

Inter

Qu'est-que la pratique de l'art performance s'invente pour vivre ?

Sylvie Tourangeau

Transférer l'expérience
Numéro 116, hiver 2014

URI : id.erudit.org/iderudit/71293ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Intervention

ISSN 0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tourangeau, S. (2014). Qu'est-que la pratique de l'art performance s'invente pour vivre ?. *Inter*, (116), 50-53.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2014

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

The logo for Érudit, featuring the word "érudit" in a bold, red, sans-serif font. The "é" has a distinctive red accent mark.

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org



Qu'EST-que LA PRaTique De l'ART PERformAnCe s'inVenTe pOUR viVre¹ ?

► SYLVIE TOURANGEAU

Les trois postures / Habitée par la nécessité de comprendre davantage les phénomènes reliés au mode performatif au sein d'un processus de création correspondant à une pratique artistique basée sur l'instantanéité, j'ai *endossé* trois postures à la fois : celle de la praticienne, celle de l'artiste-formatrice et celle de l'auteure. Au cours des années, cette configuration de points de vue diversifiés m'a propulsée au cœur d'une écoute active vivifiée par des observations renouvelées du cycle complet (conception – création – production – diffusion) nécessaire à l'actualisation, au développement et à la continuité d'un art vivant.

> Marie-Chantale Scholl, Barah Héon-Morissette, Jacqueline Van de Geer, Sylvie Lapierre, au laboratoire de trois jours en art performance en collaboration avec Lise Gagnon du Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec, le RAIQ. Photo Anjuna Langevin, 2012

En marge / Je me suis engagée dans l'élaboration de situations d'apprentissage en collectif, communément appelées « *workshop* intensifs », spécialisées en art performance, parcourant surtout différentes villes du Québec depuis 1984². Je suis allée vers les milieux artistiques plutôt que ceux-ci viennent à moi³. C'est donc complètement en marge des institutions d'enseignement en art que s'est développée une possibilité d'apprentissage parallèle, offerte à une certaine fréquence depuis le milieu des années quatre-vingt⁴.

J'ai tenté d'arrimer composantes de l'art performance et stratégies de transmission comme le prolongement d'une même chose en proposant un contexte approprié à cette forme d'art composée de procédés didactiques où exercices, mises en situation, suites d'actions, échanges, propositions d'art et *coaching* actif interagissent et se complètent. Créer et dispenser des formations ponctuelles en correspondance étroite avec une histoire de l'art performance en train de se construire sont parmi les facettes importantes de ces apprentissages – en condensé – pouvant être suivis autant de fois que les artistes le souhaitent, et ce, à différents moments de leur carrière. Cette forme de continuité personnalisée permet au contenu et à la forme de ces ateliers pratiques, qui ont recours à des attitudes, des notions de base, des façons d'être et des manières de faire inhérentes à l'art performance, d'être confrontés à des besoins et à des questionnements issus de la pratique elle-même. Ainsi, l'intention commune de préserver le caractère évolutif de celle-ci est souvent implicite dans l'attitude d'ouverture des *participants*.

L'autogestion, la gestion et la non-gestion de l'aléatoire, la spécificité du caractère performatif (ce qui advient) en art performance, ne s'enseignent pas au sens où il y existerait une marche à suivre, des techniques précises qui nous assureraient de la qualité performative d'une attitude, d'une présence, d'éléments structurants choisis ou encore de décisions prises sur le vif.

Le performatif s'enseigne-t-il ? / L'art performance vise à créer des moments performatifs dans l'ici et maintenant pendant le déroulement d'une œuvre en lien avec ce qui se passe à la fois pour le performeur et le spectateur, et en lien avec les particularités du contexte dans lequel cette œuvre est créée en direct. Nos observations en tant que performeur ou spectateur nous ont également appris qu'une performance n'est pas constituée uniquement de moments performatifs. En résumé, il n'y a aucune garantie qu'une action devienne performative avant de nous y être vraiment investis. D'une certaine façon, l'autogestion, la gestion et la non-gestion de l'aléatoire, la spécificité du caractère performatif (ce qui advient) en art performance, ne s'enseignent pas au sens où il y existerait une marche à suivre, des techniques précises qui nous assureraient de la qualité performative d'une attitude, d'une présence, d'éléments structurants choisis ou encore de décisions prises sur le vif.

Nous entretenons différentes relations avec le performatif, et c'est justement ce qui fait notre unicité en tant que performeur bien plus que nos choix formels. Que pouvons-nous alors enseigner ? Comment constituer un apprentissage avec un tel agent de changement qui par essence ne favorise pas le contrôle, mais nous pousse vers la multiplicité des éventualités ? J'ai choisi le mode intensif⁵ parce qu'il permet d'accroître les moments d'expérimentation dans un temps donné et facilite les échanges sur les manières plurielles d'entrevoir et de s'exposer à l'« alchimie performative » (Richard Martel). En regard de toutes ces différences, tout le déploiement des nombreux modes de connaissance contenus dans ces sessions intensives vise principalement à ce que le

participant arrive à percevoir, à ressentir, à repérer que le mode performatif – de son attitude, de sa présence, de son action, de sa structure – vient tout juste de lui échapper, ou encore à reconnaître furtivement qu'il est désormais en plein dedans. En pareil cas, d'où vient le meilleur enseignement ? Du performatif lui-même.

Par quels biais pouvons-nous passer pour modifier notre conscience du performatif, aussi furtif soit-il ? Dans ce contexte d'apprentissage continu, il m'est apparu plus approprié de contribuer à ce que l'individu qui est en situation de performance développe son attention sur les gestes posés et les choix préconisés en se concentrant sur ce qui modifie la perception ou, en d'autres mots, sur ce que cette suite d'actions, tout à coup, lui révèle ce qui est *déjà là* : la « périphérie du performatif » (Richard Martel).

Un sens du performatif / Initialement, voici de quoi il est question : Chacune des phases de la démarche de création exige des modalités de perception particulières, des rappels spécifiques de certains types de mémoire et l'occupation d'un espace/temps approprié. Pour qu'il y ait collision, cela nécessite du sujet des dispositions favorables ainsi que cette capacité, chez le créateur, de pouvoir déplacer son regard du coutumier vers l'étrange, d'activer une manière non habituelle de percevoir qui est en rupture non seulement avec la façon quotidienne d'être en rapport au monde mais aussi avec une certaine approche théorique, logique, scientifique⁶.

Mais plus spécifiquement, il s'agit de développer un sens qui détecte les effets du performatif autant sur la forme visible que sur d'autres formes devenues perceptibles grâce au ressenti. Inévitablement, nous voyageons en plein savoir-être puisque nous faisons allusion à une attention accrue jointe à une qualité d'abandon qui favorise la non-anticipation au sein d'une œuvre qui s'actualise dans l'ici et maintenant. Toute création dans le monde est une « création sur la conscience » (Richard Schechner) en ce sens où l'accent est mis sur la prédisposition, la disponibilité, le fait d'être prêt à toute éventualité, plutôt que sur un savoir-faire basé sur un répertoire de procédés ou un agencement de possibilités qui mèneraient plausiblement à l'obtention d'un instant performatif.

Dans toute pédagogie touchant au domaine de l'art, nous ne pouvons échapper, d'une part, aux particularités inhérentes à tout processus de création⁷ et, d'autre part, aux matériaux de base et à la nature de la pratique choisie. Le savoir-être prend une place prépondérante en art performance, ne serait-ce que par ses matériaux de base (corps, temps, espace), mais également parce qu'il est lié à l'action, à la condition, au comportement d'une personne humaine en situation. Il s'agit de l'« art mis en actes » (Richard Martel). Or, la façon d'enseigner un art d'attitude peut parallèlement modifier le comportement qui lui donne un sens particulier devant l'action posée.

Ça s'enseigne : une pédagogie radicale / Être prêt à toute éventualité peut aussi être abordé sous l'angle du pouvoir que permet le processus de transformation – inévitable – engendré par l'art performance, quelle que soit notre position face à elle. Cette forme d'art nous enseigne de l'intérieur. L'intégration de l'art performance passe en premier lieu par un apprentissage cellulaire puisqu'il s'agit bien d'une « expérience en direct de l'art » (John Dewey). Ajoutons le fait que, dans ce cas-ci, les étapes du processus et du « résultat » se passent dans un temps très court et sont données à voir à l'autre. Nous savons pertinemment que faire des performances en soi, tenter de garder en mouvement notre conscience du performatif, nous enseigne en autant que, bien sûr, nous nous abandonnons au fait d'être transformés, *performés* par elles, ce que Guillermo Gómez-Peña appelle la « pédagogie radicale », mettant en lumière une autre facette active de la constitution du performatif.

Dans cette conjoncture où le *déjà là*, le *ce qui arrive* et le *rester avec* sont des indicateurs de base quant à l'orientation d'un savoir-être, comment la passation, qu'elle soit identifiée en partie ou en entier, dans l'immédiat ou après coup, opère-t-elle ? J'emploie le mot *passation* parce qu'il fait ressortir un certain aspect demeurant intangible lors du transfert de connaissances, quelle que soit la nature de celles-ci. C'est un peu

comme l'adage bien connu en art performance qui dit que ce n'est pas parce que nous percevons qu'il ne se passe rien qu'il ne se passe pas quelque chose.

Nous sommes enseignés par ce quelque chose de plus large, qu'il est impossible de circonscrire. Dans un groupe, cette sensation a comme répercussion que chacun endosse une attitude empathique afin de renvoyer à l'autre les particularités et les effets des décisions qu'il a prises sur le vif : « *Witnesses serve a critical function in the live event. In coming to a performance*⁸. » L'« écoute active » (Carl Rogers) de ce qui est en train de se passer à propos de la situation en cours devient la dynamique évolutive dans ce genre d'apprentissage : « *To witness as live action can feel a privilege : it will never happen again. One might tell other people about it, but it is not the same experiencing it. Only those who were also there truly understand. And even then one discovers discrepancies. As viewers compare notes in retrospect, they discover that each had a unique experience. No one remembers everything, nor in precisely the same way*⁹. » Le performatif investi de manières différentes, en cours de situation d'apprentissage,



> Exercice collectif dans le cadre d'une conférence participative avec le collectif TouVA (Anne Bérubé, Victoria Stanton, S.T.), Festival VIVA! Art Action. Photo BBB Johannes Deimling, 2009.



> Formation de cinq jours en art infiltrant, à l'école d'été de Mont-Laurier, Véronique Doucet, Gabrielle Schloesser, Anjuna Langevin, Lyne P. Pelletier, Soufia Bensaid, 2010.

met un accent aussi sur *ce qui se passe* pour l'artiste, ce qui lui permet de formuler un positionnement personnel, d'apprendre sur ses particularités, de choisir jusqu'où il a besoin d'assises, de quelle façon il s'investit dans la lecture des propositions d'art des autres, mais aussi dans quelle mesure il est nécessaire, pour lui, de pratiquer une résistance saine à l'égard de l'enseignement qu'il reçoit.

Dans le contexte de transmission d'un art vivant basé sur les attitudes et les comportements en une attention accrue du moment présent, qui enseigne à qui ? Qui enseigne à qui, au sens où le rôle spécifique de la personne que nous identifions comme « l'enseignante » ne lui est pas exclusif ? Les enseignements sont aussi à attraper au vol dans le même ordre d'idées que celui de cueillir le performatif à l'aide de tout *ce qui est là*. La vulnérabilité souvent évitée est ici montrée, encouragée et perçue comme une prédisposition, une valeur d'authenticité, une ouverture susceptible de favoriser le mouvement de la pensée et du corps dans un ici et maintenant non anticipé. Elle devient l'outil d'abandon par excellence alors que son rayonnement crée une entente tacite solidaire qui fait naître des dialogues visant à mettre l'accent sur l'enseignement perçu, que celui-ci provienne de l'enseignant, des participants ou d'éléments extérieurs signifiants. D'ailleurs, il est toujours fascinant d'observer à quel point le fait de reconnaître les manifestations du performatif en tant que performeur n'est pas toujours de toute évidence, alors qu'en fait, lorsqu'en groupe nous pointons un instant performatif, nous sommes unanimes.

En dehors de la spécificité du rôle de chacun et, tout à la fois, chacun à sa manière, nous laissons au mode performatif le soin de nous introduire dans un enseignement qui sera considéré d'emblée comme adéquat pour chaque personne du groupe. Nous souhaitons que l'enseignement soit aussi performatif que la pratique artistique choisie puisse l'être. Nous désirons nourrir une confiance en un processus de transmission plus global que la confiance en soi vécue individuellement. L'apprentissage agit en nous et pour nous. Nous avons alors la *sensation* que la pratique s'invente.

Nous nous enseignons : technologie interne / Le savoir-être dans l'appropriation de la *performeuse* ou du *performeur* que je suis passe par une pédagogie constituée de *concepts actifs* associés à la nature de ce type de faire artistique et à ses notions de base. Le mot *actif* est employé ici dans une perspective de contagion, de compréhension soudaine, d'effets transformateurs. Les *concepts actifs*, nous les assimilons en les incarnant (*to embody*), en étant en relation directe : physique, psychique, intellectuelle, énergétique, etc. Ces propulseurs d'incarnation donnent lieu à des mises en situation, des exercices, des « présentations », des échanges qui se déploient sur trois grands registres : le premier se réfère à ce qui précède, sous-tend et enlène l'action performative, c'est-à-dire son espace souterrain non visible (attitude, état d'esprit, motivation, intention) ; le deuxième se rapporte aux constituantes de l'action (connexion, amplitude, direction, action, effet, entre-action) ; le dernier est relié plus spécifiquement à la réception de l'art performance, englobant les perceptions et les observations dans le réel et le sens compris.

Il n'y a pas de performatif sans vulnérabilité. Il n'y a pas de vulnérabilité sans risque. N'importe quelle démarche de création ne peut survivre sans prise de risque mais, lorsque nous l'associons à l'art performance, nous ne pouvons imaginer l'ampleur réelle que cela peut prendre dans une suite d'actions. Comment transférons-nous vers l'autre la potentialité d'un risque à prendre ?

Demeurer dans une zone de risques, modifier sur le champ une attitude, soutenir un état d'esprit, canaliser une intention, porter une présence, poser le bon geste au bon moment, faire/ne rien faire/laisser faire, simultanément, est toute une *technologie interne* nécessaire à la conscience du performatif en art performance. Lors de ces moments-là, l'artiste performeur s'enseigne à lui-même. Ne sommes-nous pas habitués par une *autocohérence* dont les paramètres nous échappent ?

La transmission : communautés momentanées / Si j'ai à percevoir un espace de transmission plus distinctif, étroitement lié à ma position de facilitatrice, c'est que, dès le départ et jusqu'à la fin, la création d'un contenant à la fois sécurisant, que nous désirons sans jugement, et donnant des assises pour plonger dans l'inconnu est une performativité entière à créer, à renouveler et à préserver : « *Posing particular questions or suggesting specific constraints often provide the incentive that allows someone to step beyond the familiar into something new*¹⁰. » Dans quelle mesure cet enlèvement à faire advenir joue-t-il un rôle dans l'apprentissage de l'art performance ? « *The longer I teach performance art, the more I feel compelled to create an environment that allows the broadest exploration of human actions as art. In my teaching I attempt to honor the radical roots of the medium, with its history of expanding notions of how we make art, how we witness art, and what we understand to be the function of art*¹¹. »

Dans cet espace-milieu entre la motivation, la mimesis, la contagion et l'appropriation, la transmission agit. Ici, c'est au moyen d'un apprentissage basé sur la création de concepts actifs à incarner dans la nécessité du moment, doublé d'une transmission orale formulée et reformulée en direct, que l'intégration de sa propre façon de faire de l'art performance s'actualise. Il faut laisser se révéler sa propre unicité en se concentrant sur ce que chaque artiste peut porter comme présence, comme mise en action, etc. Dans un sens, ce sont ses constructions langagières momentanées, connectées à différents points d'ancrage personnels, qui contribueront non seulement à créer sa propre identité de performeur et de regardeur, mais également à choisir quelle sera sa propre culture artistique. Cette « petite » histoire – vécue – d'un art en train de se faire rejoindra de manière très fluide le désir de connaître l'histoire de l'art plus institutionnalisée.

Depuis quelques années, en parallèle avec les institutions d'art, nous remarquons que s'est développée une réelle culture d'ateliers intensifs en art performance¹². Alors que certains groupes de travail ont existé durant quelques années, dont le Play Group¹³, et continuent à voir le jour¹⁴, d'autres groupes d'échange, de durées variables, sont apparus pour des moments de discussion d'après-performance aux lendemains des événements *Fait maison* fondés par Thomas Grondin et organisés par un collectif d'artistes de Hull et d'Ottawa. Un autre petit rassemblement, Sunday Morning Meetings, fut initié par la performeuse Adriana Disman¹⁵ de même qu'un groupe sur la méditation et l'art actuel inspiré des pratiques de Sylvie Cotton. Tout dernièrement, à l'été 2013, un *workshop* momentané de deux jours organisé par Fait Maison et Sporobole (Sherbrooke), et donné par les artistes Alexis Bellavance, Caroline Boileau et Julie-Andrée T., a attiré près d'une trentaine d'apprentis performeurs. Fréquemment, des performeurs issus d'un même *workshop* constituent par la suite un collectif qui réalisera des soirées de performances comme le groupe de l'atelier organisé par M:ST, The Mountain Standard Time Performative Art Festival Society (Calgary), avec le collectif TouVA, en juillet 2012, et l'atelier intensif à Toronto Island de cinq jours initié par Johannes Zits en collaboration avec Victoria Stanton qui a donné naissance au groupe de performeurs Six of Heart, en août 2013.

Depuis quelque temps, j'hésite à employer le mot *participant(e)s* en parlant de celles et de ceux qui suivent ces ateliers intensifs pratiques comportant certaines notions théoriques. En réalité, je me rends compte que, dans le contenant créé pour faciliter l'apprentissage du performatif en art performance, la qualité des interrelations entre les personnes prend de plus en plus d'expansion, au point qu'il ne s'agit plus de groupes de travail mais plutôt de vraies communautés momentanées.

La prolifération de ces situations d'apprentissage et leurs prolongements dans le milieu artistique multiplient les façons d'apprendre en dehors des institutions d'art, ce qui a pour effet, à moyen et à long termes, de faire évoluer la pratique de l'intérieur et selon une variété de manières. Nous sommes de plus en plus d'artistes, qui prennent à cœur la remise en question continue de leur pratique, à avoir la conviction que *l'art performance s'invente*. ◀

Notes

- 1 En guise de titre, j'ai choisi cette phrase parce qu'elle provient de la performance *Fresh Candy Post-Apocalyptic* (2011) où nous demandions au public de nous écrire une réponse à cette question. Celle-ci fera partie du titre d'une section du livre *Le 7^e sens : practicing dialogues / practicing workshops / practicing the daily performative / pratiquer l'art performance* (titre provisoire) du collectif TouVA (Victoria Stanton, Anne Bérubé et moi-même), présentement en cours de rédaction.
- 2 Ces formations d'une durée de trois, cinq ou exceptionnellement dix jours, offertes dans différents lieux, sont organisées d'une manière autonome ou parfois en collaboration avec des regroupements d'artistes, des conseils de la culture, des centres d'artistes, des musées ou de petits groupes d'artistes indépendants. Plus rarement, des formules plus courtes ont été proposées dans certains cégeps et universités sous l'invitation d'enseignants déjà sur place.
- 3 Il est fascinant de voir que ces ateliers intensifs, souvent intergénérationnels, ont été suivis bien sûr par des artistes émergents ou établis en art performance, des artistes interdisciplinaires, ceux d'autres disciplines des arts visuels, de la danse et de la littérature, mais aussi par des gens très créatifs cherchant la combinaison d'éléments qui leur correspondaient, des artistes dans l'âme ayant une pratique plus ou moins assidue, des enseignants, des philosophes, des gens investis dans des pratiques dialogiques ou du mieux-être, des intervenants en milieu communautaire et des non-artistes. Leur formation scolaire était également très variée. Étant présentés dans le milieu de l'art, les ateliers rassemblaient aussi des gens gravitant autour de celui-ci.
- 4 Au fil de l'évolution des besoins, des demandes et des questionnements, j'ai pu constituer une sorte de gradation dans la transmission de l'art performance en offrant un premier stade d'initiation, un deuxième dirigé vers la personnalisation, un troisième constitué comme un réel laboratoire, puis un quatrième consacré à *coaching* individuel dans un contexte de groupe. La spécificité des pratiques entourant l'art performance m'a aussi incitée à réaliser des formations en art infiltrant.
- 5 Le mode intensif est souvent préconisé pour les *workshops* en art performance, allant parfois jusqu'à dix ou douze heures par jour. Je fais référence, entre autres, à Rachel Rosenthal qui travaillait de cette façon ainsi qu'à Guillermo Gómez-Peña et à Marina Abramović dont les *workshops* fonctionnent comme un espace performatif *non-stop*. Le mode intensif permet aux résistances de tomber rapidement afin que l'on puisse travailler à des niveaux d'abandon plus profonds.
- 6 Louise Paillé, *Livre livre : la démarche de création*, Éditions d'art Le Sabord, 2004, p. 27.
- 7 Cf. Pierre Gosselin et al., « Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique », *Revue des sciences de l'éducation*, vol. XXIV, n° 3, 1998, p. 1-20. Nous y retrouvons une représentation de la création à la fois comme processus et dynamique. Ce schéma correspond aussi à l'art performance mais, pour celui-ci, les phases d'ouverture, d'action productive et de séparation se passent à une grande vitesse et ont lieu plusieurs fois d'affilée au cours des suites d'actions performatives en direct.
- 8 Marilyn Arsem, « Some Thoughts on Teaching Performance Art in Five Parts », *Total Art Journal*, vol. 1, n° 1, été 2011, p. 2 ; [en ligne] www.totalartjournal.com. L'auteure a enseigné plus de 20 ans à la School of the Museum of Fine Arts (Boston).
- 9 *Ibid.*, p. 3.
- 10 *Ibid.*, p. 7.
- 11 *Ibid.*, p. 1.
- 12 Je fais référence, ici, à certains artistes montréalais qui offrent régulièrement des formations intensives depuis plusieurs années en travaillant sur certains aspects, dont Sylvie Cotton (travailler avec ce qui est déjà là), Éric Létourneau (le secret, l'onirique, en lien avec la manœuvre), Francis O'Shaughnessy (l'objet en art action) et Martine Viale (l'acte de présence comme constance du performatif), pour ne nommer que ceux-là. Je ne peux passer sous silence la collaboration assidue de l'artiste Lise Gagnon qui, ces dernières années, en tant que directrice du RAIQ, a rendu possibles de nombreuses formations hors institution. S'ajoutent à cela les multiples *workshops* ponctuels offerts dans des contextes d'événements et de festivals internationaux en art performance. En 2010, Valentin Torrens a publié *Pedagogia de la performance : programas de cursos y talleres*, un ouvrage dans lequel il rassemble plus de 30 éducateurs, théoriciens et pédagogues de l'art performance (Marina Abramović, Chumpon Apisuk, Marilyn Arsem, Bruce Barber, Nieves Correa, BBB Johannes Deimling, Bartolomé Ferrando, Esther Ferrer, Johanna Householder, Richard Martel, Tanya Mars, Alastair McLennan, Jamie McMurry, Helge Meyer, Boris Nieslony, Elvira Santamaría, Seiji Shimoda, Andre Stitt, Artur Tajber, Roi Vaara, Lee Wen, etc.).
- 13 Ce groupe fondé par Louise Dubreuil a été actif de 1999 à 2004. Une trentaine de femmes-artistes ont gravité autour de ce groupe très dynamique et inspirant. D'ailleurs, un article dans une prochaine publication de FADO (Toronto) lui est consacré.
- 14 Christian Bujold est présentement en train d'initier un groupe d'expérimentations pratiques en art performance.
- 15 Onze artistes se sont rencontrés toutes les deux semaines lors de six sessions d'échange entre janvier et mars 2013, à La Baraque (Montréal). Certaines des réflexions issues de ces échanges sur l'art performance, les pratiques interdisciplinaires et le processus de création en général seront « prolongées » par une série de cinq performances à Hub 14 (Toronto) prochainement.

SYLVIE TOURANGEAU est artiste, auteure, commissaire et elle développe une pédagogie de l'art performance. Depuis 1978, son travail met au premier plan le potentiel de transformation de l'action performative alors que ses ateliers collectifs et ses *coaching* individuels créent un espace actif d'expérimentation de la conscience performative. Elle a suivi de nombreuses formations avec entre autres Jorge Luis Goia, Jean-François Pirson, Pablo Vela, mais également Augusto Boal, BBB Johannes Deimling, Jean Dupuy, Esther Ferrer et Yumiko Yoshioka. Sa thèse de maîtrise en études des arts traitait de la notion d'artefacts dynamiques d'une cinquantaine de performances canadiennes de la fin des années soixante-dix à la fin des années quatre-vingt. Considérée comme une pionnière de l'art performance au Canada, elle a aussi publié des livres d'artistes et près d'une cinquantaine d'articles sur un ensemble de performeurs importants. Avec le collectif TouVA, elle a été blogueuse pour le festival international d'art performance *VIVA ! art action* 2011 et prépare actuellement une publication sur le performatif dont la sortie est prévue pour 2014.