

**VIVA! Art Action**  
07-11.10.2025

La neuvième édition de la biennale **VIVA! Art Action** s’est déroulée à Tiohtiàke/ Montréal offrant au public une programmation vivante, alliant performances cadrées, infiltrations artistiques et repas performatifs. L’événement a rassemblé près d’une vingtaine de créateur-rices qui se distinguent dans le milieu de l’art action, dont trois membres de Phorie, un collectif de recherche curatoriale.

Grâce à l’appui de **PERI-CULUM, Fondation pour l’art contemporain**, ces derniers ont participé à une résidence d’auteur-ices dédiée au soutien des pratiques en écriture performative et à l’avancement des savoirs théoriques liés aux pratiques actuelles en art action. Au cours de la résidence, Marie Achille, Félix Chartré-Lefebvre et Benoit Jodoin ont interrogé la programmation, et plus largement, la culture du festival, à partir de la théorie des affects.

Pour rendre compte de l’avancement de leur réflexion, les membres du collectif présentent ici une écriture fragmentaire organisée par mots-clés pour rendre compte des connexions théoriques, critiques et sensibles entre performances et affects.

**VIVA! tient à remercier Inter, art actuel pour leur précieux appui avec la publication et la diffusion de ce texte, fruit de la résidence.**

## M.A. Mémoire

Comment la mémoire et l’écriture des affects sont-elles liées ?

Mémoire affective, mémoire des émotions.

À la suite de cinq jours de performances, quels sont les états corporels de chacun-e ?

« Comment ça t’a affecté, toi ? »

Énergies palpables, agitations, gammes d’émotions, bribes de discussion, tout cela est en déplacement depuis la fin du festival.

Des souvenirs précis, d’autres surviennent, à d’autres moments.

Re-pop d’un souvenir en voyant une paire de talons disco au Renaissance sur la rue Saint-Hubert, cela fait écho à l’accessoire de Caroline Saint-Laurent durant sa performance.

Un gant noir en latex, performance d’Alegría Gobeil.

Parmi ces hauts plafonds, ces murs blancs et ces gradins noirs, les boissons font de nombreux allers-retours au bar, ça jase, ça résonne.

## M.A. Intentions

Ici, c’est une intention de cerveau pop-corn, d’un anticonditionnaire d’affects, d’un journal de bord : en mots-clés, avec de la documentation, c’est une invitation à un laboratoire d’exploration en *disclaimant* le statut d’expert-es.

Ici, c’est une volonté, des choix, des chemins de désirs, des consciences, du relationnel.

Ici, ce sont des points de vue situés, des sensibilités collectives et individuelles.

## B.J. Affect

Poser la question de l’affect dans une réflexion critique à propos de la performance conduit à prendre position à la fois contre la tradition des intentions de l’artiste et contre l’expérience individuelle du spectateur. Les deux camps nous en auront voulu, tout au long de la résidence d’écriture de la 9<sup>e</sup> édition du festival *VIVA! art action*, d’avoir choisi de brancher la performance sur la machine des affects, un peu comme si on prolongeait dans un espace critique, et donc un espace critique, ce qui est d’ordinaire l’affaire des brigadier-ères de la bienveillance, engagé-es depuis plusieurs éditions pour recueillir les inconforts des spectateur-rices.

L’*affect theory* engage une posture qui réfléchit plutôt à la relation entre la performance dans laquelle s’activent des rapports affectés entre des sujets, des artistes et des spectateur-rices, et des objets. Et ces relations, en performance, se distinguant par leur intensité. On crache ses dents, on se fait pointer un *gun*, on crie dans un pot, on fixe quelqu’un dans le public. Il y a place à toutes sortes de bizarreries qui suscitent l’étonnement, des fois de l’indifférence, rarement le choc.

S’exposer affectivement à la performance en tant que critique exige de porter attention à la circulation des sentiments, des émotions, des impulsions

**Notes sur nos affects en performance**  
Par Marie Achille, Félix Chartré-Lefebvre et Benoit Jodoin

et des impressions qu’engendre la performance. Faire une lecture affective de la performance, c’est s’intéresser à la circulation du ressenti comme énergie qui guide les actions en faisant augmenter ou diminuer sa capacité d’agir. Rien à voir avec l’opinion (j’aime, j’aime pas), rien à voir avec une lecture thématique de l’œuvre (la colère des femmes), rien à voir avec la communication (la peur en performance suscite la peur dans le public). C’est plutôt une façon d’analyser la performance, presque une méthode, que nous pourrions résumer par une question : qu’est-ce qui se déploie affectivement ici, et qu’est-ce que je peux bien en faire ?

En un sens, cette méthode nous rapproche de la performance. Elle nous incite à rester dans le corps, dans le présent, dans la situation, elle nous place au cœur des situations concrètes, elle nous demande de prendre le temps d’apprécier la texture du moment, même si l’on ne voit rien, même si l’on ne comprend rien. La performance est affective et affectée lorsqu’elle est éprouvée, tout autant dans le sens d’en faire l’expérience que dans le sens de ressentir ; elle est affective et affectée quand elle nous ramène au vivant.

Pris ensemble, l’affect et la performance engagent une modalité attentionnelle qui retarde le verdict, le diagnostic, le commentaire, qui invite à rester un peu plus longtemps dans la spécificité de la proposition. Assister à une performance affectivement implique de retarder la production de récit sur la performance que l’on est en train de regarder (elle se frappe elle-même) pour tenter d’éviter le réflexe de se rendre maître de la situation en produisant le plus vite possible un sens, une explication, une interprétation (la symbolique du geste renvoie à une expérience de violence). Il s’agit de rester attentif aux sentiments et aux émotions qui montent, de leur donner toute la place pour bien saisir l’énergie qui s’installe et chercher à lui donner de l’expansion pour une fois, comme un exercice méditatif, à la différence qu’il n’a pas comme objectif de neutraliser quoi que ce soit.

Et puis, ensemble, affect et performance conduisent à une recherche d’agentivité. Au cœur de la théorie des affects se trouve un apprentissage : se servir de l’émotion pour retrouver sa capacité d’agir. Voilà quoi faire de la performance ! L’expérience nous enseigne à résister aux politiques de la conformité. Elle nous rend sensibles à la beauté des sentiers affectifs non battus qui n’est rien de moins que le potentiel de plus de vie à venir. La **politique des affects**, rappelle Brian Massumi, nous apprend à **plonger dans un monde fait d’un processus continu et permanent de transformation du monde**. Ressentir n’a de sens que dans la mesure où cela guide l’action à venir. d’expert-es.

Merci donc à la performance de chercher à se défaire de nos corps ankylosés, travaillés par les gestes machinaux et les automatismes émotionnels. **En quoi cette performance me déplace ? En quoi elle me « change », pour reprendre le maître mot de l’affect pour Brian Massumi ?**

Alegría Gobeil s’enivre, je culpabilise. Irma Optimist est en crisis, je souris. Przemek Branas enlève son masque, je garde le mien. Kelvin Atmadibrata se défonce aux poppers, je lève les yeux au ciel quand le couple hétéro autour de moi est sur Google pour comprendre ce qui se passe. Quelle est la marge de manœuvre entre ce qui m’est présenté comme situation et ce que je peux en faire ?

Que puis-je faire de plus, ou comment puis-je faire autrement, avec l’étalage public des émotions que propose telle ou telle performance, que ce soit la colère, la souffrance, la peur, le doute ou l’insécurité ? Qu’est-ce que je peux construire à partir de ça ? Comment ce à quoi je prends part peut esquisser quelque chose comme une nouvelle ligne de fuite ?

Un spectateur me partage une observation : « on dirait que tout le monde dans la salle envie le-a performeur-euse, l’attention qu’on lui porte, l’importance de ses gestes. Au fond, peut-être qu’on va voir de la performance par envie d’en faire. » En ce sens, cette méthode d’analyse de la performance depuis le prisme de la théorie des affects que nous tentons d’élaborer permet de ne pas attendre son tour. À chaque situation affective, à chaque performance, il y a un potentiel d’action, l’entraînement vers un

mouvement permettant de devenir autre, de reprendre en main sa puissance, c’est toujours trois choses : être pris d’un rire, s’entendre rire, mais aussi être entendu rire. Le rire s’exprime dans le social. Il réagit, agit et fait agir, peut-être même de manière contagieuse, sinon en suscitant l’offense.

## M.A. Traces

« Habiter ce monde, c’est partir d’un lieu certes, un lieu-matrice, mais dont on apprend à se déprendre pour l’articuler à d’autres lieux. »

Des traces de ce lieu, l’habiter, le ré-habi(l)ter.

Selon Felwine Sarr, écrivain, philosophe, économiste et musicien, *habiter le monde signifierait donner place au lieu comme un corps vivant*. Le lieu du festival était un espace où ont eu lieu de nombreuses interactions organiques et interrelations entre les corps et objets. Leurs affects sont toujours liés à ce contexte historique, culturel, social et relationnel.

Des corps, des marques, du sang, du charbon, du sel, du texte, de la sculpture, des accessoires, des odeurs, des contextes. Toutes ces multicouches de présences ne sont plus que des traces, des archives. C’étaient des matériaux, des objets des performances, la documentation, mais aussi les moments *randoms* du quotidien de chacun-ne avant d’arriver au festival, nos vies, nos trajets en vélo/en transport en commun ou autres moyens de déplacement, nos affects, nos corps. Dès lors, constamment, nous sommes archives de nous-mêmes.

Dans son dernier livre *Le pouls de l’archive, c’est en nous qu’il bat*, Sam Bourcier, activiste et théoricien queer, développe son concept « d’archives vivantes ». Ici, par une multiplication d’actes performatifs, le festival VIVA est un lieu de rassemblement central et éphémère de production d’archives archivavie sans obligation de chronologie ou de vérité. En outre, par une transmission orale, chacun-e de nous, avec nos propres affects, peut être un archivacteur ou une archivatrice.

Durant VIVA, comment l’oralité pouvait-elle être archive ?

VIVA est trace vivante, VIVA est une archive. Les archives sont VIVA-ntes.

## M.A. Trouble

Vivre avec le trouble, affects inquiétés, carte blanche, c’est l’inconnu.

Vivre dans le trouble, attente, images, surprise, processus.

Vivre avec nos troubles, des histoires, des hasards, des bribes, des rencontres.

## F.C.L. Rires

L’affect nome, plus que l’émotion, ce qui colle, circule, traverse et relie les corps. La philosophe Sara Ahmed l’écrit de manière éloquent :

**Ce n’est pas simplement quelque chose que « j’ai ou que « nous avons ». Plutôt, c’est à travers les émotions, ou comment nous réagissons aux objets et aux autres, que les surfaces et les frontières se constituent : le « je » et le « nous » sont formés et forment le contact avec les autres ».**

L’autrice de *The Politics of Emotions* donne à penser comment les affects participent de la négociation des identités individuelles et collectives. À sa suite, je constate que j’éprouve la performance dans le public, avec lui et parfois même contre lui. Ce n’est plus moi qui réagis, mais tout mon monde avec moi, dans le cotoiement intriqué de celui des autres. Des réactions seulement en surfaces troubles : affectées et affectantes, comme un rire.

Le rire, c’est le public qui craque comme un vieux plancher. On dira qu’il y a du rire qui répond à la démarche, des rires malaisés et, plus rarement, du ricanement mal placé. Parfois, c’est l’onde de choc : tout le monde s’y met. Voilà, c’est comique, le rire corrobore le geste artistique par acclamation. D’autres fois, inversement, le rire n’est pas défini par son prétexte ; il ne répond plus à l’action, mais interrompt presque le geste. C’est forcé. Ce n’est plus tant l’humour qui fait rire que le désir de créer une scène pour la situation et d’y contribuer. Bref, il existe un rire contingent et un autre de mitigation.

Évidemment, il y a une excentricité du rire, mais rien d’exceptionnel. Quand le philosophe Helmut Plessner dit du rire qu’il indique que l’on a un corps et que l’on est un corps tout à la fois, il néglige de dire que rire, c’est aussi faire et défaire le corps social. Comme le philosophe l’écrit lui-même : « Le corps, en tant que surface d’expression, n’est pas une enveloppe passive, une couche externe bosselée par des émotions qui enflent de

l’intérieur, mais une surface limite vécue face à l’entourage ». Par extension, rire, c’est toujours trois choses : être pris d’un rire, s’entendre rire, mais aussi être entendu rire. Le rire s’exprime dans le social. Il réagit, agit et fait agir, peut-être même de manière contagieuse, sinon en suscitant l’offense.

Si le rire forcé réclame son corps à la foule en gueissant l’opportunité de s’individualiser, il ne saurait être idiosyncratique par ce qu’il engendre et implique autour de lui. Quand j’éclate de rire, ce n’est pas mon corps qui éclate, c’est la situation comme corps social. Le rire est une réaction moins au sens d’un comportement — un « je ressens et j’exprime » — qu’au sens d’une chimie des éléments. Le rire opère sur la foule, car il travaille l’ambiance, la déplace, la casse. Si l’affect nome la *vibe* de la performance, le rire en est à la fois son catalyseur et sa transformation.

## M.A. Archives

L’analyse de Clémence Tremblay-Lebeau et de Catherine Ratelle-Montemiglio dans leur article « Archiver l’éphémère : archives et performance » (2018) introduit le concept de l’autrice Linda Cassens : « l’archive dite parfaite de la performance ne serait nulle autre qu’une machine à voyager dans le temps ».

L’écriture est cette machine à voyager dans le temps en ce qu’elle transporte les affects. Cependant, la problématique de l’archivage de pratiques artistiques éphémères, telles que la performance est complexe. En effet, cette question, autant dans les milieux archivistiques qu’artistiques, a mené à beaucoup de réflexions. La nature des arts performatifs avec les principes archivistiques traditionnels est paradoxale. De plus, les archives sont performatives : leur répétition et leur circulation ont une portée itérative. Ainsi, le trajet de la machine à voyager dans le temps est en mouvement.

Tout d’abord, il est nécessaire de rappeler la fonction initiale des archives publiques. Ce sont des documents-pouvoirs utilisés pour gouverner, calibrer, attraper et surveiller les corps « autres ». Sources étatiques et autoritaires, les archives sont coloniales. Par exemple, l’archive du XIX<sup>e</sup> siècle servait à traquer les « dégénérés ».

En opposition, l’archive comme machine à voyager dans le temps questionne son aspect réparateur. Les histoires sont pleines de trous. Comment refragmenter tous ces trous ? Par l’écriture, mais elle en crée aussi. Ces derniers sont donc des indices du travail imparfait de la mémoire et de ses oublis ainsi que des affects qui ne circulent jamais sans se transformer. Dès lors, pour être réalistes, ne pas ou ne plus se souvenir est un affect et un droit.

Enfin, pour terminer ces premières escales d’enjeux d’archives-performance : l’une des meilleures présentations d’archives serait donc d’être dans une ouverture et une coexistence des différents temps de la performance. Car pour Catherine Ratelle-Montemiglio et Clémence Tremblay-Lebeau, « il ne faut plus être trop rigide sur le principe d’authenticité des archives afin de permettre une certaine fluidité à l’image même » des arts performatifs, et donc, des affects-corps-archives. Par la mémoire, l’archive agit sur la performance qui rejoue des objets eux aussi affectés (archives domestiques et privées).

En perspective, il est important de questionner l’accès aux archives. L’archive est souvent monodisciplinaire et mise à disposition seulement pour les historien-nes et archivistes dans des lieux-pouvoir bien précis. Il serait temps d’effectuer aussi des recherches sans passer seulement par la théorie, il s’agirait alors de rencontrer des expériences, des affects afin d’archiver les différentes couches des corps et présences dans d’autres espaces-temps.

## M.A. Intuition

L’intuition pourrait être une pulsation. Elle pourrait être aussi, une vibration.

Confiance et doute en soi, colla-relations d’affects, boussole de l’intuition.

Écriture et intuition ? Hmm, des trous, théories ou subjectivités ? Respons(h)abilités.

## B.J. Théorie

Au plus simple, l’*affect theory* est une branche des *cultural studies* qui s’intéresse à la question des sentiments qu’elle croise avec la culture et le politique. Pour l’une de ses théoriciennes principales, Ann Cvetkovich, le « tournant affectif » est un projet intellectuel « visant à inspirer de nouvelles manières de faire de la critique ». Elle cite diverses avenues : réflexion

sur une réponse culturelle à des histoires collectives de traumatismes, prise de conscience du rôle des émotions en politique, identification du rôle politique de la compassion et sympathie comme actes militants, enquête sur le rôle d’émotions négatives comme la peur et la honte dans l’expérience queer, etc.

Ce tournant est largement tributaire de l’intérêt de Gilles Deleuze, au tournant des années quatre-vingt, pour le philosophe Baruch Spinoza<sup>8</sup>. Le rapprochement entre Deleuze et la performance peut sembler étonnant, le philosophe ayant écrit peu sur la performance, contrairement au cinéma ou à la peinture. On dira que nous lisons mal Deleuze. On s’en fout, la philosophie de Deleuze étant un moyen ici, presque un matériau, mais jamais une fin en soi. Comme l’écrit la spécialiste du théâtre Laura Cull, qui a largement contribué à intégrer la pensée de Deleuze dans les *performance studies*, il nous semble que Deleuze aide à nous sortir de la binarité objet-sujet pour privilégier une *vision du monde basée sur la relation et les processus, avec leur dimension vivante, événementielle, incarnée, avec leur agentivité, comme le fait la performance*<sup>9</sup>.

Dans cet ordre d’idées, il semble que la théorie peut être un antidote moins à l’incompréhension qu’à l’indifférence face à la performance. Nous entendons parfois autour de nous « je ne ressens rien ». Qu’est-ce à dire en situation de performance ? En mettant sur table la théorie des affects, nous souhaitons proposer une manière de se connecter, de faire quelque chose de son corps quand on regarde. Il s’agit de relever le défi et de comprendre comment fonctionne l’intelligence sensible du corps que toute notre éducation nous a appris à ignorer.

Les auteur-rices souvent féministes et/ou queer de la théorie des affects dans leurs travaux nous apprennent à partir des affects à emprunter des avenues qui n’ont pas encore été canalisées, à chercher la potentialité d’un affect qui a été désigné et qui pourrait être utilisé pour se construire un monde moins hostile. En ce sens, l’un des exemples les plus explorés par les théoricien-nes de l’affect est les potentialités des affects négatifs, par exemple, comme Ann Cvetkovich, qui soutient que la *dépression peut être un passage vers le renouvellement de la créativité*, ou les potentialités néfastes pour certain-es des affects positifs comme le *bonheur, que Sara Ahmed définit comme une forme de soumission à des normes et à des attentes sociales pour les femmes, entre autres dans son livre The Promise of Happiness*<sup>10</sup>.

Il ne faudrait pas croire pour autant que la performance propose des modèles de vies affectivement « bien » vécues. Son rôle n’est pas d’exercer une fonction normative. Jamais la théorie des affects ne prétend que nous sommes incités à vivre la même émotion que les performeur-euses comme par imitation. Nous sommes ici ailleurs : la performance génère des possibilités affectives, des devenirs, saisies ou non par le spectateur pour augmenter ou diminuer sa capacité d’agir, peut-être même dans un registre complètement étranger à la performance.

Il existe en performance un type de tableau récurrent, décliné en mille variantes : l’action exhaustive. Celle-ci mise sur la fatigue du corps ou la répétition à outrance d’un geste, jusqu’à l’épuisement des ressources disponibles. Si une telle action peut parfois atteindre un climax ou un aboutissement, cela demeure secondaire. Le plus souvent, l’action s’étire dans la durée et se concentre sur l’effort, la dépense physique ou matérielle, au risque de désintéresser son public.

Ce motif s’est manifesté dans plusieurs performances présentées lors de ce qui a été la plus longue soirée du festival : Kelvin Atmadibrata froissant du papier avec les pieds, jambes presque immobiles ; Chuyia Chia boxant dans le vide, puis découpant et disposant des quartiers d’orange ; Serge Olivier Fokou piquant son baloney en broche tout en comptant et en joggant autour. Quant à Jeff Huckleberry, il a fait usage de tous les objets à sa disposition, mais dans un registre affectif tout autre, marqué par la profusion des objets et des actions.

Je me suis demandé si l’épuisement ne fonctionnait pas ici comme une figure hyperbolique — un trope de l’obsession, du *burn-out* ou de la fatigue. Tantôt, il s’agit d’altérer la qualité de la présence par l’exténuation ; tantôt de vider ses réserves, de faire usage de tout ce qui a été préparé ou trouvé. Dans tous les cas, il s’agit d’aller jusqu’au bout de quelque chose.

Cette dynamique ne se limite pas à la perspective de l’artiste. Elle affecte profondément le public. L’exposition prolongée à une telle scène devient exténuante. À la limite, elle peut produire un sentiment pénible de captivité. En mettant au défi la tolérance de son audience, l’exhaustivité de l’action risque de s’aliéner son public, tout en lui restituant la possibilité de détourner l’attention ou de quitter l’événement.

L’épuisement de l’artiste ou de ses ressources se double ainsi d’une mise à l’épreuve de la posture spectatorielle. D’un côté, continuer de regarder une action lassante revient à accepter la détermination de l’action en elle-même, indépendamment de sa capacité à s’adresser à un public. En cela, la discipline de la performance menace de se reproduire en se fondant tautologiquement sur l’exigence qu’elle impose au public. C’est-à-dire qu’elle devient une affaire d’initié-es capables d’en supporter l’épreuve, voire de persévérer dans l’empathie. Mais,

De l’autre, la performance fait interruption dans le cours normal des choses. Elle cherche l’interruption, l’accentuation, la provocation, le choc, voire, par extension, la répétition excessive et l’endurance. **Question : comment ces mécanismes fonctionnent affectivement ? Réponse de la théorie des affects : la potentialité de ces mécanismes est de créer des relations et de générer de la puissance**<sup>11</sup>. La performance, c’est l’événement, c’est là où les choses se passent, le lieu du « happening », le lieu de la transformation politique.

Viva la performance donc comme stratégie d’irruption de l’extraordinaire dans la vie vécue visant à interrompre le cours normal des choses. Faire du banal un événement suscite une expérience différente du monde, ce qui est déjà l’amorce d’un renouvellement des formes d’être ensemble. Il s’agit de porter un regard diffèrent sur le monde.

## M.A. Dés-équilibre

Corps en suspension, contorsion temporelle, habiter ce passé, ce présent, ce futur en cours de rédaction.

Un croisement imprromptu, surprise, instant précis, entrer en lien, se souvenir.

Ré-écrire, immédiateté, temporalités, discussions in/formelles, émotions corporelles.

## M.A. Liens

**« Les connexions partielles abondent. Avoir fait, manger puis, en partie, digérer, assimiler, transformer, voilà ce à quoi s’adonnent les espèces compagnes ».**

Communauté temporaire, milieu de la performance, mise en contact, connexions ensemble.

Être au milieu, toutes dans ce milieu, performance/s, action, brouhaha.

Vulnérabilité, mise à nu-e, espace, interactions, installations.

En chœur, tous nos corps sont (re)liés, ralentit et ralentis, larmes de frissons.

## F.C.L. Exhaustivité

Il existe en performance un type de tableau récurrent, décliné en mille variantes : l’action exhaustive. Celle-ci mise sur la fatigue du corps ou la répétition à outrance d’un geste, jusqu’à l’épuisement des ressources disponibles. Si une telle action peut parfois atteindre un climax ou un aboutissement, cela demeure secondaire. Le plus souvent, l’action s’étire dans la durée et se concentre sur l’effort, la dépense physique ou matérielle, au risque de désintéresser son public.

Ce motif s’est manifesté dans plusieurs performances présentées lors de ce qui a été la plus longue soirée du festival : Kelvin Atmadibrata froissant du papier avec les pieds, jambes presque immobiles ; Chuyia Chia boxant dans le vide, puis découpant et disposant des quartiers d’orange ; Serge Olivier Fokou piquant son baloney en broche tout en comptant et en joggant autour. Quant à Jeff Huckleberry, il a fait usage de tous les objets à sa disposition, mais dans un registre affectif tout autre, marqué par la profusion des objets et des actions.

Je me suis demandé si l’épuisement ne fonctionnait pas ici comme une figure hyperbolique — un trope de l’obsession, du *burn-out* ou de la fatigue. Tantôt, il s’agit d’altérer la qualité de la présence par l’exténuation ; tantôt de vider ses réserves, de faire usage de tout ce qui a été préparé ou trouvé. Dans tous les cas, il s’agit d’aller jusqu’au bout de quelque chose.

Cette dynamique ne se limite pas à la perspective de l’artiste. Elle affecte profondément le public. L’exposition prolongée à une telle scène devient exténuante. À la limite, elle peut produire un sentiment pénible de captivité. En mettant au défi la tolérance de son audience, l’exhaustivité de l’action risque de s’aliéner son public, tout en lui restituant la possibilité de détourner l’attention ou de quitter l’événement.

L’épuisement de l’artiste ou de ses ressources se double ainsi d’une mise à l’épreuve de la posture spectatorielle. D’un côté, continuer de regarder une action lassante revient à accepter la détermination de l’action en elle-même, indépendamment de sa capacité à s’adresser à un public. En cela, la discipline de la performance menace de se reproduire en se fondant tautologiquement sur l’exigence qu’elle impose au public. C’est-à-dire qu’elle devient une affaire d’initié-es capables d’en supporter l’épreuve, voire de persévérer dans l’empathie. Mais,

d’un autre côté, la réception d’une action exhaustive constitue aussi l’occasion de reconsidérer le partage affectif qu’établit la performance. Lorsqu’il n’y a plus de satisfaction à suivre les gestes, notre disposition à être affecté-e se branche ailleurs, erre avec notre attention. On fait alors une expérience décalée par rapport à ce qui est proposé. En ce sens, l’exhaustivité de l’action n’éprouve pas seulement l’artiste, elle redéfinit aussi ce que signifie assister : être au service de l’œuvre ou en être le témoin récalcitrant.

## M.A. Frjctions

La perf, la face de l’imprévu, expériences, contexte de diffusion, distractions.

Une respiration, un soupir, chemin de transit, autre état, pensées affectives.

Remise en question, bruits étranges de la personne à gauche, refus, rejet, incompréhension.

En déplacement, exercice de mobilité, circulation, processus, distance.

Présences, p(l)eurs, traumas, histoires, minute de silence.

## F.C.L. Soupir

Durant un événement de performance, il y a souvent plus d’un soupir. On les entend parfois, c’est le souffle qui donne corps à une atmosphère faite de tous les souffles, l’expiration qui indique une interruption dans le flot des attentions. Pour le public, le soupir revendique, avec une relative discrétion, l’autonomie par rapport à l’œuvre qui dicte la déference attendue de son audience.

Il y a d’ailleurs plus d’une sorte de soupirs. Il y a l’exutoire, celui du recentrement ou du ressaisissement, ce temps de décrochage et de décharge que l’on s’offre pour mieux se rendre disponible à la suite. Il y a également l’ostentatoire, le souffle bruyant, celui de l’irritation, voire de la vexation, qui manifeste sa contrariété face à des gestes ou à des propos éventuellement problématiques.

Pourtant, on ne peut pas dire que la performance cherche le soupir. Elle ne l’insuffle qu’à moitié. Même l’ennui n’est qu’un prétexte parmi d’autres, qui ne suffit jamais en lui-même à susciter le soupir. Car le soupir est un acte de réception exubérant : c’est à la fois une réaction et un témoignage du corps qui n’en peut plus. Le soupir est lui-même performatif.

Sauf que le soupir est rarement gêné et peu soliloque. Il cherche peut-être une complicité dans la respiration voisine, en la dérangeant. Là, le souffle fomente une petite révolte en cherchant des acolytes dans sa contre-animation. Il concentre les attentions autour de l’affect en le détachant de l’œuvre. Il aère une solidarité dans le répit ou dans l’insoutenable.

## F.C.L. Attachement

Il faut l’admettre, souvent, la performance apparaît dans son absurdité. Non pas absurde au sens de la dérision, du non-sens ou d’une explication existentialiste de la condition humaine. Plutôt à ce genre bien particulier de performances qui en viennent à s’accrocher à un désir, ces actions qui tentent d’aller jusqu’au bout de quelque chose sans pour autant parvenir à une résolution satisfaisante, voire dans lesquelles l’artiste s’obstine à agir à son propre détriment. Il me semble que ces performances contournent le cynisme désinvolte, tout en continuant de se raccrocher à une forme de perplexité. À mon sens, ce type de performances expose une forme affective tout à fait contemporaine d’engagement envers le monde que l’autrice universitaire et critique culturelle **Lauren Berlant** théorise sous le concept d’**optimisme cruel**<sup>13</sup>.

L’**optimisme cruel désigne un attachement à quelque chose qui entrave notre épanouissement, mais dont on ne peut se détacher, parce que la forme même de cet attachement soutient notre manière de vivre et de nous projeter dans le monde**. On continue d’y tenir, même lorsqu’il devient impossible, fantasmatique ou toxique, parce qu’il structure notre sentiment d’existence.

Selon Berlant, l’objet de notre attachement peut très bien ne pas être ressenti comme optimiste. Néanmoins, c’est le fait de tendre vers cet objet — qu’il s’agisse de nourriture, d’une institution, d’une norme, d’un style de vie, d’une personne, d’une sensation ou d’une idée, peu importe — et de persister à y revenir, qui décri l’optimisme de cet attachement. Car la proximité avec l’objet de désir signifie la proximité avec l’optimisme qui le définit. Cette relation optimiste n’est pas intrinsèquement cruelle ;

elle ne le devient que lorsque l’objet qui suscite notre attachement empêche activement l’objectif qui nous y avait conduits au départ.

La performance de l’artiste Jeff Huckleberry est exemplaire à cet égard, puisqu’elle déploie ses actions autour d’un objet de désir aisément reconnaissable : la masculinité hégémonique américaine. Les gestes assurés, l’imposant bric-à-brac, l’environnement sonore à la fois bruyant et envoûtant concourent à la construction d’un univers intensément viril. En revisitant la masculinité à travers la figure du clown triste, la performance se double de pathétisme. Il n’est d’ailleurs pas moins *dude* d’ironiser pour excuser le cliché ou de s’apitoyer sur son sort. Cela souligne simplement à quel point les promesses portées par la masculinité ne sont pas immédiatement vécues comme optimistes. Et pourtant, la puissance du viril demeure et, avec elle, sa désirabilité et, réciproquement, son pouvoir d’attraction.

L’attirail et l’attitude de la masculinité de garage paternelle persistent, car ils sont liés au corps et nous rattachent, tant bien que mal, au monde. D’ailleurs, c’est l’attachement, au sens très littéral d’attacher à soi les choses, qui est donné à voir tout au long de la performance d’Huckleberry. L’artiste s’affuble de colliers

