

L'OBJET TRANSPARENT DANS LA PRATIQUE PERFORMATIVE DE *THE TWO GULLIVERS*

Besnik Haxhillari et Flutura Preka

La transparence est un sujet ancien dans l'histoire de l'art. Dans ce texte, nous traiterons de la transparence dans la pratique performative de *The Two Gullivers*.

La performance est un art éphémère mais dans notre pratique performative l'objet a une importance particulière pour sa mise en œuvre. Presque pour toutes nos performances, nous avons conçu un objet transparent en plexiglas. L'objet conceptualisé pour la performance comme point de départ est utilisé plus tard comme installation où avec le temps l'objet accède à l'indépendance en tant qu'entité sculpturale. Chaque objet est porteur de signes susceptibles de multiples interprétations. Notre texte a pour but de mettre en évidence la corrélation qui existe entre l'action et l'objet transparent où ce dernier, dans un temps second, devient œuvre-objet. Nous analysons les relations complexes qui relient la performance et son objet. En ce sens, notre réflexion s'inscrit dans une perspective d'ouverture et vise à définir certaines possibilités et limites sur l'objet transparent utilisé dans nos performances.

À travers la réflexion sur l'objet transparent, nous voulons contribuer aux discours sur l'objet de la performance et sur l'esthétique de la transparence en art. Nous proposons l'objet de la performance comme une voie alternative pour la mise en œuvre, la conservation et la réactualisation de l'action performative. L'objet de la performance assure sa présence, mais gagne en même temps une dimension particulière. Il devient une sculpture-performative, prêt-à-exposer. Nos objets transparents (berceaux (1999), poussette (2003), valise (2004), masques (2005) cube (2006), étoile (2013), chaises (2013), roue (2014), souffle (2016), traces (2018), etc.) que nous appelons *frozen performances*, offrent une présence fantomatique de l'action éphémère.

Nos objets transparents sont des objets du quotidien, utilisables. En pratiquant la performance nous n'avons pas voulu nous débarrasser de l'objet mais plutôt de proposer un nouvel, un objet qui ne prend pas trop de place mais qui s'harmonise avec l'action. Ces réflexions ne sont certainement pas les premières et ni les dernières. C'est dans la peinture Hollandaise que les objets transparents (et luisant) sont brillamment représentés. Roland Barthes dans son texte *Monde-Objet* écrit : « Le souci des peintres hollandais, ce n'est pas de débarrasser l'objet de ses qualités pour libérer son essence, mais bien au contraire d'accumuler les vibrations secondes de l'apparence, car il faut incorporer à l'espace humain, des couches d'air, des surfaces, et non des formes ou des idées. La seule issue logique d'une peinture, c'est de revêtir la matière d'une sorte de glacie le long de quoi l'homme puisse se mouvoir sans briser la valeur d'usage d'objet. (R. Barthes, 1953). » Nous voulons que ces objets en plexi transparent, gardent « la luisance » pour « lubrifier le regard de l'homme », « et faire glisser sa course quotidienne le long d'objets dont l'énigme est dissoute et qui ne sont plus rien que des surfaces faciles », comme dit

Barthes. Et pour les objets transparents dans les natures mortes de peintres hollandais aussi.

Dans ce texte, nous traitons chronologiquement de nos objets transparents utilisés, ou conceptualisés, pour des performances réalisées à partir de 1995 jusqu'en 2016.

En **1995** nous réalisons ainsi notre toute première performance *Brise de Printemps*, issue d'une réflexion sur l'immatériel et inspirée par Yves Klein. Elle est présentée à l'École cantonale d'art de Lausanne. Il n'en reste que des photos en noir et blanc. Au cours de cette performance, une bouteille de parfum est cassée dans une salle vide. Après son entrée, le public, confus, cherche l'objet de la performance alors qu'il en fait l'expérience par son odorat. La performance sans objet visuel devient pour nous un concept *radical*. Le *radicalisme* d'une performance sans objet et sans trace devient un concept performatif. Ce positionnement vis-à-vis de la performance faisait référence à la thèse de doctorat de Walter Benjamin, *L'Origine du drame baroque allemand* (1928). Pour Benjamin, « c'est une erreur que de vouloir présenter ce qui est général comme une valeur moyenne. Ce qui est général, c'est l'idée. Par contre, plus on pourra la voir comme quelque chose d'extrême, plus on pénétrera profondément au cœur de la réalité empirique. Le concept découle de l'extrême. »

Immédiatement après ce travail artistique presque immatériel, nous commençons à créer des objets et des installations transparents pour des actions performatives. Ainsi, les années suivantes, (**1998-99**) ont eu une importance particulière dans la réflexion sur l'objet transparent. Nous voulions un objet où, sa matière permet à l'espace de pénétrer à l'intérieur et le volume n'apparaissait qu'à travers les contours par le scintillement de la lumière. Bien sûr, notre recherche d'un nouvel objet sculptural est liée aux exemples qui font déjà partie de l'histoire de l'art du 20^{ème} siècle et même auparavant. Georges Vantongerloo (cofondateur du groupe De Stijl avec Mondrian), inspiré par des constructivistes, a utilisé le plastique transparent à partir de 1947, pour "dessiner" dans l'espace ("le volume + le vide constituent l'espace"). Selon Catherine de Zegher (2010), « il souhaitait que ses sculptures en plexiglas et ses peintures monochromes blanches dissolvent l'infini et ne fassent plus qu'un avec le cosmos incommensurable. Pour capturer l'espace dans la lumière, il a fusionné la couleur de la peinture, la spatialité de la sculpture et la linéarité du dessin, en recherchant un résultat qui n'était pas ce qui précède: ligne rendue transparente, ligne dépourvue de contour - "ne plus peindre", Vantongerloo a écrit, "ni la sculpture ou ce qu'ils appellent la plasticité, ni l'existence selon les lois du hasard, mais la création avec la création." »

En 1997-2000, installés à Berlin, nous avons réalisé une série de performances, toutes liées à des objets transparents de différents matériaux : *Espace fragile*, *Feuer* et *Les deux Gullivers rêvent*.

Les deux Gullivers rêvent est une œuvre centrale de nos débuts en performance. Cette œuvre fait partie de la collection du Mumok de Vienne. Il s'agit de deux grands berceaux en plexiglas sur lesquels nous, The Two Gullivers, sommes bercés pendant trois heures.

La conceptualisation des berceaux en relation avec nos corps est à l'origine de cette performance. C'est l'action qui donne sens à l'installation. Nous avons proposé que, lors des présentations futures, d'autres personnes se bercent, sans quoi l'œuvre ne serait pas complète. Ainsi, l'installation, *y compris l'action*, a été muséifiée. L'exposition de cette performance, dans un contexte de reprise, exige que d'autres corps remplacent les nôtres.

Ainsi, même si nous avons créé des performances attachées à des objets transparents, presque invisibles, leurs traces confèrent à la performance un caractère matériel, au contraire de sa définition et comme art appelé éphémère. Notre objectif en tant qu'artiste à cette époque était de s'éloigner des disciplines de l'art classique, telles que la peinture et la sculpture, sans toutefois les négliger complètement. Le dessin a été l'un des outils qui nous ont servi à cette époque pour la conceptualisation des performances et de tous les objets que nous avons réalisés à leur sujet et que nous continuons d'utiliser aujourd'hui. Notre réflexion à l'époque était de créer un art qui concernait différentes disciplines et pas une seule. Dans cette logique, les traces de nos performances sont nombreuses et variées. Donc, à partir de ce type de perception du travail performatif, la performance à l'aide de son objet passe d'un état à un autre; d'une part elle est visible et d'autre part invisible. A partir de cette pratique connue, de nombreuses expositions ont été organisées au cours des années par différents commissaires. Entre autres, citons l'exposition d'Amelia Jones en 2013 où nous avons aussi participé. Cette exposition a eu pour but de souligner que : « Toutefois, la dématérialisation qui a eu lieu dans les années 1960 et 1970 n'a jamais été entière et complète et, en fait, on pourrait affirmer que cet intérêt pour la dématérialisation reflétait plutôt une fascination ou une obsession pour le monde de « l'art » lui-même. ... *Traces matérielles* a pour but de mettre en valeur une nouvelle tendance, apparue à la fin des années 1990, qui se caractérise par un retour à une solide préoccupation pour la matérialité et les traces laissées par l'activité de création artistique. Au cours de la dernière décennie, les artistes ont manifesté un grand intérêt pour un retour vers certains modes hybrides de créativité apparus dans les années 1960 et 1970, tout en intégrant à leur travail, à l'instar des démarches conceptuelles des années 1980 et 1990, une réflexion critique et des positionnements politiques (Jones, 2013, p. 5, 6). »

Bien que dans les années 60 et 70, il y ait eu toute une tentative de dématérialisation de l'art, de nouveaux matériaux ont émergé pour la réalisation de nombreuses sculptures. Ainsi, le plastique transparent, qui est apparu dans l'art dès le début de 20^{ème} siècle, serait un des matériaux qui a contribué à « la tentative de la dématérialisation » de la sculpture à travers ces qualités : 1) transparence; 2) linéarité – structure ouverte; et 3) reproductibilité industrielle.

En 2004, nous avons réalisé d'autres objets transparents qui, bien sûr, ont été utilisés pour les performances présentées lors d'activités artistiques. *Le masque transparent* et *La valise transparente*, ces deux objets ont laissé leurs traces dans notre créativité artistique. Bien que nous l'ayons fait en 2004, ils continuent à être visibles dans nos nouvelles compositions performatives.

Pour la *Valise (transparente)*, nous faisons référence à son histoire (étymologiquement) comme mot (*valise*) qui vient de l'italien *valigia*, utilisé pour la première fois autour des années 1558-1560. La valise est utilisée et produite sous différentes formes et différents matériaux. La valise est devenue aussi un objet d'inspiration dans l'art. En 1936 Marcel Duchamp créé *la boîte-en-valise* ou la valise, comme un musée portatif pour ses propres œuvres et ses notes. En 2004, nous, The Two Gullivers, réinventons la valise en proposant une version transparente. Depuis nous avons voyagé à plusieurs reprises avec la valise transparente transformant les voyages en actions performatives. L'idée de la valise transparente était une réaction aux événements du 11 Septembre 2001 à New York et celles de 2004 à Londres, quand la valise est devenue suspecte et sujet de contrôles systématiques et sévères.

En 2015 et 2017, dans le cadre du projet collectif *Transparent Travel*, en collaboration avec le groupe URAV (UQTR), The Two Gullivers ont proposé la valise transparente comme un *musée portatif de la performance*. Dans la valise transparente nous avons simplement mis nos cahiers de dessins préparatoires de nos projets performatifs sur lequel est écrit NULLA DIAS SINE LINEA. Chaque dessin qui se trouve à l'intérieur de cette valise est une idée pour une prochaine performance. La performance est un art éphémère et, en ce sens, un simple cahier où sont empilées des idées dessinées peut devenir un musée. Par la reproduction de la valise transparente, nous désirons mettre en évidence l'importance de l'idée unique de la performance versus sa reprise sans limite.

Un projet qui nous importe est également *Bauhaus I-VI* 2009-2014. Celui-ci a été l'occasion de présenter et de réactiver des objets déjà réalisés, ainsi que d'en inventer des nouveaux, le tout lié aux performances dans des contextes différents. Depuis 1998, notre pratique performative a engendré des objets pour la plupart transparents, qui portent en partie le germe et la trace de la performance. Le travail pour le design de ces objets occupe une bonne partie du processus des dessins préparatoires. Le terme « Bauhaus » fait bien entendu référence à l'école d'art allemande (1919-1933). Cependant, pour nous, le projet *Bauhaus* consiste à construire et à vivre dans des endroits qui ne sont pas conçus pour l'habitation. Entre autres *Bauhaus* est une méthode d'exposition de notre vie quotidienne avec nos trois enfants dans des lieux publics (galeries, musées, etc.). Dans ce projet, les dessins en plexiglas transparents servent également à définir l'espace où nous sommes installés pendant l'événement. Cet espace clos par les dessins sur plexiglas transparents, dans les locaux de la galerie, est en quelque sorte une conception graphique de *la scène de la performance*. Outre ces dessins, d'autres objets sont exposés et qui font partie de notre séjour artistique. Tous ces objets sont des *ready-made* fusionnés dans la transparence de dessins. Nous l'avons présenté le *Bauhaus* à plusieurs reprises au cours d'une période allant de 2009 à 2014. Chaque fois, de nombreux changements sont survenus. De nouveaux éléments ont été réalisés. En 2013 nous avons intégré une structure en plexiglas transparent, en six morceaux, composée sous la forme d'une étoile en trois dimensions. Les participants ont utilisé cet objet (de six morceaux) comme des bancs et des petits bureaux pour dessiner pendant le projet. Également, ceux-ci sont utilisés par les danseurs invités dans le cadre du projet. Les efforts visant à relier des objets *ready-made*, des dessins sur des surfaces transparentes et à combiner la performance avec la danse, nous ont permis de comprendre le travail de Merce

Cunningham, *Walkaround Time*, présenté à Paris en 1970. « *Walkaround Time* est tout à la fois un hommage à Duchamp et une œuvre scellant l'amitié entre Cunningham, Johns et Cage, selon lequel on peut « regarder le monde au travers » du *Grand Verre*. C'est une œuvre ouverte, qui offre à Cunningham la possibilité de développer de nouvelles modalités. » (Lavigne, E. 2011, p. 256-7).

Ainsi, lors de toutes les présentations de *Bauhaus*, de **2009 à 2014**, il y a des objets *ready-made* que l'on réutilise dans la performance, à la manière dont on réutilise des objets dans l'opéra, comme le dit Cunningham en faisant référence à Duchamp. « J'y ai intégré beaucoup d'allusions à Duchamp et son œuvre, mais je ne le signale jamais à personne parce que ça complique. Le concept de "ready-made", par exemple. Un "ready-made" est un objet qui existe déjà et qu'on réutilise. C'est pourquoi le ballet comporte des éléments qui apparaissent parfois, et qui reviennent. [...] J'ai placé une espèce de strip-tease dans la pièce, à cause du Nu descendant l'escalier de Marcel. J'ai pensé à sa vie, mais sans imiter quoi que ce soit [...]. La caractéristique principale de *Walkaround Time*, à mon sens, est son tempo. » (cité par David Vaughan, 1997, p. 163-4).

La pièce, *Walkaround Time* (1970), de Cunningham, nous rappelle aussi l'intégration d'objets transparents de Antoine Pevsner créés pour le ballet *La Chatte*, présenté en 1927 à Monte Carlo. « Dans celle-ci, le chorégraphe Balanchine a appelé au mouvement intégral du corps et à la danse de groupe architectonique. En tant que résultat, le cadre constructiviste faisait partie intégrante de mouvements précisément planifiés dans l'espace et la lumière. Pevsner a terminé sa période constructiviste cubiste avec la figure centrale dans ce décor. La figure autoportante a été conçue comme un espace incurvé et vide découpé dans un cadre en forme de diamant tridimensionnel. Omnipotente en tant que symbole d'une déesse classique, la mannequin à vide, domine les corps réels de ses sujets danseurs, qui complètent sa rigidité avec danse de gymnastique violente. » (Olson. R, et Chanin. A, dans le catalogue, *Gabo/Pevsner*, publié par MoMA en 1948, p. 56).

Le projet Bauhaus est associé à une performance où l'objet en est l'essence.

Comme toujours, le plexi transparent a servi à la construction d'un nouvel objet. Ceci est le cas de *Drawinmovingtable* qui a débuté en **2009** à la galerie de l'UQAM et s'est poursuivie jusqu'en **2014** au Symposium d'art contemporain de Baie Saint Paul (Québec).

Drawingmovingtable est une de nos œuvres les plus importantes, réalisés à un moment crucial de notre parcours d'artistes et de chercheurs. Il s'agit d'une œuvre manifeste, qui représente en grande partie nos positions artistiques.

Drawingmovingtable ou *La table nomade* est une performance que nous avons réalisée pour la première fois en 2009. Elle est une inspiration de *Nightsea Crossing*, une performance de Marina Abramović et Ulay, une des plus importantes de l'histoire de la performance. Assis à chaque extrémité d'une même table, leur visage tourné l'un vers l'autre et le public regardant leurs profils, Marina Abramović et Ulay ont présenté cette performance pendant plusieurs heures, 22 fois dans différents lieux, pour une durée totale

de 90 jours entre 1981 et 1987. Notre Table nomade est une rencontre de notre pratique avec celle des artistes qui nous ont inspirés dans notre parcours performatif. Il s'agit donc de la métamorphose de la table rectangulaire de Nightsea Crossing au contact de notre table de dessin mobile (drawingmovingtable). Notre pratique étant à la fois un élargissement du dialogue et de la pratique du dessin à travers la performance. Poussés par nos enfants, nous nous déplaçons sans bouger, pris à chaque bout de la table. Nous dessinons, nous faisons des projets d'autres performances à venir aussi, fusionnant notre pratique performative avec une pratique d'écriture de deux thèses de doctorat à l'UQAM (The Two Gullivers, 2009).

En 2002, Philippe Starck produit en Italie avec la société Kartell (Milan) sa chaise transparente *Louis Ghost*. Ce n'est donc pas un hasard qu'en **2013** nous avons inclus dans notre version de re-enactment de Nightsea Crossing (Abramovic, M. Ulay 1982), les deux chaises transparentes, deux répliques de la chaise *Louis Ghost*. Nos objets sont exposés et ils apparaissent depuis 1999 dans plusieurs publications et ils font partie dans la collection de Mumok (Musée d'Art Moderne, Vienne, Autriche). Par contre, l'utilisation du plastique transparent (plexiglass) apparaît au début de XX^{ème} siècle. En 1920, notamment Naum Gabo, utilise ce matériau pour ses *sculptures-maquettes*, dans une quête intellectuelle et artistique. « Pour la transparence littérale des plans verticaux qui se croisent d'une œuvre telle que celle de 1923, *Columm* n'est que l'analogue matériel de l'idée compréhensive de la construction: il faut avoir accès au cœur de l'objet lorsque le principe de sa structure – sa rigidité et sa cohérence en tant que volume – se logent dans l'intersection maintenue le long de son centre axial. » (Krauss, R. E. 1977).

Nos objets transparents sont avant tout conçus dans des dessins et ils font partie du processus de notre œuvre. Si nous considérons ces objets comme des sculptures, nous serions des sculpteurs et le travail finirait dans le dessin. Nous ne pouvons et ne voulons pas participer dans la construction (fabrication) de ces objets. Ces objets sont produits en dehors de notre atelier et avec une assistance technique. Les dessins de ces objets sont doublés. Nous avons nos dessins conceptuels et les dessins des techniciens réalisés à l'aide d'un ordinateur.

Cette partie de la pratique du dessin préparatoire pour un objet, ressemble beaucoup à celle d'un designer d'objet, où des dessins d'idées, d'inspirations et d'inventions qui sont effectués en parallèle avec des dessins techniques jusqu'à la réalisation définitive. De plus, le passage entre notre idée dessinée vers l'objet définitif se fait via des techniciens pour programmer les machines qui coupent le plexiglas et pour l'assemblage selon nos consignes. Notre atelier de dessin par extension s'élargit vers d'autres ateliers. Notre objet gagne l'indépendance après la performance, et il peut être exposé comme tous les objets d'art. Ainsi, dessiner un objet pour une performance serait tout bonnement inventer un objet, soit mettre au monde un autre objet dans un monde d'objet. Réfléchir à la genèse d'un objet dans une performance revient à réfléchir à la genèse de l'objet comme relation, parce que l'objet de la performance est un objet de relation entre nous comme artistes ainsi qu'entre l'artiste et le public. La naissance d'un objet de performance serait en quelque sorte une actualisation d'une histoire vieille comme le monde où l'humain

invente des objets, des *quasi-objets*, ou des *objets relationnels*, des objets pour se faire des liens, pour se faire un monde, son monde. Voir Michel Serres sur les quasi-objets : « La seule différence assignable entre les sociétés animales et les nôtres réside, je l'ai dit souvent, dans l'émergence de l'objet. Nos relations, les liens sociaux, seraient flottants comme nuages s'il n'y avait que des contrats entre sujets. En fait l'objet, spécifiquement hominien, stabilise nos relations, il ralentit le temps de nos révolutions. [...] L'objet, pour nous, fait notre histoire lente. [...] L'invention des objets, jadis, gela un peu cette flamme folle du temps relationnel. J'ai déjà dit un peu ce que je pensais du quasi-objet, comme traceur lumineux du lien social dans la boîte noire. » (Serres, 1982, p.146).

Notre objet transparent est présenté comme l'élément central de l'action éphémère au service de la documentation de la performance. Cet objet prend sens par un récit qui décrit la performance attachée à lui. La performance est un art éphémère qui n'aurait pas besoin d'accessoires au service de son autorité, mais après une longue période d'utilisation d'objets dans l'action, nous tentons de poser la question : quel est le statut de l'objet dans la performance? Notre objet n'est ni l'objet réel ni son symbole. Il est présenté comme un objet entre le réel et l'imaginaire. Il est simplement un objet fantôme qui active la pensée entre l'action et l'objet. Nous avons voulu simplifier l'objet en enlevant même la couleur : un objet mi-présent mi-absent. Les lignes à peine visibles ressemblent à un dessin d'objet plus qu'à un objet. Cet objet représente à la fois l'objet et son dessin. Cet objet transparent devient presque son souvenir, *l'objet transparent comme fantôme de l'objet réel*. Nous avons commencé la production de l'objet transparent en 1999. Cette production, comme concept, est à l'origine de la production de nos deux berceaux en plexiglas (mentionnés plus haut dans le texte) en référence à nos propres berceaux d'enfance, en Albanie.

Dans le contexte de la reprise (exposition) et de la transparence, notre réflexion s'arrête en **2018** avec *Le Souffle d'Artiste / Le souffle du public* présenté à l'UQTR, dans le cadre du colloque international; *Transparence et transparaitre*. Cette performance est réalisée pour la première fois à la Galerie Joyce Yahouda, en **2014** à Montréal et en juin **2016** au Musée national des beaux-arts du Québec. La performance présentée au MNBAQ en juin 2016, a été réalisée grâce à une invitation spéciale de la part de Line Oulette (directrice et conservatrice en chef) dans le cadre de l'inauguration du nouveau pavillon Pierre Lassonde. La performance *Le souffle de l'artiste / Le souffle du public*, a eu lieu le 24-25-26 juin, 2016, au Musée national des beaux-arts du Québec, où pendant 33 heures nous avons soufflé avec l'implication du public autour de 50000 ballons blancs. L'œuvre est conçue par un engagement de l'artiste dans l'action et en relation avec le public visiteur qui nous rejoint dans un espace clos que l'on remplissait par des ballons blancs, gonflés. L'implication du public est pensée comme un aspect très important en ajoutant à l'œuvre une dimension *éternelle* dans le contexte de la représentation de l'œuvre dans les musées et les galeries. *Le Souffle de l'Artiste* est une œuvre éphémère et comme telle elle s'adopte et elle se transforme selon des lieux d'expositions. Après la disparition de l'artiste, cette œuvre ne peut vivre que par la participation du public en remplaçant le titre par : *Le Souffle du Public*. L'œuvre peut être reprise selon un protocole entre l'artiste de l'origine et un autre artiste ou une institution culturelle et artistique. Nous avons conçu

cette performance en dessin, comme première idée, et en suite nous avons construit un cube en trois D qui symbolise le lieu de la performance, la présence des deux artistes, la présence du public, « **l'air** », « **le blanc** » et « **la transparence** ».

La transparence est un sujet qui convient à presque toutes les techniques de création artistique. « L'histoire des arts montre que l'optique ne coïncide pas nécessairement avec l'esthétique. » Philippe Junod, dans ; *Transparence et opacité* : essai sur les fondements théoriques de l'art moderne (1976), mentionne que « Louis Marin a depuis inversé la métaphore, et Rosalind Krauss l'a réfutée. » Les matériaux diaphanes ou translucides connaissent un succès croissant dans l'art moderne et contemporain en commençant par le verre du Marcel Duchamp, le plexiglas de Gabo et Pevsner, et de Georges Vantongerloo, le plastique de Piero Manzoni, l'eau de Gyula Kosice et de Emmanuel Saulnier, l'air de Duchamp, etc. « ... on connaît l'importance renouvelée de la photographie en peinture, des hyperréalistes américains jusqu'à Gerhard Richter. [...] Et la disparition de l'œuvre au sens traditionnel, dans les happenings ou performances par exemple, va dans le même sens. L'art conceptuel n'est-il pas le lieu d'une prédominance de l'intention sur la réalisation, celle-ci pouvant, à la limite, se révéler facultative ? Et qu'y va-t-il de plus transparent que les silences de John Cage ? » (Junod, P. 2011).

Notre objet (transparent) de la performance est considéré, comme une **notation de la performance**, comme la trace figée de l'action. Notre effort de produire des objets pour la performance est donc, inscrit dans le contexte de la reproduction de l'action, d'exposition et de collection de la performance. La performance est un art éphémère et elle peut être répétée et interprétée comme une œuvre de Mozart (Abramovic, M. 2010). L'effort d'Abramović vise à assurer l'existence de l'œuvre d'art, ici de la performance. Pour Nelson Goodman, dans *Langages de l'art* (1990), l'œuvre d'art connaît deux régimes, *l'autographique* et *l'allographique*. Goodman distingue les *arts autographiques*, où la reproduction d'une œuvre n'a pas d'authenticité (peinture, sculpture ou dessin), des *arts allographiques*, où l'œuvre peut être ré-exécutée à plusieurs reprises, comme la musique grâce aux partitions. L'usage de la notation est selon lui approprié à certains arts et non à d'autres. Il explique que « la sculpture est autographique ; la sculpture de fonte est comparable à l'estampe, tandis que la sculpture de taille est comparable à la peinture. » (Goodman, 1990, p. 153). Par contre, « l'architecture et l'art dramatique [...] sont plus directement comparables à la musique » (p. 153). Mais, si la musique a une notation traditionnelle, la danse n'en a pas. Alors, se demande Goodman, « pourquoi l'usage de la notation est-il approprié à certains arts et non à d'autres ? » (p. 154). Et il répond que « tous les arts sont peut-être autographiques ». (p. 154).

Cet objet avant tout, comme première idée est un dessin, et tout dessin est « transparent ». Les lignes de dessin même superposées les unes sur les autres sont toujours transparentes et l'espace entre deux lignes, même dans une taille terriblement petite, laisse apparaître la surface du support technique. En fin de compte, le processus de conception de l'objet transparent que nous proposons pour la performance, et toutes les traces accumulées autour, rend cet art **autographique**. L'objet de la performance peut servir de script ou de notation de la performance. Cet objet n'est pas un simple objet, ni une simple notation.

C'est à la fois la documentation et la représentation d'un travail performatif. Aussi, ceci est le scénario (accompagné par d'autres traces) et la notation de l'œuvre, qui peuvent être utilisées pour une reprise dans un contexte de réactualisation.

RÉFÉRENCES

- Abramovic, M. (2010). *The Artist Is Present*. New York : Mery Christian.
- Barthes, R. (1953). Le monde-objet. *Les lettres nouvelles*. (p. 63-66). Paris : Seuil.
- Benjamin, W. (1928 et 2009). *Origine du drame baroque allemand*. Champ essai – Philosophie.
- De Oliveira, N. (2003). *Installation Art in the New Millenium, The Empire of the Senses*. London : Thames & Hudson.
- De Zegher, C. (2010). *On Line*. MoMA, New York, p. 57.
- Goodman, N. (1990, 2005). *Langages de l'art*. Nîmes : Jacqueline Chambon.
- Jones, A. (2013). *Les traces matérielles : La temporalité et le geste en art contemporain*. Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen Université Concordia.
- Junod, P. (2004). *Transparence et opacité : essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976, rééd. Nîmes, Chambon.
- Junod, P. (2011). *Nouvelles variations sur la transparence*. Accessibles dans l'adresse : <https://journals.openedition.org/appareil/1197?lang=en>
- Krauss, E. R. (1990). *Passages in Modern Sculpture*. Éditions, MIT Press paperback. USA. p. 60.
- Lavigne, E. (2011). Danser sa vie. *Art et danse de 1900 à nos jours*. p. 256-7.
- Olson, R. et Chanin, A. (1948). Catalogue; *Gabo/Pevsner*. New York, MoMA. p. 56.
- Serres, M. (1982). *Genèse*. Paris : Grasset.