visuelle. Il s'agissait de transgresser les limites de l'art et de la parole pour réaliser une création. Dès lors, les poètes, les peintres et les performeurs ont instauré des collaborations pour conceptualiser le « poème en tant qu'évènement » (Davidson, 1993, p. 223). Les artistes se sont intéressés à un art concret axé sur le transfert d'énergie psychique par des moyens corporels. Dans les cérémonies artistiques de Julie-Andrée T. (*Nature morte in Chicoutimi*, 2013) et Richard Martel (*L'origine de l'homme comme ready-made*, 2013), il y a « un écart [...] entre le texte écrit et la performance » (Costa, 2007). Les textes manuscrits et les idéogrammes ne s'inscrivent pas au premier plan,

³⁵ Traduction libre de l'espagnol au français.

mais y sont complémentaires et inséparables du champ de leurs actions. Francis Arguin (*Propositions pour quitter le sol*, 2007 ; *The world is a table*, 2008) joue avec le signe graphique imprimé sur des objets qu'il confectionne. Il a développé des procédés techniques de fabrication d'images où s'entremêlent le performatif et les arts plastiques (la sculpture de soi). Miri Hamada (*Disconnect*, 2014) et Arti Grabowski (*Animalia II*, 2009) dépeignent des récits poétiques sous forme d'impressions gestuelles. Dans leurs performances, le mot n'est pas nécessairement dit, écrit ou lu ; il s'exprime à partir du silence. Tous ces artistes sont à la quête d'une poésie visuelle vivante qui se détermine selon un mouvement narratif et performatif. Dans cet axe de recherche, ils font l'éloge d'une idée qui ne découle pas nécessairement de l'oral et de l'écrit (la parole et le son magnifié), mais de la forme et du voir (la cérémonie plastique) (voir annexe A et figures 14 à 19).

Je me suis longuement interrogé à savoir comment aborder la lettre d'amour dans ma pratique performative. En 2006, j'ai commencé à explorer le concept de la lettre d'amour par-delà le format restreint de la page. Puisque je ne travaillais pas la poésie sonore, j'ai rénové la lettre en évacuant en partie les mots pour les transformer en images performatives (une poésie visuelle vivante). Mes lettres prirent d'abord la forme de petits objets précieux en guise de mots d'amour (voir figure 20) ; et un peu plus tard, dans la même année, elles se sont métamorphosées en *lettre d'amour performative*³⁶ : *Blanche Roma* (2006) et *Pain of the others* (2009). Ces dernières sont des cérémonies artistiques évoquant une poésie par des procédés de l'art vivant.

³⁶ La *lettre d'amour performative* est l'expression que j'emploie pour décrire la lettre d'amour unifiée à la performance. La lettre d'amour performative ne suggère pas l'essence et la structure formelle du haïku performatif qui sera décrit au chapitre II.

Dans la lettre d'amour performative, je tente d'unir deux disciplines afin de prolonger la lettre d'amour hors de son cadre littéraire et la transposer aux formes mouvantes de la performance. La poésie d'une lettre d'amour a des propriétés présentant des affinités avec le langage performatif. Des ouvrages analytiques contemporains défendent le même point de vue puisqu'ils évoquent le poème comme s'il était mû par la vie (Atlan et Bianu, 2007 [t.2], p. 7-13). D'ailleurs, Shiki³⁷, ce poète de la modernité japonaise, voulait donner de nouvelles perspectives au poème en le prolongeant vers l'inattendu et le vivifiant.

La journaliste française Pascale Senk (2009) parle aussi d'une poésie ayant une nouvelle sensibilité : « [...] la beauté n'est pas un état, elle est action, procès. Elle n'est pas figée à la surface des choses[,] mais s'exprime dans le mouvement même de la vie avec ce qu'il comporte de nécessairement inachevé et imparfait » (Senk, 2009, p. 84). Dans le même axe de pensée, l'Algérienne Corinne Atlan et le français Zéno Bianu (2007) insistent pour découvrir la poésie dans une perspective « vivante » : « [...] un poème [...] est un mode de vie, un style d'être, une approche sensuelle du monde. Il est [...] une initiation à la vie poétique [...] » (2007 [t.2], p. 7).

Dans ma pratique performative, j'essaie de manifester la lettre d'amour au-delà de ce qui peut être dit ou écrit. Je ne veux pas « figer » les choses dans une condition permanente et je ne souhaite pas amoindrir la pensée du présent à des mots imprimés. Je pense que l'« encre ne pourra jamais remplacer la vérité de l'instant vécu » (Cherkaoui et Morin 2006, p. 10). Je tente d'obtenir de la poésie une résonance « vivante » en insufflant une « respiration », un souffle au poème.

³⁷ Shiki Masaoka (1867-1902) était un poète dont les œuvres ont marqué le XX^e siècle. Il est considéré comme l'un des quatre maîtres classiques du haïku japonais : Basho, Buson, Issa, Shiki. Il fut connu sous son prénom Shiki qui signifie « petit coucou ».

C'est une épreuve en soi, de rendre les mots vivants à partir d'une réflexion sur une forme de vie. Je provoque une « dynamique », une « énergie » (Atlan et Bianu, 2007 [t.2], p. 9), car je suis à la quête d'une vérité pour exprimer plastiquement l'acte résultant d'une pensée. La vérité que je recherche est un mode de présentation à la fois travaillé et spontané qui exprime l'authenticité d'impressions intérieures. Mes lettres d'amour performatives ne font pas éloge d'une fidélité au réel, mais d'une sincérité d'artiste. Le risque de s'inventer dans le réel est pour moi une expérience intérieure qui fait exister un présent : un sentiment, un être, un vivant et une folie. C'est une expérience significative qui me conduit à la connaissance et à un pèlerinage sur soi. « Tout vrai poète [de la performance] est un élève du monde » (p. 11) puisque « toute vérité est inscrite dans le présent » (2006, p. 11). Pour moi, la vérité s'apparente à une conviction intime qui se métamorphose continuellement dans l'espace temporel de la vie. Cette vérité est aussi subjective qu'une émotion passagère. Pour apprécier l'instant présent, la lettre d'amour peut prendre son essor par l'art performance.

La lettre d'amour performative *Blanche Roma* (2006) est reliée à une manière de penser, car c'est dans le caractère d'un être créatif que l'amour entre en existence. Julia Kristeva (2011) suggère de « penser le singulier »³⁸. D'après elle, les artistes doivent chercher comment se singulariser par le dépassement de la créativité. Dans cet ordre d'idée, je m'efforce de découvrir comment je peux évoquer d'une manière romantique l'objet aimé ; par un regard, un geste, une pensée ? Ma lettre d'amour performative *Blanche Roma* est un essai bavard sur l'inexprimable de l'amour. Formuler une lettre d'amour performative, c'est ne rien dire ou dire trop : « impossible d'ajuster » (Barthes, 1977, p. 114). « Dire trop », c'est énoncer des banalités pour préciser une pensée d'amour ; ce sont des moyens métaphoriques pour comprendre l'amour. Le « dire trop »

³⁸ Kristeva parle de ce concept dans un documentaire nommé *Histoire d'amour et de passerelles* et diffusé sur France 5 le vendredi 7 octobre 2011.

barthésien (1997) déconstruit le portrait idéal de l'objet aimé par les effets du langage (la métaphore, l'allégorie). Pour moi, la lettre d'amour performative est une ébauche amoureuse et sincère, une poésie intérieure sublime qui vient colorer le réel. Elle ne règle rien, sinon d'apaiser l'absence de l'objet aimé. Ne parvenant pas à nommer la spécificité de mon désir, je me laisse transpercer d'éléments qui par association font « revenir » l'objet aimé. L'amour ne se loge pas dans mes performances ; c'est par l'entremise de ses effets qu'il apparaît et disparaît. Dans *Blanche Roma*, j'affirme une manière de penser en exprimant que l'amour peut s'évoquer via une vitalité. Bien entendu, il est probable que le spectateur ne perçoive pas l'amour que je veux faire advenir par le moyen d'objets symboliques et de signes corporels.

Ma vision renouvelée de la lettre d'amour perd de sa littérarité en se convertissant vers une « corporalité » où les mots et les paragraphes se transposent en activité et en images. On comprend que la spécificité de mes lettres d'amour performatives n'est pas d'« écrire » mon amour, mais de le faire « vibrer ». Je ne suis plus un écrivain, mais la lettre d'amour elle-même : une poésie qui me transforme à chaque instant.

Par poésie, j'entends un corps présent devant un public qui suggère une activité performative. Cette dernière est l'aboutissement de gestes affectifs et palpitants de vie dans lequel le performeur évoque l'amour par l'entremise de gestes, de déambulations et d'objets signifiants. Mes lettres d'amour performatives mettent en évidence une présence corporelle, une énonciation amoureuse et tentent d'évoquer l'objet aimé.



Figure 13 : Francis Arguin, *The world is a table*, 7a*11d, International Performance Art Festival, Toronto, Canada, 2008. Crédit photo : Henry Chan.



Figure 14 : Francis Arguin, *Propositions pour quitter le sol*, Art Nomade, rencontre internationale d'art performance de Saguenay, Canada, 2007. Crédit photo : Valérie Lavoie.



Figure 15 : Julie-Andrée T., *Nature morte in Chicoutimi*, Art Nomade, rencontre internationale d'art performance de Saguenay, Canada, 2013. Crédit photo : Francis O'Shaughnessy.



Figure 16 : Richard Martel, *L'origine de l'homme comme ready-made*, Tehdas Teatteri, Finlande, 2013. Crédit photo : Francis O'Shaughnessy.



Figure 17 : Richard Martel, *L'origine de l'homme comme ready-made*, Perf13, Pori, Finlande, 2013. Crédit photo : Francis O'Shaughnessy.



Figure 18: Hamada Miri, *Disconnect*, Nippon International Performance Art Festival (NIPAF), Arts Chiyoda Center 3331, Tokyo, Japon, 2014. Crédit photo : Francis O'Shaughnessy.



Figure 19: Arti Grabowski, *Animalia II*, Awakening Reaktivation, Świecie, Pologne, 2009. Credit photo : Marcin Saldat.

1.5.2 La lettre d'amour performative peut-elle évoquer un objet aimé ?

Mes lettres d'amour performatives *Blanche Roma* (2006) et *Pain of the others* (2009) sont des propositions artistiques établissant des stratagèmes éclatés pour souligner le caractère absolu de l'objet aimé. Je construis des propositions émotionnelles qui équivalent à des « mots d'amour » (Sibony, 2005, p. 180). J'exprime une affirmation visuelle, plastique et concrète du désir que j'ai pour un « autre » idéal.

Par l'intermédiaire d'une « énonciation performative »³⁹ (Austin, 1970, p. 41), j'affirmais dans *Blanche Roma* (2006) que l'amour existe. Cette lettre d'amour performative était une dédicace (un cadeau amoureux solennel) et avait pour intention de faire plaisir. Ce cadeau était un « parce que je t'aime » : un don de soi. Dans mes performances, le don de soi est un argument typique parce que j'offre à l'objet aimé une proposition poétique dans laquelle je consacre du temps, de l'énergie, de l'ingéniosité et de l'amour. Vouer un art à l'objet aimé évoque un « dire » somptueux et une consécration via des gestes artistiques. Le don de soi est une « voix » empruntée par le corps où le romantisme colore la proposition. Le poète allemand Novalis l'a énoncé : « [l]'amour est muet ; seule la poésie le fait parler » (2002/2008, p. 92).

La lettre performative est pour moi le moyen d'énoncer l'amour ; c'est se poétiser, s'affirmer et se positionner artistiquement par rapport à l'objet aimé. Dans *Blanche Roma* (2006), mon caractère amoureux se voulait, à cette époque, « déchiffrable » par l'intermédiaire d'une poésie en construction (évoquer l'amour, c'est exprimer la richesse de tout ce qu'il contient).

³⁹ Je reviens sur cette notion au chapitre 2.8.

Pour Barthes (1977), la dédicace amoureuse est impossible. L'objet aimé révélé dans une lettre d'amour performative est invisible, car sa présence est méconnaissable du spectateur. Barthes n'a pas tort ; l'objet aimé est insondable. Or, dans mes lettres d'amour performatives, l'objet aimé est présent par une « force » (p. 94). L'objet aimé est réduit au silence parce qu'il ne parle pas, mais il inscrit un *je-ne-sais-quoi* en chacun de ceux qui le désirent.

Blanche Roma (2006) reposait sur un discours amoureux menant à bâtir des images sur une intrication de soi dans le fantasme. Dans cette lettre performative, j'espérais vivre un amour comme dans l'espace des rêves. Elle était la « corpo-réalité » (Bocquillon, 2004b) d'une union symbolique et platonicienne empreinte d'une force d'aimer. Par « corpo-réalité », Bocquillon désigne une présence pour évoquer l'invisibilité de l'objet aimé ; ce dernier prend corps sous forme d'*aura* selon l'impulsion des affects. En révélant la beauté et les perfections de l'objet aimé, je fabrique par la métaphore une empreinte de son existence via une matérialisation et une déambulation. Interagir au sein d'une corpo-réalité m'a permis de jouir d'un moment artistique en faisant advenir la présence imaginaire de l'objet aimé. J'aime croire que la lettre performative est une cérémonie d'amour dans laquelle je peux « toucher » le signifiant (des objets symboliques) en rêvant du signifié (l'objet aimé). Sachant que mon désir est inassouvi, je m'exhibe dans mon imaginaire pour déceler un « transfert » de l'espace féminin perdu. *Blanche Roma* est l'« empreinte » d'une expérience intérieure de l'objet aimé instituant la présence imaginaire au cœur de l'absence réelle. En d'autres mots, c'est l'expérience intérieure comme évènement qui est présent. Selon le psychanalyste français Daniel Sibony (2005), si ce transfert est possible, le spectateur est saisi au-delà du sens. D'après lui, même si ce sens n'est pas évident à percevoir, il y en a

toujours : « le spectateur l'apporte [...] pour le plaisir de le découvrir » (2005, p. 196).

Ce qui est plus rare, c'est de *percevoir une existence* [de l'objet aimé]. C'est cela qui fait évènement, qui donne la chair, la densité, la profondeur à un tableau ou une sculpture [ici une lettre d'amour performative], et qui impose la bonne question : « *Qu'est-ce que l'artiste a aimé faire exister* » (Sibony, 2005, p. 196) ?

Dans mes lettres d'amour performatives, je veux évoquer un objet *auratique* (Benjamin, 1936). Les moyens que j'emprunte me sont propres : ce que je veux agencer, ce n'est pas uniquement ce que j'« éprouve » ; c'est aussi une *rencontre* avec l'objet aimé : une « rencontre [qui est] pour l'essentiel invisible » (Sibony, 2005, p. 197). Pour m'approcher de ce que j'aspire, je dois me restreindre à l'essence matérielle et gestuelle pour obtenir ce que je veux (l'*aura* de l'objet aimé : un réel invisible). Quelque chose peut se produire entre moi et le dispositif performatif. L'objet aimé peut « apparaître » par le moyen d'un « motif »⁴⁰ (Sibony, 2005, p. 198). J'essaie de transmettre au spectateur un *objet de présence* qui ouvre l'« esprit » : la passion et l'émotion de mon acte. Dans *Blanche Roma* (2006), « [l]e « travail » créateur est porté par la jouissance de faire exister quelque chose comme fragment d'être » (p. 198). Je suggère une *vision perceptive* (une construction mentale) d'une réalité dont je suis le seul auteur. Je fais de mes « motifs » des icônes d'être pour signifier l'amour de l'acte créateur. Tout « artiste[s] a des « visions » [;] son problème est de leur donner une existence [...] ; de créer pour elles l'accès à la présence » (p. 199).

⁴⁰ Pour Sibony, le motif, c'est le mouvement (une motion, une locomotion, une motivation). Le motif, c'est le germe du mouvement que le [performeur] veut transmettre [...]. Il veut faire passer la profusion qui le déborde [...]. Ce don qu'il aime faire, c'est la passion, c'est l'*émotif* de son acte (2005, p. 198).

Dans mes lettres d'amour performatives, la question n'est pas de savoir « à quoi ressemble » l'objet aimé. L'idée du motif repose sur la force ancrée dans mon être. Dans *Blanche Roma* (2006), je pense que c'est le motif qui se fait sentir comme évènement ; il dépasse la suggestion de ce à quoi ressemble l'objet aimé. Je veux faire survenir l'écho d'une forme sans que cette forme soit impliquée. Je cherche à faire advenir l'*aura* de l'objet aimé, car sa présence me renvoie à une *lumière d'être*. Ressentir, c'est être ce que je veux toucher : la lumière de l'objet aimé. *Blanche Roma* produit subséquemment une joie qui est une lumière de la création (l'acte du don et le geste de créer). L'épreuve créative est de révéler l'amour, cet objet *auratique* qui se manifeste par l'intermédiaire de résonances intérieures. Réussir à évoquer l'amour est un défi de taille. Si j'ai la perception que l'amour advient, j'ai la sensation que tout est possible, même si ce possible ne peut qu'être évoqué par la force de l'imaginaire. L'amour est un produit de mon esprit, car vivre l'amour dépend de moi. Si mon esprit est empli d'amour, je vis sa lumière et je suis l'amour lui-même dans sa plus profonde expression. L'« esprit crée tout » (Nhat Hanh, 1996/1997, p.128), il invente des idées poétiques que je projette en performance.



Figure 20 : Francis O'Shaughnessy, objets précieux pour Maude en guise de mots d'amour, 2009.

1.6 Conclusion

Dans ce premier chapitre, j'ai brossé le portrait de ce que je désigne par amour platonicien, amour idéalisé et amour romantique. Ces trois types d'amour mettent en évidence l'objet indéfinissable qui les qualifie : un objet aimé foncièrement imaginaire. Pour souligner le caractère unique de l'objet aimé, j'ai adapté la lettre d'amour à l'art vivant. La lettre d'amour performative est une ébauche sincère, une proposition émotionnelle symbolisant des mots d'amour. Ma vision renouvelée de la lettre d'amour vise à faire « vibrer » mon amour au lieu de l'écrire. Dans ma démarche, j'essaie de faire exister l'aura de l'objet aimé (une présence imaginaire par le moyen d'une force de l'imaginaire, une force d'aimer). À partir de la performance, ma stratégie artistique est d'évoquer l'expérience intérieure qui m'habite par l'intermédiaire d'objets symboliques (un ensemble de *ready-mades*) et de signes corporels (une manière de faire). Ce projet utopique permet de pousser plus loin mes interrogations sur les hiéroglyphes d'amour et sur l'énigme du paysage de la femme.



Figure 21 : Francis O'Shaughnessy, *Blanche Roma*, Festival In the Contexte of Art / the Différences, Musée d'art contemporain de sculpture d'Oronsko, Pologne, 2006. Crédit photo : Stéphane Boulianne.



Figure 22 : Francis O'Shaughnessy, *Blanche Roma*, Langage Plus, Alma, Canada, 2006. Crédit photo : Sonia Boudreau.

CHAPITRE II

LE HAÏKU PERFORMATIF : L'ÉNERGIE ET LE CHEMINEMENT DE LA PENSÉE

2.1 Introduction

Depuis 2010, j’aspire à rendre mes performances plus épurées en rejetant l’extravagant et l’inutile. Mes lettres d’amour performatives ont longtemps cherché à dire avec justesse la fascination que j’ai pour la femme. Ainsi, *Blanche Roma* (2006) et *Pain of the others* (2009) sont constituées de structures complexes dans lesquelles je présente des tableaux performatifs réunis par un raccord narratif. J’ai la conviction que l’amour s’y révèle grâce au foisonnement de détours, d’élucubrations, de délires et de folies. La charge symbolique de mes lettres d’amour performatives y est dense et répartie dans de nombreux objets significatifs. J’utilise plus de 20 objets à *Sortie interdite* à Espace Virtuel⁴¹ (*Je suis mort beaucoup*, 2007, voir figures 23), 15 objets à *Art Nomade, rencontre internationale de performance de Saguenay (Pain of the other, 2009)* et 25 objets à *R.I.T.E.S* à Singapour (*Histoire de bottes à tuyaux*, 2011, voir figures 24). Tout d’un coup, ça m’est apparu excessif.

Cet élan d’épuration de mes œuvres m’a conduit à m’intéresser à la forme brève. C’est ainsi que, depuis 2012, j’élabore un processus performatif qui adopte l’essence de la philosophie haïku. J’ai ciselé mes lettres d’amour performatives afin de les alléger sur les plans de leur sens, de leur structure, de leur logique et de leur réalisation. Quoi retrancher ? Quoi conserver ? Mes lettres d’amour performatives se nomment désormais *haïku performatif*; une approche artistique arrimant la brièveté, la performance et l’amour. Ce style performatif

⁴¹ Les centres d’artistes *Espace Virtuel et Séquence* au Saguenay se sont rassemblés et portent désormais le nom *Bang, centre d’art actuel*.

de mon cru se déploie dans un environnement objectal (un *paysage plastique*) et vise la simplicité d'action. L'épreuve du haïku performatif est de dévoiler un *acte de foi d'amour*, c'est-à-dire un « oser vivre » créatif dans lequel j'affirme mon amour envers l'objet aimé. À partir de résonances intérieures, le haïku performatif se construit dans la solitude ; c'est un rendez-vous avec soi-même.

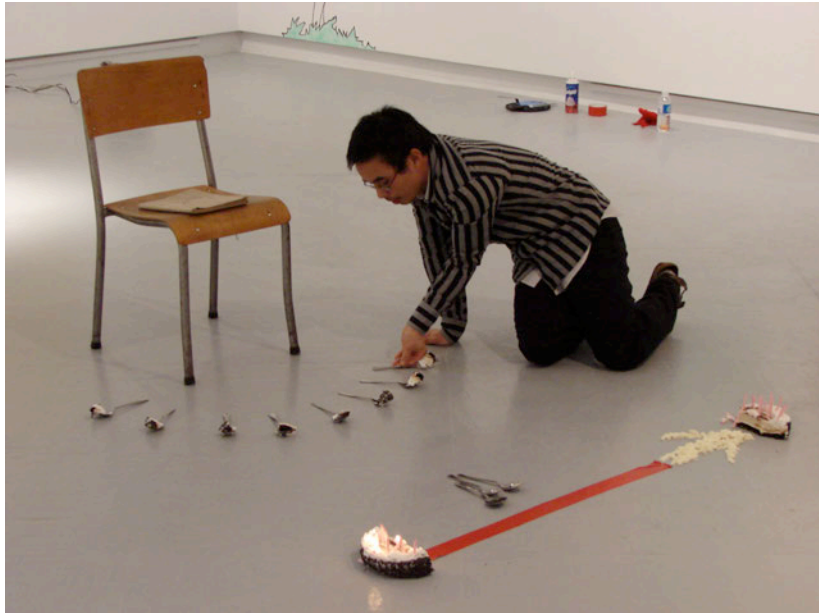


Figure 23 : Francis O'Shaughnessy, *Je suis mort beaucoup*, Sortie Interdite, Espace Virtuel, Saguenay, 2007. Crédit photo : Étienne Boulanger.



Figure 24 : Francis O'Shaughnessy, *Histoire de bottes à tuyaux*, R.I.T.E.S, Singapour, 2011. Crédit photo : Jason Lee.

2.2 Lettre d'amour performative : vers une philosophie du haïku

*Bain de soleil –
Je cache une lettre d'amour
sur mon sein*

(Suzuki, 2010, p. 97)

*Un pétale de cerisier
deux pétales -
sans fin je pense à toi*

(Madoka, 2007b [t.2], p. 48)

J'ai réorganisé la structure de mes lettres d'amour performatives afin qu'elles débouchent vers de nouvelles propositions d'actions et qu'elles expriment une pensée dépouillée. Examinons la nature du haïku.

Le terme « haïku », dans le sens qu'on lui connaît aujourd'hui, a émergé à la fin du XIX^e siècle avec le poète Shiki Masaoka. C'est un petit poème japonais extrêmement bref visant à évoquer l'évanescence des choses. Il résulte de la contraction de l'expression « haïkaï no ku » désignant tout vers (*ku*) d'une poésie enchaînée (*renga*) de style dit (*haïkaï*).

Matsuo Bashô (1644-1694) [...] que l'on considère comme le patriarche du haïku, était en fait un maître de « haïkaï no renga », un style de poésie collective [élaboré] autour d'un maître par un cercle de participants qui enchaînaient des vers l'un après l'autre dans une sorte de ronde poétique (Brochard, 2009, p. 58).

Bashô et ses successeurs – Buson, Issa, Shiki et d'autres – ont tenté de lui donner une ampleur spirituelle en évitant les dérives formelles. Le haïku est un vers unique d'une cadence métrique de 5, 7, puis 5 syllabes, comportant un vocable associé à une saison (*kigo*) et incluant un mot césure (*kireji*). Selon les contraintes formelles fixées par Bashô au XVII^e siècle, chaque haïku est constitué de dix-sept syllabes découpées en trois segments. Toutefois, cette règle n'est pas absolue, Bashô lui-même y dérogeait de temps en temps. Le *kigo* est

indispensable ; il marque un moment particulier de saison, son « parfum » émotionnel (Atlan, 2012, p. 6). Selon la poétesse japonaise Mayuzumi Madoka, les Kigo

[...] ne sont pas uniquement un rapport descriptif avec la réalité. Dans un véritable rapport poétique, le « mot de saison » exprime tous les éléments d'une culture : aussi bien des éléments esthétiques que des émotions, une atmosphère et une philosophie de vie (Atlan, 2012, p. 6).

Par mot césure, il faut entendre un mot de nature exclusivement poétique (comme notre « ô » emphatique) dont le rôle est d'introduire une rupture, une respiration, une ponctuation à l'intérieur du vers. L'écrivaine française Corinne Atlan rajoute que le *kireji* a pour fonction d'introduire un silence, un suspense, permettant aux résonances de se déployer. « Mais le kireji n'est pas explicite : une simple pause à l'intérieur du haïku peut induire cet intervalle, ce « blanc » qui, selon la conception japonaise, sollicite imagination et sensibilité bien mieux que le discours exhaustif » (Atlan, 2012, p. 6). Classiquement, il existait « 18 mots césures différents ayant diverses spécificités grammaticales et nuances sémantiques » (Brochard, 2009, p. 60). Par son extrême concision, le haïku requiert un emploi très restreint de mots. Il s'est donc créé un code permettant de suggérer, dans le texte comme dans l'espace entre les mots, « beaucoup plus de choses qu'il n'est dit en vérité » (Carmel-Titus, 2004, p. 15).

*Le poisson derrière la vitre
étonné
par ce matin d'automne*

(Buson, 1988, p. 25)

*Les fleurs de pruniers,
pour être rouges elles sont
d'un rouge d'un rouge*

(Izen [un disciple de Bashô],
2009, p. 191)

Au Japon, le haïku se présente sur une seule ligne verticale. Le haïku sur trois lignes est un usage adopté en Occident pour le présenter.

Dans les deux premiers mouvements se trouvent généralement indiqués un lieu et un moment, suivi d'un élément inattendu qui étonne. C'est toute la force du haïku de réussir dans le troisième segment à surprendre le lecteur et à susciter ainsi un effet de réel étonnant (Midal, 2010, p. 178).

Bien sûr, ces mouvements peuvent être alternés selon l'approche du haïkiste. Le « haïkiste » ou « haïjin » sont deux mots pour désigner les auteurs du haïku.

*Retiré l'hiver
mais le cœur encore plein
du mont Yoshino*

(Buson, 2004, p. 86)

*Vent d'automne !
nous voir de notre vivant
toi et moi*

(Shiki, 2009, p. 154)

La définition du haïku ne s'est jamais laissée enfermer dans un carcan. Les propriétés du haïku furent relativisées par Bashô lui-même ; elles ne dépendaient pas de normes absolues. Plusieurs poèmes de Bashô dépassaient le nombre de syllabes requises. Le mot césure n'était pas non plus rédhibitoire pour Bashô ; n'importe quel mot pouvait jouer le rôle de mot césure. Bashô estimait qu'un haïku sans *kigo* mais imprégné de l'atmosphère d'une saison était honorable pour caractériser un état particulier du climat et de la végétation. Il y a cinq saisons notables au Japon : printemps, été, automne, hiver et le jour de l'an. À titre d'exemple : la neige représente l'hiver ; les bourgeons de magnolias, le printemps ; les citrouilles, l'automne ; les fraisiers en fleur, l'été, et le ciel pur représente le premier jour de l'an. Ces substantifs, parmi tant d'autres, étaient suffisants pour décrire l'esprit du haïku.

*Boue de printemps –
« c'est le siècle des femmes »*

*L'attitude de l'artiste amoureux
est d'être*

à ce qu'ils racontent

(Tsukako, 2007, p. 36)

un oasis en tous lieux

(O'Shaughnessy, 2016)

À la fin du XIX^e siècle, pour la pureté de l'intention et contre l'académisme, Shiki rénove le haïku en introduisant les ferments d'une dissolution des règles formelles. « Certains de ses disciples, poussant ses principes jusqu'à leur ultime conséquence, en vinrent à professer l'abandon de toute contrainte externe et à proclamer l'avènement du haïku libre (sans *kigo*, sans *kireji*, sans même le rythme canonique) » (Brochard, 2009, p. 60-61). À cet égard, je relance la même question qu'a émise l'écrivain français Vincent Brochard : qu'est-ce qui reste du haïku quand on le dépouille des règles formelles qui le définissent aux yeux des puristes (p. 61) ? C'est une question récurrente dans l'histoire du haïku. Plusieurs ont tenté de le cerner dans un cadre théorique et une philosophie déterminée. Toutefois, l'esprit du haïku est continuellement en mutation et en mouvement. Son arborescence est « à la croisée de traditions et d'influences variées aux interactions complexes. Il ne se laisse pas saisir en quelques principes abstraits » (p. 61). Les quatre grands maîtres du haïku japonais – Basho, Buson, Issa, Shiki – ont développé, chacun à son tour, une conception du haïku qui s'insère dans une poésie. Pourtant, ils ont poursuivi un même idéal qui ne se résume pas à une formule ou un concept.

*Nous nous embrassons -
le tournesol
se détourne*

(Madoka, 2007, p. 88)

*Le train hurle -
elle est dans mes bras
et si loin de moi*

(O'Shaughnessy, 2012)

Aujourd'hui, les rapports du haïku avec les autres cultures orientales se sont multipliés. Des poètes de provenances géographiques diverses s'adonnent au

haïku. Selon le critique littéraire suisse Philippe Jaccottet, le haïku s'apparente à une constatation *indifférente* dans laquelle il est facile de retrouver « une pensée, une morale, une chaleur du cœur ; et aussi [...] toute la profondeur du monde » (1987, p. 128). Néanmoins, si on se réfère aux études de Jaccottet (1987) et de Barthes (1970/2007b), le haïku est une poésie qui est rigoureusement exclue de tout commentaire d'ordre philosophique, religieux, moral, sentimental, historique ou patriotique. Pourtant, il contient, en profondeur, tous ces aspects.

*Au bout de sa langue
il cache des paysages -
l'étranger*

(Gin, 2007b [t.2], p. 180)

*Le visage et la voix seule
n'avaient pas changé de cet ami
revu à l'extrémité du pays*

(Takuboku, 2003, p. 8)

Le haïku, tel qu'on le connaît, apparaît comme « un tableau ou une scène en miniature » (Jaccottet, 1987, p. 128). Bien qu'il se présente dans une forme brève et plutôt stricte, le haïku est « une poésie qui, pour être réduite à l'essentiel, n'est ni un cri, ni un oracle » (p. 128). Jaccottet le décrit comme une poésie sans image ayant un inimitable pouvoir et un sens prodigieux du vide. Le haïku serait comme « le blanc dans un dessin ou encore un poème qui n'a pour souci que de s'effacer, de s'abolir au profit de ce qui l'a fait naître » (p. 129). Le vide (« ku » en japonais) désigne dans le bouddhisme toute forme d'existence « sans ego » où rien n'a d'identité fixe et d'existence propre. Jaccottet parle d'une poésie qui est en constante transformation ; une poésie dont l'auteur « s'efface » et même s'abolit dans l'impermanence de la vie. La quintessence des écritures bouddhiques contient cette formule « [l]a forme n'est pas différente du vide, le vide n'est pas différent de la forme. La forme est le vide. Le vide est la forme⁴² » (Brochard, 2009, p. 124). Les écritures bouddhiques caractérisent la forme

⁴² Au chapitre 2.5, j'emploie « esprit », au lieu de « forme » (pour décrire le *vide*). Pour moi, « esprit » est un synonyme de « forme » pour désigner la réalité.

comme étant la concrétisation d'un acte poétique qui s'effectue dans la réalité (le vide). Le vide désigne l'un et l'autre (la forme et le vide) ; c'est-à-dire un point qui vagabonde librement dans des formes transitoires à travers lesquelles il y a ce vide. Le haïku constitue « une poésie qui est pur évènement, surgissement parfait, coïncidence entre l'homme et le monde » (Midal, 2010, p. 183). Cette coïncidence est le phénomène que Jaccottet nomme une « clairvoyance » (1987, p. 130) ; une perception du haïkiste à partir de laquelle une poésie émerge, limpide, et devient concevable.

Le vide est l'une des clés de la poésie où le rien (*mu*) devient signifiant. L'expérience du rien « est le souci majeur de toute pensée poétique, même si celle-ci cherche dans l'existence vécue ce qui peut nous donner une raison d'exister [...] » (Bonney, s.d.). Cette expérience est apparentée à la pratique méditative du *zen*.

Le zen est un courant du bouddhisme fortement inspiré du taoïsme. Selon ce courant, l'éveil à notre nature profonde, originelle et identique à celle intrinsèque de l'univers a lieu quand on comprend que fondamentalement il n'y a rien comme disait le maître chinois Feng Kan (9^e siècle) ; dans ce « rien fondamental » réside l'extraordinaire magie poétique du monde (Collet et Wing Fun, 2011, p. 16).

La pratique de la méditation est sans dessein. « Elle ne vise pas à nous faire atteindre l'éveil, elle est la dimension même de l'éveil » (Midal, 2010, p. 187). Le haïku serait comme une prise de conscience du sentiment qui passe et de l'existence de l'instant présent. Le poème court ne vise rien. Le haïku en témoigne, comme le remarque Barthes : il « est écrit juste pour être écrit » (1970/2007b, p. 110). Il ne cherche pas à dévoiler un sens. Les haïkistes écrivent des poèmes courts sans autre ambition que d'exprimer une impression fugitive.

*Courent les nuage d'été –
grossissent
les mandarines*

(Ippekirô, 2007b [t.2], p. 67)

*Étoile filante –
un amour
à destination inconnue*

(Madoka, 2012, p. 105)

Dans la perspective barthésienne (1970/2007b), le haïku est décrit comme un développement⁴³ ou une pensée ciselée – quelques mots, une image, un sentiment – qui démontre un long travail rhétorique. Le haïku a le droit d'être futile, court, ordinaire et être fondé sur une impression libre et propre au haïkiste ; d'enfermer une sensation ou une image dans un mince horizon de mots ; avoir le droit d'énoncer une phrase qui libère le cru d'une impression. Il ne peut y avoir de récit⁴⁴ dans le haïku, sinon dans des allusions qui en évoque un que de loin et d'un seul coup (Bonnefoy, s.d.). Pour Barthes, le haïku est une impression inclassable dont la brièveté garantirait la perfection et dont la simplicité atteste la profondeur en vertu d'un double mythe : l'un *classique*, qui fait de la concision une preuve d'art ; l'autre *romantique*, qui attribue une prime de vérité à l'improvisation (Barthes, 1970/2007b, p. 91). Barthes décrit le tercet du haïku (5-7-5 syllabes) comme un dessin syllogistique en trois temps (p. 94). Le haïku s'articule sous l'aspect d'une émotion poétique. Barthes le nomme *l'émotion concentrée*, « une notation sincère d'un instant d'élite » (p. 93) et surtout de silence. Le haïku a cette propriété quelque peu « fantasmagorique » (p. 91).

Dans le haïku, [...] il ne s'agit pas d'être concis (c'est-à-dire de raccourcir le signifiant sans diminuer la densité du signifié), mais au contraire d'agir sur la racine même du sens, pour obtenir que ce sens ne fuse pas, ne

⁴³ Dans la conférence de Bonnefoy (s.d.), ce dernier envisage le « développement » barthésien (1970/2007b) comme une pensée qui se développe.

⁴⁴ Le haïku n'a pas de récit. Toutefois, le haïku performatif est un récit, car il s'agit d'un art qui est une activité.

s'intériorise pas, [...] ne divague pas dans l'infini des métaphores, dans les sphères du symbole. La brièveté du haïku n'est pas formelle ; le haïku n'est pas une pensée riche réduite à une forme brève, mais un événement bref qui trouve d'un coup sa forme juste [...]. [L]e haïku a la pureté, la sphéricité et le vide même d'une note de musique [...] (Barthes, 1970/2007b, p. 100-101).

Depuis la fin du XIX^e siècle, les diverses adaptations ont permis à ce dernier de s'ancrer dans le monde contemporain. Le haïku d'aujourd'hui reflète une poésie de l'environnement dans lequel nous vivons : phénomènes saisonniers et atmosphériques, urbanisation, technologie, végétation, voyages et activités humaines. Selon les études de l'écrivaine française Pascale Senk, le haïku ne recherche pas une

[...] poésie dans le rêve, l'idéal, l'imaginaire, mais la réalité la plus matérielle, la plus anodine, la plus triviale. Le haïku ne poursuit pas la beauté dans le raffinement, la somptuosité, la grandeur ; mais la poursuit dans la simplicité, la pauvreté, la petitesse. [...]. Il s'écarte de tout ce qui, sous le prétexte de l'embellir, vient surcharger, travestir, solidifier la spontanéité du vivant. Le haïku tente de capter la vie au plus près de son jaillissement (2009, p. 78).

L'inventaire du haïku s'inscrit dans la modestie d'un univers matériel : chapeau, paille, cuvettes, balais, etc. (Brochard, 2009, p. 80). Chaque objet, dans la plénitude de sa fonction, de son usage et de sa symbolique, miroite ce qu'il a de plus humble et de plus rudimentaire. Ces objets, chargés de sens positif, concourent au déploiement d'une esthétique nommée « *sabi* »⁴⁵, qui constitue en quelque sorte la « couleur » du haïku. Cette esthétique admet le vieilli, l'usé, le corrodé ; elle exalte l'altération naturelle qu'engendre l'action du temps (p. 81).

⁴⁵ À l'origine, le mot « *sabi* » avait une valeur négative. Il signifie « rouille » en japonais. Senk (2009) explique que cette valeur péjorative s'est ensuite retournée pour se charger de connotations positives.

*Souhaitant être amoureuse,
je fourre une fraise
dans ma bouche*

(Suzuki, 2010, p. 97)

*Neige en pétales de pivoine -
cette nuit-là
l'odeur de ma femme*

(Hakyô, 2007b [t.2], p. 32)

Pour Bashô, les choses les plus vulgaires [comme dans l'exemple précédent de Suzuki] peuvent être porteuses d'une émotion poétique parce que le haïkiste a développé une vision de la beauté qui va à l'encontre de nos préjugés (Senk, 2009, p. 79). La beauté ne se trouve pas tant dans l'extériorité que dans l'intériorité, dans la perfection ou l'imperfection, mais dans la qualité du regard qu'on porte sur les choses (Jodorowsky, 2009, p. 179). La beauté émerge du haïku lorsqu'il libère le sublime d'un moment intime provoquant le plus subtil des séismes (Atlan et Bianu, 2007a [t.1], p. 7) ; et lorsqu'il s'exprime le temps d'un souffle et qu'il n'est pas plus long qu'une respiration. Senk affirme que la beauté dans le haïku n'est pas « une qualité passive, intemporelle, fixée pour l'éternité dans une forme immuable et refermée sur elle-même. Elle est mouvante, inachevée, imparfaite. Elle est une qualité organique et vivante. Elle est inscrite dans le mouvement interminable de la vie » (2009, p. 83). La beauté du haïku apparaît donc dans une simplicité.

*Par un pet du cheval
balayée dans les airs
une luciole*

(Issa, 2009, p. 162)

*Je me suis arrêtée -
l'air autour de moi
s'est ampli de libellules*

(Teijo, 2007b [t.2], p. 116)

Le haïku n'a rien de pesant. De l'avis de Jaccottet (1987), il est un excès de légèreté et de fragilité. Il nous révèle une passion d'une profondeur, d'une densité qui se situe entre tristesse et beauté. Les haïkistes ayant vécu Hiroshima

au milieu du XX^e siècle ont décrit des images horribles tout en faisant foi d'un regard poétique sur cette réalité déconcertante. Soi-disant, le haïku ne conçoit pas, il découvre ce qui est là, maintenant. Il s'attarde à un « point de vision » sur l'infime de la réalité ; à des instants où le monde fait signe.

*Qu'ils sont tristes
ces cadavres qui s'embrassent.
Clair de lune*

(Takahashi, 2010a, p. 217)

*Une petite fille
Retourne avec force plein de
cadavres,
Cherchant sa mère*

(Takahashi, 2010b, p. 217)

Les haïkus qui parlent d'amour s'inscrivent dans une veine très personnelle. Ils sont des perceptions et des pensées dans lesquelles le poète exprime une effusion sentimentale. C'est une poésie très individualiste, autoréférentielle et autobiographique. Les haïkistes portent une attention aigüe aux émotions qui constituent souvent l'un des seuls matériaux de ces poèmes⁴⁶. Cette forme poétique permet un accès intime à des mouvements de l'esprit et à une connaissance de soi. Par l'intermédiaire du littéraire, les haïkistes nous font partager des expériences de vie de leur existence. Tout ce qui nous entoure : les événements quotidiens, les relations habituelles, les habitudes de notre mode de vie ont une influence ininterrompue sur nous-mêmes (Novalis, 2002/2008, p. 26). Les haïkus sont la preuve d'une existence intérieure, d'une poésie qui décrit la sensibilité de l'impermanence des choses – qu'elle soit de la nature ou de l'amour.

*Ses fesses
sont douces – même vêtues*

*Vivre comme une oeuvre d'art
c'est faire de sa vie chaque jour*

⁴⁶ L'émotion n'est pas elle-même une production artistique, mais bien un état structurant des éléments divers d'une expérience.

d'un pyjama

(O'Shaughnessy, 2012)

un miracle

(O'Shaughnessy, 2016)

Traditionnellement au Japon, le thème de l'amour était réservé à la poésie *waka* (tanka). Le tanka signifie littéralement en japonais poème court. C'est un poème qui se définit par 35 syllabes sur cinq lignes. Le tanka est l'ancêtre du haïku. Au Japon, il est considéré comme la forme la plus élevée de l'expression littéraire. Durant des siècles, cette forme de poésie n'a été écrite que par des femmes courtisanes. Le tanka était une forme littéraire subjective dans laquelle la poétesse collectionnait par écrit les sentiments qu'elle éprouvait dans certaines circonstances de la vie. Ce genre n'a pas perdu son importance : « Bien que le tanka ait connu son apogée à la période de Heian kyô (794-1185), il est encore considéré comme le fleuron de la poésie nipponne » (Belleau, 2010, p. 5).

Lorsque le haïku a émergé, ce sont les hommes qui s'y sont consacrés. Le haïku était à l'origine une forme littéraire plus objective, car il poétisait le thème de la nature⁴⁷. C'est uniquement au début du XX^e siècle que les poètes et les poétesse ont accordé au haïku une forme plus subjective relevant de sentiments d'amour et de la sexualité. Ils argumentaient haut et fort qu'il n'y a pas uniquement le Zen de la nature qui importe, mais également les « moments affectifs de la vie humaine » (Gurga et Miyashita, 2000, p. 8-9). Au cours de l'évolution de l'humanité, il y a eu assurément des raisons qui ont poussé les poètes à approfondir les lieux de l'amour. On peut faire l'hypothèse suivante : les haïkistes se sont peut-être intéressés à l'amour parce qu'il est un champ de

⁴⁷ L'art du haïku a été développé en tenant compte de sa relation avec la nature. Cette dernière constitue un monde inépuisable et imprévisible où rien n'est anodin. Le haïkiste traduit dans ses mots une réalité bouleversante ; ce qui permet de voir ce qui n'était pas vu ou mal vu.

méconnaissance pour l'humain. On ne peut espérer assimiler le concept d'amour par des formules imaginaires.

Cette appropriation des éléments de la création du haïku et du tanka, et la relation qu'entretiennent ces arts littéraires avec la conscience du présent et le sentiment amoureux m'ont amené à m'interroger sur ma propre pratique artistique. Comment la performance peut-elle apprendre de ces arts nippons (le principe de la forme brève), et que gagnera-t-elle ?

2.3 La lettre d'amour performative : vers une forme brève

Les grands poèmes épiques, quand ils sont beaux, sont beaux quoiqu'ils soient grands, et le sont par fragments (Valéry [cité par Gleize], 1991, p. 43).

En 2012, j'ai introduit dans mes lettres d'amour performatives une poésie qui est à la rencontre du haïku et de la performance. Intitulé *haïku performatif*, cette approche artistique expérimente le poème bref qui se traduit par la quintessence de la gestuelle et par une économie⁴⁸ d'images explicitant une énonciation performative. Le haïku performatif vise la simplicité d'actions et d'idées afin de rejeter l'extravagant, le superflu et l'inutile. Ce qui distingue la lettre d'amour performative du haïku performatif, c'est la métrique (la structure rythmique) et la philosophie du haïku (l'essence d'une idée). Les forces et les propriétés prétendues de la lettre d'amour performative sont conservées dans le

⁴⁸ La contraction de mes lettres d'amour performatives vers le haïku performatif s'est forgée au gré de mes activités sur la scène régionale, nationale et internationale. Voyageant plusieurs fois par année, il m'est impossible d'emporter un nombre volumineux de matériaux pour l'accomplissement de mes performances. Définitivement, cette approche rompt avec ma manière habituelle de travailler. Je crois essentiel d'interroger mon processus de travail, mes tendances et mes habitudes dans une optique de dépassement de soi.

haïku performatif. Il s'agit invariablement d'une proposition artistique sur l'amour créée à partir d'expériences intérieures et adressée à l'objet aimé.

J'ai grandement été préoccupé par la question : qu'est-ce que renferme la forme brève du haïku performatif ? Un poème-performance de courte durée, un geste artistique, la synthèse créative d'une idée poétique ? Le bref du haïku performatif se mesure par rapport au principe d'épuration des idées, des actions et des matériaux. Il existe diverses approches de la poésie brève dans l'art performance. Les performeurs Lynn Charlotte Lu, Michela Depetris, Alexis Bellavance, Maline Casta et Michelle Lacombe (voir annexe A) composent avec une poésie succincte (parfois un seul geste). Ils insistent sur une poésie provenant d'impressions spontanées et qui tisse un langage « maillée ». Ces artistes formulent des actions dans la plus brève expression, dans une simplification syntaxique, une ellipse et une volontaire banalité de la grammaire (voir figures 25 à 29). La poésie de ces artistes est plus brève que ma conception du haïku performatif ; ce qui est révélateur pour moi ne l'est pas forcément pour un autre. C'est « à chacun de déterminer le degré de simplification qu'il désire atteindre ». (Gregg, 1936/2012, p. 9)

Selon le poète français Gleize (1991), la brièveté est une revendication formaliste. Par « formaliste », Gleize entend le culte de la Forme, ce qui, dans le domaine de la performance, peut signifier une beauté caractérisée par une succession de gestes. Les artistes qui interrogent cette problématique sont liés à la « question du sens et à la déstabilisation du sens » (Gleize, 1991, p. 34). Ce que dit Gleize, c'est que les justifications formalistes du dépouillement « [visent] quelque chose qui est au-delà du visible, au-delà du sensible [et] qui le prolonge et le transcende [vers] quelque chose d'indicible, d'indéterminé, d'inconnu » (p. 34). Dans cette perspective, Baudelaire ([cité par Gleize], 1991, p. 34) appelle

cette forme brève l'« infini » ; c'est-à-dire que l'objet du poème évoque au-delà de ce qu'il dit. En posant le cadre de la brièveté, je structure mes haïkus performatifs en une forme qui se résume à une idée d'amour déployée par trois images successives (trois tableaux performatifs). Ce cadre est le « fini » qui permet de capter l'infini (le Tout). Le haïku performatif s'avère indéchiffrable, car il est ouvert à une interprétation sans fin. L'« obscurité » est donc une condition essentielle de ma poésie.

La « brièveté mallarméenne » ([cité par Gleize], 1991, p. 35) se différencie de celle de Baudelaire (la forme brève « infinie »). Elle miroite plutôt le « rien », le « néant » et le « vide ». Mallarmé a été influencé par les théories bouddhistes et la pratique méditative du Zen. Si on adapte sa pensée à la performance, le bref signifie qu'une proposition artistique peut ne rien signifier du tout. Cette spéculation est possible du côté de la littérature si on se réfère aux recherches de Jaccottet (1987). Or, lorsqu'il s'agit d'un haïku performatif, la manifestation en temps réel introduit un récit aussi bref qu'obscur.

Mes haïkus performatifs ne tendent pas vers l'« objectivité », mais vers une poésie subjective. Ils s'opposent à la pensée de Jaccottet (1987) qui s'appuie sur la concision objective, hyper minimaliste et impersonnelle. Jaccottet défend une poésie sans images, une poésie n'ayant pas d'explication et une poésie neutre. Il favorise une brièveté qui est aussi simple que possible, c'est-à-dire un acte dénué de poésie afin d'en arriver à une « transparence », une neutralité insignifiante. Les performeurs minimalistes Lacombe (*Untitled*, 2012) et Depetris (*A conversation*, 2010), pour ne nommer que ceux-ci, accomplissent ce genre d'actes sous forme de décharges, d'explosions, de foudres ; des actes radicalement brefs. Ces deux artistes sont conscients qu'ils mettent en cause le

sens et même le sujet poétique. Pour eux, le bref signifie accéder à ce qui est invisible dans le visible ; la forme brève encourage une désaffection de la poésie.

Mon dépouillement performatif s'éloigne de la brièveté mallarméenne (1991) et jaccottetienne (1991) puisqu'elle est subjective et autoréférentielle. Elle est le résultat d'une ascèse, d'un travail de simplification et de réduction. Ma forme brève romantique s'adapte à la pensée baudelairienne (1991) qui suggère de composer avec l'infini. Elle se définit au-delà du « dire », au-delà du « moi » dans une poésie se prolongeant vers quelque chose d'indéterminé. Mes haïkus performatifs aspirent à une concision qui laisse au spectateur des signes et des symboles (une effusion sentimentale). Ma brièveté romantique répond à des préoccupations « formalistes ». Elle aborde le minimalisme formel sans toutefois tendre vers une proposition ultra-brève. Il ne s'agit pas d'être concis uniquement pour faire court, mais de formuler « un évènement bref qui trouve sa forme juste » (Barthes, 1970/2007b, p.100). Mes haïkus performatifs s'accordent selon des modalités d'intensité, de condensation et de (dé)structuration. Ils développent des images qui fournissent des formes, de la matière et une réflexion artistique.

L'épuration de la lettre d'amour performative m'a conduit à l'adoption d'une forme brève spécifique. Configurée selon un style d'art action inédit, la lettre d'amour renouvelée en haïku performatif trouve ses motivations artistiques dans l'objet aimé.

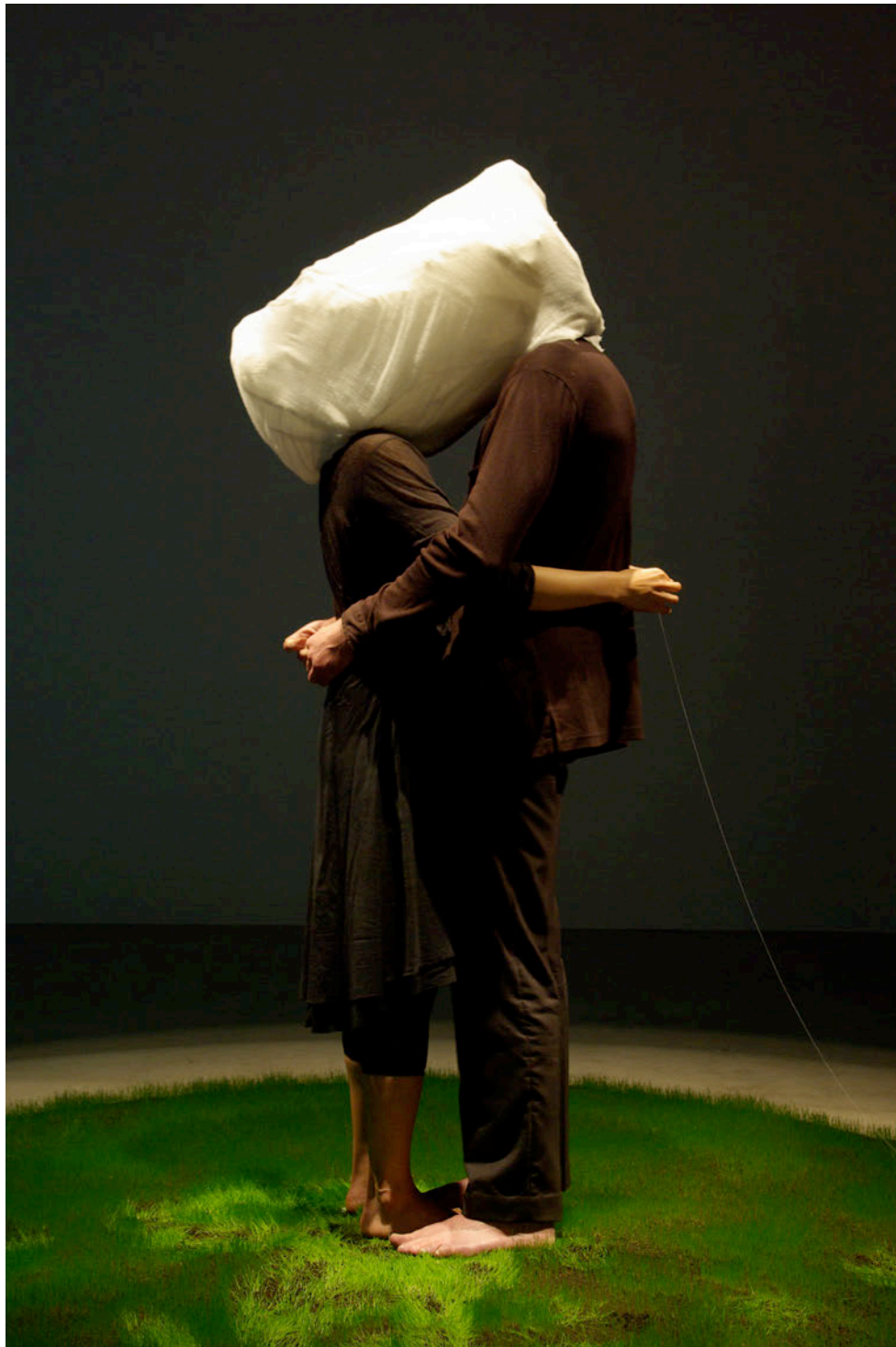


Figure 25 : Lynn Lu, *An idealized moment when everything is simple and secure*, Japon, 2008. Crédit photo Koike Hirohisa.



Figure 26 : Maline Casta, *If potato was a feeling*, Live Action Gothenburg, International Performance Festival, Göteborg, Suède, 2011. Crédit photo: Daniel Israelsson.



Figure 27 : Maline Casta *The girl and the forest part II*, Creature Live Art, Kaunas Lithuania, 2013. Crédit photo: Vaida Tamoševičiūtė.



Figure 28 : Alexis Bellavance, *Ligne simple*, L'écho d'un fleuve, Montréal, 2012. Crédit photo : Félix Bowles.



Figure 29 : Michelle Lacombe, *Non-titré*, Soirée de performance STEW, Montréal, Canada, 2012. Crédit Photo : Francis O'Shaughnessy.

2.4 Haïku performatif : une philosophie créative⁴⁹

Les petites pièces que vous nous offrez sont de l'ordre de grandeur d'une pensée. Parfois cette pensée se réduit si gracieusement à une expression d'une simplicité absolue, qu'elle peut se confondre à quelque frisson, à un murmure, au passage d'un parfum dans le vent (Valéry, 1924, p. 306).

Le néologisme haïku performatif réfère au processus de création que je développe pour structurer des propositions artistiques arrimant performance et amour. Le concept repose sur le principe d'un court poème d'amour transposé dans le présent par le moyen du corps en action. Il est le résultat d'une longue recherche création ainsi que du mouvement des idées.

Le fondement du haïku performatif repose sur une métrique de trois images consécutives (trois tableaux performatifs) qui expriment l'essence de « résonances intérieures » (Décimo, 2005, p. 34). Cette métrique est inspirée de la notation en trois lignes (l'adaptation occidentale du genre) et de la philosophie haïku. C'est une structure rythmique représentée par des impressions éblouissantes (un développement de la pensée et des actions), mais pas extravagantes. Ce qui importe dans le haïku performatif n'est pas uniquement l'image du corps en mouvement (la manifestation), mais aussi l'esprit en mouvement (l'activité de la pensée). Je travaille sur quelque chose d'invisible : l'énergie ; autrement dit, un rythme de la pensée. Guidé par « une loi de l'économie des forces créatrices » et mentales (Chklovski, 2008, p. 15), le haïku performatif s'appuie sur « le fait de penser en grand et de miniaturiser en exécutant » (Barba, 2004, p. 94). Le haïku performatif évoque beaucoup plus d'images qu'il n'est dit en vérité. Les images que je développe ne se rapprochent

⁴⁹ Des parties de cette section ont été publiées dans un article de la revue brésilienne *Performatus* (O'Shaughnessy, 2014a).

pas de la compréhension ni de la signification de l'amour (le pourquoi de l'expérience intérieure), mais créent une vision de l'objet aimé.

Dans la lignée de l'esprit Fluxus et de la poésie concrète, le haïku performatif s'inspire de l'esthétique de l'instant et se déploie dans une narrativité parce qu'il s'agit d'un art temporel, une activité⁵⁰. Le haïku performatif n'a pas une temporalité précise ; il s'édifie d'après l'intention de l'artiste. Il ne se mesure pas en unité de temps, mais selon le déploiement des images. Lors de la *Rencontre internationale d'art performance de Québec 2012*, l'artiste vietnamienne Linh Phuong Nguyen (voir annexe A) a réalisé la performance *Candies for Thu Ha* qui se découpe en trois segments : le récit, la fabrication et la distribution⁵¹. Elle a exposé le récit de l'une de ses amies qui a pris la fuite en 1975 pour éviter la guerre du Vietnam. La mère de cette amie lui avait cuisiné des bonbons au sucre et au citron pour le voyage. Au cours de sa performance, Nguyen a préparé des bonbons similaires et les a distribués aux spectateurs. La narrativité de *Candies for Thu Ha* a pris tout son sens dans son ensemble parce qu'elle a uni un amalgame d'actions en temps réel qui sont pour le spectateur des *liens* essentiels pour établir le récit. Tant que le spectateur n'a pas « déroulé » le paysage de cette performance, le récit est incomplet. Même dans son essence et sa petitesse, le récit est incontournable en performance même si son contenu n'est pas toujours clair (voir figures 36 et 37).

⁵⁰ Cité par Buettner, Dewey croit qu'il y a une évidente relation étymologique entre les mots « *action* [et] *activité* » (2005, p. 570). Richard Martel semble être du même avis puisqu'il conçoit « la performance comme une activité » (1983, p. 4).

⁵¹ Cette prestation s'accorde avec ma philosophie du haïku performatif ; c'est pour cette raison que je la cite en exemple. Nguyen n'a jamais déclaré que sa performance est un haïku performatif. Sous aucun prétexte, je ne veux forcer l'artiste à adopter ce vocable, s'il ne lui convient pas.

Dans ma pratique artistique, mes images s'agencent selon l'idée du *scénario ouvert*⁵². Dans le haïku performatif *L'orange*, réalisé lors du Festival *Interakcje* 2013 au Musée d'art contemporain de Cracovie en Pologne⁵³ (voir figures 30 à 32), j'ai oublié d'accomplir des mouvements dans ma séquence narrative. J'ai alors développé un esprit d'ouverture par rapport à « *ce qui arrive* »⁵⁴. Je crois qu'il est primordial de s'adapter « aux différentes dynamiques et opportunités de *rencontres* [...] [dans le] présent » (Wen, 2011, p. 7). Agir au sein du scénario ouvert, c'est s'ajuster à la réalité qui « secoue » les stratagèmes conceptuels de la proposition artistique.

En 2012, au centre d'artistes *Le Lieu, centre en art actuel* à Québec, j'ai expérimenté mon premier véritable haïku performatif : *Le dessert*⁵⁵. J'ai évoqué par des images poétiques que l'amour porté à l'objet aimé est une expérience de l'impermanence des idées. Ce haïku performatif s'est déployé par l'intermédiaire de trois éléments narratifs : la clémentine, la valise et le discours amoureux. D'abord, j'ai fait rouler une clémentine sur mon avant-bras. Elle symbolisait le voyage, les rencontres et les épisodes d'amour éphémères. Ensuite, du haut d'un escabeau, j'ai déversé sur le sol des milliers de morceaux dorés de casse-tête qui

⁵² Je vais revenir sur ce concept au chapitre 3.5.

⁵³ *L'orange* fut également présentée lors du 30^e anniversaire du centre d'artistes *Le Lieu, centre en art actuel* à Québec au Canada (2013) et à la 17^e édition du *Nippon International Performance Art Festival* (NIPAF) à Miyazaki au Japon (2014). Consultez le DVD : *Art Performance Sztuka ; Pologne Québec, Polska Québec ; Hommage à Jan Swidzinski* (O'Shaughnessy, 2014c).

⁵⁴ Je reviendrai sur ce concept au chapitre 3.4.

⁵⁵ Le haïku performatif intitulé *Le dessert* est une prestation qui a suscité un vif intérêt auprès des communautés artistiques québécoise et étrangères. Cette proposition artistique fut explorée sous diverses approches au *Lieu, centre en art actuel* lors de l'évènement *Salut Papa* (Québec, 2012), à la 5^e édition de *L'écho d'un fleuve* (Montréal, 2012), à la 2^e édition de *Action Réaction* (Saguenay, 2012) et à *Place à l'art performance, Session 18*, à Paris (France, 2013), au *Centre Européens d'Actions Artistiques Contemporaines* lors du *Week-end musées Téléràma* à Strasbourg (France, 2013), au *Tehdas Teatteri* à Turku (Finlande, 2013) et à la 17^e édition du *Nippon International Performance Art Festival* (NIPAF) à Tokyo (Japon, 2014).

étaient dans une valise. Ces derniers évoquaient la pluralité d'amours qui réside en nous. Ce haïku performatif s'est conclu en présentant une note manuscrite révélant l'intention de la proposition artistique et la « couleur » de mon imaginaire. Cette note manuscrite s'avérait être un haïku : *L'avion fonce/ dans les nuages blancs/ pendant que nous mangeons le dessert*. En mettant l'accent sur le *nous*, l'imagination d'un « autre » (un objet aimé) évoquait une envie fondamentale d'être amoureux (voir figures 33 à 35 et 44).

Le dessert (2012) chevauche les contraintes formelles du haïku traditionnel et actuel. J'ai construit un haïku dans le présent qui s'adresse à l'œil et à l'ouïe. Ce haïku performatif évoque une poésie qui s'inscrit dans l'espace de la pensée et qui n'est pas une peinture du réel.

Dans mes haïkus performatifs, la prédominance de la métrique de trois images consécutives est la base de son style et de la marque de son identité. Je développe une structure rythmique par l'entremise d'impressions éblouissantes qui expriment l'essence d'une idée d'amour. La force du haïku performatif réside dans la capacité d'ouverture à l'inconnu. L'évènement, c'est l'expérimentation de sa pensée dans la réinvention de la lettre d'amour.

Mes haïkus performatifs dépendent du regard porté sur les choses. Ils reposent sur la qualité de leur enchaînement et sur le phrasé créatif qui se délimite dans la forme et l'esprit.



Figure 30 : Francis O'Shaughnessy, *L'orange*, Musée d'art contemporain de Cracovie (MOCAK), Pologne, 2013. Crédit photo : Sara Létourneau.



Figure 31 : Francis O'Shaughnessy, *L'orange*, NIPAF, Miyazaki, Japon, 2014. Crédit photo : Thanh Nguyen Quoc.



Figure 32 : Francis O'Shaughnessy, *L'orange*, NIPAF, Miyazaki, Japon, 2014. Crédit photo : Meba Kurta.



Figure 33 : Francis O'Shaughnessy, *Le dessert*, Écho d'un Fleuve, Montréal, Canada, 2012. Crédit photo : Félix Bowles.



Figure 34 : Francis O'Shaughnessy, *Le dessert*, Tehdas Teatteri, Turku, Finlande, 2013. Crédit photo : Sara Létourneau.



Figure 35 : Francis O'Shaughnessy, *Le dessert*, Tehdas Teatteri, Turku, Finlande, 2013. Crédit photo : Sara Létourneau.



Figure 36 : Linh Phuong Nguyen, *Candies for Thu Ha*, RIAP, Québec, Canada, 2012. Crédit photo : Francis O'Shaughnessy.



Figure 37 : Linh Phuong Nguyen, *Candies for Thu Ha*, Langage Plus, Alma, Canada, 2012. Crédit photo : Francis O'Shaughnessy.

2.4.1 Sa forme et son esprit

Dans le haïku performatif, je cherche une *forme* et un *esprit*. Je distingue trois concepts fondamentaux en ce qui concerne la forme : a) la forme « extérieure », b) la forme « intérieure » et c) la forme conjuguée. Ces formes s'ouvrent à l'*esprit* du haïku performatif, c'est-à-dire une capacité d'expérience spirituelle par le réel.

a) Dans mes recherches, la forme qualifiée d'« extérieure » désigne la configuration spatiale d'un objet artistique dans son aspect physique. L'objet représenté est la « proposition plastique » (Martel, 2012). En tant qu'artiste nomade, j'agence divers dispositifs d'objets matériels. À partir d'une charge pulsionnelle, je formule une situation d'accomplissement au sein d'« éléments de célébration plastique »⁵⁶ (Martel, 2012). Dans le haïku performatif, la forme et la matière se complètent mutuellement puisque je m'attarde au style, à la syntaxe et au mode de construction qui déterminent l'œuvre performative. Je m'exprime à partir de techniques opérationnelles en suggérant différentes approches : la mécanique du corps (l'expressivité du geste et le découpage rythmique) et la composition organisationnelle d'une morphologie plastique.

b) La forme que je qualifie d'« intérieure » ne se base pas sur l'apparence, mais sur le « fond » du haïku performatif. Elle caractérise l'idée (le discours) en exprimant l'énoncé d'amour dont elle est chargée. Purement spirituelle, elle suggère différentes approches méthodologiques pour évoquer le contenu des impressions affectives. Cette forme est l'attribut du schéma et du fond de l'œuvre. Elle est une « recherche théorique qui influence indirectement la

⁵⁶ Martel (2012) a emprunté l'expression *célébration plastique* chez Terry Atkinson qui utilisait cette terminologie à propos de minimalistes comme Donald Judd ou Ad Reinhardt.

manière de manipuler les dispositifs plastiques » (Martel, 2012). Lorsque la forme intérieure est associée à la philosophie haïku, elle tend vers un caractère analytique et synthétique des choses, et elle vise l'idéal d'une proposition plastique.

c) Selon ma vision artistique, la conjugaison des formes extérieure et intérieure permet l'agencement esthétique d'un discours plastique, parce que cette liaison transforme leur dualité en unité. La ligature entre ces deux formes unit des points de correspondance entre les structures abstraites (la pensée conceptuelle) et les structures plastiques (l'objet et la matière). Ensemble, je les vois comme une puissance créatrice et structurante. Il est difficile de séparer ces deux formes puisqu'elles sont le résultat d'une structuration à partir d'un principe organisateur (la forme intérieure). Ce discours plastique doit être considéré comme « une activité générative de connaissance tant sur le plan interne qu'externe » (Martel, 2012). Cette liaison fait foi des dimensions du haïku performatif : l'expérience de l'artiste, le contenu idéologique et le sens de l'œuvre. Ces formes réunies sont la détermination structurale et conceptuelle d'un phénomène plastique. Elles se dressent et logent dans ce que je nomme *l'esprit* du haïku performatif.

Cet esprit repose sur les différents niveaux de conscience qui sont mis en évidence dans le haïku performatif. Dans ma perspective de recherche, *l'esprit* agit sur le « performatif » de la proposition artistique. Il représente la non-idée, le portrait de ce qui est indéterminé, l'imprévisible et l'imagerie du hasard. Dans la dimension du présent, je dois fabriquer une proposition plastique en gardant en tête qu'il existe d'autres options possibles d'énonciation (une sérendipité). *L'esprit* est l'« apparaître » qui s'insère sans prévenir dans la structure formelle et conceptuelle. Pour moi, il est un « auxiliaire » des lois de la nature et complète

mes idées conceptuelles « fixées ». La tentative de contrôler la nature n'est pas un scénario envisageable. Je formule une proposition plastique d'après le principe de l'incertitude épistémique. *L'esprit* est une extension du réel agissant conjointement avec les lois de la nature. Dans mon cas, avoir *l'esprit* performatif, c'est envisager l'impossible, être en harmonie avec la nature.

Ma démarche artistique m'amène à ouvrir mes pensées à l'harmonisation du moi (la forme) et du non-moi (*l'esprit*), car « l'homme est fait d'élément non-homme » (l'unité est faite de diversité) (Nhat Hanh, 1996/1997, p. 58). Un être vivant est fait de non-être vivant puisqu'il est constitué d'air, de soleil, de minéraux et d'eau. J'adapte la vision de Nhat Hanh (1996/1997) au haïku performatif parce que cette pratique est composée à la fois de moi, d'interactions avec d'autres êtres vivants (des spectateurs), de matériaux, de substances inorganiques (non vivants) (air, eau, minéraux et lumière) et de substances organiques (plantes, clémentines, etc.). Mes haïkus performatifs se forment à partir de notions conceptuelles et d'éléments non conceptuels et proposent une poésie offrant une multitude de lectures, en fonction des spectateurs et d'éléments contextuels ; le « tout » s'assemble pour contribuer au corps du haïku performatif. *L'esprit* du haïku performatif est vaste et continuellement transcendé par la réalité. La rencontre de la forme (le moi) et de *l'esprit* (le non-moi) est le seuil d'une expérience poétique.

La forme et *l'esprit* sont donc deux composants qui contribuent à l'édification du scénario ouvert de mes haïkus performatifs. La première est une proposition plastique réfléchie suivant une intention déterminée ; le deuxième est l'apparaître de la nature qui « bouscule » le rythme conceptuel de la proposition. Le dialogue entre ces deux composants m'a fait comprendre que je ne peux pas isoler l'un au profit de l'autre. Mes haïkus performatifs s'élaborent à partir d'un

concept qui naît au contact de la nature. Pour que l'œuvre se déploie, je dois faire confiance à l'imprévisible en rendant disponibles mon cœur, ma conscience et mon être. Cette nécessaire attitude d'ouverture, cette adaptation urgente et incontournable, est une condition essentielle du haïku performatif.

Le haïku performatif affirme donc une vérité subjective intimement liée à l'acte d'amour dont il est indissociable. Son complexe processus créatif se déploie selon quatre étapes que je décris à la section suivante : la figure, la poésie, l'énonciation et la proposition artistique.

2.5 Haïku performatif : Méthodes d'exploration et de créativité positive

L'épreuve doctorale m'a conduit à développer une recherche autopoïétique : une étude du processus créateur où j'aspire à comprendre un art en train de se faire. L'approche autopoïétique vient du grec *auto* (soi-même) et *poiësis* (production, création). L'autopoïétique est « une recherche à caractère poïétique réalisée dans une pratique artistique par celui-là même qui en est l'acteur principal » (Gosselin, 2006, p. 24-25). La recherche s'établit ainsi entre l'artiste et l'œuvre à faire. J'essaie de modéliser un genre artistique qui découle de ma démarche performative. Je souhaite généraliser un mode de production au bénéfice d'autres praticiens et théoriciens de l'art action.

Dans ma démarche artistique, j'invoque des énamorations⁵⁷ imaginaires qui surgissent des objets métaphoriques⁵⁸ évoquant le paysage de la femme. Dans *Le*

⁵⁷ Le néologisme énamoration : coup de foudre, choc amoureux.

dessert (2012) et *L'orange* (2013), mes énamorations sont des dérives amoureuses qui investissent l'imaginaire à défaut de fonctionner dans la réalité⁵⁹. Dans la dérive amoureuse, je vise l'être positif. Mes haïkus performatifs n'empruntent pas la voie de l'art thérapie ; ils ne partagent pas l'expérience d'un trauma (en grec « blessure ») ni l'ennui de la vie (spleen). Lors de la création de ces œuvres, je m'efforce de mettre à revers des « situations pathétiques (et non pathologiques) » (Barthes, 2007a, p. 60) pour les transformer en « forces de vie » (Sibony, 2005, p. 177). Mon axe de recherche est foncièrement en contraste avec les performances négatives de l'histoire de l'art des XX^e et XXI^e siècles (actionnisme viennois, *body art* et pratiques autodestructives actuelles). Encore aujourd'hui, plusieurs artistes partagent par la médiation de l'art leurs angoisses et leurs souffrances. La performance est-elle un moyen artistique de soulager une blessure ? Pour moi, ce type d'approche demeure une manière mystérieuse de s'accomplir. Je ne conçois pas la performance comme alimentée par la douleur. Le public n'est pas non plus un médecin ; exposé à la souffrance de ces artistes qui font d'une performance un lieu de martyre, ils la subissent à leur tour. L'artiste Nyan Lin Htet (*Choke 19622010*, 2010), Yoyo Yogasmana (*Criminal Harmony*, 2001) et Zhou Bin (*Chase the sun*, 2007) ont recours à la violence physique et mentale pour justifier leurs intentions (voir annexe A). De l'avis de Jodorowsky, « [l]e plus terrible n'est pas dans les douleurs ni dans les souffrances, mais dans ces désirs [...] qui les entretiennent » (2005, p. 153)

⁵⁸ Les « objets métaphoriques sont comme des masques et derrière ces masques, il y a une âme » (une muse) (Barthes, 1980, p. 168).

⁵⁹ Clément Rosset (1976/1984) fait allusion à une discordance entre le comportement adapté à une perception erronée et le réel. Mes discours amoureux se forment à partir d'une perception de la réalité (quasi-réalité), une projection imaginaire. Mon discours d'amour prend forme dans une réalité déformée par une « projection » (Blondel, 1998, p. 105) de mon imaginaire. Cette dérive est consciente, elle est une expérience qui me permet de construire une symbolique dont j'assume l'entière responsabilité.

On doit avoir conscience de l'héritage de l'« art action » (« voir glossaire ») et de nos conditionnements (mentaux et psychiques) d'où découlent les orientations, tendances et stéréotypes répressifs. L'acceptation de la souffrance sous-entend un ensemble d'opinions funestes. Il ne s'agit pas d'accepter une structure sans la remettre en cause. C'est pourquoi dans mes performances je remplace la souffrance par l'amour. Je veux me libérer de la tradition de la souffrance et la renouveler vers une vision positive. Une performance demeure une performance ; seules mes motivations amènent une modification sur l'état d'être performatif.

Il y a deux types de souffrance : l'une négative, l'autre positive. Les artistes soutenant un « art malade » (la médiocrité, l'angoisse, le vandalisme et la violence) s'inscrivent dans un mouvement d'actes de destruction. Dans les années 1960 et 1970, les artistes ont exploré des actions d'automutilations et des comportements sadomasochistes (flagellations, mortifications, punitions). Je suis conscient que « rien ne peut être acquis sans la souffrance »⁶⁰ (Desjardins, 1985, p. 32), mais la souffrance négative ne fait progresser personne (p. 33).

La souffrance positive prend un autre sens. Au cours des performances des artistes québécois Julie-Andrée T. (*Nature morte in Sopot*, 2014) et Étienne Boulanger (*Comment traverser une piscine de manière poétique*, 2013), la souffrance est assumée, consciente et intentionnelle (voir annexe A et figures 38 et 39). C'est une souffrance qui a un but parce que les artistes surmontent des épreuves physiques afin de faire éclore des images créatives.

⁶⁰ La souffrance et l'amour ne peuvent aller de pair, mais dans les sociétés de tradition chrétienne, on a idéalisé la souffrance : on l'a mise sur une croix, cette souffrance, et on l'adore, entendant par là qu'il est impossible d'y échapper (Krishnamurti, 1994, p. 85).

En performance, l'esprit d'amour⁶¹ ne se manifeste pas facilement. Il est parfois profondément enfoui sous de nombreuses couches de souffrances. Tant qu'il y a des souffrances négatives, l'« esprit d'amour » (Nhat Hanh, 1996/1997, p. 15) émerge difficilement. Tôt ou tard, il faut faire un choix honnête entre un lieu de souffrance (révolte, déchirements, désarroi) ou un lieu d'amour. Dans ma pratique artistique, j'opte pour la « cessation de la création de la souffrance » négative (Nhat Hanh, 1998/2000, p. 21). Le défi est de favoriser l'esprit d'amour (découvrir une source profonde de joie)⁶². Vivre l'amour, c'est oser se faire plaisir et être heureux. Tout dépend du regard que je porte sur la réalité. Le regard négatif sur la réalité insinue que la vie est souffrance. L'artiste entretient un désenchantement, car il voit ce que la vie ne lui a pas donné. L'artiste au regard positif favorise l'accomplissement constructif, parce que l'art lui procure de grandes joies – et cela même si la vie lui paraît cruelle. Être positif, c'est une question d'amour, car c'est « affirmer que le [...] fait d'aimer peut tout changer » (1989, p. 211). Dans mon langage performatif, avoir l'audace d'aimer, c'est oser offrir une lettre d'amour à l'objet aimé devant un public. Lorsqu'on fait une action, ce n'est pas uniquement pour nous-mêmes ; c'est aussi pour l'autre qui est spectateur de cette action. Toutefois, ce dernier ne lit pas l'idée (ma préoccupation sur l'objet aimé) ; il perçoit quelque chose qui « unit » les actions entre elles (Ferrando et O'Shaughnessy, 2013). Le sens ultime dans mon travail

⁶¹ Pour ne pas perdre le lecteur, l'esprit énoncé au chapitre 2.4.1 est différent de celui dans cette section. L'esprit d'amour est lié au tréfonds de notre conscience, c'est-à-dire à cette source profonde de joie et de bonheur.

⁶² Lorsque je suis en communion directe avec l'amour, je comprends qu'il n'y a pas de distinction entre lui et « moi ». Quand mon esprit réalise que l'amour n'est nul autre que moi, qu'il est la cause et le lieu de perception de l'amour, je comprends que je suis l'amour. L'« amour est étranger à toute conscience [car] il est l'amour » (Krishnamurti, 1993/1998, p. 102). Selon Krishnamurti, l'esprit est amour ; mais trop souvent les individus le lient à une idée (des mécanismes qui lui attribuent un sens). Découvrir l'esprit d'amour est une expérience qui est extrêmement difficile à saisir, car elle requiert non pas une pensée pétrie de traditions, mais une attention vive.

pragmatique, c'est que l'objet aimé se fonde sur moi-même. Il s'agit d'apprécier la joie qui est en soi et autour de soi de s'autoriser un don d'amour (permettre une réconciliation avec soi) pour commencer à être heureux. Autrement dit, être en amour avec un objet aimé signifie être en amour avec soi⁶³.

⁶³ Je vais revenir au chapitre 3.6 sur cette notion.



Figure 38: Étienne Boulanger, *Comment traverser une piscine de manière poétique*, VIVA, Montréal, Canada, 2013. Crédit photo: Guy L'Heureux.



Figure 39 : Julie Andrée T., *Nature morte in Sopot*, Festival PAIN PONG, National Gallery in Sopot, Pologne, 2014. Crédit photo : Jerzy Bartkowski.

Le meilleur moyen de justifier l'esprit d'amour est de souligner le caractère unique de l'objet aimé. Vouloir vivre l'amour, c'est découvrir l'« état sans ego » (Desjardins, 1989, p. 187). L'égoïsme ou l'égoïsme c'est ce à quoi je suis condamné lorsque je ne m'aime pas (Desjardins, 1985, p. 330) parce que je me déçois d'être ce que je suis. Pour pouvoir combattre l'ego, je dissous le mental (le poids du passé, les nœuds psychologiques et les peurs). L'obstacle à l'état sans ego est la peur de mourir à soi-même.

L'amour de soi entre en jeu lorsque l'énergie positive se manifeste dans mes actes⁶⁴. Sa compréhension se révèle quand je découvre une dimension de joie « liée à l'esprit » (Nhat Hanh, 1990/2004, p. 15). Amour est synonyme de conscience, d'éveil et de libération. Pour moi, le haïku performatif est un réservoir de joie et de fraîcheur.

L'amour finit par gagner notre esprit et notre volonté et il se manifeste alors dans nos actions. Les paroles et les actes étant le fruit de la volonté, quand notre volonté est baignée d'amour, nos paroles et nos actes sont aussi insufflés d'amour (Nhat Hanh, 1990/2004, p. 22).

L'esprit d'amour se concrétise dans une réalisation de soi dans laquelle j'articule une poésie via une lettre. Cette dernière ne doit pas s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens « gymnastique » (Barthes, 1977, p. 8) et performatif. Pour moi, la lettre métamorphosée en haïku performatif signifie une proposition émotionnelle qui est énoncée sous forme d'affirmation de son amour. Par la médiation de l'art, le haïku performatif est une procédure de vérité subjective (une vérité en acte) qui s'articule selon quatre étapes parfois successives, parfois simultanées : a) *figure*, b) *poésie*, c) *énonciation* et d) *proposition artistique*.

⁶⁴ On ne voit pas l'amour, mais son influence, l'impact de sa présence. L'amour cause des changements corporels.

a) La *figure*, c'est l'« amoureux au travail » (Barthes, 1977, p. 8). Durant une période de création, je vis intérieurement l'effervescence du moment qui me conduit à « entreprendre de nouvelles démarches et [intrigues] » contre moi-même (p. 7). La figure, c'est rassembler des « discours »⁶⁵ et immortaliser des événements mémorables. C'est l'étape du processus de création dans laquelle je construis la substance d'une cérémonie artistique signifiante à propos de l'objet aimé. Cette cérémonie « schématique » évoque une idée d'amour qui est en chantier. Cette dernière est liée à la mécanique du corps « performatif » (Austin, 1970, p. 41), c'est-à-dire une formulation dans laquelle il y a un état de fait et un état d'être par la parole même. La figure, c'est aussi un travail sur la fragmentation de l'objet aimé traduit en symboles ; des matériaux de performance (matière, objets, vêtements, dispositif sonore, etc.) permettant de rédiger un récit amoureux. Le terme « fragment » est métaphorique, car il est relatif à un discours amoureux sous une perspective fractionnée de l'objet aimé et sous une perspective morcelée de mon univers. Je fabrique et collectionne des idées en vue d'accomplissements performatifs dans le présent. À ce stade, les idées qui émergent en moi sont guidées par la poésie.

b) Dans mes haïkus performatifs, l'un des traits de la *poésie* que j'exploite est l'état d'esprit d'amour ; la cérémonie symbolique d'une réaction affective provoquée par le paysage de la femme. Ce principe dépend du sensible qui s'anime en moi. C'est une poésie qui exprime ce que je ne sais pas dire et ce que je n'ai pas prévu. Le sentiment amoureux est lui-même une poésie qui réside en moi comme une vérité que je poursuis aveuglément, non pas pour ce qu'elle

⁶⁵ Dans son sens étymologique, le terme « discours » renvoie autant à une « action » qu'à une parole. Dans l'esprit austinien (1970), mon travail performatif aborde un discours amoureux qui se veut une *parole en actes*.

promet, mais pour ce qu'elle est. Cette poésie est malhabile et ne cherche pas l'habilité ; elle est difficile à comprendre à cause de son extrême pudeur. Pour moi, le mystère amoureux est « un état où les mots ne servent pas, n'ont pas d'usage, mais où chacun d'eux rayonne et fait signe ». (Midal, 2010, p. 13)

c) *L'énonciation* (Austin, 1970, p.41) est l'instrument me permettant de formuler une affirmation d'amour en images. Cette énonciation n'est pas seulement un « dire » à partir de mots audibles. L'acte énonciatif est une proposition artistique se concrétisant par le moyen des arts visuels. À partir de dispositifs artistiques et d'un contexte précis, j'attribue à l'objet aimé une articulation performative. Barthes compare cette articulation à l'apparence d'une « syntaxe » ou d'un « mode de construction » (1977, p.9). La lettre d'amour est la formulation « folle » d'une action affective. Ce n'est pas le dire qui est fou, mais la syntaxe qui est folle. Cette syntaxe est l'émoi poétique d'actes qui mènent à une liberté d'agir ; elle se prononce sous forme d'actions artistiques qui comblent mes plaisirs imaginatifs. L'énonciation est un mode de construction subjective, un procédé véridique amoureux me conduisant à exister dans une proposition artistique.

d) Enfin, ces trois étapes réunis – figure, poésie, énonciation – créent la structure et la logique du haïku performatif, c'est-à-dire la *proposition artistique*. C'est une performance dans laquelle la figure (l'amoureux) émet l'énonciation (une affirmation d'amour) à l'objet aimé (une muse) à partir de la poésie (un état d'esprit d'amour). Cette énonciation exécutée par la figure fait l'éloge d'une poésie intérieure par la médiation de l'art. La lettre d'amour est révélée sous forme de tableaux performatifs, elle est reliée à un langage et à une expressivité corporelle. Enfin, la proposition performative est la synthèse d'un processus amoureux qui formule le récit d'une lettre d'amour.

Le haïku performatif est une poésie comme évènement ; l'occasion propice d'être une forme vibrante. L'énonciation d'un acte cérémonial est une procédure de vérité subjective. Le haïku performatif est un éloge à l'amour pour vénérer l'objet aimé (plutôt qu'un moyen pour pleurnicher sur ses souffrances).

Le haïku performatif est un dispositif heuristique pour découvrir la sagesse de l'amour, le présent et l'art (c'est une philosophie de vie). En d'autres mots, c'est un outil pour mieux comprendre qui je suis.

2.5.1 Méthodologie heuristique

Pour formuler mon processus de création (un récit essentiellement issu de la pratique) et ma position d'artiste, je m'inspire de l'approche heuristique. L'enjeu consiste à révéler un protocole performatif qui prend forme à partir de l'amour idéalisé. Mon attitude pragmatique met en valeur la sérendipité⁶⁶ (les circonstances hasardeuses) parce que l'inattendu fait partie de mon cheminement artistique. En performance, je ne désire pas tout maîtriser ; j'aime me laisser surprendre par ce que je cherche et par ce que je ne cherche pas.

En études et pratiques des arts, plusieurs collègues du doctorat ont adopté la méthodologie heuristique comme approche fondamentale en création. Cette méthodologie tournée vers l'invention permet d'organiser la pensée pour planifier des objectifs de recherche (*Encyclopædia Universalis* en ligne, 2014). Cela s'explique parce que les praticiens s'appuient sur des expériences de

⁶⁶ La sérendipité « est une découverte heureuse d'une chose totalement inattendue et d'importance capitale, souvent alors qu'on cherchait autre chose » (*Dictionnaire Antidote*, 2012).

terrain, l'heuristique étant un instrument adéquat pour stimuler la recherche exploratoire.

Le terme heuristique provient du grec « *euriskein* », mieux connu par l'interjection « eurêka » qui marque la joie d'avoir trouvé une solution à un problème. Le procédé heuristique ouvre la voie à la recherche « en toute chose ». « Alors qu'un chercheur en sciences se retire du champ qu'il étudie (parce qu'il vise à introduire une distance critique entre lui-même et ce champ), le chercheur en arts [...] pénètre délibérément dans ce champ » (Lancri, 2006, p. 14). C'est ainsi que j'évolue « dans ce qu'il est convenu d'appeler le champ de l'épistémè » (p. 14). Le procédé heuristique me permet d'examiner des phénomènes provoqués par l'inconnu et l'imprévisibilité dans lesquels je suis moi-même immergé. Je m'autorise à être mon propre objet d'interprétation dans le champ de ma pratique artistique⁶⁷, car mon but est de découvrir et d'explicitier la cohérence de mon cheminement performatif (Laurier, 2006, p. 79). Autrement dit, j'explore le haïku performatif en vue d'acquérir, de savoir et d'accepter les changements provoqués par de nouvelles connaissances. Étant captivé par le mystère de l'objet aimé, je me sers de l'approche heuristique comme cadre méthodologique pour vivre passionnément le moment présent à partir de résonances intérieures. L'amour se vit dans « la solitude⁶⁸ » (Krishnamurti, 1998, p. 96) ; c'est un rendez-vous à la découverte de soi-même.

Dans le cadre de ma démarche, la méthodologie heuristique implique l'auto observation (un sujet s'observant). Puisqu'il me paraît difficile de défendre objectivement des problématiques associant l'art et l'amour (deux objets de

⁶⁷ S'inspirant des mots de Valéry, Pierre Gosselin écrit : « l'artiste lui-même qui à force de construire finit par se construire » (2006, p. 22).

⁶⁸ La solitude, « c'est vivre avec soi-même tel qu'on est, et non tel qu'on devrait être » (Krishnamurti, 1969/1994b, p. 70). Pour mieux cerner l'amour, il faut vivre intimement avec lui et ne jamais s'y habituer.

recherches qui semblent indéfinissables), je travaille sur moi-même pour expliciter mes préoccupations sur l'art action. Adopter une attitude méthodique vis-à-vis la recherche constitue une technique propre à la logique (cela consiste à doter la vie humaine de nouvelles inventions et ressources) (*Encyclopædia Universalis* en ligne, 2014). L'approche heuristique est une stratégie pour ancrer mes réflexions dans l'expérience performative ; c'est approfondir, intensifier et développer mes idées, mes sentiments et mes désirs dans le construire. Je cherche à définir comment l'amour fonctionne pour moi : comment l'amour est-il un « moteur » pour construire mes performances ? J'élabore un système de théories et de concepts pratiques conçu heuristiquement comme une « fiction créative » (Leter, 1998). Cette recherche vise à apporter la solution à un questionnement, et elle « contribue ainsi au développement des connaissances [dans le] domaine de la pratique artistique » (Laurier, 2006, p. 79).

Le haïku performatif est un concept qui se projette comme une théorisation en action. Je développe une double démarche alliant la recherche théorique et la manifestation performative (Gosselin, 2009, p. 26-27). L'arrimage de l'activité théorique et artistique assure à l'expérience une fonction cognitive du construire. L'activité théorique tente d'introduire des méthodes de raisonnement et de réflexion pour justifier mes connaissances conceptuelles sur les objets (appréhender par l'intellect). Par des moyens performatifs, l'activité artistique permet d'adopter un regard sur des objets (voir avec les yeux). Cette coalition entre le système de la connaissance et les opérations artistiques exemplifie l'énoncé « logique imaginative de la construction » (Jauss, 1972/2007, p. 39-40). Construire présuppose un savoir qui s'apparente à un connaître et qui s'expérimente dans le faire. Cet énoncé regroupe deux composantes (comprendre et produire). Le haïku performatif procède d'une production, une

activité distincte du connaître parce qu'il se détermine par la connaissance de l'artiste. Dans mes haïkus performatifs, je formule des idées qui se manifestent dans la production. Le connaître soutient une découverte dans le construire. C'est par l'intermédiaire de la logique imaginative de la construction que je fais l'expérience de l'imprévisibilité et de l'exploration créatrice des idées.

Dans ma recherche création, le principe de la découverte est primordial. L'approche heuristique m'a conduit à explorer la créativité au-delà du scénario prédéterminé. Parfois, il est nécessaire de délaisser son scénario pour ressentir les effets du « dessaisissement » (cet instant du chavirement de l'esprit) (Lancri, 2006, p. 15). « Jeter le trouble dans sa pensée » (p. 15), c'est vivre une véritable implication avec la réalité et c'est s'« unir » au champ des possibilités. Mon intérêt pour les circonstances imprévues est un accès à la « sérendipité » : il s'agit de découvrir par accident, avec sagacité, ce que je ne cherchais pas (Van Andel et Bourcier, 2009, p.27). La sérendipité est l'art de faire une « trouvaille⁶⁹ » à partir de situations inattendues ; c'est s'offrir une expérience inédite, non anticipée. Je suis disponible aux productions indéterminées, car pour moi la performance est un mouvement sans conclusion définitive (Eco, 1962/1965, p. 30-32). Lorsque je m'abandonne aux éléments imprévisibles, je peux composer avec l'accident et le hasard. Mon processus de recherche ne s'inscrit jamais linéairement, c'est un travail essentiellement en « étoile » (des cheminements qui ne cessent de diverger) (Lancri, 2006, p. 16). La sérendipité m'invite alors dans des espaces que je ne connais pas ; ainsi je peux me « dissoudre » (Ferrando et O'Shaughnessy, 2013) dans le présent. Pour y arriver,

⁶⁹ Une « trouvaille » est un résultat obtenu sans avoir été cherché ou anticipé (Van Andel et Bourcier, 2009, p. 44).

je dois être souple en regard de « *ce qui arrive* » afin de vivre des moments voués à la découverte.

La méthodologie heuristique me guide vers la spiritualité (l'élaboration de soi) et la créativité. Le haïku performatif ancre mes recherches (le processus conceptuel) dans l'expérience (le processus expérientiel). Le croisement de la rationalité et de la sérendipité me donne accès à un champ de possibilités infini d'actions ; c'est une stratégie pour s'accomplir en toute liberté. Le haïku performatif est donc une approche artistique créative pour vivre le présent, un modèle singulier de réalisation (l'expérience du poème en soi) qui vise la sculpture de soi.

2.6 Le paysage plastique⁷⁰

Dans l'instant créatif, les haïkus performatifs se déploient au cœur de paysages plastiques. Ces environnements poétiques particuliers sont comme le prolongement matériel de l'amour. Mes haïkus performatifs *FM-16* (2010)⁷¹, *Le dessert* (2012) et *L'orange* (2013) présentent l'ébauche éclatée d'un travail plastique qui tente de transcender le quotidien par des images romantiques. Ils s'articulent à partir d'« *installaction* poétique » (Aguiar, 2005, p. 12) que je nomme *paysages plastiques* (voir figures 40 et 41).

Pour Cauquelin, le paysage fait référence à une « approche sensible différente de la nature, du réel et de leur image » (1989/2000, p. 1). J'ai adopté cette

⁷⁰ Des parties de cette section ont été publiées dans le catalogue FO'S (O'Shaughnessy, 2013c).

⁷¹ C'est une performance réalisée en duo avec l'artiste italienne Michela Depetris à Berlin (Allemagne, 2010). Je reviendrai sur cette performance au chapitre 3.4.

expression pour décrire la signature concrète de mon imaginaire, c'est-à-dire le dispositif objectal de mes haïkus performatifs. L'idée du paysage procède de mes antécédentes recherches picturales « extentionnées » vers l'installation. Mes tableaux picturaux laissent l'empreinte de signes et de symboles évoquant l'amour ainsi que la beauté de la femme⁷².

Pour mes haïkus performatifs, je ne fabrique pas d'objets comme l'inscrit la tradition de l'histoire de l'art (une peinture, une sculpture, etc.) ; je n'utilise que des accessoires du quotidien. Suivant l'influence des théories de Duchamp, la formule conceptuelle de *ceci est de l'art* est appliquée à mes *ready-mades*. Toutefois, contrairement à ce qu'en dit De Duve (1989/1998, p. 13), les *ready-mades*⁷³ choisis dans mes haïkus performatifs ont une durée de vie limitée ; ils détiennent une valeur artistique uniquement le temps de la performance. Dans ma démarche artistique, il est peu crédible d'attribuer une éternité de l'art à ces objets, car ils perdent leur validité artistique dès que le haïku performatif s'achève. Je me défais de l'aspect utilitaire de l'objet pour provoquer de nouvelles associations entre le signe et le référent. Je regroupe des objets de substitution et des objets métaphoriques (par des glissements signifiants)⁷⁴ ; un ensemble d'« objets qui ont été *informés* » (Bourriaud, 2002, p. 47) par un comportement et une attitude. Dans *FM-16* (2010), la disposition des oranges sur le sol n'induit pas uniquement une image rectiligne : c'est le signe d'une délimitation entre deux univers de pensées, deux pays et deux identités. Les

⁷² Je suis à la quête d'un paysage parfait que je ne construirai jamais ; je veux m'accaparer un objet « dont la nature du beau [m']échappe » (Socrate, 1985, p. 64).

⁷³ Cité par Sivan, pour Breton les *ready-mades* sont « des objets manufacturés promus à la dignité d'objet d'art » (2006, p. 73).

⁷⁴ Paradoxalement, il y a des artistes qui exposent leurs artefacts de performance et leur accordent une valeur marchande ; cela n'est pas mon cas.

bonbons sucrés de Linh Phuong Nguyen (*Candies for Thu Ha*, 2012) ne désignent pas uniquement de la nourriture, ils dissimulent le signe d'un lien d'amour entre mère et fille. Pour élucider les signes de mes paysages plastiques, le spectateur doit dépasser tout réflexe d'association automatique. Afin d'éveiller l'esprit du spectateur, la dissociation duchampienne⁷⁵ est la clé pour déchiffrer le discours romantique de mes paysages plastiques.

Mes paysages plastiques s'éloignent des esthétiques de l'*indifférence* et de la *neutralité* défendues par Duchamp au début du XX^e siècle et aujourd'hui par les « extrêmes contemporains » (Baqué, 2004, p. 10). Le choix d'un objet performatif n'est pas pour moi « indifférent » (Decimo, 2005, p. 83), il est *signifiant* dans son rapport à mes préoccupations et à mes discours, ainsi qu'aux codes culturels. C'est dans la qualité du regard que je porte sur les choses que mes objets prennent leur validité.

Depuis les années 1970, de nombreux artistes participent au mouvement de *désublimation* du monde de l'art. Mes paysages plastiques *Le dessert* (2012) et *L'orange* (2013) n'héritent pas du registre du *trash*, de l'ennui, de l'échec, et de la souillure. Ils tentent de transcender l'« *infraordinaire* » (Baqué, 2004, p. 24) pour réenchanter le quotidien (quand le sublime se noue avec la plus ordinaire banalité). Mes haïkus performatifs libèrent un art qui (re)donne accès à l'expérience, l'évènement, le récit et l'imaginaire du regardeur. Accueillir l'amour « débanalise » la force des images que l'industrie médiatique impose : horreurs au quotidien, pollution publicitaire et télé-réalité.

⁷⁵ Le processus duchampien consiste à dissocier les *formes* de leurs pratiques sociales pour y substituer une pratique individuelle absolument subjective sans jamais perdre l'arrière-plan social (Decimo, 2005, p. 53).



Figure 40 : Francis O'Shaughnessy, *L'orange*, NIPAF, Miyazaki, Japon, 2014. Crédit photo : Thanh Nguyen Quoc.

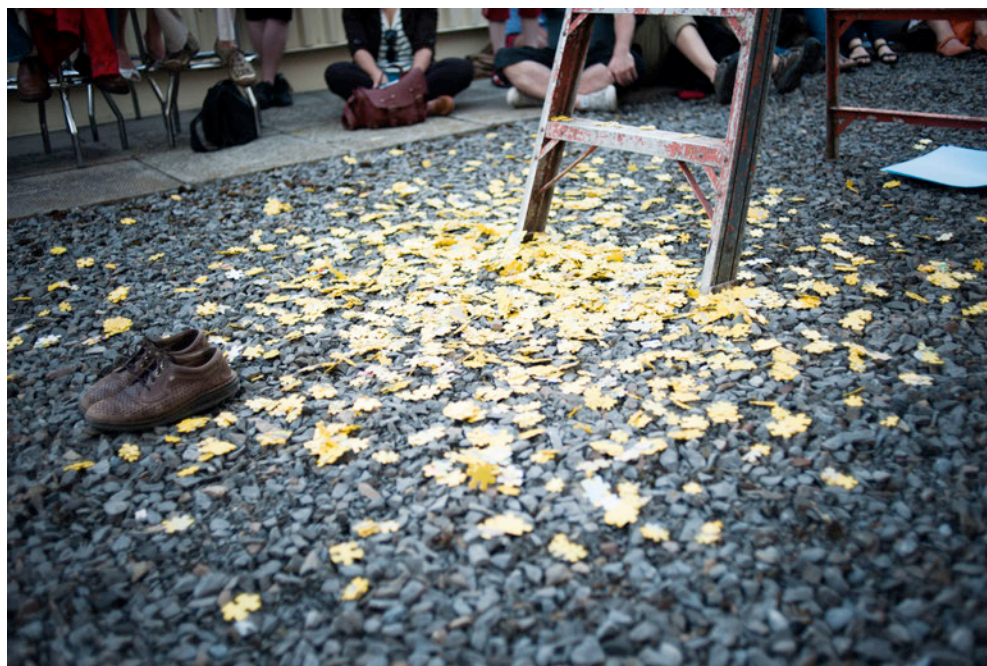


Figure 41 : Francis O'Shaughnessy, *Le dessert*, Écho d'un Fleuve, Montréal, Canada, 2012. Crédit photo : Félix Bowles.



Figure 42 : Francis O'Shaughnessy, *Paysage de soie*, Circa, art actuel, Montréal, Canada, 2014. Crédit photo : Emmanuelle Duret.



Figure 43 : Francis O'Shaughnessy, *Paysage de soie*, Circa, art actuel, Montréal, Canada, 2014. Crédit photo : Rémi Vacherot.

L'harmonie de mes paysages plastiques se définit par l'agencement d'un ensemble de *ready-mades* qui font signes. Le paysage plastique devient ainsi le prolongement environnemental du regard amoureux.

Mes haïkus performatifs défendent clairement la forme, parce qu'ils se construisent par l'intermédiaire de dispositif spatial et visuel⁷⁶. J'investis des productions artistiques dans lesquelles le moteur de la recherche est la contemplation esthétique.

2.7 La résistance à l'art de notre époque

L'art performance actuel a recours à d'autres langages artistiques que ceux des années 1960 et 1970. De nos jours, l'artiste cherche à se distinguer de « la » performance « conventionnelle », notamment en introduisant une quantité de nouvelles appellations pour nommer ce phénomène (la manœuvre, l'art infiltrant et les pratiques furtives). Il a remis en question le processus artistique et la fonction présumée de l'artiste et du spectateur afin de faire migrer le performatif vers des champs d'intérêt *inframince* (« voir glossaire »). Par le développement de paysages plastiques, mes propositions performatives cherchent à s'éloigner de la tendance de l'art déceptuel (« voir glossaire ») et des

⁷⁶ Le dispositif spatial et le dispositif visuel sont deux appellations comparables, mais distinctes. Le dispositif spatial est un environnement installatif d'objets concrets ; le dispositif visuel fait référence à un système d'images, c'est-à-dire une narrativité rattachée à une temporalité (un corps et un espace-temps). Le dispositif spatial est donc en lien étroit avec le dispositif visuel. Lorsqu'un haïku performatif s'achève, le dispositif visuel emporte avec lui les images éphémères et laisse le dispositif spatial comme artefact.

thématiques de la souffrance et de la destruction⁷⁷. Mes paysages plastiques soutiennent plutôt un art visuel dévoilant l'identité de l'amoureux au travail.

Le *ready-made* duchampien est l'une des inventions majeures de l'histoire de l'art du XX^e siècle. Par conséquent, de nombreux performeurs ont récupéré le mouvement de pensée duchampien et prônent l'économie du geste artistique (Sanouillet et Matisse, 2008, p. 17). Ce mouvement de pensée se caractérise souvent par sa « froideur » (Wright, 2007) et par son esprit cérébral (un art marqué par l'industrialisation, le progrès technologique et l'*inframince*). L'art au service de l'esprit a fait émerger des pratiques dégageant un « faible coefficient de visibilité artistique » (Wright, 2007). Ce mouvement de pensée (d'indifférence et de neutralité) poussé à l'extrême par ses successeurs formule un art déceptuel. Il s'agit d'« un art *inactif* dont l'esthétique est aussi faible (pour ne pas dire inexistante) que le concept » (Wright, 2007). Au cours des dernières décennies, les artistes et les « désartistes »⁷⁸ (Kaprow, 2003, p. 97) ont travaillé à une vision de l'art invisible : l'« art immatériel » (art d'attitude) (Bourriaud, 2002, p. 47) et l'« art imperceptible » (Davila, 2010, p. 127). Les artistes/désartistes se commettent dans le carrefour de l'acte artistique disparaissant. Ils laissent des preuves subtiles de leur passage et imaginent un état de choses où l'art est *inframince*.

Le théoricien canadien de l'art contemporain Stephen Wright (2007) soutient un art qui n'est pas l'incarnation de valeur et la « solidification d'expérience ». Il

⁷⁷ Je souligne que la manœuvre, l'art infiltrant et les pratiques furtives ne sont pas nécessairement parties de l'ensemble qu'on définit comme l'art déceptuel. Certaines de ces approches peuvent être à la fois conceptuelles et décevantes ; toutefois, il est important de nuancer.

⁷⁸ Pour caractériser les non-artistes, Duchamp les nommait les « an-artistes » (Décimo, 2005, p. 94). Kaprow employait un terme anglophone similaire : les « un-artist » ; ce dernier se traduit en français par les « désartistes » (1993/2003, p. 97-130).

évoque un art qui propose une « expérience échappant aux critères et aux outils les plus répandus de son repérage » (2010, p. 9). Cette tendance actuelle a fait naître des œuvres qui s'identifient par leur quasi-disparition du regard. Je pense à *Standing* de Roi Vaara (voir annexe A) au festival *Open Art Platform* à Beijing (Chine, 2000). L'artiste restait immobile sur la place publique *Tian'anmen* (Vaara, 2005, p. 38-41) devant le monument aux héros du peuple. Curieusement, les touristes asiatiques se rassemblèrent autour de l'artiste et se prirent en photo avec lui. Dans des boulangeries brésiliennes de São Paulo, Ana Goldenstein (voir annexe A) a accompli de nombreuses performances « anonymes ». Dans ses actions (*Having a coffee*, 2008-2014), elle tenait à la main une petite assiette dans laquelle reposait une tasse remplie de café et d'encre noire. Elle attendait qu'une mésaventure survienne ; à tous coups, la chute était inévitable et la tasse se fracassait. L'accident superficiel était son moyen de création pour faire émerger le mouvement aléatoire de la vie. Dans ces recherches, il n'y a plus la prétention de *ceci est de l'art* ou de « voici » une intervention ; elles portent la signature de « l'art ne peut avoir lieu du tout » (Wright, 2007)⁷⁹. Selon l'historien français de l'art Thierry Davila (2010), la condition de ce type d'art s'énonce par la non-affirmation de son apparition ; elle s'identifie davantage au signifié qu'au signifiant. La réflexion de l'artiste/désartiste repose sur la confusion du travailleur artistique et du travailleur classique (l'art et la vie). Le théoricien québécois Richard Martel pose la question : « qu'est-ce qui distingue une activité performative [...] d'une simple présence en milieu urbain » (Martel, 2012) ? Selon Wright (2007), la définition de l'art n'a plus aucun intérêt aujourd'hui. Qu'est-ce que cela change qu'une œuvre soit de l'art ou pas?

⁷⁹ Le spécialiste français du mouvement Dada, Michel Sanouillet, et le sculpteur américain Paul Matisse énoncent que l'art peut être bon, mauvais ou indifférent, mais quelle que soit l'épithète employée, on doit l'appeler art (2008, p. 180).

La pensée duchampienne ainsi poussée à l'extrême ne correspond pas à ma position qui se déploie dans un paysage plastique. Je revendique une posture d'artiste qui est en faveur des pratiques visuelles et qui jouit de dispositifs qui régissent l'apparaître de l'art⁸⁰. Les modalités de mes haïkus performatifs *Le dessert* (2012) et *L'orange* (2013) obéissent à trois éléments qui vont à l'encontre de la vision wrightienne (2007). 1) L'art est signé par l'auteur ; 2) l'art se déploie devant le public ; 3) et finalement, je revêts l'identité de l'« amoureux au travail ». Il s'agit d'un archétype inédit puisque je valide des forces et des propriétés prétendues de l'amour (le Beau et le divin). Je préconise une pensée dynamique qui embellit la réalité et qui donne une dimension nouvelle à l'amour et à la performance. Le paysage plastique restaure ainsi l'amour rendu caduc pour plusieurs de mes contemporains.

La prise de position de l'artiste/désartiste par rapport à l'art dépend de sa vision des choses. Pour moi, une « œuvre est le résultat d'une stratégie » (Décimo, 2005, p. 48) puisqu'« en soi [elle] n'existe pas » (p. 61) (elle est prétendue). L'art est un « objet [...] sans cesse à penser et repenser » (p. 72). Ma position est que l'art nécessite une intention artistique, c'est-à-dire un processus de « pensée socratique guidé par une *résonance intérieure* » (p. 68). Le haïku performatif est proposé pour « être vu par les gens qui le regardent » (p. 61). Je rénove des définitions acquises de l'art en évitant de les prolonger vers ce qui en obscurcit la forme. En d'autres mots, je soutiens un art qui résiste à l'« affaissement de la forme et aux images « pauvres » générées par les esthétiques de l'ordinaire » (Baqué, 2004, p. 89). Un art qui s'éloigne de l'« invisuel », du progrès

⁸⁰ La distinction entre matériel et immatériel me paraît désuète même si dans l'« histoire de l'art c'est le domaine de la forme qui s'est étendu » (Bourriaud, 2002, p. 48). Avec le haïku performatif, il s'agit d'apprendre à rester *actif* par rapport à notre héritage culturel » (p. 49) ; c'est une résistance à la passivité artistique.

technologique (sauf pour sa documentation vidéographique et photographique) et de la souffrance.

Par l'intermédiaire de mes paysages plastiques, la trajectoire du corps trace une temporalité processuelle (une agglutination dynamique d'activités et d'images). Cette dernière favorise l'amour, car le spectateur assiste au cheminement de l'intention dans le présent (une poésie pensante). Mon intention fait advenir ce que mon regard construit (des états d'amour) ; elle réside dans le *temps* par l'intermédiaire d'un *acte de foi d'amour*⁸¹. Au sein de mes paysages plastiques, je tente d'incarner l'*aura* de l'objet aimé en créant un rendez-vous avec un corps absent. C'est de cette manière que j'accorde de la valeur au regard amoureux.

2.8 L'existence de l'amour

Par le haïku performatif, l'amour vient à exister. Il est ardu de défendre objectivement cette affirmation par des explications ; c'est pourquoi je m'appuie sur l'approche heuristique telle que décrite précédemment⁸². Les forces (l'énergie, la puissance) et les propriétés (le beau, le plaisir, la joie) de l'amour possèdent un pouvoir sur le mental qui se transforme dans mon esprit en instrument de logique. Tenter de « comprendre le réel à partir de l'irréel » (Cuartas, 2012, p. 99) est pour moi une expérience pour découvrir le monde sensible (la réalité).

J'affirme l'existence de l'amour par une « énonciation » (Austin, 1970, p. 42) ; je tente de le faire advenir par le champ de la perception. Dans *Le dessert* (2012) et

⁸¹ Je reviens sur cette idée à la section suivante 2.8.

⁸² Revenir à la section 2.5.1.

L'orange (2013), l'existence de l'amour s'adresse aux sens et à l'esprit. L'amour devenu signe prend forme pour être entendu, senti, perçu et évoqué. Dans mes haïkus performatifs, l'amour n'est nul autre qu'un *acte de foi* : « une illusion qui permet d'éveiller l'imaginaire d'un discours amoureux » (Kristeva, 1985, p. 30). Je détiens en moi un *acte de foi d'amour* qui a la capacité de faire advenir une « vision » ou une « croyance » aux spectateurs par le moyen d'un « paysage émotionnel » (Stuart, 2010a, p. 46). Ceux qui parviennent à « percevoir » l'amour que je fais naître peuvent tomber subséquemment en état de fascination. S'il y a une *aura* d'amour, il peut y avoir un *je-ne-sais-quoi* qui émerge pour faire « vivre » aux spectateurs ce genre d'expérience mystique.

Comment créer les éléments, l'atmosphère ou l'alchimie pour qu'advienne l'amour ? Dans ma démarche artistique, l'amour existe par l'intention d'un acte de foi d'amour. Il y a cinq éléments qui permettent de déceler son existence. Le premier est l'« acte » : un mot associé au verbe anglais *perform* que j'emploie avec le substantif « action ». Il se reporte à mes actions valorisant une proposition artistique. Le deuxième élément est la « foi » : une forte conviction intérieure rattachée à l'amour qui retient une passion silencieuse, mais non muette. Le troisième élément est l'« amour ». C'est le *je-ne-sais-quoi*, l'objet de la méconnaissance. Le quatrième élément est le « destinataire » de l'acte énonciatif (l'énergie amoureuse). Cet allocutaire au sein d'un auditoire convié est le témoin d'un don d'amour. Le cinquième élément est l'« acte de foi d'amour » ; une promesse de me respecter et de respecter mon amour envers l'objet aimé. Revenons sur ces éléments pour mieux les cerner.

L'« acte » est le premier élément pour évoquer que l'amour existe. Il s'agit d'une « énonciation performative » (Austin, 1970, p. 41) qui s'apparente à l'exécution d'une action physique et mentale. La visée de cet acte est de dire, par le faire,

l'amour dans lequel l'« œuvre [fait survenir] un discours » (La Chance, 2012). La nature de ce langage s'exprime dans le faire de la parole, ce dernier ne se réduit pas au seul acte physique. L'énoncé performatif est un « acte de discours » (1970, p. 54) pragmatique et sérieux (c'est la notion de vérité qui est soumise à l'épreuve). Mettre en acte une affirmation « authentique » rend le discours amoureux véritable par sa présence substitutive ou métaphorique. J'offre aux destinataires un « acte du don » (une énergie et des images). (Sibony, 2005, p. 206)

Le deuxième élément est la « foi ». Cette dernière est une forte certitude qui soutient le discours amoureux et qui entraîne la réalisation intérieure. Intimement unie à l'amour (le troisième élément), la foi est un concept avec lequel j'émet des signaux (une énergie). Lorsque ces deux éléments se satisfont, la « foi d'amour » soutient une passion (plus qu'une émotion), c'est-à-dire une envie d'aimer. Elle révèle une énergie vibrante que le spectateur peut sentir par l'entremise de l'acte. La foi d'amour passionnel produit « quelque chose » qui fait résonner le sensible en moi. Sans la foi d'amour, ma proposition artistique n'est qu'une technicité sans effet ; une performance sans « âme », sans motivation et munie de gestes « vides ». La foi d'amour se révèle par l'intermédiaire de mon imagination.

Le troisième élément est l'« amour ». Il se caractérise comme le mystérieux, l'indécidable et l'inexplicable. Il est l'objet de la méconnaissance qui me pousse à l'investir. Je ne peux le posséder ni le capturer, mais il me permet d'éprouver un sentiment de *vivre un je-ne-sais-quoi*. L'amour est une quête de signification qui fraie un chemin de pensée socratique (une énergie pensante). J'ai « envie d'amour parce que [je suis] amoureux du questionnement, d'un « éros socratique » » (Moreault, 2001). L'activité de pensée socratique exprime la

condition d'action (l'expérience de l'amour) de faire vivre l'esprit. L'amour est un mouvement de pensée pour entreprendre la quête qui vise à saisir le sens. Si je ne peux connaître l'amour, je peux y penser ; et y penser c'est faire l'« expérience d'un non-savoir » (Moreault, 2001) ?

Le quatrième élément est le « destinataire ». Il est l'allocutaire qui accuse la réception de l'acte énonciatif. Ce destinataire au sein d'un auditoire convié est le témoin⁸³ du don d'amour ; en conséquence, l'énonciation performative ne lui est pas adressée personnellement. Le don d'amour est promis à l'objet aimé. L'allocutaire prend part au transfert⁸⁴ (marqué d'absence et d'une présence) par le concours d'une énergie inhabituelle qu'est l'amour. Ce transfert énigmatique est un déplacement d'affect ; il nécessite que le don d'amour soit « véridique ». Ce transfert est la transcription symbolique et imaginaire d'une vision d'amour. Pour « voir » cette dernière, l'imagination du destinataire doit être active afin de mettre en relation mes actes de perception. Ma foi perceptive en l'amour est déchiffrable par un destinataire « disponible » à mes interventions. Le destinataire qui a une attitude d'« ouverture » (une capacité d'invention) et une conscience contextuelle peut découvrir la poésie d'amour. Sans le spectateur, mon transfert d'amour n'a aucun potentiel de réalisation. L'engagement de l'allocutaire par rapport à moi-même est primordial pour prendre part à l'apparition de ce don d'amour, car il invente et produit la signification symbolique de la proposition. Sans cette reconnaissance tacite, le spectateur ne prête pas foi, il demeure indifférent.

⁸³ Je présente mon discours amoureux à un témoin, qui, néanmoins, se raconte des histoires sur sa vie personnelle ; il se « raconte sa propre histoire » (La Chance, 2004a). Ce sont les spectateurs qui font le haïku performatif. Cette affirmation provient de Duchamp : ce sont « les regardeurs qui font les tableaux » (Sivan, 2006, p. 8).

⁸⁴ Selon Malem, le transfert est partout, puisqu'il est « le socle de toutes les relations humaines » (Malem, 2009). Le transfert dépend de la manière dont le destinataire va se laisser prendre.

Le cinquième élément est l'« acte de foi d'amour » qui réunit toutes les figures – l'acte, la foi, l'amour, le destinataire – et qui motive le travail de l'amoureux. L'acte de foi d'amour est une intention énoncée et mise en jeu qui rend l'amour perceptible. Pour considérer cette procédure énonciative (le transfert d'amour), j'honore une conviction par un acte en cours. Je soutiens un engagement solennel (un pacte d'intimité) pour libérer l'amour et la joie qui m'habite.

Dans *Le dessert* (2012), l'acte de foi d'amour est une énergie qui révèle un oser vivre créatif. C'est avoir l'audace de faire naître ce qui m'anime (une puissance amoureuse) sans en avoir peur. Oser vivre, c'est affronter une rencontre avec soi-même. Je ne focalise pas sur le besoin d'être aimé et je ne mendie pas l'amour de mon public, mais celui de l'objet aimé (un don d'amour que je me fais à moi-même). Ce haïku performatif est une expression de ma joie qui permet de transcender mes peurs (la peur de soi, les interdits, les négations) afin de concrétiser en actes mes résonances intérieures. Être authentique avec mon auditoire est un acte de vérité, de courage et de confiance en soi. Cela fait émerger une force de vie (la vie à l'intérieur de soi). Dans *Le dessert*, je participe à l'existence et j'accepte mes pulsions d'amour. L'implication totale de l'énergie émotionnelle, intellectuelle et physique construit l'expérience de l'acte de foi d'amour (une projection mentale menant à la création artistique).

Dans l'acte de foi d'amour, j'exprime à la fois une intention (la raison) et un ressenti (une contemplation). Je veux harmoniser l'intellect à une sensorialité parce que je défends l'amour par l'intermédiaire du vivre. L'acte de foi d'amour se fonde sur deux forces (une énergie mentale et physique) qui sont à la fois distinctes et indissolublement liées. Je réunifie l'« unité » de l'être en moi ; une vision qui arrime l'origine de l'amour de Platon (la trace de l'« androgynat »)

(1950/1973) à une connaissance orientale (l'être entier). J'exprime un amour au-delà du sens de la dualité. La séparation s'efface et l'objet aimé m'apparaît une expression de moi-même. Dès lors, je règle un « manque à être » (Lacan, 1966, p. 623) en osant (re)découvrir l'attitude féminine réprimée. Avoir le courage de devenir sensitif, c'est oser vivre dans la non-dualité ; c'est accepter de ressentir et de vaincre ses peurs avec la féminité qui repose dans son intérieur. Mes actes de foi d'amour sont des « acte[s] de création, autant qu'une découverte » (Austin, 1970, p. 93) qui révèlent ce que je ressens : une émotion, un désir et une joie. Puisque ces derniers ne sont pas facilement perçus, je révèle l'état d'amour par des formes (des symboles) et des associations (des objets métaphoriques). Ainsi, j'assume mon existence en étant « là » avec mon amour.

Affirmer ses sentiments et ses émotions par l'intermédiaire d'une manifestation artistique c'est parler avec la voix du cœur ; c'est prendre le risque de se dévoiler à soi-même. C'est oser taire son inattention à l'amour et l'observer avec une attention totale. L'expérience de l'acte de foi d'amour se voue à une action où je consacre mon esprit et mon cœur (c'est se sentir soi-même en état d'amour).

L'acte de foi d'amour est un privilège amoureux justifiant une fierté et je suis le seul témoin véritable de cette projection subtile et raffinée. L'acte de foi d'amour est une illusion qui permet d'éveiller l'imaginaire d'un discours amoureux et existe par une intention et une énonciation. Bien qu'ils ne soient pas exclusifs, les cinq éléments favorisent l'atmosphère pour qu'advienne l'amour. L'acte de foi d'amour est un oser vivre créatif (une puissance amoureuse) ; un acte de courage et de confiance en soi qui exprime une force de vie. En d'autres mots, c'est avoir la conscience d'être amoureux par l'intermédiaire de l'état créatif.



Figure 44 : Francis O'Shaughnessy, *Le dessert*, NIPAF, Tokyo, Japon, 2014. Crédit photo : Thanh Nguyen Quoc.

2.9 Conclusion

Avant la création du haïku performatif, mes cérémonies artistiques sur la fascination pour la femme étaient d'une densité excessive. Pour alléger mes actions, j'ai formulé un concept sur la brièveté qui fonctionne selon des modalités de condensation et de (dé)structuration. En quête d'une quintessence des gestes, j'ai adopté la philosophie haïku. Mes lettres d'amour performatives se sont alors transformées en haïkus performatifs. C'est un style qui m'est propre, qui se caractérise par la métrique de trois images consécutives et qui repose sur le principe d'un court poème transposé dans le présent. La base de son style exprime un éloge à l'amour pour vénérer l'objet aimé (et plus précisément un don d'amour à soi).

Le haïku performatif tel que je le conçois vise à articuler une poésie visuelle, vivante et positive. Dans la composition de mes performances, je ne souhaite entretenir aucun désir par rapport à la souffrance ou la destruction, parce que je veux découvrir l'esprit d'amour. Pour concevoir la proposition émotionnelle d'un acte de foi d'amour, le travail dans ce champ d'investigation nécessite du courage et de la confiance en soi. L'acte de foi d'amour évoque une force de vie (l'audace de s'aimer) ; il s'agit d'une procédure de vérité subjective qui affirme que le fait d'aimer peut tout changer. La leçon de l'acte de foi d'amour repose sur la recherche intérieure, c'est-à-dire la quête d'une lumière qui insuffle de la joie.

Afin d'être disponible aux opportunités de rencontres avec l'aléatoire, je fonctionne selon l'idée du scénario ouvert. La force du haïku performatif réside dans sa capacité de s'ajuster à la réalité ; c'est une stratégie qui donne accès à la liberté d'action. Ici, l'enjeu consiste à révéler un protocole performatif croisant la recherche conceptuelle et l'expérience pratique. Le haïku performatif est un

instrument clairement autopoïétique qui me positionne au cœur du processus de création et, ce faisant, de la transformation des idées et de soi. Ma démarche artistique est définitivement un parcours initiatique.

CHAPITRE III

HAÏKU PERFORMATIF : OSER VIVRE DANS LE PRÉSENT

3.1 Introduction

En 2003, j'ai fait la rencontre de Bartolomé Ferrando en Espagne. Influencé par l'esprit Fluxus, son approche performative vise à se « dissoudre »⁸⁵ (Ferrando et O'Shaughnessy, 2013) dans des territoires inconnus. Par l'intermédiaire d'actes poétiques, j'ai exploré cette approche en milieu urbain avec les artistes Iñaki Lopez Castro (*Projet Valence*, 2004) et Francis Arguin (au sein du collectif les Frites Frettes, 2004) (voir annexe A) afin d'expérimenter des exercices d'ouverture pour poétiser le réel. L'acte poétique m'a initié à la créativité intérieure (métamorphoser des émotions et des sentiments en images) et parallèlement à savourer la dimension du présent (découvrir l'état de conscience de soi). En performance, la question de la volonté ne suffit pas ; par conséquent, je donne une place centrale à l'action afin de prendre conscience de l'être (*le qui je suis*).

⁸⁵ Se dissoudre signifie la disparition du performeur. Ainsi, d'autres composants de la performance peuvent prendre corps.

L'enseignement de la poésie visuelle vivante de Martel et de la poésie en actes de Ferrando (à la manière du *happening*⁸⁶) m'a fourni de bonnes bases pour forger le haïku performatif. Dans un « tantôt je pense, tantôt je suis »⁸⁷, j'ai formulé un art qui défend l'idée créative et l'imprévisible. Mes investigations performatives m'ont conduit à adopter le concept du scénario ouvert : une modalité qui favorise le cheminement de la pensée socratique.

3.2 L'acte poétique

Au tournant des années 2000, le terme haïku performatif n'était pas encore employé. Pour qualifier mon travail artistique, j'employais les termes « acte poétique » (Jodorowsky, 2001, p. 23) ou « performance poétique » (Ferrando et O'Shaughnessy, 2013). L'acte poétique mettait en évidence un oser vivre dans une certaine démesure ; c'était une action codée (esthétique et positive) pour poétiser le réel. Si l'on compare l'acte poétique et le haïku performatif, il y a des similitudes : poésie visuelle vivante, improvisation et formes brèves. L'acte poétique a contribué au développement de mes recherches actuelles.

Au cours du XX^e siècle, l'acte poétique a été exercé par les Futuristes, les Dadaïstes, l'Internationale Situationniste et Fluxus. Les artistes qui s'accomplissent dans le domaine de l'art vivant n'emploient pas nécessairement l'expression acte poétique ; ils ont leurs propres appellations. Alexandro Jodorowsky la nomme *éphémère panique* (2001, p. 52-57), Allan Kaprow : *happening* (1993/2003, p. 15-27), Pina Bausch : *Tanztheater* (Théâtre danse) (Gauthier, 2009, p. 55), Jerzy Grotowski : *Théâtre Laboratoire* (1968/1971, p. 7),

⁸⁶ Je reviendrai sur cette notion au chapitre 3.5.1

⁸⁷ J'examine cette expression au chapitre 3.3.1.

Alastair McLennan : *actuaction* (1999), Richard Martel : *art action* (2005, p. 7-175) et Esther Ferrer : *situaction* (in-situ-action) (1999) (voir annexe A). L'appellation subjective n'a pas d'importance, c'est le choc poétique qui importe : nous avons tous un corps, inaliénable élément de la performance (Bouchard, 2013).

En 2004, lors de ma présence au Festival *Aielo i art* à Aielo de Malferit en Espagne, l'artiste espagnol Iñaki Lopez Castro m'a proposé de travailler avec lui pour élaborer des actes poétiques dans les rues de Valence (Espagne). L'intention était d'explorer la performance sans scénario afin de nous laisser porter par le hasard de la déambulation urbaine. Nous avons développé des cérémonies artistiques. Notre premier acte poétique s'est concrétisé dans une institution financière. Le but était de nous rendre au comptoir et d'essayer de faire comprendre au préposé, en parlant en anglais, que nous voulions payer le loyer mensuel de Castro. Ce dernier, coiffé d'un sac d'ordures rempli sur la tête, soufflait sur ma nuque jusqu'à ce que la transaction soit exécutée. Cet épisode fut ma première initiation à l'acte poétique ; je n'avais jamais expérimenté ce genre d'« activité inhabituelle » (La Chance, 2014, p. 69) en milieu urbain. Nous voulions énoncer haut et fort que la poésie est un acte qui se justifie dans la précarité d'une idée impromptue. Nous avons développé notre projet (*Le projet Valence*, 2004) (O'Shaughnessy, 2010a, p. 48) en deux semaines avec 12 actes poétiques. Cette expérience a été déterminante dans mon apprentissage sur l'art performance, car elle s'appuyait sur des exercices d'ouverture par rapport à la réalité ; d'où la création du scénario ouvert dans ma recherche actuelle.

Il y a plusieurs artistes de la deuxième moitié du XX^e siècle qui ont soutenu l'acte poétique dans le présent, entre autres Bartolomé Ferrando, Adrian Piper, Francis Alys, Sinberifora et les Frites Frettes (voir annexe A). Comme Castro et

moi, ces artistes n'ont pas eu peur de vivre leur passion et de montrer qu'ils sont vivants. En Espagne, dans les années 1970, Bartolomé Ferrando écrivait des poèmes pouvant être piétinés par les passants à la sortie du métro. Au cours des mêmes années à New York, l'artiste américaine Adrian Piper faisait des trajets d'autobus avec une serviette dans la bouche. En 1995, au Mexique, l'artiste belge Francis Alÿs avait inscrit « touriste » sur un présentoir comparable à celui de travailleurs offrant leurs services professionnels à titre de plombier, électricien et maçon (Davila, 2002, p. 20). Comme on vient de le voir, l'acte poétique s'avère pertinent pour ces artistes lorsqu'il y a une transparence de l'art ; lorsque les passants de la ville ne supposent pas qu'il y a un acte poétique. Le quotidien devient pour eux un laboratoire pour mieux comprendre le monde dans lequel ils vivent. Parallèlement, l'acte poétique s'invente dans des lieux voués à l'art ; il demeure une action constructive et vise à produire des chocs créatifs. Pour moi, il « doit être beau, esthétique et se passer de toute justification » (Jodorowsky, 2001, p. 42). Il s'insère dans une démarche consciente visant à « poétiser » le réel. Le haïku performatif *Paysage de soie*⁸⁸ (2014) en est un bon exemple.

Les préoccupations d'artistes décrites précédemment m'apparaissent être des activités expérimentales de libres penseurs. Certes, l'acte poétique actuel n'est plus celui des années 1920 avec les Futuristes et les Dadaïstes. Contrairement à cette époque dite « de la modernité », qui associait ses productions artistiques à l'idée du progrès et d'un vouloir transformer la société, l'ère actuelle donne une place centrale à l'imaginaire de l'ici et maintenant. Plusieurs artistes d'aujourd'hui (j'en suis) explorent un art qui s'incorpore dans un parallélisme et une hybridation ; les arts plastiques, la danse et la musique se conjuguent dans des formes nouvelles et dans une pluralité des genres. On est en quête de codes

⁸⁸ Cette performance sera décrite au chapitre 3.6.

grammaticaux propres aux procédés artistiques –l'intégration du discours amoureux au sein du haïku performatif est la voie innovatrice que j'ai choisie.

Ma rencontre avec Castro a modifié mon regard sur l'acte poétique, puisqu'il m'a initié à l'activité inhabituelle et créative dans le présent. Pour moi, l'acte poétique est une manifestation excentrique relevant d'une audace de vivre qui dépasse toute compréhension. La poésie exprimée sous forme d'actions visuelles m'a permis d'habiter des moments voués à la découverte. Mes recherches sur l'acte poétique m'ont enseigné qu'il faut « froisser » la réalité « là où tu es » (Filliou et Jappe, 2004). Vivre dans le présent favorise une conscience de soi, un concept que j'explorerai dans la section suivante.

3.3 Le présent et la conscience de soi

Le projet Valence (2004), suivi des performances réalisées au sein du collectif *Les Frites Frettes* (2004-2006), m'a amené à interroger la dimension du présent. L'acte poétique redéfini en haïku performatif s'avère pour moi une ruse pour découvrir l'état de conscience de soi.

Dans les haïkus performatifs, je vis l'alternance de deux états de conscience dans le présent : le sommeil et la lucidité. La conscience du sommeil est un état passif entièrement subjectif. Savourer un présent subjectif est métaphoriquement vivre dans un sommeil, puisque je suis distrait par mes activités de penser (des concepts performatifs). Dans cet état de conscience, je ne sens pas le présent ; ce dernier m'est caché par le mur de mon imaginaire. Je vis dans l'illusion de mes volontés, mirage que je crée par l'intermédiaire d'images fantasmées (mes désirs se mêlent à la réalité). La conscience du sommeil me donne l'illusion que j'ai une

capacité de faire et que je détiens un contrôle. L'expérience m'a enseigné qu'au-delà de l'état du sommeil, il y a un état d'éveil : une conscience lucide. Cette dernière est un « rappel de soi » (Ouspensky, 1949/2003, p. 243), c'est-à-dire une conscience de mon propre être. Pour moi, les événements vécus dans *Le dessert* (2012), *L'orange* (2013) et *Paysage de soie* (2014) témoignent d'instantanés de vérité de mon être dans un ici et maintenant. Apprendre la vérité sur soi-même dans l'inconnu du présent est le dévoilement de sa propre nature (ses peurs, ses faiblesses) et de ses possibilités d'existence. La conscience lucide se découvre par l'intermédiaire de très brefs et rares éclairs. Cet état inhabituel est un état d'éveil qui conduit à une maturité et à un travail intérieur. Je défends cette expérience, car je ne veux pas réduire mon cheminement performatif à une conversation avec mes idées ; se tenir disponible à l'éveil est une attitude qui mène à une prise de conscience de soi. L'éveil commence à l'instant où je me rends compte que je ne vais nulle part et que je ne sais pas où aller. Dans *Le dessert*, *L'orange* et *Paysage de soie*, le défi était de ne pas négliger le *qui je suis* (conscience lucide) au profit du *vouloir être* (conscience du sommeil).

Comment puis-je découvrir une conscience de soi ? Tout part du principe « connais-toi toi-même » (Ouspensky, 2003, p. 184). Pour vivre le présent, j'ai adopté la méthodologie de Gurdjieff (décrite par Ouspensky) (p. 184-188 ; 242-269) pour établir les fondements du haïku performatif. Elle consiste à entreprendre une étude sur soi : une observation qui conduit à la connaissance de soi. Cette méthode repose sur des constatations au moment même où j'observe qui je suis en performance. L'exercice consiste à m'évaluer dans les détails comme si je prenais des photographies mentales (des vues globales) de

tout mon être. Ainsi, l'ensemble des portraits révèle le *qui je suis*⁸⁹. Quand je vis aux frontières de l'inconnu (le présent), je condamne tous mes faits et gestes à un perpétuel retour sur moi. Il s'agit d'un rendez-vous avec soi-même où je me surprends à « ressentir » (Vaccarino, 1993/1995, p. 9) une présence de deux êtres coexistant dans mon intérieur. L'un est passif ; il observe et enregistre « *ce qui arrive* » (le *moi imaginaire*) et l'autre est actif (le *moi réel*) ; il parle à la première personne. Autrement dit, je suis constitué de deux êtres distincts : le moi imaginaire (ma personnalité) et le moi réel (l'essence). Les deux ont des buts différents et une façon propre de ressentir et de comprendre le cours des événements. Pour vivre le présent, il est impératif d'atténuer la pression constante que le moi imaginaire exerce sur le moi réel parce que les obstacles de l'essence sont contenus dans la personnalité. Pour connaître ma vérité, je dois être sincère envers moi-même et la sincérité ne dépend pas de mes désirs, de mes décisions ou d'un refus d'être. La nature du moi réel évolue vers des actes créatifs qui sont « désintellectualisés [et] désidéalisés » (Ardenne, 1999, p. 27) – une dimension complètement vide : sans questionnement, sentiment ou tout point de vue critique. Pour me départir de mon identification, je démasque toute forme subtile de désir d'être. La question est de savoir comment me libérer de la personnalité. Selon Gurdjieff, « la personnalité trouve sa pâture dans l'imagination et le mensonge [les masques que je porte] » (2003, p. 283). Lorsque l'imagination est affaiblie et que le mensonge a diminué, la personnalité est sur son déclin. Il n'y a pas de travail possible sur soi, tant que je ne me suis pas délivré temporairement de ma personnalité (de mes illusions). Paradoxalement, pour accroître le travail intérieur sur soi, certains aspects de la personnalité sont indispensables. La somme de mes connaissances (culture, savoir) est un incitatif à entreprendre un travail sur l'essence. Ma quête sur

⁸⁹ Prétendre bien se connaître soi-même est une illusion ; l'humain finit par se former une image de lui-même à la mesure de ses espoirs. S'il dit se connaître cela signifie qu'il s'est déjà forgé une image de toutes pièces (une personnalité) de lui-même.

l'éveil est consécutive à mes connaissances et le résultat de mes efforts est proportionnel à ma compréhension. Le rappel à soi est un élément indispensable dans mes haïkus performatifs.

Lorsque je suis en quête du rappel à soi, je comprends que l'histoire n'a pas d'armature théorique. D'après Benjamin (1972/2000), l'histoire n'est pas ce qui s'est passé, mais ce qui est présent (p. 427-443). L'écrivain canadien Eckhart Tolle (2000) croit qu'il n'existe que le moment présent. Tolle va dans la même direction que Benjamin et Krishnamurti (1969/1994b) lorsqu'il affirme que rien « ne s'est jamais produit dans le passé [ou le futur] : cela s'est produit dans le présent » (p. 48). D'une part, ce qu'il considère comme le passé est un souvenir mis en mémoire dans l'esprit. D'autre part, ce qu'il considère comme le futur est un présent imaginé (une projection mentale). De toute évidence, « le passé et le futur ne constituent pas des réalités en soi » (p. 48). L'histoire du présent de Tolle et de Benjamin est l'éternel présent. Dans cette conception du temps, le passé et le futur paraissent « irréalités ». Pour pouvoir vivre dans le présent, on doit se libérer du « temps psychologique » (p. 54), c'est-à-dire ce qui est l'identification au passé et la projection du futur. Lorsque je parviens à une conception de l'histoire qui rend compte de cette situation, la construction performative me permet d'oser et de vivre avec la marche du temps. L'histoire ne se dessine pas à la suite d'un raisonnement direct ni à partir d'une connaissance intuitive mais sur ce qui « arrive ». (Ouspensky, 1949/2003, p. 51). L'« à présent » (Benjamin, 1972/2000, p. 439) crée l'expérience et l'intelligence primordiales qui permettent d'« être » (2003, p. 52) avec ce qui est là ; toutes deux sont guidées par des fonctions instinctives, émotionnelles et motrices. Mes pensées, mes sentiments et mes actions résultent d'influences extérieures : rien ne vient de moi, car « l'homme ne peut rien faire » (p. 52). Le haïku performatif

m'a enseigné que je n'ai pas le moindre pouvoir sur moi-même parce que je vis dans l'inconnu du présent.

Dans un embrouillamini de sentiments, dans des moments à plein et à vide, et dans un désordre extravagant de l'« être sans plan » (Ardenne, 1999, p. 26), le présent est un espace-temps inconnu. Le travail du vivre est un engagement à la vie ; c'est oser visiter des moments voués à la découverte afin de conquérir un amalgame d'expériences privées. Le présent me conditionne à éveiller ma conscience lucide qui n'évolue pas au détriment de la conscience du sommeil. L'« état d'exception » (Benjamin, 1972/2000, p. 433) est un moyen de découvrir le rappel à soi (le *qui je suis*). Ainsi, le haïku performatif devient un instrument d'éveil qui favorise de multiples rencontres enrichissantes avec soi. Je valorise une réalité dans laquelle tout est à construire, car je ne vois pas dans la performance un objectif à atteindre (un « faire » pour arriver à une fin). Pour moi, elle est un outil pour s'inventer, se créer et se vivre. La performance a un pouvoir créatif qui se dissimule dans le présent ; c'est pourquoi je pense que le scénario d'une performance peut être varié à l'infini.

À ce stade-ci de ma recherche doctorale, je constate que l'amour et le présent n'habitent pas la même dimension puisque là où est le moi réel (la conscience lucide), l'amour n'est pas. Puis-je gérer ces deux éléments en performance ?

3.3.1 Penser l'amour dans le présent

Au chapitre II, j'ai avancé que l'amour est une activité de la pensée ; un *je-ne-sais-quoi* qui conditionne la vie de l'esprit. L'amour est une expérience qui est

ressentie lorsque je suis en retrait du présent. Puis-je formuler, par l'entremise du haïku performatif, une intention d'amour dans un ici et maintenant ?

Les recherches de l'arménien Georges Gurdjieff énoncent qu'il est impossible de vivre une dimension du présent en simultané avec une activité de pensée (Ouspensky, 1949/2003, p. 123-126). Si j'ai en tête un objet aimé (une matière à penser), je me dérobe de ce qui se trouve « là », dans l'ici et maintenant. Ayant l'esprit ailleurs, l'objet aimé est ma distraction d'amour ; je me conduis comme un absent dans l'« à présent ». Selon Arendt (cité par Courtine-Denamy, 1997), ce retrait hors du présent est une suspension qu'exige la pensée en quête de signification. Lorsque je pense, je ne suis pas dans l'espace temporel où je me trouve ; je suis retiré dans un territoire invisible dont « je ne saurais rien si j'étais privé de cette faculté de souvenir et d'imagination » (1997, p. 371). La pensée me « désensorialise » de l'expérience du présent – l'esprit rend présent ce qui est absent pour les sens (l'amour). Dès que j'arrête de penser l'amour, la pensée se défait (alors je peux vivre dans le présent un mystère à découvrir) et aussitôt la pensée est relancée (retour à une activité de pensée).

Dans mes haïkus performatifs *Le dessert* (2012), *L'orange* (2013) et *Paysage de soie* (2014), la valeur du scénario ouvert prend toute sa force parce que je défends ma position par un « tantôt je *pense* et tantôt je *suis* » (expression de Valéry [cité dans Arendt], 1981, p. 21). Au cours de ce va-et-vient, je vis l'alternance de deux états dans le présent : tantôt *spectateur* lorsque je suis retiré dans mes activités de pensées d'amour et tantôt *performeur* lorsque je suis en action dans un présent inconnu. Autrement dit, le « moi pensant » (le tantôt spectateur) (p. 59) se distingue du « moi réel » (le tantôt performeur) (p. 59). Le moi pensant peut être comparé à un sommeil profond où les sens sont au repos complet. Cet état me permet d'avoir les idées claires et plus étendues, car la

sensation de mon corps n'y est pas englobée. Dans l'expression « tantôt je *pense* et tantôt je *suis* », le je *pense*, exprime l'acte qui détermine mon existence. Le je *suis* est l'état d'éveil ; mon corps en activité a une conscience lucide dans l'instant présent. Cet état d'éveil n'est pas en retrait du monde réel, il coexiste avec l'expérience sensorielle (les cinq sens). Ainsi, Arendt (1981) distingue la pensée (l'esprit) de l'être (le corps) ; ce qui signifie que l'expression cartésienne « je pense donc je suis » est traitée de façon divisée. Dans le « je pense », le « je suis » est présumé ; la pensée peut s'emparer de cette présupposition, mais elle ne peut ni la prouver, ni la réfuter (Arendt, 1981, p. 65). L'entrelacement de l'esprit et du corps fait de l'homme un mystère. Dans *Paysage de soie*, j'interroge l'amour dans le présent par l'intermédiaire d'actions, parce que la pensée n'a aucune réponse définitive. Je crois que le contexte (le présent), la pensée (la signification) et l'action (les cinq sens) sont nécessaires à la cohésion de l'amour (le *je-ne-sais-quoi*) qu'on ne peut localiser. La puissance de l'amour incorpore une sensation incommunicable (un tout) qui permet d'interroger une réalité perceptible.

Lorsque je performe dans le présent, je n'ai pas les outils ni le vocabulaire pour définir ma vérité d'amour. Mon langage poétique est alors « un instrument qui permet de transformer l'invisible [...] en phénomène » (Courtine-Denamy, 1997, p. 372). Si je veux faire advenir l'amour par des images poétiques visant à capter ce que les mots ne peuvent exprimer, il s'éclipse aussitôt. À mon avis, c'est dans un entre-deux qu'il se révèle (entre le faire et le nommer). Comme nous l'avons vu au chapitre 1.3.1, l'amour ne doit pas se traiter en cas isolé ; il n'est pas quelque chose, mais un Tout. Sans ce sentiment puissant, ineffable, qui est le moteur même de ma démarche, le corps humain est un cadavre car la vie de l'esprit n'est plus. Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? Socrate (cité

par Courtine-Denamy, 1997) comparait l'amour au vent : le vent est invisible et « il n'en fait pas moins sentir ses effets » (p. 373).

Lors de la réalisation de mes haïkus performatifs, le moi pensant et le moi réel permettent de faire cohabiter deux expériences performatives distinctes. L'expression de Valéry (1981) « tantôt je *pense* et tantôt je *suis* » réunit deux états dans lesquels penser l'amour dans le présent est possible. Le langage poétique est l'instrument métaphorique qui permet le transfert d'une expérience, celle de l'amour, cette bouleversante sensation d'être en vie.

L'élaboration du concept du « tantôt je *pense* et tantôt je *suis* » dans mes propositions artistiques m'a conduit à développer une approche originale du scénario ouvert ; une narration prédéterminée disponible à l'éventualité. Cette structure de fonctionnement m'a permis de vivre des expériences hors du commun.

3.4 Le scénario et le « *ce qui arrive* »⁹⁰

Aujourd'hui, de nombreux artistes réalisent des performances à partir de scénarios prédéterminés. Ils construisent des narrations complexes et programmées dans les moindres détails, parce que c'est rassurant de se référer à un processus qui annonce ses interventions. Paradoxalement, la performance est historiquement une activité qui se développe par rapport à « *ce qui arrive* ». L'imprévu est un élément incontournable dans l'art action. Adopter le scénario ouvert est à mon avis essentiel pour s'immerger dans l'instant présent.

⁹⁰ Des parties de cette section ont été publiées dans les revues *Inter, art actuel* (O'Shaughnessy, 2014b) et *Zone Occupée* (O'Shaughnessy, 2014c).

Notre société fonctionne principalement grâce au réflexe intellectuel : « les idées viennent d'abord et l'action qui en résulte devient leur servante » (Krishnamurti, 1954/1994a, p. 60) On a séparé les idées de l'action, parce qu'elles sont toujours du passé tandis que l'action (vivre) est toujours du présent. Pour respecter le scénario performatif, il y a des artistes qui « annoncent » l'évènement à l'avance ; c'est une stratégie pour prévenir l'imprévisible, la catastrophe et la perte de contrôle durant la réalisation. Leurs actions reposent sur l'ingéniosité d'une idée. Le processus préliminaire est étudié, testé et révisé avant sa mise en opération. Je pense à l'artiste canadienne Amalie Atkins qui met en place des allégories à la fois performatives, sculpturales et cinématographiques. Elle a présenté une performance (*Tracking the Wolf*, 2011) dans laquelle elle activait les images d'une vidéo par la mécanique d'un vélo stationnaire. La trame sonore de la vidéo était accompagnée au piano et suivie du chant d'un chœur de cinq personnes. L'artiste québécois Étienne Boulanger agence aussi son corps à différents assemblages sculpturaux et à des systèmes mécaniques (leviers, poulies et engrenages). La faisabilité de sa performance *Conversation between two chairs* (2010) reposait sur un levier qui activait une structure pour ensuite faire basculer une catapulte qui projetait de la neige artificielle. Ici, Atkins et Boulanger ne peuvent pas dériver de leur scénario initial⁹¹ s'ils veulent mener à terme leur performance. Dans ce type d'intervention, aucune marge d'erreur n'est permise ; la faisabilité de l'action repose sur une idée concrétisée dans les formes instables du présent (voir annexe A).

⁹¹ Les artistes Atkins et Boulanger ne s'accomplissent pas uniquement dans des performances déterminées ; ils produisent également dans des oeuvres faisant appel à l'improvisation. Leurs productions performatives sont pour moi riches et d'exception.

En performance, il y a un écart entre l'évènement annoncé (penser) et l'évènement accompli (produire). Lorsque je concrétise un scénario préétabli (l'évènement annoncé), je n'ai aucun contrôle sur « *ce qui arrive* ». La performance *Bedankt* (2005) réalisé à l'Université du Québec à Chicoutimi est un bon exemple ; elle m'a fait comprendre que ma vision mentale (mon scénario) ne collait pas à la réalité (le « *ce qui arrive* »). J'en ai pris conscience lors d'une performance par une journée venteuse. Mon matériel disposé sur le sol changeait continuellement de place. Mes deux briquets ont été accidentellement, l'un après l'autre, submergés de mélasse ; par conséquent, je n'ai pas pu enflammer mes feux de Bengale. Lors d'un instant décisif, je voulais faire jouer un extrait musical, mais la chaîne stéréo n'a jamais fonctionné. Au cours de la réalisation, je me suis sans cesse querellé avec moi-même sur la façon dont l'idée devait être réalisée. À la suite de cette décevante performance, je me suis interrogé sur les possibilités du scénario dans le présent (voir figures 45 et 46).

Dans mes performances, l'évènement accompli est rarement le miroir de l'évènement annoncé ; la duperie n'est pas du côté de l'évènement, mais du côté de l'« attente ». Cette dernière se crée lorsque je mets des efforts et de l'énergie dans la préparation d'une performance. Au cours de la prestation, lorsque l'évènement accompli n'est pas le résultat attendu, ma réaction première est de nier la « fissure » du présent. Cette réaction est générée à la suite de peurs qui ébranlent ma condition : un objet défectueux, une maladresse ou des pensées anxieuses. Dans *Bedankt* (2005), pour masquer l'intrusion du « *ce qui arrive* », j'ai élevé une armature imaginaire pour éviter de le « voir ». Résister à un problème, vouloir le dominer ou se défendre contre lui ne fait qu'accroître le conflit (Krishnamuti, 1993/1998, p. 70). Je dois observer le *fait* (le « *ce qui arrive* ») pour comprendre de quoi j'ai peur. Est-ce le *fait* qui m'effraie ou l'*idée* que j'en ai? Si j'ai peur de l'idée, jamais je ne comprendrai le fait, car « je ne suis

pas en contact direct avec lui » (p. 71). Je ne peux pas me libérer de la peur par des explications intellectuelles : ce serait entretenir une théorie à propos du fait. La peur provient d'une appréhension du fait, de sa nature possible ou de son effet éventuel. Lorsque surgit la peur, j'ai le réflexe de me mettre à l'abri de tout dérangement dans une attitude de repli, même s'il s'agit d'un état non créatif, mon esprit s'isolant du monde. La solution pour comprendre le « *ce qui arrive* » est pourtant d'observer le *fait*. Quoi qu'il advienne, mon scénario peut se réaliser autrement.

À la suite de cette expérience enrichissante, j'ai travaillé ma sensibilité devant les formes mouvantes et instables du présent. J'ai adopté le concept du scénario « ouvert » : une narration performative qui est disponible aux possibilités d'accomplissement. Dans ma démarche actuelle, lorsque je suis dans une situation qui me paraît insurmontable, je l'abandonne et j'opte pour une nouvelle stratégie. Le scénario ouvert est un outil pour être inventif dans le présent et qui insiste « sur le point d'interrogation qui traîne » (Stuart, 2010b, p. 44). C'est la voie par excellence pour vivre des expériences.

Lors du premier festival de la jeune performance à Murcia (Espagne, 2008), j'ai fait la connaissance de l'artiste italienne Michela Depetris qui s'investissait elle aussi dans la voie du scénario ouvert. À cette période, j'étais loin de me douter de tout l'apprentissage qu'elle me permettrait d'acquérir dans l'art et la vie. Même si nos idées performatives sont contrastées, notre rencontre a permis le prolongement de notre travail artistique respectif. Elle était minimaliste alors que moi je tendais vers l'agglomération d'objets. Malgré ces différences, nos performances convergeaient vers l'horizon d'un axe artistique commun : découvrir le présent. Il nous a fallu deux ans pour concrétiser une

collaboration⁹². Dans la proposition artistique *FM-16* (2010), nous avons été ébranlés par l'évènement accompli. Nous voulions écouter les battements de nos cœurs à l'aide d'un stéthoscope amplifié par deux caisses de son. Toutefois, le microphone intégré au stéthoscope s'est brisé durant l'action. Nous avons dû réinterroger l'aspect sonore, ce dernier étant l'un des éléments centraux de notre poésie. À la suite de cet incident, nous avons pris une distanciation avec notre scénario afin de constater ce qui arrivait (le fait). Au cours de la réalisation, il n'y avait pas que le microphone du stéthoscope qui ne fonctionnait plus ; la lumière du projecteur a brûlé causant un éclairage tamisé, la console de son a cessé de marcher et mon lecteur de musique portable s'est éteint inopinément. Des circonstances de la vie telles que celles-ci nous rappellent l'impossibilité d'un total contrôle. La réalité est un objet qu'on ne possède pas ; nous devons accepter « *ce qui arrive* » et composer avec ce qu'on a. *FM-16* fut un bon exercice pour développer une souplesse d'adaptation par rapport à la mobilité du réel⁹³. Pour vivre la rencontre, nous avons accepté ce qui était « là » afin de prendre conscience des *faits* de la réalité. Lorsqu'on est disponible aux possibilités, on est libérés de l'emprise du mental ; on accepte inconditionnellement les aléas de la vie qui s'introduisent dans la narration performative (voir figures 47 et 48).

Les imprévus (la sérendipité) poussent à expérimenter des moments inattendus. À l'instant où Depetris a appliqué le stéthoscope sur mon torse, une musique de

⁹² Cette performance a été réalisée à l'évènement *Platform Young Performance Artists* à Berlin en Allemagne (2010). On peut visualiser cette performance sur les *DVD Liveartwork*, édition 11 (2011). Cette performance n'était pas un haïku performatif, mais s'approchait de sa structure, décrite au chapitre II.

⁹³ Selon Jodorowsky, pour affronter l'inattendu, il faut être à l'image de la vie ; c'est-à-dire « être de la même nature convulsive que le réel » (1995/2001, p. 12-13).

R&B⁹⁴ s'est mise à jouer à l'étage inférieur. Elle était si bruyante que le plancher vibrait sous sa pulsation. Le rythme de cette pièce musicale évoquait les battements de mon cœur, une sonorité que nous aurions entendue si l'amplificateur du stéthoscope avait fonctionné. Quand Depetris a cessé l'écoute de mon cœur, cette musique s'est tue. L'expérience artistique en communion avec le « *ce qui arrive* » peut conduire à des moments riches et étonnants. Dans une performance, il n'est pas rare d'assister à un évènement qu'on n'avait pas pu imaginer. La surprise présente un caractère inattendu qui réfute l'évènement annoncé au nom d'un évènement « autre » (Rosset, 1976/1984, p. 22). Dans *FM-16* (2010), nous avons eu le sentiment d'être trompés par le présent ; toutefois au final, l'évènement s'est réalisé sous la forme d'un évènement « autre ».

En performance, les artistes d'aujourd'hui s'accomplissent souvent dans des narrations complexes. Par conséquent, l'évènement accompli peut dériver de l'évènement annoncé. Pour prendre conscience du présent, j'ai appris à distinguer l'idée (le scénario performatif) du fait (le « *ce qui arrive* ») pour découvrir la créativité performative. J'ai ainsi développé le concept du scénario ouvert afin de prévenir la déception de l'attente et d'édifier des stratégies non préalablement déterminées. Être ouvert aux possibilités, c'est accepter la réalité telle qu'elle est, d'appriivoiser ce réel hasardeux qui fait surgir l'imprévu et l'accident.

⁹⁴ Le rythme Blues ou R&B est un genre de musique américaine des années 1940-1950 combinant des influences du gospel, du blues et du jazz.



Figure 45-46 : Francis O'Shaughnessy, *Bedankt*, Université du Québec à Chicoutimi, 2005. Crédit photo : Sonia Boudreau.



Figure 47 : Francis O'Shaughnessy et Michela Depetris, *FM-16*, Platform Young Performance Artists, Berlin, Allemagne, 2010. Crédit photo : Frédérick Gagné.



Figure 48 : Francis O'Shaughnessy et Michela Depetris, *FM-16*, Platform Young Performance Artists Berlin, Allemagne, 2010. Crédit photo : Frédéric Gagné.

3.4.1 L'être et le monde conceptualisé

En performance, j'aspire momentanément à savourer la réalité. D'autres, en quête de liberté totale, proposent des activités artistiques pour acquérir des connaissances à partir de l'« être ». Ils remettent en question l'idéologie de ce monde et ils se produisent à partir du non-concept.

Selon le philosophe allemand Hans Robert Jauss (1972/2007), l'artiste vit dans un monde conceptualisé. Pour « se sentir de ce monde » (p. 23), il « clôture » ses perceptions afin de se rassurer devant ce qu'il y a d'étrange. Par conséquent, l'artiste ose rarement s'aventurer dans des espaces inédits. Pour éviter cette facette de la réalité, il s'imagine un concept pour vivre dans le théâtre de sa propre vie, parce que ses opérations mentales ont coutume de voir un symbole plutôt qu'une vraie manifestation de la vie.

Est-ce possible de vivre hors d'une existence mentale ? L'artiste souhaitant découvrir la dimension non conceptualisée de la réalité fait converger ses actions vers l'essence de l'activité artistique ; tout ce qu'il possède de la réalité tient à des opérations mentales (des perceptions, des concepts). Pour atteindre cette visée, il rompt avec l'habitude de ses perceptions (la relation qu'il a avec le monde extérieur). Dans un entretien, l'artiste Boris Nieslony (voir annexe A) m'a confié qu'il aspire à des performances dans lesquelles ses constructions mentales ne sont pas prédéterminées. Dans sa performance *Naturestudy : Stones*, réalisée à *Art Nomade, rencontre internationale d'art performance de Saguenay* en 2013, il réinterroge la notion d'idéologie de ce monde que l'on a conceptualisé, intellectualisé et idéalisé. Nieslony cherche à se libérer de ses intuitions pour transformer la vision qu'il a de la vie. Il propose une manière

d'exister dans une « déconceptualisation » du monde afin d'élargir ses connaissances à des significations non préexistantes (voir figures 49 et 50).

Selon les convictions de Fiedler (cité par Jauss) (1972/2007), l'artiste peut découvrir le monde par une vision, un « regard libéré de tout savoir préexistant [...] ; un regard qui amorce [...] [l']activité créatrice de formes visibles » (Jauss, 1972/2007, p. 48-49). Nieslony entretient quant à lui une position⁹⁵ qui interroge l'art avant l'idéologie. Dans *Naturestudy: Stones* (2013), il vise les connaissances sensibles hors du langage conceptuel. Le non-concept, la non-pensée⁹⁶ et l'absence d'intention⁹⁷ suggèrent des propositions artistiques qui s'adaptent au « *ce qui arrive* ». Nieslony cherche à vivre la conscience lucide⁹⁸ (être conscient de ce qui est) pour « sentir » la réalité qui apparaît et qui s'éclipse. En d'autres mots, le « développement mental de l'homme [lucide] commence là où il cesse de se comporter uniquement comme un être percevant » (Fiedler, 2002, p. 106). Faire l'expérience de la conscience lucide permet à Nieslony de comprendre que la réalité hors de lui n'est pas l'image de ses perceptions, mais une réalité « autre ». En s'éloignant de la réalité conceptualisée, il n'essaie pas d'exister par l'intermédiaire d'une expression

⁹⁵ Depuis 1975, Nieslony explore la non-intention. Lors de discussions en 2013, Nieslony n'a pas démontré d'intérêt particulier pour la vision exposée par Fiedler (2002) et Jauss (1972/2007) puisqu'il ne connaît pas ces ouvrages. Toutefois les recherches de Fiedler et de Jauss convergent avec les aspirations de Nieslony.

⁹⁶ À propos de la non-pensée, Bartolomé Ferrando (2013) disait : « Je fais des exercices pour vider ma pensée. Il s'agit de ne pas penser. C'est une chose que j'ai apprise de Fluxus et de Marina Abramovic. Ce sont des exercices pour éviter la pensée. La question qu'il faut se poser est : comment être dans un ici et maintenant sans une (auto)détermination mentale à cet instant ? C'est se sentir « vide » dans un moment qui passe. C'est sentir une présence non pas du corps plein[,] mais du corps vidé » (Ferrando et O'Shaughnessy, 2013).

⁹⁷ Par l'absence d'intention, Nieslony tente de se libérer du mental pour vivre une expérience qui ouvre un espace de rencontre (La Chance, 2014).

⁹⁸ J'ai expliqué cette notion au chapitre 3.3.

d'être (un langage artistique), mais d'être qui il est. Il se « soucie de ce qui est, plutôt [d'imaginer] ce qui pourrait ou ce qui devrait être » (Ravindra, 1999, p. 29).

Nieslony propose l'exploration de performances dans la dimension non conceptualisée de la réalité. Il cherche à parcourir le monde par rapport à « *ce qui arrive* ». Les performeurs qui explorent la réalité « déconceptualisée » se situent à l'antipode de ma démarche artistique. J'articule plutôt l'idée et l'être en communication avec la réalité. Ce processus de travail est propre à ce que je nomme le « scénario ouvert ». La section suivante va permettre d'établir cette distinction.



Figure 49 : Boris Nieslony, *Naturestudy: Stones*, Art Nomade, rencontre internationale d'art performance de Saguenay, Canada, 2013. Crédit photo : Francis O'Shaughnessy.



Figure 50 : Boris Nieslony, *Naturestudy: Stones*, Art Nomade, rencontre internationale d'art performance de Saguenay, Canada, 2013. Crédit photo : Valérie Lavoie.

3.5 Le scénario ouvert

Lorsque je conçois une performance, j'élabore un mécanisme qui me procure un sentiment de sécurité, car je suis attaché à des images associées à des schémas, des inspirations et des symboles. Je travaille à partir du connu ; je mets en évidence l'existence d'images engrangées dans mon cerveau (Krishnamurti, 1992/2010, p. 28). La composition du récit narratif en images (mon scénario) est cruciale, puisque c'est un outil de programmation et de structuration pour mes prestations. Se conditionner strictement à ce que j'ai préétabli peut être la source de problèmes différés si je ne remets pas en question les dispositifs mis en place. La performance n'est pas qu'un processus de remémoration d'images ; c'est également un « lieu d'être » (Sibony, 2005, p. 291) pour découvrir l'inconnu inhérent à la réalité. Bien que l'idée pourrait me tenir prisonnier de mon scénario prédéterminé, elle est primordiale dans la « recherche sur soi-même » (Ferrando et O'Shaughnessy, 2013). Pour moi, l'art se révèle à partir de l'idée ; c'est une stratégie d'action pour poétiser la réalité.

Lorsque j'ai conscience du mécanisme qui crée mes idées (mon processus de pensée), je comprends que l'image joue un rôle extrêmement important dans notre existence ; il (le mécanisme) constitue l'essence des structures de notre société (croyances, dogmes, rituels) (Krishnamurti, 1992/2010, p. 28). Pour rompre avec mon processus de fabrication des images, le défi est de penser sans créer d'image. Il ne s'agit pas de « cesser de penser » (c'est impossible) (p. 35), mais de me libérer momentanément de mon attachement à l'idée. Pour « voir » la réalité en tant que « fait » (regarder le monde tel qu'il est), je dois être en « relation » avec la réalité, car « [toute] vie est un mouvement ancré dans la relation » (p. 16). La réalité n'existe que lorsque je prends conscience de mon inattention permanente dans le présent. « Quand mon attention est totale, il n'y a

aucun mouvement de la pensée » (p. 39). Je peux alors affronter l'inconnu de la réalité avec une clarté d'esprit exceptionnelle (un état d'abandon complet).

Dans les haïkus performatifs *Le dessert* (2012), *L'orange* (2013) et *Paysage de soie* (2014), j'ai articulé un processus qui me permet d'observer la pensée conceptuelle et l'être en relation avec la réalité. Lorsque ces deux éléments sont conjugués, ils dressent le protocole créatif du scénario « ouvert ». Ce dernier est un outil qui favorise le cheminement de la pensée socratique ; c'est un système de règles souples qui met en place une communication ouverte. Je conçois le scénario ouvert comme un tout dans lequel on ne fait qu'« Un » avec la réalité. L'intégration complète de mon être dans un environnement privilégie ainsi ma créativité. Depuis quelques années, pour mieux saisir le scénario ouvert, je l'explore avec des artistes de divers territoires de l'art action : Michela Depetris (*FM-16*, 2010), Sara Létourneau (*Notre collation*, 2010) et Étienne Boulanger (*Trajectoire, une fuite improbable*, 2012)⁹⁹ (voir figures 51 à 53).

Je prends plaisir à construire des haïkus performatifs qui se composent d'idées et de faits tirés de la réalité (des événements réels). En prestation, je me remémore des perceptions mentales qui sont le souvenir de plaisirs que je désire revivre. Le plaisir est une source d'illusions, c'est un facteur d'isolement parce qu'il obscurcit les faits de la réalité. Paradoxalement, je souhaite me débarrasser momentanément du plaisir en performance afin de voir les faits tels qu'ils sont et non comme je voudrais les voir. Tenir compte d'évènements réels, c'est se regarder sans distorsion dans un contexte donné. Lors de la prestation publique *Paysage de soie* (Circa, 2014), mon scénario n'a pas été réalisé dans son

⁹⁹ Ces collaborations reprennent en partie la structure formelle du haïku performatif, mais n'abordent pas nécessairement la thématique de l'amour. Ces exemples sont cités parce que le scénario ouvert y est déterminant.

intégralité, mais cela n'a pas d'importance, car comme je l'ai dit, il peut être revu à l'infini.

J'aime savourer la joie de me faire surprendre par les circonstances du ici et maintenant. Le plaisir et la joie jouent des rôles différents dans mon processus performatif. D'une part, le plaisir découle de tout mouvement de pensée ; d'autre part, la joie vient spontanément sans préméditation. Dans le haïku performatif, j'entretiens une relation avec le monde extérieur, mais j'affirme les idées de mon intériorité. Le mouvement de tout mon être avec la totalité de mon énergie me permet de mieux comprendre qui je suis à partir de l'harmonie entre l'inconnu et le connu.

Le scénario ouvert est donc un concept basé sur une dialectique qui se structure à partir d'un mouvement de pensée et de l'être en communication avec la réalité. Je crois primordial de développer un art qui me fait vivre une expérience dans laquelle j'arrime le plaisir et la joie. La « vie est activité » (Buettner, 2005, p. 569) ; pour cette raison, je compose des performances dans lesquelles je me laisse « poétiser » par la réalité. Le haïku performatif est clairement un « processus d'action » (Krishnamurti, 1954/1994a, p. 57) qui se compose à partir de l'existence.

Lorsque j'adopte le scénario ouvert, je m'exprime momentanément par le moyen d'actes impromptus. L'improvisation permet de me dissoudre dans des territoires inconnus ; c'est un élément décisif dans le haïku performatif.



Figure 51 : Sara Létourneau et Francis O'Shaughnessy, *Notre collation*, 7a*11d, Toronto, Canada, 2010. Crédit photo : Henry Chan.



Figure 52 : Étienne Boulanger et Francis O'Shaughnessy, *Trajectoire, une fuite improbable*, RIPA, rencontre interuniversitaire de performance actuelle, Montréal, Canada, 2012. Crédit photo : Kim Dufort.



Figure 53 : Étienne Boulanger et Francis O'Shaughnessy, *Trajectoire, une fuite improbable*, Festival international d'art action *Interakcje*, Piotrkow Trybunalski, Pologne, 2013. Crédit photo : Sara Létourneau.

3.5.1 L'improvisation : un concept de travail

Depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, l'improvisation s'est actualisée dans le *Free Jazz*, les *happenings* de Fluxus, la danse et le théâtre postdramatique. L'improvisation m'a enseigné qu'un artiste doit « pénétrer des lieux insolites » (Stuart, 2010c, p. 143) pour vivre l'ici et maintenant. Dans mes haïkus performatifs, l'idée d'« oser échouer » (Malsatf, 2010, p. 107) est un moyen d'articuler des paysages spontanés en vue du dépassement de soi.

Dans les années 1960 et 1970, l'improvisation a joué un rôle privilégié chez les artistes du *happening* (« voir glossaire »). Ce dernier désignait littéralement « ce qui est en train de se produire » (Kaprow, 1993/2003, p. 16). L'une des conditions indispensables du *happening* était de construire un art de nature non reproductible. C'était une cérémonie processuelle dans laquelle la sérendipité et l'improvisation détenaient une place majeure. John Cage, Allan Kaprow et Fluxus (voir annexe A) étaient en quête d'une poésie du présent – un art qui faisait appel aux sens et aux facultés de l'homme (la raison, le sentiment, la vue, l'ouïe, le toucher et l'odorat). L'esprit du *happening* a incontestablement influencé les artistes actuels (moi inclus) à s'« élaborer comme une interrogation dans l'univers sensible » (Richard, 2005, p. 70).

En improvisation, le défi est d'agir dans la dimension de « *ce qui arrive* ». Tout peut arriver, car il y a toujours des facteurs non pensés et non imaginés. L'accident, le hasard et l'imprévu sont des éléments inévitables dans ce processus performatif. En improvisation, je suis attentif à ce qui est « là » pour bien réagir. Depuis ma performance *Bedankt* (2005), je suis à l'« écoute » de l'environnement dans lequel je performe. Avoir une écoute et une confiance en

soi est un atout dans l'improbable du présent. L'improvisation me pousse à penser autrement et à rediriger mon propos vers une conscience renouvelée : vivante et productive. Autrement dit, l'improvisation est un laboratoire dans lequel naissent des idées où « tout [...] est susceptible de se produire » (Stuart, 2010b, p. 45) ; l'échec (la déception) fait partie de l'expérience. Tenter d'agencer des possibilités inédites à son propos, c'est s'enrichir d'expériences nouvelles. Ainsi, être performeur, c'est aller au-delà de ses limites tout en prenant garde de ne pas perdre de vue son propos intentionnel ; sinon ce dernier s'avère dénué de toute réflexion.

Pour moi, le concept d'« improvisation n'est pas synonyme d'impréparation »¹⁰⁰ (Grosos, 2010). Dans mon haïku performatif *Paysage de soie* (2014), j'ai ajouté à l'improvisation une « idée de travail » (Grosos, 2010) ; il s'agit de réfléchir tout en se laissant surprendre par le « *ce qui arrive* » (tantôt je pense, tantôt je suis). Bartolomé Ferrando (2013) me disait lors d'un entretien que :

[...] l'improvisation t'introduit [...] dans des espaces que tu ne connais pas. Tu ne t'introduis pas pour contrôler, pour apprendre ou pour connaître ces espaces. Tu t'introduis dans ces espaces pour te « dissoudre » (Ferrando et O'Shaughnessy, 2013).

Lorsque j'improvise dans mes haïkus performatifs, je compose sans planification. Cela ne signifie pas faire n'importe quoi, puisque je détiens un ensemble de connaissances acquises et approfondies. Cela suppose quelque chose de très préparé en amont (Onfray, 2000). L'improvisation ne sous-entend pas une idée finalisée, mais un concept en construction. Elle cache une

¹⁰⁰ Lors de l'évènement *Improse* à Genève en Suisse le 29 mars 2010, Philippe Grosos, professeur de philosophie moderne et contemporain à l'Université de Lausanne (Suisse), a prononcé une conférence où il cernait de près les problématiques artistiques actuelles. L'improvisation a été la thématique centrale du débat. Conférence en ligne: (impro.ch/blog).

expérience qui renvoie à la maturité d'un individu ayant des années de technique, de connaissances et de maîtrise. L'improvisation ne porte pas sur le « quoi » (l'objet) de ce qui va se produire, mais sur le « comment » ; c'est-à-dire la modalité du construire performatif. En d'autres mots, l'artiste sait ce qu'il va faire (l'intention), mais pas comment (la manière) il le fera. Je visualise mon intention tout en étant capable de saisir les discontinuités, les ruptures et les changements qui se présentent à moi dans le présent. Être disponible, c'est avoir une capacité d'intervenir dans des circonstances imprévisibles ou accidentelles.

Lorsque je fais appel à l'improvisation, j'orchestre ce que je vais faire sans savoir ce qui va surgir. C'est un processus d'ouverture vers quelque chose d'inconnu qui me permet de me laisser surprendre par l'éventualité du présent. L'improvisation m'a appris qu'« il ne faut jamais conclure, ne jamais perdre de vue qu'il y a quelque chose d'inachevé dans la perception qu'on a » (Décimo, 2005, p.106). Improviser, c'est volontairement se positionner dans des situations impromptues, parce que j'accepte que l'indéterminé fasse partie de l'expérience.

3.6 La réalisation : *Paysage de soie*

Lorsque j'ai conceptualisé *Paysage de soie* (2014), je voulais édifier une poésie visuelle vivante qui se situerait dans le même axe théorico-pratique que *L'orange* (2013). Je désirais rendre perceptible l'amour par la mise en évidence d'une énergie physique et mentale. Guidée par la philosophie du haïku, cette performance fut le déploiement concret d'un cheminement de pensée socratique (voir figures 42, 43 et 54 à 60).

Pour composer ce haïku performatif, je me suis inspiré de nombreux repères asiatiques. Ayant visité et présenté mon travail artistique en Asie (Laos, Vietnam, Singapour, Thaïlande et Japon) entre 2010 et 2014¹⁰¹, la culture asiatique a contribué à la codification de mes symboles. Ce fut aussi une opportunité de dévoiler mes origines asiatiques, enfouies sous mes valeurs québécoises.

Durant mes recherches doctorales, je me suis accroché à des idéaux d'amour et à des désirs péremptoirs pour approfondir *Paysage de soie* (2014). Par le moyen d'une félicité de mouvements intérieurs, j'ai évoqué l'existence de l'amour par l'art performance afin de faire l'éloge de la femme vue comme un paysage (l'objet aimé). Dédier son amour à un objet aimé, c'est aussi se faire un don d'amour à soi, car l'objet aimé est uni à un état de soi-même (Canto-Spencer, 1996). Pour dissimuler le désordre qui régnait en moi, l'amour fut le moteur (la ruse) pour l'édification d'images sécurisantes (une fiction amoureuse). Il m'a fallu du temps pour comprendre que j'utilisais l'amour comme moyen de m'échapper à moi-même. L'idée que j'ai de l'amour est le motif « moteur » qui oriente mes réalisations performatives. Ce motif est l'objet de mon attachement ; j'en ai besoin pour fonctionner, parce que je suis seul dans la création. Je m'accroche à ce motif pour fuir mon isolement par l'intermédiaire de mon attachement. Par conséquent, mes haïkus performatifs sont les désirs d'une continuité du « moi », c'est-à-dire d'une « création intelligente » (Krishnamurti, 1993/1998, p. 87) qui me permet de comprendre mes processus mentaux. J'ai une soif d'être, de devenir et de me réaliser, parce que je veux échapper au vide.

¹⁰¹J'ai présenté les performances individuelles *Le dessert*, *L'orange* et *Paysage de soie*, au Nippon International Performance Art Festival à Tokyo, Miyazaki et Nagano (Japon, 2014) et *Bottes à Tuyaux* à R.I.T.E.S à Singapour (Singapour, 2011). J'ai aussi accompli des performances collectives avec Sara Létourneau : *Transit* au Centre en Art de l'Université de Chiang Mai et *Améliorer la nature* au Festival Asiatopia à Chiang Mai (Thaïlande, 2011) et *Le vieux couple* à Future Of Imagination 7 à Singapour (Singapour, 2011).

Mon esprit a le pouvoir de créer l'illusion (positions de fuite), parce qu'il a conscience de ce vide. Ainsi, mon esprit rationalise et construit des idées en vue de me sécuriser. Dans ce haïku performatif, l'objet aimé revêtait un double sens : être en amour avec un paysage (une femme idéalisée) et être en amour avec soi. Conscient de ce clivage entre le paysage et soi, je me suis assumé pour affirmer mon « paysage de soi ». Cette prise de conscience n'a pas modifié mon axe de création ; l'amour est demeuré ma motivation en performance, parce que le désir d'être heureux est l'un des objectifs de ma démarche autopoïétique. La conjugaison de l'amour et de la performance a occasionné chez moi des transformations positives dans ma façon de penser et de vivre. Être un véritable objet aimé¹⁰² m'a conduit à élaborer l'« événement d'être » (le besoin d'exister via l'art) (Sibony, 2005, p. 116) en décelant une félicité profonde par rapport à qui je suis. *Paysage de soie* fut clairement un rendez-vous à la découverte de soi, c'est-à-dire un processus de travail pour mieux comprendre l'acte lumineux qui m'habite.

Dans la réalisation de ce haïku performatif, l'une de mes intentions était de transcender certaines idées traditionnelles de la performance (les expériences torturées, les manifestations égocentristes et égoïstes)¹⁰³ pour découvrir un mouvement d'amour. J'ai rejeté l'énergie négative afin de me « libérer du connu » (Krishnamurti, 1999/2000, p. 35) ; cela signifie mourir (au sens psychologique) à tout ce je connais de la performance¹⁰⁴. Je me suis investi dans

¹⁰² Selon Desjardins, « j'aime veut dire aime-moi » (1989, p. 181).

¹⁰³ Krishnamurti disait qu'à l'intérieur du « cadre du *moi*, de l'ego [...], il n'y a manifestement aucune liberté » (1994/2002, p. 36). Si je ne parviens pas à transcender ce cadre, je ne nourris que ma propre misère personnelle.

¹⁰⁴ Je suis conscient qu'en rejetant une structure de pouvoir pour une autre, je nourris le conflit. Quand deux idéologies opposées se rencontrent, il y a inévitablement une lutte intellectuelle ; « [n]otre vie est une lutte sans fin » (Krishnamurti, 1999/2000, p. 31).

une démarche anticonformiste de l'art action, parce que l'amour et la joie ne sont pas coutume dans le champ des arts visuels. *Paysage de soie* (2014) fut la naissance d'un acte positif, car l'amour et l'action y étaient interconnectés. Je voulais explorer un territoire dans lequel la création, l'action et l'amour ne s'orientent pas vers le renfermement narcissique, mais vers un mode d'expression lié à une force de vivre. Mon processus artistique s'est acheminé vers une prise de conscience qui dévoilait ma propre lumière : une « lumière d'être » (Sibony, 2005, p.141). Pour moi, cette dernière est un territoire inaccessible par l'intermédiaire d'une idéologie. Cette lumière d'être jaillit par rapport à la compréhension de soi, des autres et de la réalité (Krishnamurti, 1999/2000, p. 36). Dans cet ordre d'idée, je perçois l'amour comme une quête de sens dans laquelle il n'y a pas de crise [destruction, souffrance ou violence] seulement des passages initiatiques (Lipschitz, 2006, p. 26). J'ai alors adopté une attitude intérieure (un état d'esprit dans lequel jaillit une clarté) pour « rénover » mon esprit. Ainsi, mes actions artistiques furent teintées de douceur, de somptuosité et de finesse.

Pour respecter la philosophie, le style et les théories du haïku performatif, je ne cache pas que le processus de création fut ardu. Afin d'éviter de restreindre ma liberté de création à toutes notions d'autorité (des structures conceptuelles), j'ai composé la contre méthodologie¹⁰⁵ du haïku performatif. Cette dernière

¹⁰⁵ Selon Jodorowsky (2005) et Krishnamurti (1969/1994b, p. 115), tout concept est double : il est composé d'un énoncé et de son concept inverse non prononcé. « Affirmer quelque chose, c'est aussi affirmer l'existence de son contraire » (2005, p. 64). Être dans un état de plénitude et en absence de structure constitue la porte de libération pour se débarrasser de concepts. Je n'ai pas composé la contre méthodologie strictement dans le but de créer une opposition avec la méthodologie du haïku performatif ; sinon la notion d'opposition est superflue et n'a aucun sens. Ici, ce qui me préoccupe, c'est d'aller au-delà de la méthodologie (définitions, théories, idées) afin de m'en libérer. La contre méthodologie me permet de m'affranchir d'une autorité en niant tout ce qui est considéré important (ce que j'ai mis en valeur) pour provoquer un silence (un vide) de

consistait à ne pas se plier à des définitions et à des principes, puisque ma créativité n'est pas au service d'une idée ou d'un idéal, mais d'une expérience intérieure. Parfois, « il est nécessaire de [suspendre son processus de recherche et de] se défaire de tous les enseignements, à plus forte raison des enseignements qui ne sont pas véritables »¹⁰⁶ (Nhat Hanh, 1996/1997, p. 45). L'usage contradictoire des concepts peut être considéré comme rédhibitoire¹⁰⁷ (Lancri, 2009, p. 14) ; or, cette contre méthodologie a permis de libérer ma créativité et de réduire l'intellectualisation à son minimum possible (vider mon esprit).

Une fois mes actions trouvées, dans un objectif de simplification, je les ai épurés en rejetant l'artifice et l'inutile. J'ai exprimé le maximum avec un minimum de moyens en enchaînant des actions fluides et peu exténuantes. Ces dernières ont ensuite été agencées dans une narration fidèle à la métrique du haïku performatif.

Le 5 avril, j'ai présenté au centre d'artistes *Circa, art actuel* (Montréal, 2014) le projet synthèse de mes recherches doctorales, *Paysage de soie* (2014)¹⁰⁸. Lors de

la pensée (Krishnamurti, 1969/1994b, p. 109). Cette action est la négation de la méthodologie du haïku performatif, c'est un acte positif.

¹⁰⁶ Les concepts du haïku performatif sont purement tactiques ; ils constituent des concepts provisoires pour structurer ma créativité.

¹⁰⁷ Selon Lancri, « les contradictions ne disqualifient les concepts qu'en apparence. Celles-ci ne les invalident qu'à la condition de prendre du recul pour sortir du champ artistique qu'elles travaillent » (2009, p. 14). Pour respecter les théories du haïku performatif, il me suffit d'entrer à nouveau dans ce champ pour les requalifier.

¹⁰⁸ L'oeuvre doctorale *Le paysage de soie* a également été réalisé au *Nippon International Performance Art Festival* à Nagano (Japon, 2014), lors de mon exposition photographique « *Réinvestir le romantisme* » à Langage Plus (Alma, 2014) et au Festival *M:ST* (The Mountain Standard Time Performative) à Lethbridge (Canada, 2014).

cette performance, j'ai utilisé des *ready-mades* pour construire mes paysages plastiques. Mes objets de substitution étaient « informés » (Bourriaud, 2002, p. 47) par un comportement et une attitude, et mes dispositifs objectaux mettaient en scène des signes et des symboles d'amour. Cette « installation » poétique m'a permis de réfléchir à la présence amoureuse dans la création positive. Comme prévu, j'ai découpé le haïku performatif en trois segments narratifs : la montée, le suspens et la conclusion.

Dans le premier segment performatif, il s'agissait de faire sentir aux spectateurs que mes motivations de création s'ancrent dans l'amour. Au début de la performance, j'ai délimité mon espace d'exploration en traçant une ligne rouge au sol. Elle désignait l'amour idéalisé, une illusion sentimentale. Puis, dans ma main, je tenais un autel sur lequel étaient déposés trois papiers de soie froissés¹⁰⁹. Ces derniers représentaient la substitution du paysage de la femme ; d'un côté, ils symbolisaient la jouissance visuelle, la beauté et le désir de l'objet aimé, et de l'autre, une déclaration de vérité et un rendez-vous passionné avec soi-même.

Dans le deuxième segment performatif, j'ai essayé de faire émerger le transfert amoureux (un don d'amour) ; c'est-à-dire une transcription symbolique par ma lumière d'être. Pour exprimer cette dernière, l'une de mes actions consistait à entrer ma main dénudée dans ma poche de pantalon et de laisser croire aux spectateurs que je cherchais activement quelque chose. Cachée du public, ma main détrempeée s'est recouverte de paillettes dorées. Lorsque j'ai sorti ma main de ma poche, les spectateurs se sont laissés prendre par l'éclat lumineux de la magie. L'évènement inattendu s'est révélé dans le croisement du geste, du

¹⁰⁹ Au Japon, le papier plié symbolise l'amour (Giard, 2012, p. 10).

symbole et de la surprise. Dans la continuité de cette action, j'ai articulé des gestes somptueux sur une pièce musicale asiatique¹¹⁰. L'idée n'était pas de danser sur de la musique, mais de communiquer une joie de vivre par le moyen de ma vitalité. Il est possible que des spectateurs n'aient pas ressenti ce transfert amoureux, puisque l'amour n'y était pas illustré, mais évoqué. Dans ce haïku performatif, l'amour n'a laissé aucune trace ; il n'était perceptible que par un mouvement de pensée.

Dans le dernier segment, je voulais faire advenir la dimension de mon imaginaire. Il s'agissait d'édifier un acte de foi d'amour qui s'exprime par des impressions éblouissantes. J'ai développé une série de gestes avec une clémentine et des papiers de soie pour amalgamer ma vision sur l'instabilité de l'amour. Pour éveiller la fiction du discours amoureux (l'atmosphère romantique d'une lettre d'amour), j'ai présenté aux spectateurs un haïku sur une fiche : *La nuit dernière, j'ai rêvé à toi/ Aussitôt, j'ai ouvert les yeux/ J'ai dit WOW*. Le glissement de la littérature à l'art vivant a permis de mettre en mouvement une narrativité (des liens essentiels pour établir un récit d'amour). Pour clore *Paysage de soie* (2014), j'ai retiré la ligne tracée au sol. Cette action symbolisait que l'amour idéalisé est une illusion fluctuante de la pensée, car il se modifie perpétuellement selon mes états, mes sentiments et les contextes.

Dans les trois segments du *Paysage de soie* (2014), le défi était d'explorer l'« être »¹¹¹ (le qui je suis) par rapport au « *ce qui arrive* ». Cette performance ne

¹¹⁰ L'extrait de la pièce musicale choisie était *Lovers* du compositeur japonais Shigeru Umebayashi. C'est la chanson thème du film *House of flying Draggers* (Le Secret des poignards volants). Cette chanson était interprétée par la soprano américaine Kathleen Battle.

¹¹¹ L'indien Ravi Ravindra, docteur en philosophie, a énoncé que toute « action est, en vérité, causée par la [Nature] et le Moi n'est pas l'auteur de l'action » (1999, p. 51). « Être » c'est apprendre à se dire la vérité ; je n'ai pas le moindre pouvoir sur moi-même parce que « mes

dépendait pas de la projection du vouloir (ce qui devrait être), mais d'un scénario performatif qui a la capacité de se « dissoudre » dans l'éventualité du présent¹¹². Je désirais affronter la précarité de mes idées par l'entremise d'actes en train de se faire. Mon attitude autopoïétique se voulait « ouverte » à l'incertitude, à l'hésitation et à la dérive. Se permettre de tout remettre en question m'a permis de visiter des « actes de liberté » (Eco, 1962/1965, p. 18) qui ne dépendent ni d'une autorité, ni d'un attachement, ni de concepts mentaux¹¹³. Pour vivre cette liberté d'être, mon esprit a cessé momentanément de faire référence à des idées et des concepts (Krishnamurti, 1954/1994a, p. 257). Pour faire le vide, il était nécessaire de m'abandonner à une solitude totale.

Paysage de soie (2014) a été formulée à mi-chemin entre la conscience de soi et l'idéologie. Conjugués ensemble, ces derniers ont favorisé la réalisation et l'invention de soi. L'enseignement profond de ce haïku performatif reposait sur une recherche intérieure qui visait un don d'amour à soi. Le protocole

actions sont entièrement commandées par des conditions extérieures » (Ouspensky, 1949/2003, p. 198). J'ai expliqué ce concept au chapitre 3.4.

¹¹² L'« unique chose qui soit permanente est le changement » (Jodorowsky, 1997, p. 147).

¹¹³ Je trouve difficile de se libérer de l'attachement des idées, parce qu'au « fond de moi-même [...], je ne [veux] pas lâcher prise » (Krishnamurti, 1993/1998, p. 108). Je suis accroché à tout ce que l'amour englobe pour me rassurer. La vision Krishnamurtienne (1993/1998) m'a fait comprendre que vouloir clarifier l'amour dans la forme, l'intellectualisation, ou la sensation, cela ne fait que m'éloigner de lui ; il débouche « sur une conclusion précise, d'ordre intellectuel ou formel » (Krishnamurti, 1973, p. 297). J'en suis conscient, puisque l'amour dans mes haïkus performatifs s'élabore à partir de la pensée, donc de l'esprit. L'amour se retranche sous le couvercle de la référence ; il se dissimule inlassablement par l'intermédiaire de mécanismes ou d'effets qui l'identifient : sentiments, émotions, pensées, mémoire, souvenir, idées et symboles. Ma pensée emmagasine toutes ces notions et perpétue l'amour. Sa définition se résume à des noms divers revêtus d'un sens particulier. Quand j'essaie de théoriser l'amour avec des mots, je fausse nécessairement sa réalité puisque j'écris de la poésie (des impressions éblouissantes). De cette manière, l'amour ne peut qu'être abîmé, galvaudé ou embelli, parce qu'il est une projection issue de l'imagination.

performatif nécessitait d'édifier des gestes poétiques en vue du dépassement de la lettre d'amour. L'enjeu était de créer une proposition artistique afin de faire exister une lumière me déterminant ; un art porteur de création positive qui insufflait l'amour et la joie.



Figure 54 : Francis O'Shaughnessy, *Paysage de soie*, Circa, art actuel, Montréal, Canada, 2014. Crédit photo : Andrée Anne Vien.



Figure 55 : Francis O'Shaughnessy, *Paysage de soie*, Circa, art actuel, Montréal, Canada, 2014. Crédit photo : Andrée Anne Vien.



Figure 56 : Francis O'Shaughnessy, *Paysage de soie*, Circa, art actuel, Montréal, Canada, 2014. Crédit photo : Rémi Vacherot.



Figure 57 : Francis O'Shaughnessy, *Paysage de soie*, Langage Plus, Alma, Canada, 2014. Crédit photo : Valérie Lavoie.



Figure 58 : Francis O'Shaughnessy, *Paysage de soie*, Circa, art actuel, Montréal, Canada, 2014. Crédit photo : Andrée Anne Vien.



Figure 59 : Francis O'Shaughnessy, *Paysage de soie*, Circa, art actuel, Montréal, Canada, 2014. Crédit photo : Emmanuelle Duret.

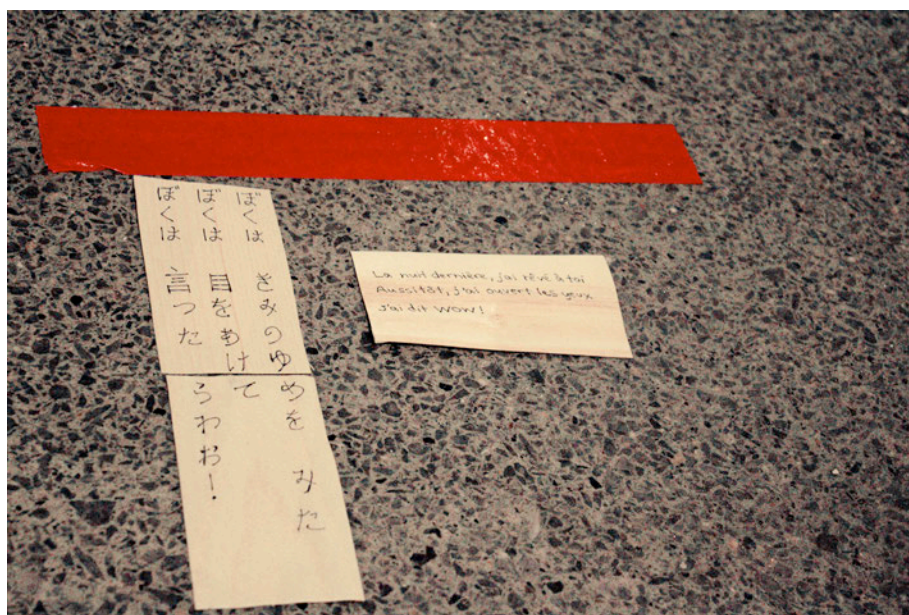


Figure 60 : Francis O'Shaughnessy, *Paysage de soie*, Langage Plus, Alma, Canada, 2014. Crédit photo : Valérie Lavoie.

3.7 Conclusion

L'acte poétique est une activité inhabituelle et créative qui relève d'une audace de vivre dans un espace-temps inconnu (le présent). Il permet de visiter des moments heuristiques dans un « tantôt je *pense* et tantôt je *suis* ». J'ai adapté l'expression de Valéry à l'acte poétique redéfini en haïku performatif parce que le moi pensant et le moi réel permettent de faire cohabiter deux expériences performatives distinctes. En les métissant, je concrétise un art à partir de l'idéologie et du « *ce qui arrive* ».

Dans ce chapitre, j'ai fait la lumière sur les possibilités inattendues (la sérendipité) et le rappel à soi, parce que je crois important de visiter la performance au-delà de la narration prédéterminée (le monde conceptualisé). Comme on l'a vu avec les performances *Bedankt* (2005) et *FM-16* (2010), l'évènement accompli coïncide rarement avec l'évènement planifié. Dans mon langage poétique, je cherche à m'accomplir par rapport à « *ce qui arrive* », car la rencontre de l'inédit favorise le développement de la créativité. Cette approche m'a conduit à élaborer le scénario ouvert : un art qui se compose à partir d'idées et d'« invitations à choisir » (Eco, 1965, p. 15). C'est une logique qui repose sur un art guidé par le principe « connais-toi toi-même » dans l'imaginaire du ici et maintenant. Par l'entremise de gestes performatifs, j'ai édifié *Paysage de soie* (Circa, 2014) ; un oser vivre créatif concrétisé à partir de l'inconnu qui m'habite. Ainsi, j'ai tenté de révéler le poème qui dort en moi.

CONCLUSION

L'amour est un trésor inexploité dans les arts visuels. Par l'intermédiaire d'un protocole de création, je revendique un retour en force de l'amour pour formuler une approche performative. Je m'attarde à l'édification d'une pratique socratique qui interroge l'amour idéalisé comme prolongement de soi.

Mon cheminement de pensée par rapport au renouvellement de la lettre d'amour est un processus artistique qui adopte la philosophie du haïku. En ciselant mes performances, je centre mes énergies vers une attitude visant l'essentialisme, le minimalisme et la brièveté. Mes lettres d'amour sont des cérémonies qui articulent une poésie par des procédés de l'art vivant. Je veux exprimer avec justesse la fascination que j'ai pour la femme substituée en objet aimé. Mes investigations sur le sujet m'amènent à la conclusion que l'amour ne peut pas se définir par des mots ou des images. La description n'est pas la réalité de l'amour (la chose) ni sa vérité. En voulant clarifier l'amour dans la forme, dans l'intellectualisation et dans la sensation ou la pensée, je comprend que je m'éloigne de lui. Par conséquent, mes propositions artistiques actuelles ne portent plus sur la description (la représentation), mais plutôt l'évocation (*le je-ne-sais-quoi* sans trace de son existence). Mes lettres d'amour performatives évoluent alors vers le haïku performatif. Dans ce dernier, j'élabore un système de gestes dans lequel l'énonciation d'un acte de foi d'amour devient l'évènement imaginaire d'un discours amoureux. Je suggère une vision perceptive d'amour

que je suis le seul à « voir ». Ce qui est décelable, c'est la joie que je fais exister par l'intermédiaire de ma vitalité. Lorsque l'amour entre enfin en existence, tout est possible, parce que je le fais advenir par la force de l'imagination. L'art vivant contribue définitivement au dépassement de la lettre d'amour et mes haïkus performatifs (2012-2014) permettent de révéler, à ma manière, que créer évoque l'amour.

Par l'entremise de la transformation intérieure et de la connaissance de soi (l'être), je compose des paysages plastiques au sein du haïku performatif : des images qui se constituent à partir de l'inconnu, de l'amour et du « *ce qui arrive* » (de la réalité). Mes réalisations s'organisent par le truchement d'idées prédéterminées et d'actes d'improvisation puisque je valorise la communication ouverte. Le scénario ouvert est une stratégie pour réfléchir tout en se laissant surprendre par l'éventualité du présent. L'apprentissage d'un oser vivre créatif se justifie dans l'affrontement de l'incertitude de ma pensée, de mes passions amoureuses et de la réalité.

L'avenir du haïku performatif dépend de la communauté qui va s'y intéresser et l'investir. L'esprit théorico-pratique de cette forme artistique va sans aucun doute s'adapter et s'intégrer aux différentes approches de la performance. Avec la philosophie du haïku performatif, ce qu'il faut privilégier c'est davantage l'objet (l'amour) que la structure. Les tenants du haïku performatif bouleverseront – je l'espère – l'art action avec leurs réflexions et leurs productions motivées par l'amour, la sensibilité et l'expérience intérieure. Le concept de l'amour marque foncièrement un contraste avec les performances destructives qu'a connu l'histoire de l'art du XX^e et XXI^e siècle (actionnisme viennois, *body art* et pratiques autodestructives actuelles). Le défi de demain ne sera pas de maintenir les référents symboliques d'une tradition obscure, mais de

transcender son image vers des repères lumineux afin de déjouer son identité actuelle. Je crois primordial d'instaurer des stratégies créatrices pour rompre avec l'héritage de la performance (les manifestations égocentristes et égoïstes). Il ne s'agit pas de créer une rupture uniquement en guise de protestation, mais de franchir un territoire pour produire un champ d'amour. Pour moi, la performance est le passage initiatique d'un état à une autre ; c'est un processus dans lequel s'achemine une prise de conscience. Il est clair que ma vision du haïku performatif se bute au paradoxe de la tradition obscure de la performance. L'essentiel est de faire naître par la création et l'amour une « transformation » dans l'agir et la pensée afin de modifier l'état d'esprit du monde.

Dans les années à venir, je désire contribuer à reformuler le processus identitaire de la performance. Par l'intermédiaire de séminaires et d'ateliers pratiques, je vais insister sur un enseignement qui fait valoir la cérémonie de poésie et d'amour. Je veux introduire une nouvelle approche de la performance, car le haïku performatif s'ouvre au mouvement d'une identité lumineuse. Ce projet ambitieux vise à incarner chez l'artiste des images positives dans l'art en actes. J'ai bon espoir que les générations futures estimeront les possibilités créatrices de l'amoureux au travail. Ce style à la fois poétique, philosophique et spirituel est une voie initiatique pour redéfinir une facette de l'art action, parce que l'« artiste se bat pour l'amour et le désir jusqu'à son dernier souffle » (Ha Thuc, 2014, p. 32). Cette perception pragmatique a entièrement redéfini mes créations et mes idées jusqu'à en devenir une philosophie de vie. Le haïku performatif est beaucoup plus qu'un concept, c'est un « lieu d'être » qui dévoile la créativité qui me détermine. Mon langage artistique exprime l'essentiel : un oser vivre créatif fidèle à ce que je suis.

ANNEXES

ANNEXE A

Brèves biographies des artistes cités (par ordre alphabétique)

Francis Alys

Francis Alys, de son vrai nom Francis De Smedt (1959-) est un artiste belge vivant au Mexique depuis 1986. Sa production se compose de performances, de vidéos, de dessins, de peintures et de sculptures. La base de ses activités trouve sa source d'inspiration dans ses promenades quotidiennes à Mexico. Pour avoir une meilleure connaissance de son travail sur l'immatérialité, se référer à l'ouvrage de Davila (2002).

Francis Arguin

Né en 1980 en Abitibi (Canada), Francis Arguin est un artiste québécois du domaine de la performance, de l'installation et de la musique actuelle. Il s'affaire à développer des comportements inusités en questionnant l'être humain dans ses rapports aux autres, aux objets et aux codes. Travaillant à partir de systèmes plus ou moins restrictifs, il élabore des lignes de conduite lui permettant de livrer une prestation hybride, à la fois rigoureuse et délirante. Non sans humour, il cherche à permettre une lecture ouverte d'espaces-temps chargés de sens multiples et indéterminés. Entre 2004 et 2006, il s'est produit dans un collectif nommé « Les Frites Frettes » (O'Shaughnessy, 2010b, p. 50).

Amalie Atkins

Amalie Atkins (1975-) est une artiste multidisciplinaire de Saskatoon (Canada). La performance *Tracking the Wolf* a été réalisée lors d'*Imagined Spaces, Lost Objects* au centre d'artistes la *Centrale* à Montréal (Canada, 2011).

Édith Azam

Édith Azam est une poétesse française née en 1973. Elle a fait de nombreuses prestations performatives et elle a à son actif plusieurs ouvrages poétiques : *L'écharpe douce aux yeux de soie* (2007), *Cailloux* (2008) et *Mercurie* (2011).

Pina Bausch

Philippina Bausch (1940-2009) de son vrai nom, elle est une danseuse et chorégraphe allemande. Il s'agit de l'une des principales figures de la danse contemporaine, et elle est l'initiatrice du théâtre danse. Des années 1970 jusqu'à sa mort, son approche de la danse fut grandement influencée de l'art performance.

Alexis Bellavance

Né à Grand-Mère (Québec) en 1976, Alexis Bellavance est un artiste pluridisciplinaire. Ses performances élaborent des tableaux symboliques en lien étroit avec le son.

Carl Bouchard

Carl Bouchard (1967-) développe une pratique interdisciplinaire (photographie, installation, performance et vidéo). Ses productions abordent les thèmes de l'identité, de l'altérité, de la dualité et des jeux de pouvoir, ainsi que les notions de collectivité et d'engagement. La citation au chapitre 3.2 fut énoncée à la deuxième table ronde d'*Art Nomade, rencontre internationale d'art performance de Saguenay*, le 27 octobre 2013.

Étienne Boulanger

Étienne Boulanger (1982-) habite à Alma au Lac-Saint-Jean. Artiste et organisateur d'évènements, il s'investit dans la performance, la sculpture environnementale et la vidéo. Depuis 2007, il a collaboré à la mise sur pied d'*Art Nomade, rencontre internationale d'art performance*. Professeur d'arts au Collège d'Alma, il a créé, pour les étudiants un évènement intercollégial de performance qui se tient annuellement depuis 2008. Mentionnée au chapitre 3.4, la performance *Conversation between two chairs* a été réalisée au Festival *7a*11d* à Toronto (Canada, 2010).

Zhou Bin

Né en 1970 en Chine, Zhou Bin est un artiste en performance, installation et vidéo. Dans *Chase the sun* (2007), sa performance consistait à fixer « le soleil pendant 12 heures, du lever au coucher. Ses yeux ont failli être totalement brûlés » (Ha Thuc, 2014, p. 29).

Black Market International (BMI)

Black Market International est un regroupement d'artistes de plusieurs provenances internationales qui agissent au sein d'un collectif. Les membres actifs actuels sont : Boris Nieslony, Helge Meyer, Marco Teubner, Jurgen Fritz (Allemagne), Elvira Santamaria (Mexique), Julie Andrée T., Myriam Laplante

(Canada), Roi Vaara (Finlande), Norbert Klassen (Suisse), Alastair MacLennan (Écosse), Jacques Van Poppel (Hollande), Lee Wen et Jason Lim (Singapour).

Maline Casta

Née à Lund (Suède) en 1978, Maline Casta est une artiste en arts visuels. Ses performances prennent la forme de poèmes visuels et d'images surréalistes.

Michela Depetris

Michela Depetris est née à Cuneo en Italie en 1984. Artiste multidisciplinaire, ses investigations se tissent entre l'art performance, la vidéo, l'installation et la photographie Polaroid. Son travail interroge la « perméabilité » de la présence dans l'espace-temps en situation d'intervention. La répétition, la suspension, l'intime versus le public et les relations sont des thématiques récurrentes dans sa pratique. Elle détient une maîtrise en Arts de la scène et de la culture visuelle du Musée Reina Sofia à Madrid en Espagne.

Bartolomé Ferrando

Né en 1951 à Valence, Bartolomé Ferrando est l'un des plus influents artistes espagnols de la poésie expérimentale (Aguiar, 2006, p. 7). Jonglant entre la dimension du langage parlé et la dimension musicale, il matérialise sa voix et ses gestes aux rythmes de « partitions » d'objets. Il est professeur en art « intermédia » à la Faculté des Beaux-Arts de Valence en Espagne.

Esther Ferrer

Esther Ferrer (1937-) est considérée comme l'une des artistes espagnoles majeures de sa génération (Olivares, 2012, p. 15). Elle est connue pour son travail plastique et ses performances, seule ou au sein du groupe espagnol ZAJ (formé en 1964 et dissous en 1996). En 1999 et 2008, elle a représenté l'Espagne à la Biennale de Venise.

Frites Frettes

En 2004, les artistes québécois Francis Arguin et Francis O'Shaughnessy – duo nommé les « Frites Frettes » – ont travaillé en situation d'action la notion de déstabilisation créatrice et de « création permanente » (Filliou, 2003, p. 31). Au cours de « dérives » (Debord, 1970/1997, p. 13) dans les rues de Québec, l'intention du duo était d'improviser des moments performatifs dans différents lieux publics avec des matériaux trouvés sur place. Pour une description plus complète du projet, consulter le catalogue Francis O'Shaughnessy (2010b, p. 50).

Ana Goldenstein

Née en 1981 à São Paulo au Brésil, Ana Goldenstein Carvalhaes travaille sur la création de poèmes transposés en danse et en performance. Elle détient un

baccalauréat en *Artes do corpo* (concentration « performance ») et une maîtrise en esthétique et histoire de l'art de l'Université de São Paulo. Elle a publié un livre intitulé « *Persona Performática* » (l'individu performatif) (2012).

Arti Grabowski

Arti Grabowski (1977-) est né à Dąbrowa Górnicza en Pologne. Il met à l'épreuve son corps dans diverses situations à risque et expérimente la transe. Il est l'un des artistes performeurs les plus appréciés de sa génération. Depuis 2011, il est docteur en art performance.

Jerzy Grotowski

Jerzy Grotowski (1933-1999) est d'origine polonaise. Il est un metteur en scène et un théoricien. Il a laissé sa marque dans le domaine du théâtre expérimental. Ses pièces se situent entre le théâtre et la performance.

Miri Hamada

Née en 1992 au Japon, Hamada Miri est une artiste émergente en performance. Malgré son jeune âge, elle a déjà à son actif un nombre considérable de performances. Elle est l'une des protégées de l'artiste émérite Seiji Shimoda. Au Festival NIPAF à Tokyo (2014), elle s'est distinguée par l'originalité de ses interventions poétiques et visuelles.

Alexandro Jodorowsky

Alejandro Jodowrowsky (1929-) est un artiste inclassable. Chilien d'origine russe, il est cinéaste, dramaturge, tarologue, et écrivain. Il a connu un grand succès à la suite de ses deux films *La montagne sacrée* et *El topo*. Au cours des dernières années, il a développé l'acte psychomagique et la métagénéalogie. Il a fait des performances anonymes et programmées entre 1940 et 1975. Se référer à son livre *Le théâtre de la guérison* (1995/2001, p. 23-46) pour en apprendre davantage sur son parcours initiatique en performance.

Allan Kaprow

Allan Kaprow (1927-2006) est un artiste américain. Il est l'inventeur du *happening*.

Michelle Lacombe

Le travail de la québécoise Michelle Lacombe (1982-) se situe entre la performance et les arts visuels. Ses interventions courtes, radicales et minimalistes traitent de thèmes liés au désir, à la maladie, à la perte et au paysage. Elle est l'organisatrice de l'évènement réputé *VIVA* à Montréal (vivamontreal.org).

Sara Létourneau

Sara Létourneau (1985-) est une artiste multidisciplinaire de Chicoutimi (Canada). Elle travaille la poésie du sentiment d'une manière conceptuelle. Par sa présence, sa voix et ses dispositifs installatifs, elle présente une vision troublante des relations interpersonnelles où la féminité, la fragilité et l'étrangeté se rencontrent. Elle et moi avons développé un travail collectif en performance depuis 2009 en Europe, en Asie et Amérique du Nord.

Iñaki Lopez Castro

Iñaki Lopez Castro (1977-) est un artiste espagnol qui travaille en performance, vidéo et musique actuelle. Il est le cofondateur du regroupement d'artistes *FAF* (Für alle falle).

Nyan Lin Htet

Né en 1982 en Birmanie, Nyan Lin Htet travaille sur les interactions entre les individus dans la société (la cruauté, la brutalité et le pouvoir) via l'art performance. Dans *Choke 19622010*, l'artiste a failli mourir lors du Festival *Live Action Göteborg 2010* en Suède. Il a tourné une corde fine autour de son cou durant environ 10 minutes. Près de l'asphyxie, il a demandé à un volontaire de couper la corde à l'aide d'une paire de ciseaux. Mystérieusement, ces derniers se sont brisés ; ce qui aurait pu avoir des conséquences tragiques.

Lynn Lu

Singapourienne, Lynn Charlotte Lu (1974-) est artiste et docteure en art. Elle explore comment les artistes peuvent créer un sens qui n'est pas seulement conceptuel, mais qui peut être aussi senti et viscéral. Elle explique comment certaines œuvres ne stimulent pas seulement notre cerveau, mais nous frappent aussi en plein cœur.

Richard Martel

Richard Martel (1950-) est un artiste multidisciplinaire québécois. Membre fondateur des Éditions Intervention, Martel est le fondateur du *Lieu, centre en art actuel* (1982) où il organise la *Rencontre internationale d'art performance* (RIAP) à Québec. Sa performance *L'origine de l'homme comme ready-made* a été présentée lors de l'échange Québec/Finlande en 2013. L'évènement fut organisé par Amélie-Laurence Fortin, Francis O'Shaughnessy et *Le Lieu, centre en art actuel*.

Hélène Matte

Née en 1977, Hélène Matte est une artiste poète québécoise issue des arts visuels. Elle interroge la poésie en tant qu'acte de présence et explore la tension

entre l'intimiste et le social. Auteure de nombreux articles sur l'art, organisatrice d'évènements culturels, sa pratique est interdisciplinaire.

Alastair McLennan

Alaistair McLennan (1943-) est né à Blair Atholl en Écosse. C'est l'un des performeurs les plus respectés du Royaume-Uni. Depuis 1989, il est membre du regroupement *Black Market International*.

Christian Messier

Christian Messier est né en 1976 à Québec. Il est un artiste québécois qui se manifeste en performance dans la lignée du *Body art*. Ses propositions sont brutales et dangereuses, et habituellement esthétiques.

Linh Phuong Nguyen

Née en 1985 à Hanoï au Vietnam, Linh Phuong Nguyen est une artiste autodidacte. Elle collectionne et partage la mémoire des hommes en cherchant la trace de ce qui est perdu.

Boris Nieslony

Boris Nieslony est né en 1945 en Allemagne. Il est une des personnes ayant contribué à l'avancement de l'art performance et ce en tant qu'artiste, théoricien, archiviste et organisateur. Il est le cofondateur du regroupement de *Black Market International*, un groupe de performeurs qui se rencontrent périodiquement un peu partout à travers le monde afin de présenter des actions performatives de longue durée. Nieslony a également approfondi durant les années un généreux lexique autour du mot performance qui s'intitule : *Performance Art Context - Performative Approaches in Art and Science Using the Example of « Performance Art »*.

Adrian Piper

Adrian Margaret Smith Piper (1948-) est américaine et se définit comme une artiste conceptuelle. Depuis 1968, elle revendique ce statut tout en s'inscrivant dans une pratique de l'art et de la théorie où se juxtaposent la performance, la photographie, la vidéo, le dessin, l'installation, le texte.

Sinberifora

Sinberifora est un groupe de performeurs espagnols et catalans qui s'engagent dans l'art sonore, la vidéo et la performance. Leurs prestations s'apparentent à un laboratoire de possibilités. Les membres sont : Ángela Garcia Jodar, Lucia peiró, Ana Higuera, Martí Guillem Císcar, Alvaro Pichó, Fabricio Potestad, Mathieu Bohet, Marieta Campos et Bartolomé Ferrando.

Julie Andrée T.

Situant le corps et l'espace au cœur de sa recherche, Julie Andrée T. (1973-) se manifeste en installation, théâtre et performance. Entre le poétique et le quotidien, son travail propose des zones communes abstraites, mais reconnaissables, afin d'investir différents champs de questionnement à la fois culturels et existentiels. En 2003, elle joint le groupe de performance *Black Market International*. Elle est l'une des plus puissantes artistes de l'art action du Canada. Depuis 2013, elle est co-organisatrice dans l'équipe *Art Nomade, rencontre internationale d'art performance de Saguenay*.

Roi Vaara

Roi Vaara est né en 1953 à Moss en Norvège. Il est l'un des fondateurs de IAPAO (International Association of Performance Art Organizers) et l'organisateur de l'évènement *EXIT* à Helsinki (Finlande, 2001) qui a réuni plus de 300 artistes venant de 30 pays. Depuis 1988, il est membre du regroupement *Black Market International*.

Yoyo Yogasmana

Né à Bandung en Indonésie, Yoyo Yogasmana réalise des performances brutales afin de faire réagir les spectateurs témoins de violence. Lors de la série de performances *Criminal Harmony*, Yogasmana s'est fait violemment étrangler et finalement il s'est fracturé le cou. J'ai écrit à ce propos un article nommé : *L'art actuel en Indonésie* (O'Shaughnessy, 2006).

ANNEXE B

Brèves biographies des poètes et haïkistes cités (par ordre alphabétique)

Bashô

Matsuo Bashô (1644-1694) est né à Ueno (près de Kyoto) au Japon. Son vrai nom est Matsuo Kinsaku. Son nom de plume, Bashô, signifie le « bananier ». Dès son jeune âge, il étudie la poésie japonaise et le haïkaï et entreprend l'étude de la philosophie taoïste et la poésie chinoise. Il apprend la valeur poétique de l'expérience ordinaire et quotidienne. De son vivant, il a écrit environ 2000 haïkus. Il est une figure incontestée dans le domaine poétique haïku.

Buson

Né à Kema au Japon, Yosa Buson (1716-1783) a été reconnu sous le nom de « Buson » dès 1744. Très doué, il a fait ses preuves en poésie *haïkaï*. Il a écrit plus de 3000 haïkus au cours de sa vie.

Hakyô

Ishida Hakyô (1913-1969), dont le véritable nom est Tetsuo Ishida, a grandi à Habu au Japon. Ses pairs l'ont identifié comme étant un poète majeur de sa génération. « Neige-pivoine » (chap. 2.2) désigne la « neige à gros flocons légers » qui tombe au printemps. La pivoine symbolise la beauté épanouie des femmes mures. L'association de la neige et de l'épouse du poète devient la source d'une subtile sensualité. Ce haïku décrit une jeune femme qui se hâte vers un rendez-vous amoureux (2007, p. 192).

Madoka

Mayuzumi Madoka (1962-) est une poétesse japonaise. Sa poésie est d'une remarquable sensibilité romantique. Ses haïkus bousculent la tradition poétique en traitant de thèmes contemporains (l'amour, la ville) et en utilisant des mots étrangers. Elle a influencé les nouvelles générations japonaises dans cette discipline.

Takuboku

Ishikawa Takuboku (1886-1912) est né au Japon. Dès son jeune âge, il se passionne pour la poésie nouvelle. Sa poésie traverse différents états d'esprit dont la tristesse, l'amour et la mort.

Teijo

Nakamura Teijo (1900-1989) est né à Ezu (Hôtaku, aujourd'hui Kumamoto). Poétesse de haïku elle rejoint le cercle de la revue de haïku « Hototogisu » et publie son premier recueil de haïkus « Shunsetsu » en 1934.

ANNEXE C
DVD - 5 performances 2006-2014

Haïku performatif : Paysage de soie (sans montage) 2014

Haïku performatif : Paysage de soie 2014

Haïku performatif : L'orange 2013

Haïku performatif : Le dessert 2012

Lettre d'amour performative : Pain of the others 2009

Lettre d'amour performative : Blanche Roma 2006

APPENDICE

APPENDICE A

Lettres d'amour de Francis O'Shaughnessy citées au chapitre 1.5.

**L'automne me tue
(15 octobre 2009)
Pour Maude**

L'automne me tue
Noël n'est pas encore passé
Et l'été s'en vient

Aujourd'hui, dimanche
Je suis tranquille
Le temps m'épuise

Je dessine des hirondelles
Alors que le vent dehors gronde à mes fenêtres

Mes secrets accrochés au mur à côté de mes vieux *runnings*
Pensent à toi
Aussi délicat et fragile que ça peut être
Je t'aime
Et tu ne le sais pas encore

Oui vraiment
J'aime te regarder
Il y a des moments qui me donnent envie d'aimer
Parce qu'il y a des moments qui ne trompent pas

Chaque fois que je te regarde
C'est comme si je ne t'avais pas vue depuis des années

Je sais, mais
Même si je ne suis pas un habitué des histoires d'amour
Je veux croire en celle-là

Je ne dors qu'à moitié
Je pense à toi Maude

Je m'ennuie de tes pieds frileux
Sous les couvertures

J'aimerais tant que tu sois
Mon amoureuse
Amoureuse

Tristesse d'automne
J'ai le cœur qui bat

J'aimerais écrire des choses
Joyeuses, mais
Je ne suis pas capable

Alors j'écris des secrets dans mon cahier

Doucement tu me fais mal
Ton silence
M'inquiète
De ce que je suis et de ce que tu ne vois pas

Hier,
J'ai frappé tous les crocodiles de mon appartement
Quelques larmes se sont écrasées
Sur le plancher de
La cuisine

Les autres te trouvent belle
Et s'ils savaient combien tu as les pieds doux

Dans mon lit
Trop grand pour moi
J'ai hâte de dormir
J'ai hâte que tu me racontes des histoires

Derrière mes yeux
(1^{er} novembre 2010)
Pour Michela

Je t'écris de ma fenêtre
devant un paysage frileux

Dehors
battent au vent des poèmes colorés
sur la corde du voisin

et les oiseaux d'automne
chantent l'opéra
au-dessus d'un trafic de voitures
qui crient comme des enfants

Michela ma belle
je pense à toi

Si tu savais
depuis des semaines
des chapitres de mots d'amour se noient
derrière mes yeux

Je m'ennuie de ta peau sauvage
et si douce comme des fleurs d'été

Les petites lignes
qui se brisent sous tes yeux
lorsque tu croques du chocolat

me font danser sans raison
en silence dans le salon

J'aimerais te conter
des histoires qui parlent de « nous »

Des histoires
qui font balancer mon cœur de haut
en bas

Des histoires

qui n'existent
pas

Oui! vivons ensemble
Vite allons à Berlin
la merveille est dans l'instant

Kidnappons nous
à tour de rôle
Et fuions loin

à bicyclette
avant que la vie ne se lise
que sur cartes postales

Tu me manques gros comme une maison
Si je le pouvais
plus vite qu'un oiseau
Je volerais jusqu'en Italie
pour te soupirer bon matin
tous les jours
de quatre baisers

Lorsque tu es fatiguée
tu me tiens fort la main
comme un rire
qui t'échappe

Je caresse ton doux visage
chaque fois comme
si c'était la dernière fois

Et tu t'endors
enlacée de mes tendresses

J'aimerais te dire
en italien

Tu me rends
heureux

**La cuillère
(10 janvier 2011)
Pour Élise**

Tu étais la poésie d'une nuit

Sous les couvertures, mes paupières lourdes et fatiguées
attendaient l'amour par la fenêtre.

Entre deux mouvements
Tu as atterri gentiment sur les parois de mon corps endormi
Sans faire de bruit, sans un mot

Ta respiration calme
se frappait derrière mon oreille

Tes douces cuisses gênées
caressaient mes cuisses sur leur longueur
En prenant le soin de bien embrasser ma peau
de ton parfum d'été
Que tu portes en hiver

C'était doux comme une main
dans les cheveux
Oui Élise,
Mon cœur gonflait tellement dans ma poitrine
Qu'il réveillât un plaisir oublié

Tu étais si confortablement installé que je n'ai pas osé bouger
Par peur que je rêve
Par peur que tu partes

Un moment au goût de caramel
Qui s'est envolé comme un avion
De papier dans la noirceur

LISTE DES RÉFÉRENCES

Aguiar, F. (2005), *Creatividad, sentido estético, rigor...*[Créativité, sentir, esthétique, rigueur...]. Dans Ferrando, B., *JOCS poesía visual* [JOCS poésie visuelle] (p. 7-14). Valence, Espagne : Riialla.

Al-Fârâbî (2013). *La philosophie de Platon* [O. Sedeyn et N. Lévy, trad. et annot.]. Paris : Allia.

Antidote (2012). *Grands dictionnaires du Français*. Montréal, Canada : Druide.

Ardenne, P., (1999). Expérimenter le réel, art et réalité à la fin du XX^{ème} siècle. Dans Ardenne, P., Beausse, P., Goumarre, L., *Pratiques contemporaines, l'art comme expérience* (p. 9-59). Paris : Dis voir.

Arendt, H. (1981). *La vie de l'esprit* [vol. 1, La pensée], (L. Lotringer, trad.). Paris : PUF.

Atlan, C., Bianu, Z. (2007a). *Haïku, Anthologie du poème court japonais* (C. Atlan et Z. Bianco, trad. et présentation). Paris : Gallimard.

Atlan, C., Bianu, Z. (2007b). *Haïku du XX^e siècle, Le poème court japonais d'aujourd'hui* (C. Atlan et Z. Bianco, trad. et présentation). Paris : Gallimard.

Atlan, C. (2012). Avant-propos. Dans Madoka, M., *Haïkus du temps présent* (C. Atlan, trad. et présentation) (p. 5-8). Paris : Philippe Picquier.

Austin, J. L. (1970). *Quand dire, c'est faire* [G. Lane, trad. et commentaire]. Paris : Seuil.(Original publié en 1962)

Barba, E. (2004). *Le canoë de papier, traité d'Anthropologie théâtrale* [E. Deschamp-Pria, trad.]. Saussan, France : L'Entre temps. (Ouvrage publié en 1993)

Bataille, G. (1954). *L'expérience intérieure*. Domont, France : Gallimard.

- Baqué, D. (2004). *Photographie plasticienne : l'extrême contemporain*. Paris : Regard.
- Barthes, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. Mayenne, France : L'étoile, Gallimard et Seuil.
- Barthes, R. (2007a). *Le discours amoureux*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (2007b). *L'empire des signes*. Paris : Points Essais. (Ouvrage publié en 1970)
- Belleau, J. (2010). *D'âmes et d'ailes*. Mascouche, Canada : Tanka francophone.
- Benjamin, W. (2000). Sur le concept d'histoire. *Dans Œuvres III* [M. de Gandillac, trad.] (p. 427-443). Paris : Gallimard. (Original publié en 1972)
- Benjamin, W. (1936). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. Consulté à l'adresse : monoskop.org/images/archive/a/a0/20130112193812!Benjamin_Walter_1936_L_oeuvre_dart_a_lepoque_de_sa_reproduction_mechanisee.pdf
- Bensaid, C. (1996). *Histoires d'amour, histoire d'aimer*. Paris : Robert Laffont, S.A.
- Blondel, E. (1998). *L'amour*. Paris : Flammarion.
- Bocquillon, M. (2003, automne). La métamorphose (ou la vision) de Denis Diderot. *Tangente*, Presses de l'Université du Québec, (73), 117-135. Consulté à l'adresse : erudit.org/revue/tce/2003/v/n73/009121ar.html?vue=resume
- Bocquillon, M. (2004a). Échanger ou (se) donner le change : la correspondance d'Émilie du Châtelet et de Jean-François de Saint-Lambert. *Lumen* [travaux choisis de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle], (23), 151-163. Consulté à l'adresse : id.erudit.org/revue/lumen/2004/v23/n/1012191ar.html?lang=en
- Bocquillon, M. (2004b, été). La « corpo-réalité » de la lettre d'amour. *Dalhousie French Studies*, (67), 37-47.
- Bonnefoy, Y., (s.d.). *Le haïku, la forme brève et les poètes français*. Consulté à l'adresse : terebess.hu/english/haiku/bonnefoy.html

- Bouchard, C. (2013, octobre). Réflexion sur l'art performance [Table ronde]. Communication présentée lors d'Art Nomade, rencontre internationale d'art performance de Saguenay, Chicoutimi, Canada : Bang, centre actuel.
- Bourriaud, N. (2002). Quand les objets deviennent formes. Dans Martel, R. (sous la dir.), *Arts d'attitudes* (p. 46-49). Québec, Canada : Intervention.
- Brochard, V., Senk, P. (2009). *L'art du haïku, pour une philosophie de l'instant* [V. Brochard, trad.]. Paris : Belfond.
- Buettner, S. (2005). John Dewey et les arts visuels aux États-Unis. Dans Dewey, J., *L'art comme expérience* [J.-P. Cometti, C. Domino, F. Gaspari, C. Mari, N. Murzilli, C. Pichevin, J. Piwnica et G. Tiberghien, trad.] (p. 561-582). IL, États-Unis : Tractatus & Co. (Original publié en 1934)
- Buson, Y., (1988). *Haïku* [N. Inanura et A. Gouvret, trad.]. Paris : Arfuyen.
- Buson, Y., (2004). *66 Haïku* [J. Titus -Carmel, trad.]. Paris : Verdier.
- Canto-Sperber, M. (1996). Amour. Dans Canto-Sperber, M. (1^{ère} éd., t. 1) (sous la dir.) *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale* (p. 40 et 44). Paris : PUF.
- Cauquelin, A. (2000). *L'invention du paysage*. Paris : Quadrige et PUF. (Original publié en 1989)
- Chapsal, M. (1998). Introduction. Dans *Les plus belles Lettres d'amour : Anthologie*. Paris : Albin Michel.
- Carmel-Titus, J. (2004). Préface. Dans Buson, Y., *66 Haïku* [J. Titus -Carmel, trad.] (p. 9-18). Paris : Verdier.
- Cherkaoui, S.-L., Morin, J. (2006). *Pèlerinage sur soi*. Mayenne, France : Actes Sud.
- Chiyuroku (1996). Mes amis sous les fleurs : choix de poèmes. Dans Kobayashi, I., *En village de miséreux* [J. Cholley, trad. et annot.] (p. 31). Paris :Gallimard.
- Chklovski, V. (2008). *L'art comme procédé* [R. Gayraud, Trad]. Paris : Allias. (Original publié en 1917).

- Chrétien-Goni, J.P. (2014). Heuristique. Dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Consulté le 9 juillet 2014 à l'adresse : universalisedu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/heuristique/
- Collet, H., Wing Fun, C. (2011). *Bashô, maître de haïku : portrait & poèmes*. Paris : Albin Michel.
- Costa, C. (2007, été). Textes en performance, *Acta Fabula, la recherche en littérature*. Paris, 8 (3). Consulté à l'adresse : fabula.org/revue/document3176.php
- Courtine-Denamy, S. (1997). *Hannah Arendt*. Paris : Hachette littératures.
- Cuartas, P. (2012, février). La « solitude » des amoureux. Dans Maffesoli, M., Durand, G. (sous la dir.), *Les Cahiers européens de l'imaginaire* (p. 96-101). Paris : CNRS.
- Davila, T. (2002). *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*. Paris : Regard.
- Davila, T. (2010). *De l'inframince, Brève histoire de l'imperceptible : de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris : Regard.
- Davidson, M. (1993). Le texte matérialisé dans la poésie anglo-américaine [J. Tittensor, trad.]. Dans Blitène, B. (sous la dir.), *Poésure et peinture, « d'un art, l'autre »* (p. 219-227). Marseille, France : Musées de Marseille.
- Debord, G. (1997). Notes éditoriales. Dans *Internationale situationniste* (p. 3-14). Turin, Italie : Librairie Arthème Fayard. (Original publié en 1970)
- Décimo, M. (2005). *Le Duchamp facile*. Dijon, France : Les presses du réel.
- De Duve, T. (1998). *Résonances du ready-made : Duchamp entre avant-garde et tradition*. Paris : Jacqueline Chambon. (Original publié en 1989)
- Desjardins, A. (1985). *Pour une vie réussie, un amour réussi*. Paris : La table ronde.
- Desjardins, A., Loiseleur, V. (1989). *L'audace de vivre*. Paris : La table ronde.

Deleuze, G. (1964). *Proust et les signes*. Paris : PUF.

Deleuze, G. (interviewé), Parnet, C. (intervieweur), Boutang, P-A. (réalisateur). (1989). *L'abécédaire de Gilles Deleuze* [DVD]. Paris : Montparnasse.

De Luca, V., (2012). Fragments d'un discours amoureux au-delà de Roland Barthes. Dans Maffesoli, M., Durand, G. (sous la dir.), *Les Cahiers européens de l'imaginaire* (p. 270-277). Paris : CNRS.

Eco, U. (1965). *L'œuvre ouverte* (C. Roux de Bézieux, trad.), Paris : Seuil. (Original publié en 1962)

Ferrando, B. (1988, printemps). Les yeux de la lettre : le non-discours de la poésie espagnol récente. *Inter, art actuel*, (39), 42-43.

Ferrando, B. (2003). *El arte intermedia, Convergencias y puntos de cruce* [Art intermédia, convergence et points de passage]. Valence, Espagne : Université polytechnique de Valence.

Ferrando, B. (Artiste), O'Shaughnessy, F. (Intervieweur) (2013, janvier/juin). Entrevue : La structure souple de Bartolomé Ferrando, [entretien]. *Ligeia, Dossiers sur l'art* [corps & performance], (121-124), 178-183.

Ferrer, E. (1999, automne). Similitudes et différences. *Inter, art actuel*, (74), 26-28.

Fiedler, K. (2002). *Essais sur l'art* [D. Wiczorek, trad.]. Paris : L'imprimeur.

Filliou, R. (2003). La création permanente, Dans *El arte es lo que hace la vida mas interesante que el arte, L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art* [N. Vilar Herrero] (p. 31). Québec, Canada : Interventions.

Filliou, R., Jappe, G. (2004, printemps-été). Robert Filliou, entretien avec Georg Jappe, *Inter, art actuel*, (87), 58-60.

Fortin, J. (2007, printemps). *L'art au rendez-vous de l'action*, Art de la rencontre. *Inter, art actuel*, (96), 44-45.

Gasiglia-Laster, D. (1987). Introduction. Dans Proust, M., *Proust, à l'ombre des jeunes filles en fleurs I* (p. 7-79). Paris : Flammarion.

Gauthier, B. (2009). *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris : L'Arche.

Giard, A. (2012). *Les histoires d'amour au Japon : des mythes fondateurs aux fables contemporaines*. Grenoble, France : Glénat.

Gin, H. (2007). Poème : Au bout de sa langue. Dans Atlan, C., Bianu, Z., *Haïku du XXe siècle, Le poème court japonais d'aujourd'hui* [t. 2] (C. Atlan et Z. Bianco, trad. et présentation) (p. 180). Paris : Gallimard.

Gleize, J.-M. (1991). Brièvetés. Dans Delteil, A. (sous la dir.), *Le Haïku et la forme brève en poésie française* (p. 35-44). Aix-en-Provence, France : Publications de l'Université de Provence.

Gosselin, P. (2009). La recherche en pratique artistique : spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies. Dans Gosselin, P., Le Coguiec, E. (sous la dir.), *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 21-32). Québec, Canada : Presses de l'Université du Québec.

Gregg, R. B. (2012). *La valeur de la simplicité volontaire* (P. Thiesset et Q. Thomasset, trad.). Vierzon, France : Le pas de côté. (Original publié en 1936)

Grosos, P. (2010). Improvisation n'est pas synonyme d'impréparation. Conférence sur l'improvisation à la Radio suisse romande (Les pros de l'impro). Consulté à l'adresse : impro.ch/tournoi/index.php/5_belles_conferences_sur_l_improvisation

Grotowski, J. (1971). *Vers un théâtre pauvre*. Sofia, Bulgarie : L'âge d'homme. (Original publié en 1968)

Gurga, L., Miyashita, E. (2000). *Love Haiku, Masajo Suzuki's Lifetime of love* [Haïku d'amour, la vie d'amour de Masajo Suzuki]. IL, États-Unis : Brooks Books.

Ha Thuc, C. (2014). *L'art contemporain en Chine depuis 2000*. Paris : Scala.

Higgins, D. (2001). Fluxus et intermédia. Dans Martel, R. (sous la dir.), *Art action 1958-1998* (p. 88-97). Québec, Canada : Intervention.

Hugo, V. (1998). Lettre à Adèle Foucher. Dans Chapsal, M., *Les plus belles Lettres d'amour : Anthologie* (p. 341-342), Paris : Albin Michel.

Ippekirô, N. (2007). Poème : Courent les nuages d'été. Dans Atlan, C., Bianu, Z., *Haïku du XXe siècle, Le poème court japonais d'aujourd'hui* [t. 2] (C. Atlan et Z. Bianco, trad. et présentation) (p. 67). Paris : Gallimard.

Issa, (2009). Poème : Par un pet du cheval. Dans Brochard, V., *L'art du haïku, pour une philosophie de l'instant* [V. Brochard, trad.] (p. 162). Paris : Belfond.

Izen (2009). Poème : Les fleurs de pruniers. Dans Brochard, V., *L'art du haïku, pour une philosophie de l'instant* [V. Brochard, trad.] (p. 191). Paris : Belfond.

Jaccottet, P. (1987). *Une transaction secrète [l'Orient limpide]*. Mayenne, France : Gallimard.

Jauss, H. R. (2007). *Petite apologie de l'expérience esthétique* [C. Maillard, trad.], Paris : Allia. (Original publié en 1972)

Jodorowsky, A. (1997). *Le doigt et la lune*. Paris : Albin Michel.

Jodorowsky, A. (2001). *Le théâtre de la guérison*. Paris : Albin Michel. (Original publié en 1995)

Jodorowsky, A. (2005). *L'échelle des anges, un art de penser* [M. Costa et D. Patouillard-Demoriane, trad.]. Paris : Espace libres Albin Michel.

Jodorowsky, A. (2009). *La tricherie sacrée*. Paris : Dervy.

Jullien, F. (2009). *Les Transformations silencieuses : Chantiers, I*. Paris : Grasset & Fasquelle.

Kakyô, I. (2007). Poème : Neige en pétales de pivoine. Dans Atlan, C., Bianu, Z., *Haïku du XXe siècle, Le poème court japonais d'aujourd'hui* [t. 2] (C. Atlan et Z. Bianco, trad. et présentation) (p. 32). Paris : Gallimard.

Kaprow, A. (2003). *Essays on the blurring of art and life* [L'art et la vie confondus]. Londres, Angleterre : Expanded Paperback. (Original publié en 1993)

Krishnamurti, J. (1973). *Commentaires sur la vie*, t. III, [N. Tisserand, trad.]. Paris : Buchet et Chastel.

Krishnamurti, J. (1994a). *La Première et Dernière Liberté*, [C. Suarès, trad.]. Ojai, États-Unis : Stock. (Original publié en 1954)

Krishnamurti, J. (1994b). *Se libérer du connu*, [C. Suarès, trad.]. Ojai, États-Unis : Stock. (Original publié en 1969)

Krishnamurti, J. (1998). *De l'amour et de la solitude* [par C. Joyeux, trad.], Ojai, États-Unis : Stock. (Original publié en 1993)

Krishnamurti, J. (2000). *Cette lumière en nous : la vraie méditation* [C. Joyeux, trad.]. Ojai, États-Unis : Stock. (Original publié en 1999)

Krishnamurti, J. (2002). *Liberté, Amour, Action* [C. Dhorbais, trad.]. Paris : Véga. (Original publié en 1994)

Krishnamurti, J. (2010). *Amour, sexe et chasteté* [C. Joyeux, trad.]. Ojai, États-Unis : Stock. (Original publié en 1992)

Kristeva, J. (1985). *Au commencement était l'amour : psychanalyse et foi*. Evreux, France : Hachette.

Kristeva, J. (interviewé), Damisch T.W. (réalisatrice) (2011). *Histoire d'amour et de passerelles* [film-documentaire]. France : Empreintes.

Lacan, J. (1966). La direction de la cure. Dans Lacan, J., *Écrits*. Paris : Seuil.

La Chance, M. (2004a, septembre-octobre). Se montrer en amour, *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, (198), 38-40.

La Chance, M. (2004b, hiver). Quinze principes de Black Market International, *Inter, art actuel*, (86), 45-52.

La Chance, M. (2012). La disparition des abeilles et des glaciers, Appel pour un moratoire poétique et réflexion sur la minorité créatrice, la saturation des images et la plasticité de l'écriture [Brochure] (p. 1-23), *Inter, art actuel*, (110).

La Chance, M. (2014). Boris Nieslony, Art de la rencontre et autodidaxie poétique, *Inter, art actuel*, (117), 64-69.

Lancri, J. (2009). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. Dans Gosselin, P., Le Coguicq, E. (sous la dir.), *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 9-20). Québec, Canada : Presses de l'Université du Québec.

Laurier, D. (2009). Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique. Dans Gosselin, P., Le Coguiéc, E. (sous la dir.), *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 77-94). Québec, Canada : Presses de l'Université du Québec.

Lemoine, S., Ouardi, S. (2010). *Artivisme, Art, action politique et résistance culturelle*. Paris : Alternatives.

Leon, G. (2010). *La condicion de la performatica* [La condition de la performance] [E. Labarias, trad.]. Cap-Saint-Ignace, Canada : Nota Bene. (Original publié 2001)

Leter, M. (1998). *Pour une heuristique générale, fragments de 1994*. Presses du centre de recherches heuristiques. Consulté à l'adresse: perso.libertysurf.fr/aboutleter/pages/etexts%20ml/heuristique%20generale%20f ragm.html

Lipschitz, A. (2006). *La voie de l'amoureux : savoir aimer plutôt que rêver d'amour*. Paris : Robert Laffont.

Lipschitz, A. (interviewé), Macé, L. (intervieweur) (2010). *52 clés pour vivre l'amour*. Consulté à l'adresse www.youtube.com/watch?v=rmY4EqJoww&feature=related

Lebel, J.-J. (2001). Le happening. Dans Martel, R. (sous la dir.), *Art action 1958-1998* (p. 79-85). Québec, Canada : Intervention.

Lemoine, S., Ouardi, S. (2010). *Artivisme : Art, action politique et résistance culturelle*. Paris : Alternatives.

Leroux, G. (2004). L'impossible amour. *Spirale, arts, lettres, sciences humaines*, (198), 48-49.

Madoka, M. (2012). Poème : Étoile Filante. Dans *Haïkus du temps présent* (C. Atlan, trad. et présentation) (p. 105). Paris : Philippe Picquier.

Martel, R. (1983). *Richard Martel, activités artistiques 1978-1982*. Québec, Canada : Intervention.

Martel, R. (1998). L'histoire de ce livre. Dans *L'art en actes* (R. Martel sous la dir.) (p. 5) Québec, Canada : Intervention.

Martel, R. (1999, automne). Introduction, *Inter, art actuel*, (74), 1.

- Martel, R. (2005). *Richard Martel, Art-action*. Dijon- Quetigny, France : Les presses du réel.
- Martel, R. (2012, printemps). Art, performativité, plasticité, langage : code d'accès. *Inter, art actuel*, (110), 66-69.
- Martel, R. (2013). Art action. Dans *Index du performatif* [Brochure] (p. 4). Québec, Canada. *Inter, art actuel*, (115).
- McLennan, A. (1999, automne). Actuation. *Inter, art actuel*, (74), 18-20.
- Maclow, J. (1993). Fluxus et la poésie [j. Tittensor, Trad]. Dans Blitène, B. (sous la dir.), *Poésure et peinture, « d'un art, l'autre »* (p. 243-250). Marseille, France : Musées de Marseille.
- Madoka, M. (2007). Poème : Un pétale de cerisier. Dans Atlan, C., Bianu, Z., *Haïku du XXe siècle, Le poème court japonais d'aujourd'hui* [t. 2] (C. Atlan et Z. Bianco, trad. et présentation) (p. 48). Paris : Gallimard.
- Madoka, M. (2007). Poème : Nous nous embrassons. Dans Atlan, C., Bianu, Z., *Haïku du XXe siècle, Le poème court japonais d'aujourd'hui* [t. 2] (C. Atlan et Z. Bianco, trad. et présentation) (p. 88). Paris : Gallimard.
- Malebranche, N. (1998). Amour de bienveillance, amour d'union. Dans Blondel, E., *L'amour* (p. 69-71). Paris : Flammarion.
- Malem, S. (2009). Jean Allouch, L'amour Lacan, *Che vuoi?* (35), 171-176.
- Malstaf, L. (2010). « Popopopom waou et blablabla ». Dans Stuart, M., *On va où, là?* (p. 107). Dijon, France : Les presses du réel.
- Mattéi, J. F. (2006). La mania de la philosophie et la manie de l'historicisme. Dans Pieper, J., *De la divine folie : sur le Phèdre de Platon* [M. De Gandillac, trad.] (p. 5-10). Genève, Suisse : Ad Solem. (Original publié en 1962)
- Midal, F. (2010). *Pourquoi la poésie? L'héritage d'Orphée*. Paris : Pocket.
- Moreault, F. (2001, printemps). Hannah Arendt : erôs de la liberté de penser et amour de la liberté politique. *Horizon philosophique*, 11(2), 109-129.

Nhat Hanh, T. (1997). *L'esprit d'amour*. Paris : Jean-Claude Lattès (Original publié en 1996)

Nhat Hanh, T. (2000). *Le cœur des enseignements du Bouddha* [M. Coulin, trad.]. Paris : La table ronde. (Original publié en 1998)

Nhat Hanh, T. (2004). *Enseignements sur l'amour* [M. Coulin, trad.], Paris : Albin Michel. (Original publié en 1990)

Novalis (2008). *Le monde doit être romantisé* [O. Schefer, trad. et annot.]. Paris : Allia. (Original publié en 2002)

Olivares, R. (2012). La artista como obra de arte [L'artiste comme œuvre d'art]. Dans Olivares, R. (sous la dir.), *Esther Ferrer : lau mugimendutan en cuatro movimientos in four movements* [Esther Ferrer, en quatre mouvements] [M.-] Kerejeta, Belaxe, M. Mantecon Moreno, D. Ellen Cowan, trad.] [catalogue d'exposition] (p. 15-37). Madrid, Espagne : Sociedad Estatal de Accion Cultural et Fundacion Artium de Alava.

Onfray, M., Martel, R. (2000). Théoriser de nouvelles possibilités d'existence, *Inter, art actuel*, (77), 45-49.

O'Shaughnessy, F. (2006, hiver). L'art actuel en indonésie, *Inter, art actuel* (92), 34-37.

O'Shaughnessy, F. (2009, automne). *L'automne me tue*. Dans Milles Mots d'Amour [t. 5] (np). Montréal, Canada : *Les Impatients*.

O'Shaughnessy, F. (2010a). Projet valence. Dans O'Shaughnessy, F. (sous la dir.), *Francis O'Shaughnessy* [catalogue d'artiste] (p. 48-49). Québec, Canada : Francis O'Shaughnessy.

O'Shaughnessy, F. (2010b). Les Frites Frettes (2004-2006). Dans O'Shaughnessy, F. (sous la dir.), *Francis O'Shaughnessy* [catalogue d'artiste] (p. 50-51). Québec, Canada : Francis O'Shaughnessy.

O'Shaughnessy, F., Depetris, M. (artistes) (2011). FM-16. Dans Liveartwork, éd. 11 [DVD]. Berlin, Allemagne : Liveartwork.

O'Shaughnessy, F. (2012, automne). La lettre d'amour comme invention de soi. *Zone occupée, art, culture, réflexions*, (04), 58-61.

O'Shaughnessy, F. (2013c, mai). La photographie plasticienne ; à la recherche de la poésie. Dans *Francis O'Shaughnessy ; FO'S* (36) (s. p.). Sélestat, France : Frac Alsace.

O'Shaughnessy, F. (2014a, été). Haicai performativo: A amarração do amor idealizado com a arte da performance [Haïku performatif : arrimer l'amour idéalisé en art performance]. *Performatus* [Webzine brésilienne], (11), np. Consulté à l'adresse: performatus.net/haicai-performativo/

O'Shaughnessy, F. (2014b, automne). Le scénario et le « ce qui arrive ». *Inter, art actuel* (118), 20.

O'Shaughnessy, F. (2014c, automne). Le scénario et l'inattendu. *Zone Occupée* (08), 59-61.

O'Shaughnessy, F. (2014c). Francis O'Shaughnessy. Dans *Art Performance Sztuka ; Pologne Québec, Polska Québec ; Hommage à Jan Swidzinski* [DVD]. Québec, Canada : Le Lieu, centre en art actuel.

Ouspensky, P. D. (2003). *Fragments d'un enseignement inconnu* [P. Lavastine, trad.]. Paris : Stock Triangle. (Original publié en 1949)

Perniola, M., (2012). L'énigme de l'amour en Italie. Dans Maffesoli, M., Durand, G. (sous la dir.), *Les Cahiers européens de l'imaginaire* (p. 184-193). Paris : CNRS.

Pieper, J. (2006). *De la divine folie : sur le Phèdre de Platon* [M. De Gandillac, trad.]. Genève, Suisse : Ad Solem. (Original publié en 1962)

Platon (1973). *Le banquet ou De l'amour* [L. Robin et J. Moreau, trad.]. Saint-Amand, France : Gallimard. (Original publié en 1950)

Platon, (2004). *Phèdre* [L. Brisson, Trad et notes]. Paris : Flammarion. (Original publié en 1972)

Rabot, J.M. (2012, février). L'amour dans l'œuvre d'Auguste Comte. Dans Maffesoli, M., Durand, G. (sous la dir.), *Les Cahiers européens de l'imaginaire* (p. 244-253). Paris : CNRS.

Ravindra, R. (1999). *Entretiens avec Krishnamurti* [J.-L. Morgan, trad.]. Montréal, Canada : Internationales Alain Stanké.

Richard, A.-M. (2003, été). L'œuvre au noir. *Esse, arts + opinion*, (48), 26-33.

Richard, A.-M. (2005). L'art comme non-lieu. Dans Babin, S. (sous la dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*. Montréal, Canada : Esse.

Richard, A.-M. (2012, printemps). La création du monde et le désir amoureux. *Inter, art actuel*, (108), 58-60.

Richard, A.-M. (2014). *Alain-Martin Richard : Performances, manœuvres et autres hypothèses de disparition*. Toronto et Alma, Canada : Fado Performance Inc., Les causes perdues inc. Et Sagamie édition d'art.

Ritter, K. (2005). Comment reconnaître une pratique furtive – Guide de l'utilisateur. Dans Babin, S. (sous la dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel* (p. 200-211). Montréal, Canada : Esse.

Robert, P. (1978). *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française Le Petit Robert 1*. Paris : Société du nouveau Lit.

Rosset, C. (1984). *Le réel et son double*. Saint-Armand, France : Gallimard. (Original publié en 1976)

Sanouillet, M., Matisse, P. (2008). *Marcel Duchamp : Duchamp du signe*. Paris : Flammarion. (Original publié en 1975)

Schopenhauer, A., (1998). L'amour, Duperie : la volonté de l'espèce contre l'individu. Dans Blondel, E., *L'amour* (p. 296-202). Paris : Flammarion.

Senk, P. (2009). L'esprit haïku : une invitation à plus de vie. Dans Brochard, V., Senk, P., *L'art du haïku, pour une philosophie de l'instant* [V. Brochard, trad.] (p. 7-10). Paris : Belfond.

Shiki (2009). Poème : Vent d'automne. Dans, V., *L'art du haïku, pour une philosophie de l'instant*[V. Brochard, trad.] (p. 154). Paris : Belfond.

Sibony, D. (2005). *Création : essai sur l'art contemporain*. Paris : Seuil.

Socrate (1973). Préparation dialectique : Socrate et Agathon. Dans Platon, *Le banquet : ou De l'amour* [L. Robin et J. Moreau, trad.] (p. 98-106). Saint-Amand, France : Gallimard. (Original publié en 1950)

Socrate (1985). Les trois définitions de Socrate. Dans Platon, *Hippias majeur (sur le beau)* [V. Cousin, Trad] (p. 62-79). Paris : Hatier.

Souriau, E. (1990). Amour. Dans Souriau, E. (1^{ère} éd.) *Vocabulaire d'esthétique*, (A. Souriau dir.) (p. 96 et 101). Paris : Quadrige et PUF.

Souriau, A. (1990a). Romantique/romantisme. Dans Souriau, E. (1^{ère} éd.) *Vocabulaire d'esthétique*, (A. Souriau dir.) (p. 1248). Paris : Quadrige et PUF.

Souriau, A. (1990b). Lettre/lettres. Dans Souriau, E. (1^{ère} éd.) *Vocabulaire d'esthétique*, (A. Souriau dir.) (p. 947). Paris : Quadrige et PUF.

Spinoza, B. (1998). L'amour comme joie. Dans Blondel, E., *L'amour* (p. 67-68). Paris : Flammarion.

Sivan, J. (2006). *Mar/cel Duchamp : 2 temps 1 mouvement*. Dijon, France : Les presses du réel.

Stuart, M. (2010a). Un endroit pour se remettre en question. Dans *On va où, là?* (p. 46-47). Dijon, France : Les presses du réel.

Stuart, M. (2010b). Impossibilité et échec. Dans *On va où, là?* (p. 44-45). Dijon, France : Les presses du réel.

Stuart, M. (2010c). Avoir de la compagnie. Dans *On va où, là?* (p. 143). Dijon, France : Les presses du réel.

Suzuki, M. (2010). Poème : Bain de soleil. Dans *Haijins japonaise, Anthologie du rouge aux lèvres* [D. Chipot et M. Kemmoku, trad.] (p. 97). Lonrai, France : La table ronde. (Original publié en 2008)

Suzuki, M. (2010). Poème : Souhaitant être amoureuse. Dans *Haijins japonaise, Anthologie du rouge aux lèvres* [D. Chipot et M. Kemmoku, trad.] (p. 97). Lonrai, France : La table ronde. (Original publié en 2008)

Takahashi, T. (2010a). Qu'ils sont tristes. Dans *Haijins japonaise, Anthologie du rouge aux lèvres* [D. Chipot et M. Kemmoku, trad.] (p. 217). Lonrai, France : La table ronde. (Original publié en 2008)

Takahashi, T. (2010b). Une petite fille. Dans *Haijins japonaise, Anthologie du*

rouge aux lèvres [D. Chipot et M. Kemmoku, trad.] (p. 217). Lonrai, France : La table ronde. (Original publié en 2008)

Takuboku, I. (2003). *L'Amour de moi*. Paris : Arfuyen.

Teijo, N. (2007). Poème : Je me suis arrêtée. Dans Atlan, C., Bianu, Z., *Haïku du XXe siècle, Le poème court japonais d'aujourd'hui* [t. 2] (C. Atlan et Z. Bianco, trad. et présentation) (p. 116). Paris : Gallimard.

Tiberghien, G. A. (2013). *Petite bibliothèque... de l'amoureux*. Paris : Flammarion.

Tolle, E. (2000). *Le pouvoir du moment présent : guide d'éveil spirituel*. Outremont, Canada : Ariane. (Original publié en 1999)

Tsukako, S. (2007). Poème : Boue de printemps. Dans Atlan, C., Bianu, Z., *Haïku du XXe siècle, Le poème court japonais d'aujourd'hui* [t. 2] (C. Atlan et Z. Bianco, trad. et présentation) (p. 36). Paris : Gallimard.

Ungar, B.-L. (1995). *The Male Muse* (thèse de Doctorat). Université de New York. Consulté à l'adresse:
search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/pqdtft/docview/304179861/previewPDF/2A70E695860C46C3PQ/1?accountid=14719

Vaara, R. (2005). *ROI Vaara* (p. 38-41). Turku, Finlande : Kirsti Karvonen et Anja Närä.

Vaccarino, E. (1995). Introduction. Dans *Pina Bausch : Parlez-moi d'amour* [D. Guillerme, trad.] (p. 9). Paris : L'Arche. (Original publié en 1993)

Valéry, P. (1924). Texte intégral de la Préface de Paul Valéry à Kikou Yamata. Dans Yamata, K., *Sur des lèvres japonaises* (p. 306-307). Paris : Le divan.

Van Andel, P., Bourcier, D. (2009). *De la sérendipité : dans la science, la technique, l'art et le droit*. Chambéry, France : L'act Mem.

Wen, L. (2011). Permutations of individualism [Permutations de l'individualisme]. Dans Lim, J. (Commissaire). *Future Of Imagination 7, International Performance Art Event Singapore* [Catalogue d'exposition] (p. 4-8). Singapour, Singapour : Lee Wen.

Wright, S. (2007). *Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur*.
Consulté à l'adresse : archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008/index.htm

GLOSSAIRE

Brèves définitions de genres performatifs cités (par ordre alphabétique)

Art action

Selon Richard Martel, il est préférable d'employer le terme art action plutôt que performance pour considérer des aspects plus appropriés aux arts visuels qu'aux autres disciplines. Par exemple, dans l'univers anglo-saxon, le concept de performance est associé au théâtre et à la danse. Le concept d'art action s'applique à diverses situations sans nécessairement se référer au spectaculaire (Martel, 2013, p. 4). Joseph Beuys fut le premier artiste à utiliser le concept d'« art action » (Aktion et Aktion Kunst) pour échapper au mot performance. Pour une définition plus complète, voir *Art Action 1958-1998* (2001).

L'art déceptuel

Stephen Wright a écrit un article audacieux qui s'intitule : « Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur » (2007). Il fait référence à un art dont l'identité réside dans le temps et non pas dans les objets. On a affaire à une expérience qui est à la fois conceptuelle et décevante ; d'où le terme *déceptuel*.

L'artivisme

Depuis les années 1960, l'*artivisme* est la forme d'art préconisée par les artistes militants. Il désigne un art relatif aux préoccupations politiques. C'est un art engagé et engageant ; il cherche à mobiliser le spectateur, à lui faire prendre position et vise à faire prendre conscience de problèmes politiques à travers la création artistique. En dehors des disciplines instituées et des routines protestataires, les artistes ou activistes inventent des manières d'agir et de créer qui se nouent à l'articulation de la vie, de la performance, de la fête et du jeu (Lemoine et Ouardi, 2010, p. 1-192).

L'inframince

L'inframince est un concept de Marcel Duchamp désignant un intervalle imperceptible ou si ténu qu'on ne peut que l'imaginer. Consulter Davila (2010) pour plus de précisions à ce propos.

Happening

À la fin des années 1950, l'artiste américain Allan Kaprow utilise pour la première fois le concept du *happening*. Il s'agit d'une action qui se caractérise par sa spontanéité dans le présent. Dans une telle action, il n'y a pas de public, que des intervenants. Pour une meilleure connaissance de ce concept, se référer à *Essays on the Blurring of Art and Life* de Kaprow (2003).

Installation

« Installation » est un néologisme créé par le théoricien et artiste québécois Richard Martel en 1999. C'est un terme qui interroge le performatif dans des rapports d'ajustements aux systèmes installatifs. « Le corps détermine la disposition, le rituel installationnel organise et distribue l'agir de ce corps dans l'univers trouble de l'acte. Le performatif devient une matière » (Martel, 1999, p. 1).

Live Art

Live Art est un terme principalement développé au milieu des années 1980 en Angleterre et défendu par l'organisme *Live Art Development Agency* à Londres depuis 1999. Les artistes qui s'y adonnent semblent influencés par le *performing arts* (conjugaison des arts visuels, du théâtre expérimental et de la danse), défendu par la critique d'art américaine Rose Lee Goldberg.

Manœuvre

La « manœuvre » artistique est une branche de la performance qui a été développée par l'artiste et théoricien québécois Alain-Martin Richard à partir des années 1990. Ce dernier distingue trois types de manœuvres : *manœuvre par immixtion* (des actions qui s'insinuent dans l'espace intime), *manœuvre par dissémination* (distribution d'artéfacts visant à faire prendre conscience d'une autre sensibilité, à jouer sur les détournements de sens) et *manœuvre par meute* (proposition poétique et de grande visibilité qui implique la participation d'une communauté) (Richard, 2003, p. 26-33). Pour avoir une définition plus complète, se référer à l'ouvrage *Alain-Martin Richard : Performances, manœuvres et autres hypothèses de disparition* (2014).

Pratique furtive

L'artiste canadienne Kathleen Ritter (2005) décrit cette démarche comme étant des interventions infiltrantes qui pourraient se produire tous les jours sans qu'on s'en rende compte (comme la manœuvre d'immixtion). Cet art essaie de déjouer subtilement les barrières sociales et les codes de comportements auxquels on s'attend dans un lieu public [...]. Le projet de ces artistes est destiné à un public accidentel – celui qui se trouve sur les lieux au moment (in)opportun [...]. Le comportement furtif est secret et rusé ; il cible certains individus et

prend place dans des lieux précis. Comme il ne peut être manifeste, il est à la fois intime et indisponible [...]. L'art furtif a tendance à résister à l'[événement], il préfère l'anonymat et la distanciation (Ritter, 2005, p. 200-211).

