

♦
performances de graphistes,
l'objet éditorial en scène

♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦

*performances de graphistes,
l'objet éditorial en scène*

EN CONVERSATION
{annexe introductive}
p.6

; QUI OUVRE UN LIVRE
{introduction}
p.21

I. AVANT

*Les objets graphiques
précédant la performance*
p.27

I. A UNE PARTITION

WILL HOLDER ET ALEX WATERMAN,
YES, BUT IS IT EDIBLE?
p.29

I. B UN PROTOCOLE

THE RODINA, *SLOW SIGNAL*
– *CARBON PERFORMING SILICON*
p.43

II. PENDANT

*Les objets graphiques
durant la performance*
p.49

II. A UNE ACTIVATION

JOCELYN COTTENCIN, *ÉCHAUFFEMENT GÉNÉRAL*
p.51

II. B UNE CRÉATION EN DIRECT

G.U.I., *DEGRÉ 48*
p.61

II. C UNE MANIPULATION

L'AGENCE DU DOUTE, *CRYSTAL MAZE V:*
HAUT LES MAINS!
p.71

III. APRÈS
*Les objets graphiques
postérieurs à la performance*
p.79

III. A UNE RETRANSCRIPTION
AURIANE PREUD'HOMME,
GOSSIPING IS NOT (JUST) BITCHING
p.81

III. B UNE ARCHIVE TEMPORELLE
G.U.I., *DEGRÉ 48*
p.93

; QUI TOURNE UNE PAGE
{conclusion}
p.105

BIBLIOGRAPHIE
p.109

En Conversation

{Cette interview d'Aurane Loury, du 20 septembre 2024, fait suite au stage de design graphique que j'ai effectué au Théâtre De la Vie au printemps dernier. Pendant ce stage, j'ai accompagné Aurane Loury dans son travail sur la mise en page du programme de la saison 2024-2025 et sur les dernières pages du livre géant, le costume de *Le-a Bonimenteur-se*. Ce stage a fait le pont entre deux temporalités : les recherches pour ce mémoire et leurs possibles incarnations. Cette interview est une entrée dans *COMME UNE MAIN; QUI TIENT UN LIVRE: performances de graphistes, l'objet éditorial en scène.*}

Alice : Peux-tu résumer les idées derrière *Le-a Bonimenteur-se* et *Le-a Crieur-se* ?

Aurane : *Le-a Bonimenteur-se** (parce que c'est un personnage non-genré) est né-e la saison passée, au Théâtre De la Vie**, du désir d'investir les marges des spectacles et de voir la programmation comme un livre. Il y avait cette volonté de commenter les spectacles pour que ça parle aux visiteur-ses. À l'époque du cinéma muet, le bonimenteur était un personnage qui commentait les films en direct. Il avait un lien particulier entre le monde du cinéma et les spectateur-ices. Au TDV, *Le-a Bonimenteur-se* a existé pendant un an (saison 2023-2024), mais s'est essouffé-e à la fin. Je voulais créer un format un peu différent pour la saison qui suivait et faire évoluer le personnage. Au printemps dernier,

* Aurane Loury, *Le-a Bonimenteur-se*, Bruxelles, Théâtre De la Vie, 2023-2024.

** TDV, Théâtre à Saint-Josse-Ten-Noode, Bruxelles.

Aurane Loury

pour un événement à l'espace Mommen, il y a eu un début de transformation d'un personnage qui venait crier la programmation dans l'espace public. Je me suis dit que c'était une évolution pertinente d'abandonner *Le-a Bonimenteur-se* pour être dans un rapport au crieur. Il y a eu un croisement d'éléments qui ont tracé la voie à partir du dessin de ce personnage jusqu'à la création de sa panoplie.

Alice : *Le-a Bonimenteur-se* circulait à l'origine dans les marges des spectacles. Comment étais-tu présente autour des spectacles ?

Aurane : Au début, l'idée était de préfacer et de commenter les spectacles depuis l'espace du foyer du Théâtre. *Le-a Bonimenteur-se* était d'abord muet-te. À l'origine, le bonimenteur accompagnait le cinéma muet, mais puisqu'aujourd'hui les spectacles sont parlants et indépendants d'un-e commentateur-ice, je m'étais dit que je serais muet-te. De cette manière, il y avait un rapport qui s'inversait que je trouvais intéressant : je commentais la pièce et la pièce me commentait. Au fur et à mesure, je venais parler des spectacles, mais ça a commencé à créer des conflits avec les metteur-ses en scène. Je n'ai pas trop lutté et j'ai commencé à commenter différemment, à avoir une approche plus personnelle. J'allais parler aux spectateur-ices de certaines thématiques liées aux rêves. Il y a eu un moment où la remise en question de ce personnage est venue, parce que je me retrouvais à réceptionner des choses très personnelles pour lesquelles je n'étais pas préparée. Ça ne faisait plus sens dans le commentaire des spectacles. Le personnage s'est essoufflé, mais je crois pour le mieux.

En Conversation

Par contre, on a continué à faire son costume^{**}. Pour chaque spectacle, *Le-a Bonimenteur-se* portait un costume différent. Le costume prenait la forme d'une chasuble qui se trouvait être une page du livre du TDV. Il y avait un travail de couture d'un livre et de lecture à l'échelle du corps, commencé en septembre 2023 qui ne s'est pas arrêté avec l'incarnation du *Bonimenteur-se*. Le personnage a continué d'exister par la création de son costume.

Alice : Chaque costume est une double-page du livre et contient les informations d'un spectacle (titre, date, résumé, équipe). En ce sens, le costume communique déjà sur les spectacles.

Aurane : La création d'un costume était déjà un commentaire de la pièce. Seulement, je ne m'intéressais pas uniquement à l'objet livre, mais à l'action de lire. Je trouvais au costume une pertinence supplémentaire d'être activé, parce que l'activation de ces pages était une forme de lecture. L'objet livre existait, c'était déjà un commentaire, mais il manquait l'incarnation de ce commentaire, l'activation de la glose.

Alice : Peux-tu me parler plus précisément de son costume ?

Aurane : C'est un livre paginé dont chaque costume est une nouvelle double-page et représente un spectacle. Chaque double-page devient ponctuellement le costume du *Bonimenteur-se*. À la fin, j'ai relié tous les costumes entre eux. Un ami, Manoël Dupont, avait empilé les costumes sur lui et je suis venue coudre l'entièreté des chasubles.

^{**}

Conception des costumes du *Bonimenteur-se*: Aurane Loury, Micha Morasse et Éloïse Bissel.

Aurane Loury

Alice : Pour moi c'est un livre où, quand il est porté, la personne qui le porte devient aussi la reliure ou le marque-page. Iel devient une sorte d'objet qui marque un espace entre les pages.

Aurane : Je ne l'avais pas vu comme un marque-page. Pour moi, le corps active le livre. Il y a dans le corps (comme une main qui tient un livre ; qui ouvre un livre) une valeur d'activateur de la lecture au même titre que les yeux qui s'ouvrent.

Alice : Dans ton travail, pour le TDV et en dehors, tu utilises souvent le livre comme support d'une performance. Le costume du *Bonimenteur-se* formait un livre archivant la saison du Théâtre. La récente *Nappe du banquet**** d'ouverture de la saison (2024-2025) était aussi un livre avec la programmation. Le personnage de ta performance *R. Hythlodée****

**. Aurane Loury et Camille Amour, *Nappe du banquet*, Bruxelles, Théâtre De la Vie, septembre 2024.
Conception avec l'aide de Micha Morasse et Alice Laurichesse.

***. *R. Hythlodée* est le personnage issu du projet de recherche *Post-Scriptum*. Aurane Loury et Valentin Garcia, *Post-Scriptum: Épisode trois, Chère Maia, as-tu des nouvelles de Tommy Rot?*, [exposition], Chaumont, Le Signe, 2022.

« L'exposition prenait pour point de départ les images avant la lettre, appelées ainsi, ces images se situaient entre la création et la finalisation. En ce sens, ces images incomplètes donnaient à voir des espaces laissés vides. Le personnage *R. Hythlodée* a été performé pour la première fois au vernissage de l'exposition, son histoire s'appuyait sur les images sélectionnées comme paysage de son récit. Le nom *R. Hythlodée* est une référence aux origines du mot *tommyrot*, – qui est aussi une expression idiomatique signifiant absurdité, folie, non-sens – dont l'origine revient à l'ouvrage humaniste *L'utopie* écrit par Thomas More et publié en 1516. Dans cet ouvrage, le personnage de *Raphaël Hythlodée*

En Conversation

manipule un livre de gants pour lire un échange épistolaire. Comment le livre articule-t-il ta pratique de la performance et du graphisme ?

Aurane : Pour moi, ce n'est pas ce qui fait le pont entre le monde de la performance et du graphisme. Ce qui m'intéresse, c'est le livre comme objet relationnel. C'est le livre dans sa faculté à créer du lien entre les gens. Dans cet aspect du livre, je m'intéresse à l'acte de lire. La lecture, c'est acter. La lecture, c'est gesticuler. La lecture, c'est évoluer dans l'espace public. La lecture, ce n'est pas forcément grandiloquent. La lecture, ça peut être toutes sortes de choses qui nous parlent.

Le projet *A Bag of BReads***** utilisait un « livre » sous forme de perles de pain. C'était un livre que j'avais écrit avec un boulanger que j'avais interviewé. Les mots de l'entretien s'étaient retrouvés sur les pains et les spectateur-ices venaient piocher des pains pour recréer des phrases et une histoire. Il y avait un rapport à la lecture par l'activation des perles et une possible réinterprétation de l'histoire.

Pour *R. Hythlodée* le livre de gants trouvés était un objet dans

– qui vient de l'association de deux mots grecs signifiant bavardage et adroit donc, celui qui est habile à raconter des histoires – décrit l'île de L'Utopie à Thomas More et Pierre Gilles. C'est en croisant ces recherches et ma collection de gants perdus que se dessine l'histoire de la quête de *T.R* par *R. Hythlodée*.

“Un soir, *R. Hythlodée* trouve un gant de couleur rouge portant les initiales *T.R* à la surface d'une flaque d'eau qui orne le bord de la route. Elle octroie instantanément à cette trouvaille une valeur totalement irrationnelle devenant le point de départ de la quête de la pièce manquante de cette paire de gants et de sa-on propriétaire. Elle en fait part à son amie Maia”. »

Extrait du site d'Aurane Loury, [<https://auraneloury.com/>].

Aurane Loury, *A Bag of BReads*, 2019.

Aurane Loury

lequel les gens étaient invité-es à venir mettre leurs mains avec moi. *Le-a Bonimenteur-se* avait aussi pour objectif de créer du lien. Enfin, la nappe a d'abord été dépliée avec Camille Amour et c'était déjà une action. Puis chacun-e est venu-e poser un plat dessus et ça a permis de créer un moment de convivialité.

Il y a quand même des raisons plus profondes dans mon attrait pour le livre comme objet relationnel. À titre personnel, j'ai du mal à créer du lien avec les gens. Ces personnages qui activent des choses avec l'autre, c'est un moyen de créer du lien. Depuis des années, la lecture et le livre me permettent de donner accès à ma personne sous le prisme de ces objets. Maintenant c'est quelque chose qui évolue. Avant, j'étais toujours actrice de mes objets. J'étais la seule à pouvoir les activer. Par exemple, *A Bag of BReads* n'avait pas vraiment de notice et *La Manicule Bonimenteuse***** était un objet obscur et peu compréhensible pour les autres. Aujourd'hui ma pratique a évolué, elle est davantage une invitation à s'emparer de la lecture. Le livre est un objet relationnel d'abord pour moi, puis tourné vers les autres.

Alice : Est-ce que ça s'est ouvert avec Valentin Garcia et l'objet *Une Conversation autour du livre de la neige****** ?

**** Aurane Loury, *La Manicule Bonimenteuse*, 2019.
« *La Manicule Bonimenteuse* interprète les didascalies verbales de la pièce de théâtre éponyme articulée autour d'extraits d'ouvrages de différent-es auteur-es et dans laquelle je joue tous les personnages. *La Manicule Bonimenteuse* indique à l'auditoire qui j'incarne et module les intonations de ma voix ».
Extrait du site d'Aurane Loury.

***** Aurane Loury et Valentin Garcia, *Une Conversation autour du livre de la neige*, 2024.

En Conversation

Est-ce un objet qui s'adresse aux autres ? Pour moi, c'est chacun-e qui s'empare de la lecture dans cet objet et qui peut re-jouer la performance. Es-tu d'accord avec ça ?

Aurane : C'est spécial, parce que Valentin Garcia est la première personne que j'ai laissée rentrer dans mon *control freak*. Pour *Une Conversation autour du livre de la neige*, c'est effectivement une invitation à la lecture d'autres personnes. En tout cas, c'est un objet qui dit indépendamment de nous, qui se lit à deux et vit sans nous.

Alice : Comment cet objet est-il mis en page ?

Aurane : Les deux lecteur-ices doivent être face à face. Les questions et les réponses ne sont pas dans le même sens de lecture. Pendant qu'une personne enroule la question, l'autre déroule la réponse. Il y a une mise en page qui est un peu particulière, parce que pour la personne qui enroule, le texte vient de bas en haut. C'était clairement un casse-tête de mise en page. Les lecteur-ices doivent se mettre à une distance bien particulière pour avoir les questions et les réponses. Il faut ensuite enrouler et dérouler à la même allure. Pour moi, dans la conversation, il y a toujours une sorte de tension entre les êtres. Il y a un espace entre les personnes qui est toujours spécifique à réceptionner. Je pense que Valentin [Garcia] et moi, on ressent ça hyper fort. On voulait rendre visible cette tension, cette négociation qui a lieu entre des individu-es. Lorsque tu t'exprimes, il y a une négociation implicite de l'espace de parole (laisser la parole, rebondir, ne pas rebondir, regarder, regarder ailleurs). On a voulu matérialiser ça. Si tu veux lire, tu es obligé-e de rester dans la même tension. *Une Conversation autour du livre de la neige*

Aurane Loury

représente un espace matérialisé de négociation entre deux individu-es qui discutent.

Le texte de cet objet est une interview entre François Jacqmin (un poète belge qu'on a jamais lu) et Pascal Goffaux (un journaliste belge). À l'époque, on avait été appelé pour faire un workshop où on faisait travailler les étudiant-es sur « la conversation comme mode d'existence des œuvres ». Le workshop avait débuté par une performance d'activation d'*Une Conversation autour du livre de la neige*. Dans cette interview, il y a des propos qui nous ont beaucoup marqué-es. Ils parlent du langage et de ses limites. Pour nous, le contenu de ce texte renvoyait à notre incapacité à matérialiser et à verbaliser les choses qui se passent entre les êtres humain-es.

Alice : Tu dis que dans la mise en page, il y a une notion de négociation et de dialogue. Je trouve que cette négociation influence aussi le rythme de lecture par une forme de notation du temps. Je dirais que dans ton travail, il y a souvent un rapport au temps. Dans *Une Conversation autour du livre de la neige*, le graphisme rythme la lecture et dans *Something which is very near in place and time, but not yet known to me****** tu comptais le temps avec des ballons. Comment dans ton travail la notation du temps entretient un lien avec l'éphémère de l'événement ?

Aurane : À l'échelle de ma pratique, je trouve que la notion

***** Aurane Loury, Valentin Garcia, l'Agence du Doute et Anna George Lopez, *Something which is very near in place and time, but not yet known to me*, Paris, Conversations, 14 octobre 2023.

En Conversation

de temps est plus présente qu'avant. Le temps a toujours été un mystère, mais ça n'avait jamais été une apparition dans mes objets. J'essaie de me souvenir s'il n'y en avait pas un caché.

Alice : Pour moi, il y a aussi l'édition avec OO.collective ******, *Une Porte sans poignée** où le sens de lecture est inversé. Le temps de la conception de l'objet est matérialisé et rendu visible par le dé qui amène une temporalité.

Aurane : Il y a aussi une notation du temps dans ce livre. Quand je parle d'évolution dans ma pratique, (parce que OO.collective était déjà une évolution ; le premier collectif dont je faisais partie) c'est plutôt avant et après 2020.

Ma pratique a changé et le temps est arrivé.

*Jeu des coulisses [...]***, qui est un projet que j'avais fait à l'école, prenait la forme d'un jeu de rôle en quatre actes où l'objectif était de créer une narration autour du graphisme. Il y avait

***** OO.collective a été créé par Aurane Loury, Marion Moulin et Jade Rouanet. Cette collective tisse des liens entre le graphisme et les arts de la scène.

* Aurane Loury, Marion Moulin et Jade Rouanet, *Une Porte sans Poignée*, Saint Claude, La fraternelle, 2021.
« *Une Porte sans poignée* est la rencontre d'une pièce de théâtre et d'une nouvelle qui se déroulent dans un même espace-temps. Le dé glissé dans la couverture – sur lequel il est inscrit des didascalies mélodiques – occupe une double fonction :
– Lancé par le-a lecteur-ice et/ou le-a acteur-ice, il détermine avec quel ton interpréter chaque personnage.
– Lancé par l'imprimeur-se sérigraphie, il détermine avec quel papier, quelle maille et quelle encre imprimer chaque chapitre. *Une Porte sans poignée* considère et défend ainsi l'imprimeur-se comme acteur-ice principal-e de l'ouvrage ».
Extrait du site d'Aurane Loury.

Aurane Loury

déjà une notation du temps, mais elle m'intéressait pour sa potentielle narration. Maintenant, je suis d'accord qu'il y a dans mon travail une notation du temps qui est davantage consciente ou plus visible. Dans *Une Porte sans poignée*, il y a de fait un rapport au temps. Je trouve que c'est plus flagrant dans le projet avec l'Agence du Doute, où on compte le temps de la performance en laissant s'échapper des ballons. Je suis arrivée avec un énorme bouquet de ballons qui était la reproduction d'une image qui faisait partie d'un corpus d'images qu'ils nous avaient envoyé par la poste. Avec Valentin [Garcia], on avait répondu par des transpositions d'extraits dans la réalité. Dans une des images, il y avait un ballon qui tenait une maison. Le jour de la performance, on est arrivé-e avec cet énorme bouquet de ballons et pour nous la performance a commencé bien avant la représentation officielle. Pour nous, les ballons qui explosaient avant la performance étaient du temps en moins sur l'événement officiel. Quand ça a officiellement commencé, il ne restait plus que cinquante-sept ballons, trois minutes étaient parties.

Alice : Tu relâchais un ballon par minute, c'est ça ?

Aurane : Oui. Quand la performance a commencé, je suis partie avec ce bouquet de ballons dans la ville. Je relâchais un ballon toutes les minutes et des gens venaient me voir. Ça a créé une extension de la performance qui avait lieu

** Aurane Loury, *Jeu des coulisses à usage des habitué-es du théâtre contenant une foule d'anecdotes et de révélations piquantes sur les acteur-ices, les auteur-ices, les directeur-ices, et en général sur tout le personnel composant le monde dramatique*, 2019.

En Conversation

au même moment sur les quais.

À mon échelle, le temps est un sujet récurrent. Depuis 2020, ma pratique a évolué vers des formes plus conceptuelles qui vont vers des choses éphémères. Au Théâtre, il y a plein d'actions que je fais qui sont peu visibles. Par exemple, je vais voir tous les spectacles avec une paire de lentilles différentes. J'ai ainsi créé une collection de lentilles qui ont vu les spectacles. Ce sont des gestes qui sont invisibles, mais qui font partie de ma pratique.

Alice : Il me semble que ton travail évolue vers ces gestes invisibles. Par exemple, pour *Le-a Crieur-se* tu as dit : « Si personne ne me demande de crier quoi que ce soit, ça sera très bien ». Je trouve que ça perpétue une ambiguïté avec tes objets, qui eux existent vraiment. Ils peuvent annoncer ou documenter des performances qui n'auront peut-être jamais lieu. Et à l'inverse, tu fais des performances dont personne n'est au courant qu'elles ont lieu.

Aurane : Je pense qu'il y a une approche plus politique derrière. Dans l'art, on est face à un rapport très capitaliste de la production qui est complètement démesurée. J'ai envie de revendiquer l'action et la production autrement. Ce que je fais n'est pas défini uniquement par les objets produits. J'accorde une grande importance au geste et à son incarnation parce que le geste, même le plus infime qu'il soit, raconte quelque chose. Aujourd'hui, j'ai moins besoin d'une production pour dire que je suis artiste. C'est une manière de revendiquer un positionnement anticapitaliste. C'est en ça que je peux rejoindre des mouvements conceptuels. Je trouve que ça défend aussi un positionnement de l'invisible

Aurane Loury

et de la marge qui (re)positionnent l'individu-e par rapport à la production que je trouve intéressant.

Alice: Ce rapport à la production capitaliste est souvent revenu dans mes recherches sur les raisons des graphistes à avoir des pratiques performatives. Pour elle-ux, ça pouvait être une manière d'arrêter de produire des objets en séries, de réfléchir à des objets uniques et de s'adresser à un groupe de personnes définis. C'était aussi une manière de valoriser un travail immatériel où l'événement était plus important que la production.

Ça fait le lien avec la dernière question que je voulais te poser. Ton travail de performance s'insère à la fois dans des pratiques d'art contemporain et dans la communication du Théâtre. Pour toi, comment les pratiques performatives arrivent dans des cadres de design graphique ? Et comment les objets graphiques intègrent des performances ?

Aurane : Je trouve que c'est difficile à dire parce que ça fait appel à des sensibilités personnelles. J'y vois un lien parce que tout graphisme utilise du texte qui raconte des histoires et qu'il y a un potentiel d'activation de ces histoires. Pour moi, c'est avant tout une sensibilité et même une démarche artistique d'activer le graphisme. Par contre, c'est une démarche qui se comprend ; c'est un rapport au texte, à la mise en page, à la mise en scène. Il me semble facile de trouver des liens : on met du texte en forme dans l'espace de la page donc on peut facilement mettre un discours en scène.

En Conversation

Alice : La deuxième question c'était : comment les objets graphiques intègrent des performances ?

Aurane : À mon sens, ces objets graphiques peuvent arriver à différents endroits que je trouve pertinents. Ils peuvent avoir différents statuts : être créés avant la performance, pendant la performance ou bien après. Il y a des personnes qui ont une sensibilité à activer le graphisme durant l'événement et il peut y avoir une demande de la-e client-e de faire une archive de l'événement fini. L'objet graphique peut arriver à n'importe quel moment et à chaque instant c'est pertinent ; comme ça serait pertinent de ne pas utiliser d'objet graphique du tout.

Alice : Finalement, j'ai trouvé peu de performances qui n'avaient aucun objet. Les objets graphiques permettent de documenter la performance et c'est eux qui m'ont permis de retrouver la trace de leur existence.

Aurane : Oui, je pense qu'il y en a plein.

Alice : Pour moi, c'est aussi ce qui fait la différence entre une performance liée au domaine du graphisme et une performance artistique. Par exemple, dans les performances de Tino Sehgal, il y a un refus de l'objet graphique et de tout document. Mais pour moi, ce sont des performances qui ne sont pas liées au graphisme. Alors qu'il y a plein de performances artistiques donc les graphistes créent la documentation. Ça crée un lien entre les deux et l'objet graphique permet que la performance demeure dans l'esprit des personnes qui l'ont vue ou ne l'ont pas vue.

Aurane : Oui c'est vrai. Je pense que je m'intéresse davantage

Aurane Loury

aux discours. Pour moi, les gens qui vont parler d'une performance de Tino Sehgal archivent par leurs discours la performance, mais effectivement ça ne s'ancre pas dans le graphisme.

Alice : Oui c'est ça, mais je suis d'accord, j'ai lu un texte qui parlait de performances allographiques comme des performances inscrites dans « l'Histoire ».

Aurane : Pour moi, le texte qui s'émancipe du livre pour devenir une entité propre existe quand même à un endroit. C'est un concept que j'ai du mal à expliquer autrement. Je pense que le graphisme se situe aussi dans la structure de la pensée. Quand on pense, pour moi, on fait du graphisme.

; QUI OUVRE UN LIVRE
♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦
{introduction}

Il y avait, aux prémices de cette recherche, un intérêt pour la place du corps et de ses mouvements dans le graphisme. Un sujet qui résonnait dans ma pratique sous différentes formes: *Grave Cargo*¹, un atelier d'impression itinérant avec Noémie Doussaud ou encore *Traversée(s)*², une collection d'éditions sur le rapport au temps à travers l'Europe. Dans ces deux projets, les protocoles d'impression devenaient performatifs, usant parfois de nos corps pour créer une presse³. Ces questionnements se sont développés par la découverte, en 2022, du mémoire de Léa Chemarin, *Sismo-graphiste, pratiques du graphisme en action dans l'espace public et les institutions d'art*⁴, qui interrogeait les projets de graphisme en direct et *in situ*. Pour ma part, je choisis de réorienter cet intérêt pour le graphisme en action en mettant en lumière la place du graphisme dans les arts performatifs. Ainsi, mon sujet de recherche s'articule autour des performances contemporaines de graphisme et des objets imprimés qui leurs sont associés.



Noémie Doussaud et Alice Laurichesse,
Presse humaine, 2022. Impression
de gravure sur carton.

Le travail de recherche m'a menée à définir précisément la notion de performance afin d'en tirer la définition suivante: la performance est la réalisation d'une action en direct face à un public et dans un lieu défini. L'action en train de se faire est la caractéristique principale de la performance, se rapprochant de son sens étymologique: du latin *per* et *formare* qui signifie donner forme⁵. Il faut comprendre le mot « action » dans un sens très large qui peut regrouper différents domaines, comme le montre la diversité des mouvements artistiques connus pour leurs liens avec la performance depuis les années 1970: Dada, Fluxus, Situationnisme, Body Art, la poésie sonore, l'action de rue...

Cette définition de la performance est à différencier de la signification anglaise du mot, qui désigne l'incarnation d'un personnage dans toutes les formes d'arts vivants. Dans la définition française, l'actant·e joue son propre

1. Noémie Doussaud et Alice Laurichesse, *Grave Cargo*, [projet de DNMADE], 2022.
2. Alice Laurichesse, *Traversée(s)*, n°1-7, auto-édition, 2022-2023.
3. Par exemple, le dispositif *Presse humaine* se servait du poids de plusieurs personnes roulant sur un objet pour appliquer la pression suffisante sur de grandes gravures en carton.
4. Léa Chemarin, *Sismo-graphiste, Pratiques du graphisme en action dans l'espace public et les institutions d'art*, Hear, Strasbourg, [mémoire de DNSEP], 2022.
5. Greco Luca, « Performance » Publicationnaire.
Dictionnaire encyclopédique et critique des publics, 15 octobre 2018,
[<https://publicationnaire.huma-num.fr/notice/performance>].

rôle. Une nuance intéressante lorsqu'on réfléchit à ce qu'est un graphiste performeur⁶, puisque son rôle est logiquement d'incarner, à travers des formes, l'idée d'une autre (une cliente).

Si le genre performatif a toujours refusé une définition univoque, certains, comme Richard Martel⁶, ont essayé de la définir dans sa complexité:

La performance est l'actualisation devant un public potentiel d'un contenu variable d'expressivité; c'est à la fois une attitude de libéralisation des habitudes, des normes, des conditionnements de codes de la représentation, du savoir, de la conscience. La performance est une mise en situation de matériaux dans un contexte, une destitution des rapports conventionnels et une transformation de catégories stylistiques. La performance colporte les acquis culturels et cherche à définir des ailleurs potentiels dans l'hégémonie des formes plus ou moins institutionnalisées, selon les genres et les besoins d'affirmation ou dénegation. Il y aurait des performances issues de pratiques comme les arts visuels, la poésie, la musique, le théâtre... et d'autres qui tentent de déterminer des critères délimitant des méthodologies hors des conditionnements et des conventions, essayant d'appliquer à ce style de positionnement une originalité fonctionnelle [...].

La performance s'articule la plupart du temps en fonction du contexte de sa présentation. Il y a des performances où le corps est totalement présent, d'autres où l'appareillage « objectuel » tend à constituer l'essentiel de l'activité; à d'autres moments, l'investigation suppose le questionnement théorique, tandis qu'à certaines occasions, il y a interactivité entre le performer et le public⁷.

La performance, depuis son avènement, est liée aux objets imprimés, qu'ils servent de partitions, de protocoles ou de documentations. C'est le cas du mouvement Fluxus qui a participé à la naissance de la performance.

6. Richard Martel (1950-...) a cofondé la revue internationale *Inter, art actuel* consacrée aux diverses formes internationales de la performance et de l'art-action. Artiste interdisciplinaire, il est également éditeur et théoricien.

7. Richard Martel, « Performance », *Doc(k)s Action*, Ajaccio, 2003, citée par Raphael Cuir et Éric Mangion (Dir.), *La performance vie de l'archive et actualité*, Paris, Les presses du réel et Villa Arson, 2014, p. 25.

Fluxus naît dans les années 1960 avec la volonté de rapprocher l'art et la vie en prônant des formes artistiques événementielles comme les *happenings*. C'est un collectif pluriel, guidé par George Maciunas, graphiste⁸ attiré du mouvement, qui a permis de créer une identité graphique autour des pratiques artistiques de Fluxus. De ces formes imprimées performatives, on peut retenir les *Flux Boxes*⁹ (boîtes contenant des objets performatifs à manipuler) ou *Grapefruit*¹⁰ de Yoko Ono (édition contenant des énoncés performatifs). L'objet imprimé a donc joué un rôle important dans l'histoire de la performance et de notre connaissance de ces formes d'événements.



George Maciunas,
Flux Box Year 2, Fluxus, 1965.

Si l'histoire de la performance en art est liée à des objets aux statuts ambigus, celle-ci a déjà été théorisée comme dans le catalogue de l'exposition *Ne pas jouer avec les choses mortes*¹¹. Dans cet ouvrage, Marie de Brugerolle et Éric Mangion analysent la pertinence de l'attention portée aux objets de performance questionnant leur évolution avec la marchandisation de l'art qui les désincarne et en fait des objets de fétichisation.

Du côté du graphisme, la production d'objets graphiques (tangibles ou numériques) est au cœur du travail. Pourtant, l'apparition de pratiques performatives chez les graphistes interroge cette systématisation de production. En 2015, l'article *Action to surface*¹² de Tereza Rullerova mettait en lumière l'extension de pratiques événementielles en graphisme :

**Le *Performative turn* des années 1960 a marqué
non seulement une révolution artistique, mais aussi
la naissance d'une nouvelle forme de travail**

8. Benoît Buquet, « Fluxus et le design graphique de George Maciunas », Benoît Buquet, *Graphics : art et design graphique aux États-Unis (1960-1980) : George Maciunas, Ed Ruscha, Sheila Levrant de Bretteville*, Presses Universitaires François-Rabelais, Tours, 2019, p. 35-91.
9. George Maciunas, *Flux Year Box 2*, 1967.
Boîte en bois contenant de multiples boîtes et objets.
10. Yoko Ono, *Grapefruit*, Japon, Wunternbaum Press, 1964.
Le livre contient plus de 150 scripts en anglais et traduits en japonais. Ils sont divisés en cinq sections : Musique, Peinture, Événement, Poésie et Objet.
11. Éric Mangion et Marie de Brugerolle [Dir.], *Ne pas jouer avec les choses mortes*, Villa Arson Nice, Les presses du réel, 2009.
12. Tereza Rullerova, *Action to Surface*, auto-édition, 2015,
[<https://kabk.github.io/govt-theses-15-tereza-rullerova-action-to-surface/>].

–la performance générale. Outre les rôles connus des graphistes en tant que prestataires de services, éditeurices, traducteurices, chercheurices, créateurices autonomes et ingénieurices système, les graphistes ont adopté le rôle de performeurices. Bien que le résultat typique du travail d'une graphiste soit une surface¹³, les graphistes sont de plus en plus impliqués dans des actions, des événements et des manifestations. Ils utilisent leur présence virtuelle/corporelle et leurs actions pour donner de la valeur à leur travail¹⁴.

Elle défend l'idée que la performance permet de donner une valeur ajoutée au travail du graphiste (à la manière de l'artisanat) et d'échapper au capitalisme (en questionnant la production [d'objets]). Cette thèse donne à penser des enjeux contemporains du graphisme qui cherchent à s'éloigner de l'héritage d'un graphisme fonctionnaliste (efficacité de communication, style épuré et production universelle). Dans cet article, Tereza Rullerova apporte un regard sociologique et conceptuel sur ces nouvelles pratiques événementielles. Toutefois, elle n'étudie pas spécifiquement les formes que prennent ces objets graphiques alors qu'ils entretiennent le lien avec le champ du design graphique.

La performance permet aux graphistes de sortir d'une production de «masse» en s'adressant directement à un public limité; ce qui entraîne la création d'objets graphiques adaptés pouvant être éphémères, uniques, faire partie de séries différenciées ou de séries (souvent à petite échelle). Cependant, c'est bien la production d'objets graphiques qui me permet de différencier la performance artistique de la performance de design graphique. Si certains graphistes utilisent des formes événementielles pour répondre à une commande de design, d'autres s'émancipent de ce cadre en auto-initiant ces pratiques. Les frontières entre les domaines du design et de l'art sont poreuses. Par exemple, la performance de graphisme peut

13. Le terme *surface* en anglais est utilisé par Tereza Rullerova dans *Action to Surface* pour désigner une production en design graphique. « Nous, les designerices, avons l'habitude de présenter la conception graphique comme une pratique centrée sur la surface, la manière de produire des surfaces. », "We, designers, are used to presenting graphic design as a surface-centric practice, the way of surface production.", extraits de Tereza Rullerova, « Abstract », *ibid.*, p.10, [Nous traduisons].

14. "The Performative turn of the 1960's indicated not only an art – revolt but also the birth of a new form of labour – general performance. Besides the known roles of graphic designers as service providers, editors, translators, researchers, autonomous creators and system engineers – graphic designers have adopted the role of performers. Although the typical result of a graphic designer's labour is surface, designers are more and more involved in actions, happenings and events. They use their virtual/bodily presence and actions to give value to their labour." Tereza Rullerova, « CONCLUSION: Rethinking Surface Production in Terms of Performance », *ibid.*, p.184. [Nous traduisons].

parfois être rapprochée d'une œuvre d'art contemporaine s'immisçant dans des institutions culturelles. D'autres exemples adoptent une posture performant le métier de designer graphique par leurs pratiques *in situ* qui mettent à l'épreuve leur endurance et leurs outils.

Pour asseoir mon propos dans le champ du design, j'ai choisi des personnes qui avaient une formation ou une pratique de commande en graphisme. Je n'ai vu aucune des performances que j'ai sélectionnées, c'est pourquoi j'ai choisi des performances dont les objets graphiques sont tangibles et imprimés. Cette décision est en cohérence avec ma pratique de l'édition et de l'impression et m'a permis d'étudier précisément ces objets en les manipulant.

Ce texte propose d'interroger les liens qu'entretiennent ces objets graphiques avec la performance. Pour ce faire, mon corpus se compose de six objets issus de performances de graphistes des dix dernières années. Ainsi y seront étudiés : *Degré 48* du collectif G.U.I. (2013), *Crystal Maze V: Haut les mains!* de l'Agence du Doute (2013), *Yes, But Is It Edible?* de Will Holder et Alex Waterman (2015), *Échauffement Général* de Jocelyn Cottencin (2018), *Slow Signal – Carbon Performing Silicon* de The Rodina (2019) et *Gossiping is Not (Just) Bitching* d'Auriane Preud'homme (2021).

À travers cet écrit, j'examine les différentes relations de dépendance entre la performance et l'objet graphique. La dépendance se définit par une relation de subordination, de solidarité ou de causalité¹⁵. Ce sont ces différents types de relations que je questionne : quel lien existe-t-il entre l'objet et la performance ? Quelle est l'autonomie de la performance par rapport à son objet ? Quelle est l'influence de l'objet sur la performance ? Quelle est l'autorité de l'objet graphique sur la performance ?

Cette dépendance est liée aux statuts et aux endroits d'apparition des objets graphiques. C'est pourquoi j'analyse les objets graphiques par les liens temporels qu'ils entretiennent avec la performance. Plus précisément, je les étudie par leur ordre d'arrivée au sein de l'événement. Dans une première partie, j'interroge les formes que prennent les objets imprimés créés avant l'événement en proposant une définition de ce qu'est une partition et un protocole. Dans un second temps, je me concentre sur les objets graphiques qui jouent un rôle important pendant la performance, en prêtant attention aux différentes manières dont les objets s'activent et se manipulent. Cette section s'attache à décrire les caractéristiques des objets graphiques créés pendant le temps de la performance, ce que je qualifie de « graphisme en direct ». Enfin, la dernière partie s'intéresse aux objets imprimés postérieurs à la performance et leurs futurs en questionnant leurs statuts entre œuvre et document. J'essaie de comprendre de quelle manière ils entretiennent des liens ambigus avec la performance, qu'ils l'archivent ou en deviennent des reliques.

15. « Fait d'être sous l'autorité, sous l'influence de quelqu'une », « Sous la protection d'une autre par manque d'autonomie », « Fait d'être lié organiquement ou fonctionnellement à un élément », « Partie d'un tout (d'une maison) ». Définitions du mot *dépendance* de CNRTL, [<https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9pendance>].

I. AVANT



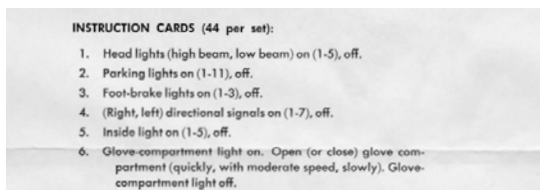
*Les objets graphiques
précédant
la performance*

I. A UNE PARTITION WILL HOLDER

ET ALEX WATERMAN,
YES, BUT IS IT EDIBLE?

Dans l'histoire des arts vivants et de la performance, les objets graphiques ont communément précédé l'événement. Ils prennent le nom de partitions ou d'instructions dans les travaux de Fluxus, par exemple. En 1960, parmi leurs premiers événements, George Brecht organise la performance *Motor Vehicle Sundown (to John Cage)*¹⁶ dont l'affiche annonce et partitionne l'événement. La performance, consistant en un concert de voitures, s'active par des cartes actions et un protocole simple fourni par l'artiste aux participantes. C'est une performance dépendante de l'objet imprimé. À l'origine, le mot partition est attribué à la musique où il s'agit de la notation :

d'une composition musicale (voix et/ou instruments) sur autant de portées distinctes et disposées les unes au-dessous des autres, de manière à en saisir l'ensemble d'un seul coup, les parties les plus aiguës aux lignes supérieures, les plus graves aux lignes inférieures¹⁷.



George Brecht, *Motor Vehicle Sundown*, 1960.
Représentation de la pièce, St Vincent College, Latrobe, PA,
parking derrière Sportsman's Hall, 1963. Extrait affiche
et instructions imprimées en Letterpress.

Cette notation sert à traduire les quatre caractéristiques du son musical : la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre. Plus libre dans sa forme, la partition de performance oriente sa réalisation en figeant dans sa forme la conduite

16. George Brecht, *Motor Vehicle Sundown (to John Cage)*, 1960,
[<https://www.moma.org/collection/works/136307>].

17. Définition du mot *partition* (dans le domaine musical) de CNRTL,
[<https://www.cnrtl.fr/definition/partition>].

à suivre. *Yes, But Is It Edible?*¹⁸ de Will Holder et Alex Waterman est un exemple, au graphisme détaillé, d'une partition de performance qui entretient des liens étroits avec les partitions musicales.

Will Holder est un graphiste et typographe anglais qui explore l'organisation du langage par le biais d'imprimés, de lectures performatives et de dialogues avec d'autres artistes. Il est à l'origine de la revue *FR.DAVID*¹⁹ qui se consacre à la lecture et à l'écriture par des croisements entre des objets et des références souvent complexes. Un numéro de la revue *Faire*²⁰ est consacré à *FR.DAVID*, où son travail est décrit ainsi :

Il s'intéresse à l'auteurité bégayante, improvisée,
embrouillée de la conversation entre l'imprimé,
d'une part, et, de l'autre, les documents que
sont nos corps qui parlent : une assemblée
de voix « hors du temps » sur la page²¹.

On comprend ainsi qu'il invite les lecteurices à prendre part à l'édition par leur lecture et leurs assemblages de liens personnels.

Pour l'objet de performance *Yes, But Is It Edible?*, Will Holder a travaillé avec Alex Waterman, un compositeur, violoncelliste, écrivain et enseignant. Il est coutumier du travail de Robert Ashley (qui est central dans cet objet de performance) pour lequel il a dirigé et mis en scène trois opéras. La partition *Yes, But Is It Edible?* fait partie d'une série de quatre publications issues de la collaboration de Will Holder et Alex Waterman qui s'intéressait à une perspective musicologique sur le discours des partitions et sur le rôle des imprimés dans les formes collectives de lecture et d'écriture²². Will Holder et Alex Waterman ont travaillé pendant plus de sept ans à la création de *Yes, But Is It Edible?* une partition typographique pour les deux opéras *Dust* (1998) et *Celestial Excursions* (2003) du compositeur américain de musique contemporaine Robert Ashley²³. Les œuvres d'Ashley, par le contenu des paroles, peuvent être comprises comme une étude parallèle de l'histoire américaine, situant la musique comme une forme sociale et politique. L'opéra *Dust* a fictivement lieu dans un coin de rue quelque part dans le monde, où ceux qui vivent en marge de la société se rassemblent pour parler, entre eux et à eux-mêmes, d'événements qui ont changé leur vie, d'occasions manquées, de mémoire, de perte et de regret. Cinq « gens de la rue » racontent les souvenirs et les expériences

18. Will Holder et Alex Waterman, *Yes, But Is It Edible?*, Los Angeles, New Document, 2014.

19. Will Holder (Éd.), *FR.DAVID*, 1-20, Londres, Uh Books, 2007-...

20. Victoire Le Bars et Benjamin Thorel, « 12 ou 13 choses que je sais d'elle : *FR.DAVID* », n°42, janvier 2023, Syndicat, revue *FAIRE*, 2017-...

21. Présentation de Will Holder dans le livret de l'exposition « The Green Man », Talbot Rice Gallery, université d'Édimbourg, 2018, reproduite dans *FR.DAVID*, "WHAT I MEAN IS...", automne 2018, cité par Benjamin Thorel et Victoire Le Bars, « 12 ou 13 choses que je sais d'elle : *FR.DAVID* », n°42, janvier 2023, Syndicat, revue *FAIRE*, 2017-..., p. 2.

22. Will Holder et Alex Waterman, *Agape*, New York, Miguel Abreu Gallery, 2007 ; Will Holder et Alex Waterman, *Between Thought and Sound*, New York, The Kitchen, 2008 ; et Beatrice Gibson, Will Holder et Alex Waterman, *The Tiger's Mind*, Londres, Sternberg Press, 2012.

23. Robert Ashley (1930-2014), compositeur américain de musique contemporaine, créa des opéras où les voix, par les dialogues, deviennent de la musique.

d'un membre de leur groupe, un homme qui a perdu ses jambes dans une guerre anonyme. Après avoir perdu ses jambes, il a entamé une conversation avec Dieu, sous l'influence de la morphine qu'on lui a administrée pour soulager sa douleur. Aujourd'hui, il souhaite que cette conversation, qui a été interrompue lorsque la morphine s'est dissipée, puisse se poursuivre afin qu'il puisse obtenir la « parole secrète » qui mettrait fin à toutes les guerres et à toutes les souffrances. Quant à *Celestial Excursions*, l'opéra « se base sur le langage de personnes âgées, vivant dans une maison de retraite, et sur la façon dont elles vivent et parlent en dehors des lois du langage²⁴ ». Ces conversations parfois sans but, non ciblées et incohérentes traitent de la condition humaine.

Par leur travail graphique, Will Holder et Alex Waterman ont souhaité produire une version typographique des opéras de Robert Ashley qui avaient jusqu'alors été joués uniquement par lui-même et son « groupe²⁵ » pendant plus de trente ans. Durant nos échanges de mails, Will Holder m'expliquait que :

Tout ce travail a été fait par nous [Will Holder et Alex Waterman], en privé et en public, afin de comprendre les informations dont quelqu'une – comme moi – une musicienne sans formation – aurait besoin sur la page, pour reproduire certains aspects des productions collaboratives d'Ashley. Il convient de noter que toutes les membres du « groupe » (comme il les appelait) n'étaient pas des musiciennes de formation, de sorte que nos partitions étaient dérivées d'une notation non orthodoxe – spécifique à leur pratique et à personne d'autre – qu'il avait préparée pour elleux. Pour la première fois, notre proposition à Ashley était de faire des partitions pour tout le monde sauf son groupe²⁶.

Après avoir conçu la partition, Holder et Waterman l'ont activée durant une tournée européenne. J'ai pu étudier une de leur performance vocale, grâce à une vidéo de Lafayette Anticipations datant du 10 mars 2015²⁷,

24. "Celestial [Excursions] is based on the language of old people, living in a retirement home, and how they live and speak outside the laws of language".

Extrait de l'entretien par mails avec Will Holder, 4 avril 2024, [Nous traduisons].

25. Les chanteurs Sam Ashley, Joan La Barbara, Thomas Buckner et Jacqueline Humbert et dans des décors produits par Blue (Gene Tyranny, Tom Hamilton, David Moodey, Cas Boumans et Mimi Johnson).

26. "All of this work was done by us, in private and in public, in order to understand what information someone like me – an untrained musician – would need on the page, to reproduce some aspects of Ashley's collaborative productions. It's worth noting that not all of «the band» (as he called them) were trained musicians, so our scores were derived from unorthodox notation – specific to their practise and no one else's – that he had prepared for them/with them in mind. For the first time/our proposal to Ashley was to make scores for anyone BUT his band".

Extrait des échanges de mails avec Will Holder, 4 avril 2024, [Nous traduisons].

27. Will Holder et Alex Waterman, *Yes, But Is It Edible?*, 10 mars 2015, [<https://www.lafayette->

composée de lectures de certains extraits de *Dust* et *Celestial Excursions* par les deux voix simultanées de Will Holder et Alex Waterman dans une version minimaliste (sans musique et sans décor²⁸). Leurs voix interprétaient les textes de Robert Ashley sans nuance émotionnelle et avec peu de modulation sonore. Le message délivré était alors toujours à la limite de l'absurde, amputé de cohérence. La performance était peu expressive : les corps peu présents et sans interaction avec le public. Son intention résidait dans les voix et l'objet livre.



Performance de Will Holder et Alex Waterman. *Yes, But Is It Edible?*, 10 mars 2015, Lafayette Anticipations.

Durant une heure, ils ont éprouvé le système de notation musicale que Will Holder a mis en place dans l'édition, chantant différents chapitres des deux opéras. Car l'objectif de cette édition de retranscription était bien de créer une partition pouvant être jouée « à deux voix ou plus » par des musiciennes et des non-musiciennes :

Tout d'abord, l'une des instructions les plus importantes que nous avons ajoutées aux partitions d'Ashley était « pour deux voix ou plus ».

Tous ses opéras sont écrits pour cinq voix.

Toutes les parties ne sont pas lisibles à deux voix, comme « No Legs » (si vous écoutez un enregistrement, vous comprendrez). Dans beaucoup d'autres parties, 3 ou 4 membres du groupe chantent en chœur pour une ou deux conteuses. Bien que la richesse de la polyphonie synchronisée soit évidemment perdue, nous avons pensé qu'il était possible de la distiller à deux voix²⁹.

teanticipations.com/en/exposition/will-holder-alex-waterman-yes-it-edible].

28. En comparaison, un extrait d'un live de *Dust* par Robert Ashley à La MaMa, New-York, en 2009, [<https://vimeo.com/38729104>] montre un opéra interprété par cinq personnes, dans un décor urbain légèrement absurde. Les personnages portent des costumes et les voix principales et le chœur jouent à des intensités différentes. Les voix sont modulées, transformées et à ça, s'ajoute de la musique électronique.

29. "Firstly, one of the most important instructions we DID add to the Ashley's scores, was «For two or more voices». All of these operas are written for five voices. Not all parts

Le travail graphique se situait dans une conception minimaliste de la page, où seulement les éléments nécessaires à une lecture compréhensible étaient imprimés. Le livre *Yes, But Is It Edible?* est imposant, il comporte 784 pages dans un grand format (29,3 x 23,5 cm) imprimé en offset noir sur un papier très fin (60g) ce qui le rend fragile et précieux, mais influence surtout sa manipulation et sa lecture. La couverture est blanche, on y retrouve le titre imprimé en capitales noires avec un liseré. Différentes lignes horizontales et verticales viennent composer cette couverture qui fait suite aux trois livres de Will Holder et Alex Waterman sur la retranscription du son.



Will Holder et Alex Waterman,
Yes, But Is It Edible?, Los Angeles,
New Documents, 2014. Couverture.

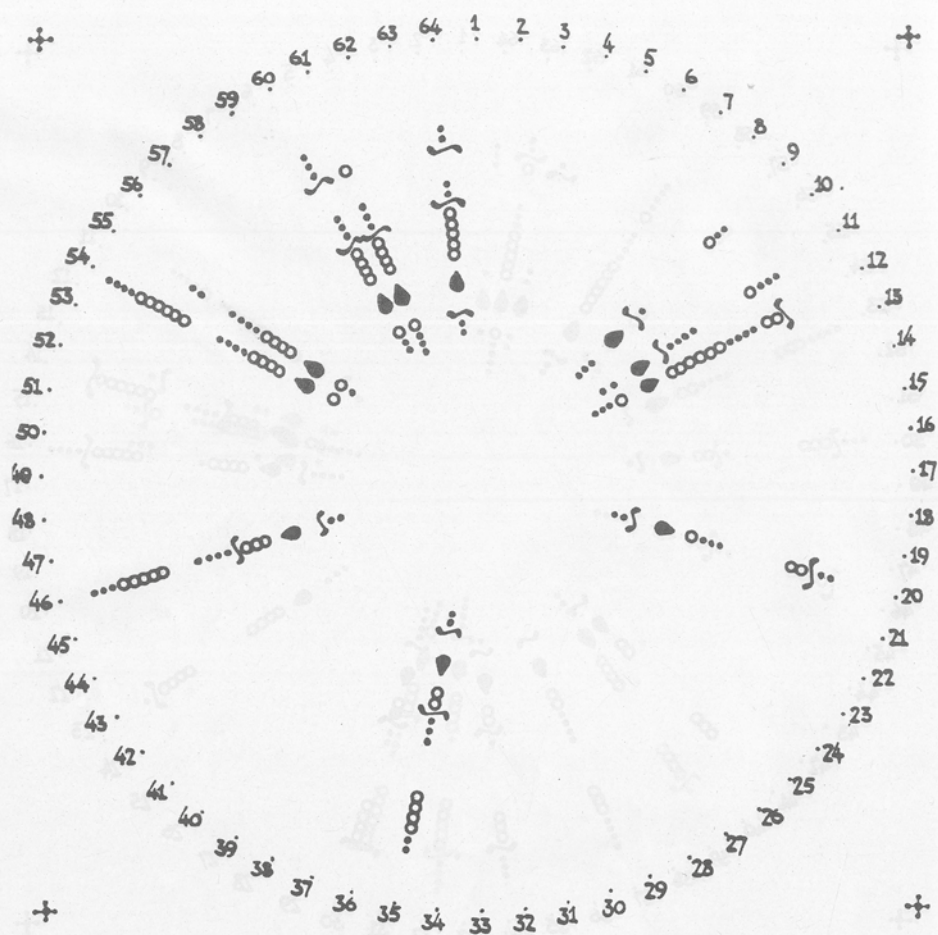
Les partitions occupent la plus grande partie de l'édition, qui sont néanmoins « précédées d'une sélection d'œuvres d'Ashley Robert de 1963 à 2008, attirant l'attention sur les relations entre l'instruction et la partition, et sur les tonalités de l'instruction³⁰ ». Après les partitions, se succèdent différentes interviews et un texte explicatif, « Suggested Reading³¹ » qui s'apparente à une traduction d'une conférence de Will Holder expliquant certains de ses choix quant à la mise en page du livre.

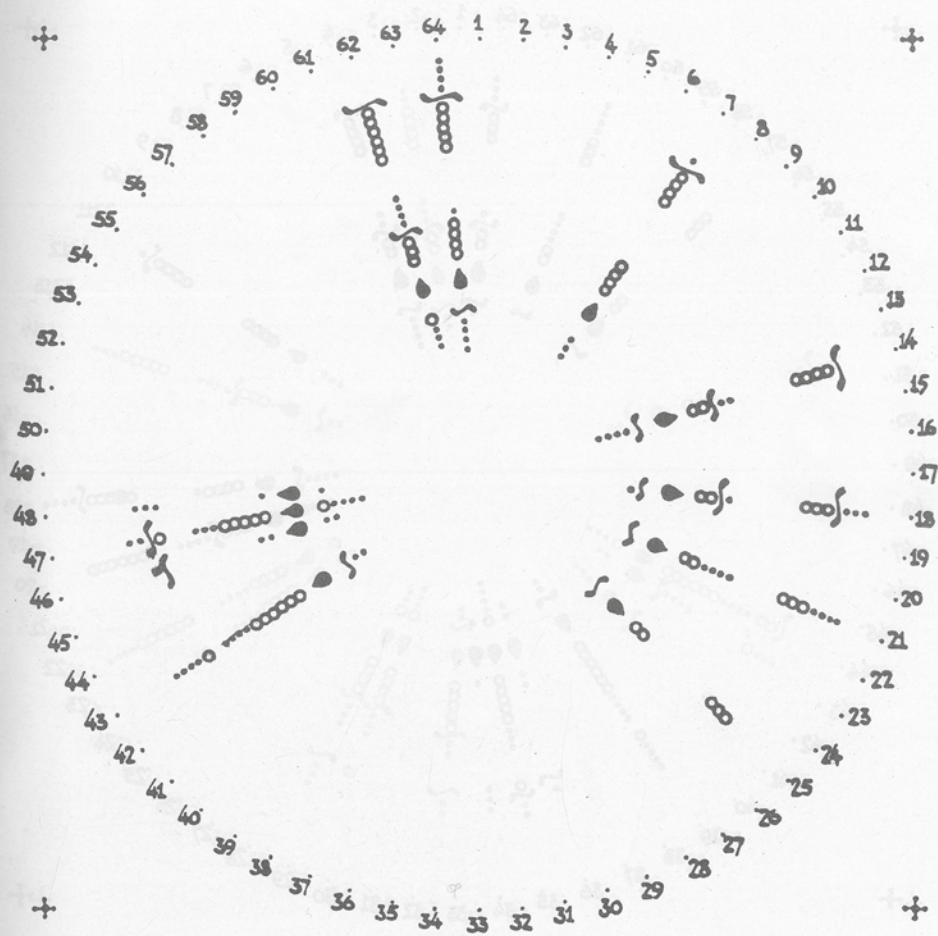
Les partitions des opéras nécessitent un travail typographique minutieux afin de rendre compte des superpositions de voix présentes dans le travail de Robert Ashley. Pour cela, Will Holder a choisi de travailler uniquement avec deux typographies classiques, la *Baskerville*³² (avec empattements) et l'*Univers*³³ (sans empattement). La première représente les paroles de Robert Ashley et la voix principale. La seconde indique les autres voix (2 à 5) et le chœur. Cette distinction des voix a une importance particulière dans les opéras d'Ashley puisque les discours s'entremêlent : il faut alors imaginer qu'il y a une hiérarchie entre les voix, une voix principale et des voix secondaires qui changent

are readable for two voices, such as « No Legs » (if you listen to a recording you will understand). In many other parts, 3 or 4 members of the band sing as a chorus to one or two storytellers. Although the richness of synchronised polyphony is obviously lost, this can be distilled to two voices, we thought".

Extrait des échanges de mails avec Will Holder du 4 avril 2024, [Nous traduisons].

30. Citation du site de l'éditeur, New Documents, 2014, [<https://new-documents.org/books/yes-but-is-it-edible>].
31. Will Holder, « Suggested Reading », Will Holder et Alex Waterman, *Yes, But Is It Edible?*, op. cit., p. 704-728.
32. John Baskerville, *Baskerville*, 1757.





Robert Ashley, «In Memoriam», Will Holder et Alex Waterman, *Yes, But Is It Edible?*, p.60-61.

782 I think that was the last time.

Those songs, man.

783 I moved to another city.

I am in a hospital.

784 I sent him a postcard once, when I visited a famous monastery.

They play these songs.

785 It just said, Love, your friend.

They play these songs.

786 I never learned if he got the postcard.

They play these songs.

If There's Anything...

Voice 4 w/ 1, 2, and 3

4/4

Beat	1	2	3	4
787	Dumbest thing I ever did.			
		I can just	see 'em now.	Bodies.
788	Dumbest thing I ever did.			
		As far as the	eye	c'n see.
789	I mean really dumb.			
		Y'know	most of 'em are	starving.
790	Now I'm older I get it.			
			Thirsty,	shiih.
791	But you know you're just a kid. Think you're tough.			
			Hungry,	shiih.
792	Not even think you're tough. Just loud mouth.			
			The	punishers.
793	Just loud mouth kids.			
		And	flagellants.	too.
794	Can't see the future. Can't read the signals.			
	It's not gonna	pass.	Not in our	lifetime.
795	Just practicing. Can't see the signals.			
		Might as well	get down	to it.
796	Not looking for the signals.			
			Now	they believe.

- 83 Mr. or — more and a
 Ms. or — comfortable drunk.
 Mrs. N, — up in the —
 with a — mountains, —
 number of — con- (Yeah
 other people, — —
 all — ditions but
 more or less — more like what did you
 in his — — do wrong?)
 or her con- — home, —
 dition. — more —
 They are — comfortable —
 leaving the — than the —
 Death's — Death's —
 Door — Door —
 Hospital — Hospital. —
 some- — — I was
 where in the — — out there
 great South- — 85 Not that the at a
 west. I was a lousy Death's county
 — husband, Door fair
 — — Hospital in
 84 Mr. or — is some
 Ms. or a bad in God-for-
 Mrs. N, lousy any way. saken
 driven father It's town
 to a place — good, but it's (In

only good	central	of course,	There is a
for	Texas.)	is	cow
one thing	—	jolly,	in a
and, depending	—	almost	pen
on how	—	senselessly	—
that thing	—	gay.	and
works out	It	—	there is a
for you,	was	—	pig
you go out	in the	87 Everybody	—
one door	middle of	talks,	(The
or the other.	—	sometimes,	largest
	August	or,	that
	in the	most	they could
86 Mr. or	middle of	times	find.)
Ms. or	the	all	—
Mrs. N	afternoon.	at the	—
and his	—	same time,	—
or her com-	—	as	—
panions	(It's a-	best	—
went out the	bout a	they	There is
door to the	hundred	can.	hot dogs
van.	in the	Nobody	—
Others,	shade.)	listens,	—
I imagine,	—	as	and there is
go out an-	—	—	chili
other door.	—	best	—
The mood,	—	they	—

selon les chapitres. Certains choix graphiques influencent toute la partition, comme le choix d'écrire dans une taille de corps importante afin de permettre à plusieurs personnes une lecture collective à partir d'un seul livre. Ce choix a pour conséquence des formes de mise en page différentes selon les pièces retranscrites : *Dust* est mis en page en ligne, une voix après l'autre, tandis que *Celestial Excursions* est composé en colonnes (de 2 à 5), le système de lignes prenant trop d'espaces pour la transcription de cette pièce. Ce changement marque une très grande diversité dans les mises en page qui permettent de s'adapter au rythme plus morcelé de *Celestial Excursions*.

The image shows a musical score for the piece 'Asylum'. It features four staves. The first staff has a vocal line with the word 'hum' and a piano line with the text 'Hibernation is a time for dreams.' The second staff has a vocal line with the words 'Thus, de-pression' and a piano line with the word 'hum'. The third staff has a vocal line with the words 'is the mode' and a piano line with the words 'hum of the i-'. The fourth staff has a vocal line with the words 'magination.' and a piano line with the word 'hum'. The score is written in a minimalist style with vertical lines and horizontal beams.

«Asylum», *Celestial Excursions*, Will Holder et Alex Waterman, *Yes, But Is It Edible?*, p. 492-493.

Afin de rendre compte des rythmes des voix, Will Holder a utilisé des systèmes de notations du temps. On retrouve un rythme compté (*beat*) de 1 à 4 en haut de page formant quatre espaces distincts dans la page. « Ces chiffres ont été typographiés dans un corps très petit afin qu'ils remplacent du mieux possible la ponctuation³⁴ ». Ce commentaire de Will Holder permet de comprendre son graphisme qui se veut structurant les voix des opéras : le texte joue alors de différents espaces entre les mots (ou les syllabes) pour être au plus proche du rythme original. Parfois, il utilise des tirets horizontaux pour compter des temps vides, mais aussi des flèches verticales pour faire durer une note.

The image shows a musical score for the piece 'No Legs'. It features two staves. The first staff has a vocal line with the words 'That picture, man, I never forget it' and a piano line with the words 'half a man'. The second staff has a vocal line with the words 'no more dancing' and a piano line with the words 'no more dancing'. The score is written in a minimalist style with vertical lines and horizontal beams.

«No Legs», *Dust*, Will Holder et Alex Waterman, *Yes, But Is It Edible?*, p. 300-301.

33. Adrian Frutiger, *Univers*, 1957.

À ces notations temporelles viennent s'ajouter une numérotation des lignes de textes qui permet de savoir quelles voix se superposent, comme c'est fréquemment le cas dans les textes de théâtre; et parfois des notations d'harmonies musicales (Db/Cm7). Comme une partition musicale, *Yes, But Is It Edible?* renseigne sur la durée (le temps) des sons (voix) sur l'entièreté de sa transcription. Par contre, les notations de hauteur, d'intensité, et de timbre ne sont pas présentes.

Yes, But Is It Edible? est une partition (précédent obligatoirement l'événement lui-même) pour une performance chantée. La performance est dépendante de son objet graphique puisqu'elle n'existe que par la lecture de ce dernier. Il s'agit d'une performance de présentation d'un travail graphique achevé qui se veut autonome. En effet, Will Holder inscrit à plusieurs reprises dans le livre que ces systèmes s'adressent « au lecteurice qui suivra³⁴ ». Par cette indication, Will Holder ouvre par la création d'un document support la possibilité du *re-enactment* de la performance. Le *re-enactment* est un terme qui signifie la répétition ou la ré-création:

En tant que reconstitution – ce qui il signifie littéralement –, il s'apparente au film historique, genre cinématographique à part entière qui [...] ressuscite les grands événements de l'Histoire (les guerres le plus souvent), et les fait revivre virtuellement pour une spectateurice contemporaine. Si les artistes de langue française préfèrent utiliser le terme anglais de *re-enactment*, c'est toutefois pour se démarquer de ce genre un peu désuet qui vire parfois au folklore et sent souvent la naphthaline.

La traduction française la plus adéquate, à cet égard, serait sans doute celle de reconstitution jouée, expression insistant sur sa dimension performative. Le mot, d'ailleurs, appartient au vocabulaire théâtral – proche de la notion de reprise –, et c'est par le biais de la performance qu'il pénètre le champ des arts visuels, lorsque commencent à être rejouées – par leurs auteurs ou d'autres artistes – des performances « cultes » de Bruce Nauman, Vito Acconci ou Marina Abramovic. Toutefois, s'il consiste à réitérer un événement passé, à l'inverse de ces performances rejouées, il ne les mime pas en en proposant un double a priori fidèle³⁵.

34. Will Holder, « Suggested Reading », *ibid.*, p. 704-728.

35. "for any reader who follows". Extrait, Will Holder, « Foreword », *ibid.*, p. 05, [Nous Traduisons].

La partition *Yes, But Is It Edible?* peut ainsi être reprise ou rejouée par de futures personnes qui se procureront l'édition et en proposeront une interprétation. Cet objet s'inscrit dans une utilisation minimaliste de l'objet graphique dans une performance. D'autres graphistes se sont essayées à la création d'objets imprimés qui interrogent ce qu'est une partition. La revue *VÉHICULE*³⁷ créée en 2010 par Garance Dor et Vincent Menu en est le parfait exemple. Les sept numéros de *VÉHICULE* publiés jusqu'ici interrogent le concept de partition comme notation d'une œuvre permettant à d'autres de l'interpréter, de la jouer, de la réaliser. *VÉHICULE* publie des énoncés qui prennent des formes très variées :

une instruction, une méthode, une proposition,
un concept, un projet, un mode d'emploi, un déroulé,
une incitation, une recette, une série d'outils,
un manuel, un jeu, un ensemble permettant
la construction ou la reconstitution³⁸.

Ces énoncés proviennent d'artistes invités et sont mis en forme par le graphiste Vincent Menu. Les graphistes qui s'emparent elleux-même de la performance peuvent utiliser des objets performantiels qui ont d'autres statuts que celui de partition, celui-ci se résumant en l'activation d'un objet graphique achevé.

36. Alice Caillet, « Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Remake, reprise, répétition, Marges*, n°17, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, septembre 2013, p. 66-67.

37. Garance Dor et Vincent Menu, revue *VÉHICULE*, n°1-7, 2010-..., Rennes, Éditions VROUM.

38. Garance Dor et Vincent Menu, « Édito », revue *VÉHICULE*, n°1, Rennes, VROUM,

I. B UN PROTOCOLE
THE RODINA,
SLOW SIGNAL – CARBON

PERFORMING SILICON L'objet graphique de performance peut avoir un rôle protocolaire.
Un protocole se définit comme :

une instruction précise et détaillée
mentionnant toutes les opérations à effectuer
dans un certain ordre ainsi que les principes
fondamentaux à respecter pour exécuter
une opération, réaliser une expérience³⁹.

Si cette définition est communément acceptée dans les domaines scientifiques, dans le cas de la performance je dirais qu'il s'agit d'un objet induisant un enchaînement d'actions codifiées de façon stricte. Le protocole diffère de la partition parce qu'il indique un geste graphique à effectuer durant la performance ce qui crée une transformation de l'objet graphique. Les affiches du projet *Slow Signal – Carbon Performing Silicon* du studio The Rodina en sont un exemple.



The Rodina, *Slow Signal*
– *Carbon Performing Silicon*,
La Haye, NEST, 6 septembre 2019.
Vue de la performance.

The Rodina est un duo de graphistes et de designèrșes post-critique néerlandais composé de Tereza Ruller⁴⁰ et Vit Ruller. Ils ont une pratique expérimentale emprise de performance artistique, de jeux et de subversion. Autant dans des travaux de commande que dans leur pratique auto-initiée, ils activent et imaginent des aspects du design au-delà de la production d'objets graphiques. Le studio explore les possibilités spatiales et interactives des environnements virtuels en tant qu'espace pour de nouvelles pensées et esthétiques qui naissent entre la culture et la technologie. The Rodina mène des recherches sur la performativité dans le domaine du design graphique depuis 2014. Ils ont travaillé sur le terme de « design performatif » qui est décrit plus en détail dans la publication *Action to Surface*⁴¹. La performance dans le travail de The Rodina permet de mettre en avant le travail non productif et, en ce sens,

[<https://www.revuevehicule.net/edito-1/>].

39. Définition du mot *protocole* de CNRTL, [<https://www.cnrtl.fr/definition/protocole>].

40. Tereza Ruller aussi nommée Tereza Rullerova, l'autrice d'*Action to surface*.

d'échapper à un système de production capitalistique. Iels choisissent davantage de travailler sur les réflexions sociales que produisent l'événement ainsi mis en œuvre dans la performance *Slow Signal – Carbon Performing Silicon*⁴².

La performance *Slow Signal – Carbon Performing Silicon* a été organisée dans l'espace d'art contemporain NEST à la Haye le 6 septembre 2019, dans le cadre de l'exposition *MYBODY.COM*⁴³ qui réfléchissait à la place des corps en tant que champs de bataille des structures de pouvoir. La performance de The Rodina s'est tenue au moment du vernissage de l'exposition et prit la forme d'un espace participatif permettant d'enregistrer le public de l'exposition en posant une question centrale : « Comment les algorithmes perçoivent-ils les corps humains ? ». À travers une performance consistant à élaborer un algorithme de reconnaissance faciale, le public était invité à venir enregistrer leurs visages, que les trois actrices retranscrivaient par la peinture à partir d'un protocole caractérisé par des fonds d'affiches remplis et augmentés.



The Rodina, *Slow Signal – Carbon Performing Silicon*.
Photographie des spectateur·ices
dans l'espace de la performance.

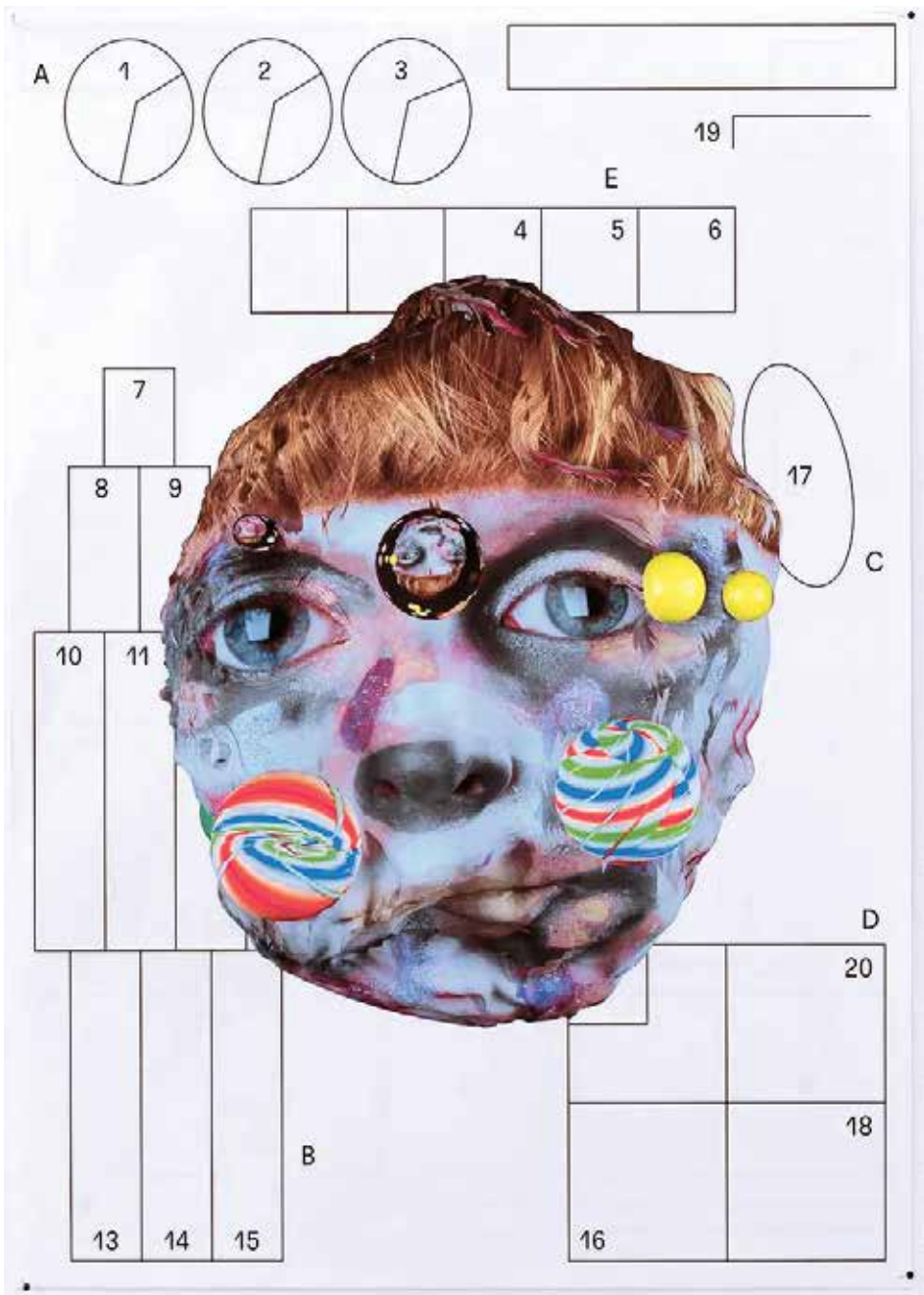
Le décor, préalablement créé, jouait un rôle important pour la performance en mobilisant une pluralité d'objets : des installations en bois, des outils, des costumes et des séries d'affiches. Les deux installations en bois étaient composées de plans de travail mobiles et de tréteaux peints en couleurs vives. Ce mobilier renvoyait à une utilisation technique d'un objet industriel. Les plans de travail servaient autant d'éléments scénographiques que de supports pour accrocher les affiches et les peindre. On peut imaginer que leurs roues, présentes aux extrémités des tréteaux, rendaient ces installations mobiles durant la performance. Les outils (pinceaux, peinture, palette) servaient aux performeuses pour réaliser des portraits algorithmiques. Iels portaient des costumes en forme de chasubles imprimés dont les motifs étaient différents, mais qui répétaient des formes géométriques présentes sur les affiches et des sphères colorées, modélisées en 3D.

Les affiches étaient les seuls objets imprimés de cette performance. Trois modèles d'affiches servaient de base à la performance. Ces affiches se composaient d'un fond blanc et de formes géométriques avec un contour noir ;

41. Tereza Rullerova, *Action to Surface*, op. cit.

42. The Rodina, *Slow Signal – Carbon Performing Silicon*, La Haye, NEST, 6 septembre 2019.

43. *MYBODY.COM*, La Haye, NEST, 6 septembre – 11 novembre 2019,



The Rodina, *Slow Signal* — Carbon Performing Silicon. Un des modèles d'affiches.

The Rodina, *Slow Signal* – Carbon Performing Silicon. Les affiches transformées par la performance.



des chiffres et quelques lettres permettaient d'identifier certaines zones de l'affiche. La première de ces trois affiches était complètement géométrique, la deuxième semblait reprendre de manière abstraite un visage et la dernière avait en plus en son centre l'image d'un visage expérimental provenant d'une modélisation 3D. Ces bases d'affiches étaient imprimées en nombre en amont pour être complétées pendant la performance. Ces affiches étaient au centre du protocole de la performance, organisant le déroulé de l'événement par la structuration d'un certain nombre d'interventions. Les actrices les remplissaient à la manière d'un coloriage peint, en direct devant les spectatrices. Les posters produits en amont de l'événement étaient transformés durant la performance par des actions de réécritures et de modifications.

Tous les objets présents dans la performance servaient à une action. En ce sens, cette performance peut être rapprochée de la pièce *Tell Me*⁴⁴ de Guy de Cointet. Cette performance théâtrale utilisait de nombreux objets dont les significations se modifiaient selon le contexte :

Dans *Tell Me*, le tableau-carte ouvre la pièce.
Il s'agit d'un panneau blanc sur lequel sont peintes
en noir et en rouge les lettres A, D, M, T, et S. [...] L'actrice pointe tour à tour chacune des lettres, chacune déclenchant une partie de la phrase. Dès le début, tous les objets sont présents sur scène et vont être activés chacun leur tour⁴⁵.



Guy de Cointet, *Tell Me*, Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, 1979.
Vue de la représentation.

Cet artiste conceptuel avait une passion pour la cryptographie et les jeux de langage qui nécessitait l'activation des objets afin d'en comprendre leur sens, tel un langage rendu audible. Dans la performance de *The Rodina*, l'activation des objets rendait compréhensible l'algorithme de reconnaissance faciale qui transforme les visages par des données préexistantes. Par ce projet,

[<https://www.nestruimte.nl/en/exhibitions/mybody.com>].

44. Guy de Cointet, *Tell Me*, Los Angeles, Rosamund Felsen Gallery, 1979, Avec Denise Domergue, Jane Zingale, Helen Mendez.

45. Marie de Bruggerolle (Ed.), Chapitre 3 : « De la lettre à la page : Dessins cryptés, livres d'artistes et premières interprétations scéniques. », *Guy de Cointet*, JRP éditions, Genève, 2011, p. 36.

iels interrogeaient les langages numériques et la place grandissante des caméras de reconnaissance faciale. Cette performance soulevait des questions sociétales importantes, comme souvent dans les projets de The Rodina.

La performance *Slow Signal* est indissociable des objets graphiques (les affiches) car leurs statuts protocolaires indiquent par leurs compositions et leurs inscriptions une marche à suivre. En utilisant de la peinture pour augmenter les affiches, The Rodina vient ajouter un geste artisanal à une production en série et créer du contraste avec les formes complexes et numériques déjà présentes. Il ne s'agit plus uniquement de la présentation d'un travail graphique achevé. Les graphistes performant leur propre rôle, celui de créateurice d'affiches. Le protocole permet les augmentations des affiches qui créent une série d'images différenciées. Elles gardent la trace de la singularité de chaque performance. Une fois l'événement achevé, ces affiches subsistent tels des témoins de l'action passée.

Cette première partie a permis d'étudier les typologies des objets graphiques précédant la performance de graphisme en étudiant des objets aux statuts partitionnels ou protocolaires. Ces deux termes désignent des objets créés en amont de la performance et dans un premier temps à destination des performeurs. Il s'agira d'un objet graphique terminé pour la partition et d'un objet qui implique une transformation pour le protocole. Ces deux mots induisent une activation des objets. La suite de cette analyse questionne ces activations puisque les enjeux des objets graphiques sur scène évoluent.

II. PENDANT



*Les objets graphiques
durant
la performance*

II. A UNE ACTIVATION JOCELYN COTTENCIN, *ÉCHAUFFEMENT* GÉNÉRAL

Dans un premier temps, je questionne l'activation d'une partition par les corps pluriels au travers du projet *Échauffement Général*⁴⁶ de Jocelyn Cottencin. C'est un artiste et graphiste basé à Rennes. Il a fondé le studio Lieux Communs en 2001. Il mène une réflexion sur la forme, l'image, le signe et l'espace au travers de thématiques récurrentes comme celles du groupe et de la communauté. Il utilise de nombreux médiums : l'installation, le film, le graphisme, la typographie, la performance, le livre. Ses projets prennent place dans des espaces scéniques et chorégraphiques. Il poursuit un dialogue avec la danse contemporaine depuis de nombreuses années, investissant l'échauffement à la manière d'un matériau potentiellement fonctionnel, poétique et politique comme au sein de ce projet.



Jocelyn Cottencin, *Échauffement Général*, CCN Montpellier, 2019.
Photographie d'une activation
des échauffements



Jocelyn Cottencin, *Échauffement Général*. Manipulations des panneaux
partitions par les danseur-ses.

L'activation de l'objet éditorial *Échauffement Général*⁴⁷ a eu lieu pour la première fois dans le cadre de la manifestation *Mai 68 Assemblée générale* du 28 avril au 20 mai 2018 au Centre Pompidou. Le projet a ensuite été réactivé au CCN Montpellier en 2019, en atteste les captures sur le site de Jocelyn Cottencin. Dans sa première version, l'exposition du projet se composait

46. Jocelyn Cottencin, *Échauffement Général*, Paris, Centre Pompidou, 28 avril – 20 mai 2018.

47. Jocelyn Cottencin, *Échauffement Général*, Rennes, CROSSING, 2019.

de trois parties : *Monumental*⁴⁸, *Échauffement Général* et *Faire Feu*⁴⁹. C'est un projet qui a été conçu en collaboration avec les étudiantes de l'atelier danse d'Emmanuelle Huynh des Beaux-Arts de Paris⁵⁰. Je m'intéresse spécifiquement à la partie *Échauffement Général* qui est la seule réunissant une performance et un objet imprimé activé avec pour objectif « l'appropriation par la lecture d'un imaginaire physique⁵¹ ». En effet, les performances du projet sont des échauffements du corps grâce à des lectures d'intitulés scéniques. Les partitions d'échauffements ont été commandées avant la performance, à des chorégraphes, danseuses et artistes par Jocelyn Cottencin. Les textes de ces échauffements étaient plutôt courts, écrits de manière simple et imagée. Ces énoncés au nombre de dix-neuf prenaient par exemple cette tournure :

Au début tu es allongée par terre, sur le dos.
Et tu observes ce que tu vois devant toi (au plafond),
les couleurs, les formes, les volumes, les matières.
Tu observes ce que tu vois plutôt que de regarder.
Puis tu observes ce que tu entends. Les sons
qui arrivent jusqu'à tes oreilles. Les sons
lointains, proches, qui se déplacent, qui sont
constants, qui sont brefs, forts, faibles,
tu essayes de les entendre tous en même temps
puis tu essayes d'entendre et de voir au même
volume. Tu observes ton fonctionnement.
Quel sens prend le dessus et comment [...] ⁵².

ou encore :

[...] l'échauffement finit quand une
personne dit « On est chaud, merci⁵³ ».

Échauffement Général s'activait par les corps, ceux des étudiantes, des invitées, mais aussi du public. Au Centre Pompidou, les échauffements étaient imprimés directement sur place sous la forme de feuilles de journal dont certaines étaient placardées aux murs. Avant la performance, dans les sous-sols du Centre, une annonce était faite pour prévenir de l'activation prochaine. Une personne menait alors l'échauffement grâce aux partitions. Iel lisait à voix haute les consignes que le groupe réalisait ensuite. L'objet graphique servait de support à l'activation collective des corps d'un groupe.

48. Jocelyn Cottencin, *Monumental, Performance pour douze danseuses*, Paris, Centre Pompidou, 21 et 22 avril 2016.

49. Jocelyn Cottencin, *Faire Feu*, 2016.

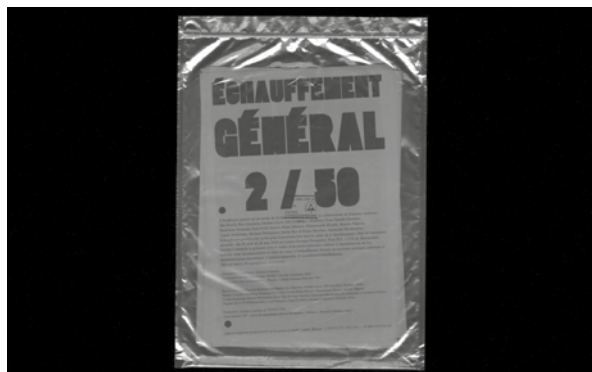
50. Les étudiantes performeuses : Aram Abbas, Marine Bikard, Diane Chéry, Clément Courgeon, Yannick Denizart, Cynthia Lefebvre, Tilhenn Klapper, Daniel Nicolaevsky, Sasha Rey, Masha Silchenko, Lucile Wargniez.

51. Documents D'Artistes Bretagne, Jocelyn Cottencin, 28 septembre 2020, [<https://ddbretagne.org/fr/artistes/jocelyn-cottencin/oeuvres/echauffement-general>].

52. Ondine Cloez, « Échauffement de la perception », Jocelyn Cottencin, *Échauffement Général* n°1, *oc. pit.*

53. Jocelyn Cottencin, « Échauffement Monumental », Jocelyn Cottencin, *Échauffement Général* n°9, *oc. pit.*

Au CCN de Montpellier, les partitions imprimées étaient collées sur des panneaux en bois renvoyant aux placards⁵⁴. Sur certaines images du site de Jocelyn Cottencin, on voit que ces panneaux étaient aussi manipulés par les danseuses. Les partitions imprimées n'avaient plus uniquement ce statut de support à l'activation des corps, elles acquéraient également un statut d'accessoire au sein de la chorégraphie. L'objet graphique se mettait alors à construire les mouvements des danseuses autrement.



Jocelyn Cottencin, *Échauffement Général*, CROSSING et CCN Montpellier, 2019. La pochette grisée qui contient l'édition.

La forme imprimée de ces énoncés a légèrement varié au long du projet. Pour la première au Centre Pompidou, les partitions étaient imprimées sur place, avec peu de moyens. C'est pour la seconde version du projet au CCN de Montpellier que l'objet éditorial a été publié. C'est cette version que j'ai pu manipuler, grâce à la bibliothèque du FRAC Bretagne, et qui me permet de pouvoir précisément décrire les énoncés performatifs. *Échauffement Général* se compose de dix-neuf feuillets imprimés et d'un leporello⁵⁵ qui sont rassemblés dans une pochette plastique légèrement grisée. Chaque feuillet est indépendant, non relié et présente un échauffement. L'édition est imprimée en offset noir sur un papier orange. Le leporello présente le titre *Échauffement Général* dans une typographie manuelle qui reprend la peinture murale présente pendant l'exposition. La peinture murale occupait l'espace d'un mur entier. Elle a été peinte à la main, par des lignes verticales organiques.

Le dessin mural est une figure régulièrement
utilisée par Jocelyn Cottencin comme
une possibilité de circuler entre l'image
et le texte, le sens et les contextes⁵⁶.

Les livrets qui contiennent un échauffement font tous douze pages alors que les textes des partitions varient dans leur longueur. Pour cela, Jocelyn Cottencin a choisi de faire varier le corps du texte pour qu'il s'adapte au format de l'édition. C'est un parti pris graphique simple qui donne une impression d'oralité et crée des variations dans l'édition. Il y a deux typographies utilisées, la *Plantin*⁵⁷ pour les biographies et la *RDSB* faite par Jocelyn en 2009,

54. Affiches manifestes, déclarations collées dans l'espace public.

55. Un leporello est un livre accordéon.

56. Books On The Move, [<https://www.booksonthemove.fr/produit/echauffement-general/>].

**ÉCHAUFFEMENT
GÉNÉRAL
N°13 ÉCHAUFFEMENT
MINIMAL
ET SA SUITE « PARTIR DE SOI »
KATERINA
ANDREOU**

ON RESTE IMMOBILE ET ON REGARDE LES YEUX DE NOTRE PARTENAIRE (L'AUTRE MOITIÉ DU MIROIR)



Échauffement général est un projet de Jocelyn Cottencin.

Née à Athènes, Katerina Andreou est danseuse, chorégraphe et musicienne, basée en France.

Après ses études en droit à l'Université d'Athènes, elle suit des études en danse à l'Ecole Supérieure de Danse d'Athènes. En 2011, elle intègre ESSAIS, le master en création chorégraphique du Centre National de la danse contemporaine d'Angers (CNDCC) dirigé par Emmanuelle Huynh.

Elle a fait partie du projet TRANSFABRIK sur les politiques des programmations en France et en Allemagne dirigé par Yvane Chapuis et Franz Anton Cramer et du laboratoire collectif *Emancipation*, initié par Emmanuelle Huynh et François Quintin à la Fondation Lafayette Anticipation à Paris. Elle a collaboré avec les artistes DD Dorvillier, Emmanuelle Huynh, Lenio Kaklea, Anna Gaiotti, Ana Rita Teodoro, Dinis Machado et Jocelyn Cottencin.

Intriguée par la question de la pédagogie et de la transmission en danse, elle est déjà intervenue à l'Université de Poitiers, à l'Ecole d'Architecture à Nantes et à l'Ecole des Beaux Arts à Paris.

En 2015, elle a reçu la bourse Danceweb pour suivre le festival internationale ImpulsTanz à Vienne.

Sa dernière création *A hand of force* a reçu le **PRIX JARDIN D'EUROPE 2016** du festival ImpulsTanz de Vienne. (<http://www.lifelongburning.eu/projects/events/c/prix-jardin-europe-2016.html>)

Elle est **PANORAMA ARTIST** du réseau international DNA - Departures and Arrivals

Après une double formation en arts et architecture, Jocelyn Cottencin est diplômée de l'ENSAD, Paris.

Il mène depuis plusieurs années une réflexion sur la forme, l'image, le signe et l'espace au travers de thématiques récurrentes comme celles du groupe et de la communauté. Il utilise pour ses projets l'installation, le film, le graphisme, la typographie, la performance, le livre. Proche du champ chorégraphique, il conçoit des dispositifs scéniques pour des chorégraphes dont Loïc Touzé, Latifa Laâbissi, Alain Michard et collabore particulièrement avec Emmanuelle Huynh ces dernières années. Il a notamment conçu avec elle une installation et une performance *A taxi driver, an architect and the High Line*. Ses derniers projets sont un film *Raise feu* et *Monumental* une performance pour 12 danseuses et danseurs, 11 à 4 enfants, un fils et trois filles. Il vit et travaille partout et aime habiter des espaces où les deux sont possibles.



Achievé d'imprimer en janvier 2019 sur les presses de Media Graphic (Rennes) - CROSSING EDITION - N° ISBN 2-914736-13-0

Katerina Andreou, « Échauffement Minimal et sa suite "partir de soi" », Jocelyn Cottencin, *Échauffement Général* n°13, p. 12.

**VOTRE
CŒUR
VIVANT**



PAL- PITANT



Yves-Noël Genod, « Échauffement du cœur », Jocelyn Cottencin, *Échauffement Général* n°19.

**DIFFÉRENTES POSITIONS,
FAIRE PRENDRE DIFFÉRENTES PAUSES
À LA « TERRE » (MUD), PAS
DE MOUVEMENT CONTINUE,
BIEN DÉFINIR DES PAUSES.
PENSER À UTILISER DIFFÉRENTS
NIVEAUX (ASSIS, DEBOUT, AU SOL....).
LE SCULPTEUR NE DOIT PAS PARLER
DURANT L'EXERCICE, MAIS IL DOIT
ÊTRE À L'ÉCOUTE DU CORPS
DE LA « TERRE » (MUD).**

**PUIS DANS UN SECOND TEMPS,
LE SCULPTEUR PEUT UTILISER
DES ACCESSOIRES POUR SCULPTER
L'AUTRE « TERRE » (MUD)
SELON LA MUSIQUE. LE SCULPTEUR
NE DOIT PAS PARLER DURANT
L'EXERCICE, MAIS IL DOIT ÊTRE
À L'ÉCOUTE DU CORPS
DE LA « TERRE » (MUD).**

**DANS UN TROISIÈME TEMPS,
LA PERSONNE SCULPTÉE « TERRE »
(MUD) COMMENCE À FAIRE
DES MOUVEMENT RÉPÉTITIF SELON
SON DÉSIR.**

**PAR EXEMPLE, SI LE SCULPTEUR
LUI FAIT LEVER LE BRAS,
IL PEUT FAIRE EN BOUCLE
CETTE ACTION (LEVER ET BAISSER
LE BRAS)
COMME UNE SORTE DE BUG CORPOREL.**

ACCESSOIRES :

TISSUS,

CORDES,

VÊTEMENTS,

LUNETTES,

PERRUQUES,

BONDAGES TAPES...

une linéale très grasse qui existe uniquement en capitale. Les contrepointons disparaissent même dans les formes noires ce qui a une influence sur sa lisibilité. L'utilisation de ce caractère permet que les lettres deviennent des images avant qu'elles prennent un sens et une signification. Elles créent ainsi des formes qui ressemblent à des corps figés dans des positions. Toutefois, l'inscription des lettres en capitales donne un ton très directif et autoritaire, d'autant plus lorsque l'édition est dispatchée et affichée sur un mur. Ce ton contraste avec le contenu des partitions qui lui est poétique.



Jocelyn Cottencin,
*Échauffement
Général*. Leporello.

L'édition *Échauffement Général* a été imprimée à cinquante exemplaires qui sont vendus à un prix très élevé. L'objet imprimé devient précieux alors que sa confection ne l'est pas. Celui-ci se retrouve dans les collections dans des centres d'art contemporain. Pour Jocelyn Cottencin, la présence de cette édition uniquement dans des centres chorégraphiques et des lieux d'art permet sa consultation publique et sa potentielle activation collective. Il peut aussi devenir un reliquat de l'événement passé.

Dans ce projet, l'objet graphique est fonctionnellement lié à la performance. Par sa présence, il rend visible le contenu des échauffements afin que ceux-ci soient réalisés. C'est un objet qui, par son graphisme, permet une activation collective. Dans cette performance, les formes graphiques sont figées, mais si leur mise en page et leur matérialité permettent d'entraîner des actions, que se passe-t-il lorsque c'est la création graphique qui est performée ?

57. Franck Hinman Pierpont, *Plantin*, 1913.

II. B UNE CRÉATION EN DIRECT

G.U.I.,

DEGRÉ 48 Dans cette partie, je m'intéresse aux objets graphiques créés durant la performance. C'est l'action de créer du graphisme qui est au centre de l'événement. Elle dépend alors de nombreuses contraintes (temporelles ou matérielles) qui obligent les graphistes à performer leur métier mettant à l'épreuve leur endurance et leurs outils. Afin de désigner ce type de performance, j'utiliserai le vocabulaire « graphisme direct » ou « en direct » défini par Léa Chemarin :

J'adopterai le mot « direct », « graphisme direct » afin de désigner ces actions immédiates réalisées par le graphiste, dirigées sur une surface – le support de communication – dans un temps donné, avec peu ou pas d'intermédiaire. De plus, la présence d'une potentielle audience me poussera parfois à lui ajouter la préposition « en » pour « en direct » et ainsi souligner l'importance d'un graphisme réalisé de manière instantanée, pour les gens sur des lieux définis, révélateurs, cet ensemble ayant, je crois, une incidence sur le geste du/de la créateur/ice⁵⁸.

Le projet *Degré 48* de Daniel Foucard dont le collectif G.U.I. a pris part est révélateur de ce type de performance de graphisme.

G.U.I. est un collectif de graphistes, créé en 2007 par Nicolas Couturier et Bachir Soussi-Chiadmi qui rassemble aujourd'hui Nicolas Couturier, Sarah Garcin, Julien Gargot, Angéline Ostinelli, Benoît Verjat et Tanguy Wermelinger. Ils mènent des projets de design graphique interactifs, éditoriaux, *in situ* et performatifs. C'est un collectif qui interroge les liens entre les objets imprimés et numériques en produisant des dispositifs de consultation et de documentation. Leurs projets sont souvent conceptuels et prennent la forme de dispositifs expérimentaux comme *Performing Knowledge*⁵⁹. Celui-ci mettait en place un protocole afin de retranscrire en direct des conférences. Ils ont aussi réalisé le site *performance-art*⁶⁰ qui est l'aboutissement d'un programme de recherche sur l'histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à nos jours mené par Éric Mangion. Ainsi leurs liens avec les milieux de la performance et leurs intérêts pour la documentation semblent évidents et ont probablement orienté leur invitation à produire les archives des soirées performances du projet *Degré 48*.

58. Léa Chemarin, *Sismo-graphiste*, op. cit., p.15-16.

59. G.U.I., *Performing Knowledge*, Paris, Théâtre Paris 8, 18 mai 2018.

60. G.U.I., *Performance-Art*, 2012, [<https://performance-art.fr>].

Degré 48 est un projet à l'initiative de l'écrivain Daniel Foucard⁶¹, issu de son travail réalisé en résidence d'écriture autour du terme de « manifeste », aux Laboratoires d'Aubervilliers entre 2013 et 2014. *Degré 48*⁶² est un programme d'un an de soirées performatives consacré à l'exploration des formes du manifeste contemporain. Pour cela, il a commandé un manifeste à des artistes, écrivains, autrices ou poétesses, à partir d'une note d'intention :

Le manifeste est ordinairement un lieu en soi.

Il se publie, se proclame, dans les colonnes
d'un journal, dans un café, sur des tracts.

Le manifeste est le lieu d'un discours et d'une
pratique performative. Il est, par définition,
inattendu, on ne va pas à sa rencontre, c'est lui
qui surgit au détour d'une publication. Sauf si nous
proclamons, en son nom précisément,
sa toute nouvelle fonctionnalité, celle de produire
des rencontres. Donnons-lui un nouveau système
d'exploitation où le réinitialiser, lui redonner
sa fraîcheur, une plateforme qui deviendrait autant
sa tribune et son tremplin que sa base de données⁶³.

Durant la dizaine de soirées organisées, vingt-et-un manifestes ont été présentés et activés. Daniel Foucard a demandé au collectif de graphistes G.U.I. de produire la documentation imprimée de ces soirées. Dans les gestes d'archive, G.U.I. a mis en place des dispositifs performatifs pour créer des images imprimées pendant les soirées.



G.U.I., Banc-titre, dispositif
de documentation en direct,
Manifeste #1, 26 avril 2013.
Daniel Foucard, *Degré 48*, Aubervilliers,
Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2013.

61. Daniel Foucard est un écrivain français né en 1961.

62. Le nom *Degré 48* (Latitude exacte d'Aubervilliers : 48°54') : vient du degré 41 du poète Iliadz, d'après la latitude de Tbilissi, sa ville d'origine qui a vu naître la revue futuriste du même nom souvent rapprochée de l'esprit Dada qui prenait la forme d'une compilation de manifestes et déclarations d'intention.

63. Daniel Foucard, *Degré 48*, Les Laboratoires d'Aubervilliers, février 2013.
Lettre d'invitation envoyée auprès de tous les participant·es à *Degré 48*.

Les performances de graphisme ont eu lieu dans l'espace du foyer des Laboratoires d'Aubervilliers, pendant que les présentations des manifestes se passaient dans la salle de spectacle. Le collectif G.U.I. avait installé dans cet espace des dispositifs de documentation en direct utilisant des principes d'assemblages de contenus. Au fond du foyer, différents modules en bois et en métal permettaient d'organiser une table de mixage, une projection, des ordinateurs, des scanners et des rétroprojecteurs. Ces dispositifs étaient conçus pour compléter et imprimer des affiches en direct des manifestes qui étaient présentés. Ces procédés de documentation se sont renouvelés tout au long de l'année. Ils ont été répertoriés par G.U.I., en voici deux exemples.



G.U.I., *Banc-titre*, dispositif de documentation en direct, Manifeste #1, 26 avril 2013, Daniel Foucard, *Degré 48*.

Le premier, nommé *Banc-titre*, consistait à fabriquer les affiches, en temps réel à partir d'un banc de reproduction au format A1, homothétique au format A3 final. Pour cela, ils ont utilisé des documents, des images, des textes et des photos, créés par des complices qui voyaient la performance. Ces documents étaient fournis par une carte mémoire glissée sous la porte qui séparait la scène de la salle commune. Les membres de G.U.I. imprimaient ces documents ou les réécrivaient. Ils utilisaient une casse de la typographie *48 Doux*. Tout cela était assemblé au fur et à mesure sur le banc de reproduction. Une photo de l'assemblage était prise automatiquement toutes les quinze secondes et directement envoyée à l'impression. Ce dispositif a permis à 232 impressions d'être réalisées durant la première soirée le 26 avril 2013.

Un autre dispositif performatif intitulé *Remote-cam-scan* était fondé sur la composition d'une image par couche. Le collectif G.U.I. utilisait des prises de vue (des présentations des manifestes) et des images scannées (préalablement par les artistes) pour les assembler. L'image créée était composée de trois couches. La première était constituée par la capture vidéo de la salle à intervalle régulier par deux caméras, l'une orientée vers la scène, l'autre vers les gradins. La seconde était obtenue par un scanner A4 équipé d'un fond bleu permettant d'ajouter les documents fournis par les artistes sur la première couche. La troisième couche était composée de dessins et lettrages posés sur un scanner A3 qui produisaient l'effet d'une gomme sur les deux précédentes. La prise de vue automatique leur donnait un point de vue direct de la salle sans y être. Le fond bleu a permis de jouer d'un assemblage en incrustation. Cette post-production automatique les a amenés à découvrir l'assemblage

uniquement au moment de son impression. Ce dispositif a permis de réaliser 82 impressions durant la soirée du 18 décembre 2013.



G.U.I., Remote-cam-scan,
dispositif de documentation
en direct, Manifeste #13, 18 octobre
2013, Daniel Foucard, Degré 48.

Ces dispositifs servaient à compléter le verso des affiches par une impression en niveaux de gris documentant en temps réel les présentations des manifestes. Il s'agissait de compléter les affiches induisant un statut de protocole à ces objets graphiques dont les premières couches étaient préparées avant les performances.

Il existait deux versions de cette base d'affiches, imprimées en offset violet qui se composait : au recto du titre *Degré 48* et d'un texte explicatif du projet ; au verso simplement d'une trame légère. Dans cette étape de travail, G.U.I. a créé deux caractères typographiques : le *48 doux* et le *48 dur*, par glanages et assemblages de typographies utilisées sur les supports des manifestes historiques (par exemple le *Manifeste du Futurisme* ou le *Manifeste Dada*). Ces caractères typographiques expérimentaux jouaient de leur diversité et de leur dégradation. Ensuite, toujours en amont des soirées, chaque artiste envoyait une note d'intention qui prenait place au recto des affiches. Cet écrit était mis en page et imprimé en noir sur une centaine d'affiches.



G.U.I., 48 doux,
2013.

G.U.I., 48 dur,
2013.

Puis en direct des performances, le collectif G.U.I. composait le verso de ces imprimés selon différents dispositifs d'assemblages de matériaux variés (images, textes, dessins, scans, etc...) que des complices leur transmettaient depuis la salle de représentation. L'objectif était d'envoyer à l'impression



G.U.L., Degré 48, 2013. Première étape impression en offset violet du recto des affiches.



(...) MANOUCHE, COMME CHEZ TOUS LES INDIENS DE TOUTES
LES PLAINES - LES ARABES,
LES KANAKS, PEUT-ÊTRE LES
NAMBIKWARAS -, LES INDIENS
DE TOUTES LES ÎLES, ÇA VEUT DIRE
« HOMME », « ÊTRE HUMAIN »,
« HOMME VÉRITABLE », « HOMME
MARIÉ », « HOMME DE LA COMMU-
NAUTÉ », MANOUCHE, ÇA VIENT
SÛREMENT DE L'HINDI ET DU
SANSKRIT MANUSA OU MANUSHYA,
MAIS ÇA POURRAIT TOUT AUSSI
BIEN VENIR DE MENSCH, QUI VIENT
AUSSI DE L'HINDI COMME TOUTES
LES LANGUES INDO-EUROPÉENNES ET
VEUT AUSSI DIRE « HOMME » EN ALLEMAND. L'ALLEMAND QUI
EST LA LANGUE ÉTRANGÈRE PRINCIPALE DE BEAUCOUP DES MEMBRES
DE LA COMMUNAUTÉ MANOUCHE, QUI, DU RESTE, PARLE SOUVENT
PLUSIEURS LANGUES. C'EST MARRANT, MANOUCHE C'EST PRESQUE
MANUS, LA MAIN EN LATIN, ET ÇA S'ÉCRIT PRESQUE COMME ÇA
EN LANGUE PHONÉTIQUE INTERNATIONALE. ET MENSCH C'EST
PRESQUE MENS, L'ESPRIT, LA RAISON. ALORS LÀ, C'EST D'INCUE,
ON RETROUVE LA MAIN CERVEAU DE DJANGO, UNE « MAIN-MENS »,
UNE « MANUS-CERVEAU » QUI COURT DE FAÇON DÉLI-RANTE SUR
LES CORDES, EN CHANGEANT SANS CESSER DE PLAN, EN JOUANT
SUR TOUS LES REGISTRES OPPOSÉS, ET SOUVENT SUR PLUSIEURS
À LA FOIS, EN PRIVILÉGIANT CE QUI TRAVERSE, D'UN ACCORD
À L'AUTRE, D'UN STYLE À L'AUTRE, D'UNE LANGUE À L'AUTRE.

Thierry Chancelier

L'agence du doute

SATISFACTION IMMÉDIATE

NOUS MENONS UNE RÉFLEXION SUR L'IDÉE DE SATISFACTION IMMÉDIATE. LA RACINE LATINE DU TERME SATISFAIRE, *SATIS-FACERE*, SIGNIFIE LITTÉRALEMENT « FAIRE ASSEZ ». *SATIS*, ICI, EST UN ADVERBE ; NOUS POUVONS DONC PENSER D'UNE MANIÈRE ADVERBIALE. SATISFACTION SIGNIFIE : PENSER À L'ACTION EN TERME DE « CE QUI EST ASSEZ », DE « CE QUI EST SUFFISANT » POUR NOUS. C'EST UNE INTERPRÉTATION À LA FOIS DE QUANTITÉ ET D'INTENSITÉ. MAIS DE QUOI ? LITTÉRALEMENT, DE CE QUI SUFFIT, DE CE QUI EST ASSEZ. *SUFFICERE* EN LATIN EST *SUB-FACERE* : SE CONFORMER, SE SOUMETTRE OU SE RÉPANDRE, DANS LE SENS MATÉRIEL DU TERME, COMME LA TEINTURE SE RÉPAND DANS LE TISSU. LE SECOND SENS DE *SUFFICERE* - C'EST L'EMPLOI CONTEMPORAIN DE MOTS TELS QUE « SATISFAIRE » OU « ASSOUVRIR » - EST AUSSI ÉVOQUÉ DANS LES TERMES « AVOIR » OU « OBTENIR », QUI EN ANGLAIS (*GET* ET *OBTAIN*) PEUVENT CHACUN SIGNIFIER AUSSI BIEN « ACQUÉRIR » QU'« ACCOMPLIR ».

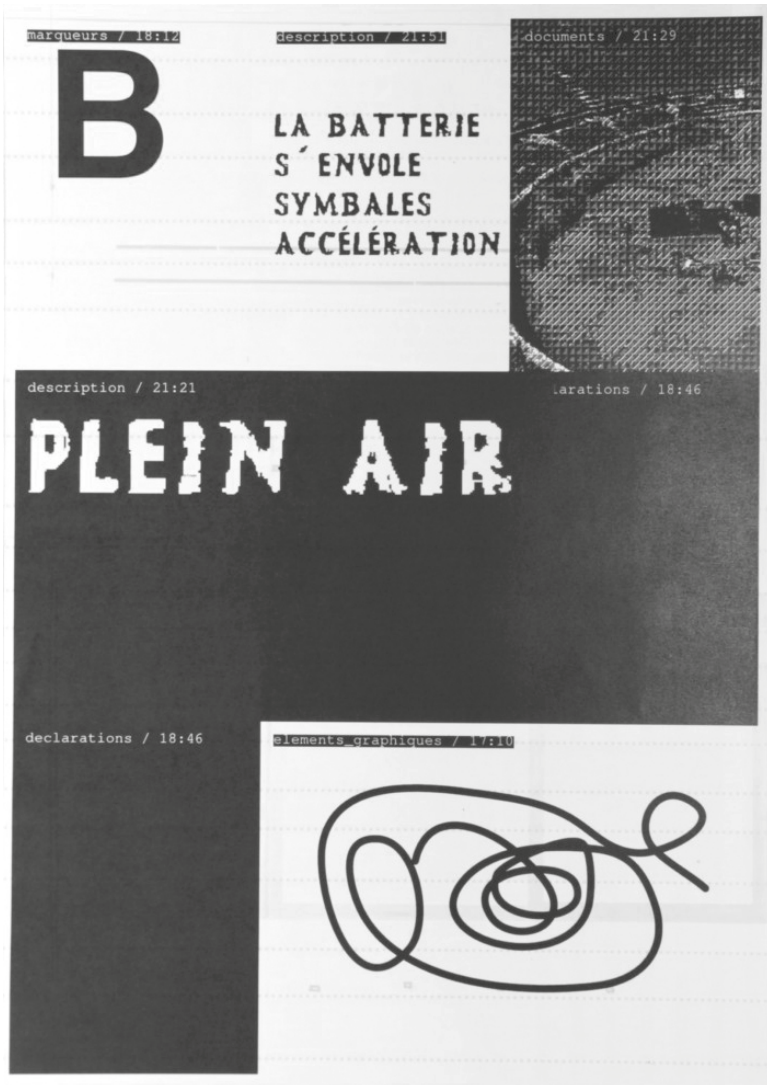
QUAND ON RÉFLECHIT AU TERME SATISFACTION, ON A À L'ESPRIT UNE ACTION QUI EST À LA FOIS SUFFISANTE ET AUTORITAIRE : UN ÉTAT D'IMPREGNATION. *IM-PRAE-GNATUS* : ACCELERER LE TEMPS SANS DÉLAI, AFIN D'ÊTRE AUSSI PROCHE QUE POSSIBLE DE CE QUI SE PASSE. CONTRAIREMENT À LA SATISFACTION INSTANTANÉE DE LA CONSOMMATION OU AU REPORT ÉPICURIEN DU PLAISIR, CETTE FORME DE SATISFACTION N'EST PAS DÉPENDANTE D'UN RÉSULTAT OU D'UNE ÉVENTUELLE RECOMPENSE. ELLE EST IMMÉDIATE - UNE EXPÉRIENCE COMPACTÉE PAR SA PROPRE PRODUCTION. VOILÀ LE SENS DE LA SATISFACTION IMMÉDIATE : L'EXPÉRIENCE DE CE QUI SE PASSE ET QUI NE NÉCESSITE PAS D'INTERMÉDIAIRE.

PENSER EN DES TERMES ADVERBIAUX (QUE NOUS EN SOYONS CONSCIENTS OU NON) NOUS LAISSE FAIRE L'EXPÉRIENCE À LA FOIS DE CE QUI EST ASSEZ ET DE CE QUI A LIEU DEVANT NOUS. C'EST UN PROCESSUS D'ADRESSE, DE *SPEECH* OU DE DONATION ; C'EST UN PROBLÈME DE CONFIANCE. UNE TELLE FONCTION NE PEUT EXISTER QU'AVEC CEUX QUE L'ON AIME.

A CONSTRUCTED WORLD

G.U.I., Degré 48, 2013. Seconde étape impression niveaux de gris du recto des affiches.

G.U.L., Degré 48, 2013. Dernière étape création et impression en direct du verso des affiches.



une image de ces compositions toutes les trente secondes pour qu'à la fin de la soirée, une centaine d'affiches uniques soient distribuées aux visiteurs qui partaient avec, tel un souvenir ou une trace de la soirée.

Pour les graphistes, les performances sur scène étaient sans doute rarement vues. Ils utilisaient des moyens d'enregistrement (caméras, enregistreurs) pour récupérer des matières utiles pour leur documentation performée. Cette urgence de création les forçait à trouver des moyens d'archive rapides qui n'étaient sans doute pas influencés par les actions sur scène. Il en résulte que leur documentation est expérimentale et peu instructive. En effet comme l'explique Anne Bénichou :

la notion de document est sous-tendue par l'idée
d'authenticité (le document est une preuve),
de trace (il a une valeur testimoniale), mais aussi
une valeur didactique (il informe ; il instruit),
comme l'indique son étymologie latine
(*documentum*, du verbe *docere* qui
signifie « enseigner »)⁶⁴.

Ici, la documentation créée par G.U.I. ne remplit pas tous ces critères. Elle est elle-même le résultat d'une œuvre : celle de la performance des graphistes. Il y a un glissement entre la séparation préalable œuvre (art) et document (graphisme) puisque les documents ainsi créés sont à la fois de l'ordre de l'archive et du performatif.

Dans ce projet, la performance des graphistes répond à une commande : produire des formes imprimées pour (archiver) des soirées manifestes. Ce à quoi ils ont répondu de façon franche : performer la documentation. La performance dépend totalement des objets graphiques puisque leur création est l'action principale de l'événement. À travers la dizaine de soirées de performances, G.U.I. ont réalisé des milliers d'affiches qui forment un ensemble varié et maximaliste. Ces affiches produisent une série différenciée, dont chaque visiteur repartait avec un exemplaire unique comme trace de leur soirée. À la suite de ces soirées performatives, G.U.I. a édité un livre éponyme, *Degré 48*⁶⁵, documentant cette fois le travail des graphistes.

Dans ce projet, le collectif G.U.I. construisait une archive en direct. Afin de mettre en lumière les possibles interprétations des événements qu'ils ont documentés, j'ai choisi d'étudier le projet *Crystal Maze V : Haut les mains !* de l'Agence du Doute qui a eu lieu pour *Degré 48*.

64. Anne Bénichou, « Ces documents qui sont aussi des œuvres », Anne Bénichou (Éd.), *Ouvrir le document, Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Paris, Les presses du réel, 2010, p.47.

65. G.U.I., *Degré 48*, Aubervilliers, BANC! et Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2014.

II. C UNE MANIPULATION L'AGENCE DU DOUTE, *CRYSTAL MAZE V:*

HAUT LES MAINS! L'Agence du Doute fondée par Brice Domingues, Jérôme Dupeyrat et Catherine Guiral mène, depuis une dizaine d'années, une recherche consacrée aux montages (cinématographique, éditorial ou graphique). Pour cela, iels ont créé un dispositif de monstration nommé *Crystal Maze*⁶⁶ qui conjugue les formes et les principes de la conférence, de la projection, de l'exposition et de l'édition. Catherine Guiral définit ainsi ce dispositif:

Le *Crystal Maze*, franglisme assumé,
est tout à la fois figure du dédale
et des facettes, un labyrinthe
de miroirs-reflets qui auraient la faculté
kaléidoscopique de faire se métamorphoser
le vaste territoire de l'édition en une myriade
(pour ne pas dire constellation!)
de choses vues, lues,
rendues à un moment M ⁶⁷.



L'Agence du Doute, *Crystal Maze V:*
Haut les mains!, Aubervilliers,
Les Laboratoires d'Aubervilliers,
6 décembre 2013.

Pour *Degré 48*, iels ont répondu à l'appel du manifeste contemporain de Daniel Foucard en réalisant *Crystal Maze V: Haut les mains!* avec l'aide d'Alexandru Balgiu et Mélanie Mermod. La performance a eu lieu aux Laboratoires d'Aubervilliers, le 4 décembre 2013 et a pris la forme d'une digression par rapport au terme manifeste: « Iliazd mène au manifeste, le manifeste mène à la main, mais entre Iliazd et la main, rien de manifeste. *Le Crystal Maze V* est le récit de ce non-lien...⁶⁸ » Ainsi, iels souhaitaient créer un manifeste pour la pensée digressive et associative entre la main, la voix et le cerveau. Le titre

66. L'Agence du Doute, *Crystal Maze*, 2010-..., [http://agencedudoute.org/].

67. Extrait de Catherine Guiral, *Crystal Maze II: Free, Freak, Fake*, citée par Thierry Chancogne, *Crystal Maze #2*, Tombolo Presses, 14 septembre 2011, [https://www.t-o-m-b-o-l-o-eu/flux/crystal-maze/].

68. Texte de présentation du projet sur le site de l'Agence du Doute, [http://agencedudoute.org/cm/crystal-maze-v/].



de la performance dans *Degré 48* est d'ailleurs *Manouche*, *manus*, *mensch*, *mens*. Il est suivi d'un texte de présentation qui explicite le lien entre ces mots :

(...) Manouche, comme chez tous les indiens de toutes les plaines – les Arapesh, les Kanaks, peut-être les Nambikwaras –, les indiens de toutes les îles, ça veut dire « homme », « être humain », « homme véritable », « homme marié », « homme de la communauté ». Manouche, ça vient sûrement de l'hindi et du sanskrit *Manusa* ou *Manushya*, mais ça pourrait tout aussi bien venir de *Mensch*, qui vient aussi de l'hindi comme toutes les langues indo-européennes et veut aussi dire « homme » en allemand. L'allemand qui est la langue étrangère principale de beaucoup de membres de la communauté manouche, qui, du reste, parle souvent plusieurs langues. C'est marrant, Manouche c'est presque *manus*, la main en latin, et ça s'écrit presque comme ça en langue phonétique internationale. Et *Mensch* c'est presque *mens*, l'esprit, la raison. Alors là, c'est dingue, on retrouve la main cerveau de Django, une « main-mens », une « manus-cerveau » qui court de façon délirante sur les cordes, en changeant sans cesse de plan, en jouant sur tous les registres opposés, et souvent sur plusieurs à la fois, en privilégiant ce qui traverse, d'un accord à l'autre, d'un style à l'autre, d'une langue à l'autre⁶⁹.

Toutefois, cette proposition s'écarterait de la forme manifeste puisqu'elle contesterait la dimension unilatérale d'un tel discours.

Crystal Maze V: Haut les mains! prenait la forme d'une pièce de théâtre en deux actes où se rencontraient des images, des voix et des objets édités. Le premier acte reposait sur la projection d'un film créé à partir d'assemblages de contenus préexistants. Le deuxième acte était constitué de manipulations d'objets graphiques et de lectures. Dans ce projet, les manipulations d'objets imprimés sont centrales. Pour le comprendre, j'ai eu accès au texte de présentation sur le site de l'Agence du Doute, au film et bien sûr à la documentation qu'en a fait le collectif G.U.I. En effet, une vingtaine de pages du livre *Degré 48* archive la performance *Crystal Maze V: Haut les mains*. Ces pages se composent d'une grille de quarante-deux images, où l'on voit des extraits du film,

69. Texte de présentation issu de l'Agence du Doute, « D48#17: Manouche, manus, mensch, mens », G.U.I., *Degré 48*, op. cit., p. 701.

et des images des actrices de l'Agence du Doute. Ainsi, je peux déduire que les deux parties de leur performance se sont superposées.

La première partie, le film, dure 35 min et crée des croisements entre des sources antérieures. Il présente des extraits de films (connus) et une manipulation d'images imprimées issues de l'histoire de l'art. On y voit des mains déplacer des images sur une surface et créer des collages entre les références pour leur offrir une nouvelle lecture.



L'Agence du Doute,
Crystal Maze V: Haut les mains!
Capture d'écran de la vidéo.



L'Agence du Doute,
Crystal Maze V: Haut les mains!
Capture d'écran de la vidéo.

Dans cette partie du projet, la manipulation a été filmée, ce n'est pas l'action directe, la performance, qui est montrée, mais sa documentation. À l'inverse, le 14 octobre 2023 durant l'événement *Conversations*⁷⁰, l'Agence du Doute, Aurane Loury, Valentin Garcia et Anna Georges Lopez ont proposé *Something which is very near in place and time, but not yet known to me*, une navigation performée dans des livres aux couvertures bleues en les manipulant ainsi directement devant les spectatrices.

Les objets graphiques (images ou livres) manipulés ainsi activent des objets antérieurs à la performance. Pourtant, ces objets graphiques bien que préexistants n'ont pas été créés pour la performance, ni par les graphistes qui performant. Ils ne sont pas dépendant de la performance, c'est leur manipulation (par la main, l'œil, la voix) qui l'est. Ils acquièrent un statut d'objet performantiel durant l'événement qu'ils perdent une fois

70. *Conversations*, 12 au 15 octobre 2023, Paris, à la Boîte 31, [<https://www.instagram.com/conversations.entre/>]. Cet événement invitait des actrices du livre à en parler.

la performance terminée. À la différence des objets performantiels créés pour être activés, ils ne renseignent pas sur les procédés de leur activation une fois la performance achevée.

Le deuxième acte de *Crystal Maze V: Haut les mains!* montrait les performeurs qui manipulaient des objets graphiques sur scène. Sur les images de cette performance, j'observe différents objets qui ont été utilisés : une machine à écrire avec une feuille blanche à l'intérieur, une plaque métallique et un multiple imprimé. Sur une photographie, je vois que le multiple imprimé était distribué aux spectateurices. Il se composait de différents feuillets non reliés de tailles différentes. Il s'agissait d'une forme de documentation de la performance qui ressemblait à un complément textuel permettant d'en comprendre les enjeux. À la différence du collectif G.U.I. qui propose plutôt une trace photographique séquencée de l'événement.



L'Agence du Doute,
Crystal Maze V: Haut les mains!
Le multiple accompagnant
la performance.

Toutefois, l'objet dont la manipulation devenait spécifique était la plaque métallique. Celle-ci était souple et, je suppose par son format, qu'il s'agissait d'une plaque offset. De plus, Alex Balgiu qui l'a manipulé avec Brice Domingues fait partie de l'Association Presse Offset⁷¹ ce qui confirme mon idée. Sur cette plaque un texte était écrit au feutre indélébile, sur les deux faces, recto-verso. Cette plaque était lue par deux personnes simultanément, obligeant les deux lecteurices à la manipuler et à la tordre. C'est bien sûr, les agissements des mains et des voix qui étaient ainsi mises en exergue dans cette proposition manifeste.

L'intérêt de cet objet performatif est que l'écriture présente sur les deux faces crée *de facto* une lecture collective et un lien entre les deux personnes. Cet objet graphique est un objet relationnel puisqu'il crée par son usage un lien entre deux personnes. *Une Conversation autour du livre de la neige*⁷² d'Aurane Loury et Valentin Garcia est un autre exemple d'objet éditorial relationnel. Il prend la forme d'un ruban qui retranscrit un entretien entre le journaliste Pascal Goffaux et le poète François Jacqmin. Ce ruban se lit simultanément par les deux côtés, obligeant les lecteurices à se tenir face-à-face, à une certaine distance et avec un rythme de lecture équivalent. Dans ces deux objets, la manipulation (par les mains et le corps) est nécessaire

71. L'Association Presse Offset est un atelier d'impression au Doc à Paris.

72. Aurane Loury et Valentin Garcia, *Une Conversation autour du livre de la neige*, 2024.

L'Agence du Doute, Crystal Maze V: Haut les mains! Lecture à deux voix de la plaque offset et inscription au feutre.



à l'activation (par la voix), elle-même nécessaire à la compréhension. Ce sont des objets graphiques dont la mise en forme induit un geste performatif. Dans le *Crystal Maze V*, les objets sont toutefois unitaires, seule l'édition existait en plusieurs exemplaires. Ces objets uniques ne permettent pas leur manipulation par d'autres personnes.



Aurane Loury et Valentin Garcia, *Une Conversation autour du livre de la neige*. Activation de la version géante, Nevers, Ravisius Textor, 3 février 2024.

Dans cette performance, différents objets graphiques acquièrent des statuts distincts. Les objets sources ou références préexistants à la performance ont un rôle de support. Ils sont indépendants de la performance, mais la performance est dépendante de leur manipulation. La plaque métallique, objet graphique créé pour la performance, a un rôle d'objet relationnel. L'objet graphique dépend de son activation et garde une trace de la performance. Enfin, le multiple imprimé a un rôle de documentation de l'événement, par sa distribution il complète la performance.

À travers cette partie, j'ai exposé les différents liens qu'entretiennent les objets graphiques de performance durant l'événement. Ces objets peuvent être des supports pour une activation, leurs manipulations peuvent influencer la performance en passant du rôle de partition à celui d'accessoire. Enfin, une des propositions les plus singulières est la création d'objets graphiques durant la performance. Le graphisme devient performatif et le graphiste performe son métier.

III. APRÈS



*Les objets graphiques
postérieurs
à la performance*

III. A UNE RETRANSCRIPTION

AURIANE PREUD'HOMME,

GOSSIPING IS NOT

(JUST) BITCHING

Dans cette troisième partie, j'étudie les objets graphiques de performance postérieurs à celle-ci. Ces objets cherchent à archiver l'éphémère. Ils deviennent un document témoin de l'événement. Dans cette troisième partie, je m'intéresse aux différentes manières d'archiver la performance par l'objet imprimé afin de comprendre leurs différentes formes et de me poser la question de leur *re-enactment*. Ce terme, défini dans la première partie, a été au cœur de discussions dans les milieux de l'art contemporain. Les chercheurs du colloque « De l'archive au reenactment : les enjeux de la re-présentation de la performance »⁷³ étudiaient la complexité de ces formes qui confrontent leurs caractères éphémères et accordent une place importante aux objets (photographies, vidéos, partitions).

Une performance de graphisme qui permet le *re-enactment* pourrait se servir d'un objet graphique de retranscription afin d'en partager le contenu et les informations nécessaires. Comme c'est le cas de la performance *Gossiping is Not (Just) Bitching*⁷⁴ d'Auriane Preud'homme.

Auriane Preud'homme s'est d'abord formée au design graphique et à la typographie avant de devenir principalement artiste. Elle réfléchit aux formes d'oralités et aux glissements entre la matérialité et le langage à travers l'écriture, la performance, la sculpture et son travail d'édition. Elle a co-fondé avec Roxanne Mailliet en 2019 la revue *Phylactère*⁷⁵ qui explore les formes de retranscriptions des performances, réfléchissant à ce que seraient des « archives vivantes »⁷⁶. Cette revue a une approche féministe intersectionnelle et laisse la place à de nouveaux imaginaires inclusifs. *Phylactère*, dont trois numéros sont parus, explore des formes de traductions subjectives et spontanées prenant la forme de scripts, de protocoles, de dessins, de poèmes, de compte-rendus, mettant en avant la singularité de ces formes verbales à travers une mise en page et l'utilisation de typographies expressives.



Auriane Preud'homme,
*Gossiping is Not (Just)
Bitching*, Hanvec, Festival SONJ
avec Setu, 2022.

73. Janig Begoc, Nathalie Boulouch et Katrin Gattinger, « De l'archive au reenactment : les enjeux de la re-présentation de la performance », [colloque], Strasbourg, L'ACCRA, 11 et 12 avril 2013, [<https://accra-recherche.unistra.fr/evenements/colloques/2013/de-lar-chive-au-reenactment-les-enjeux-de-la-re-presenta-tion-de-la-performance/>].

Récemment, Auriane Preud'homme s'est intéressée aux commérages, à la télé-réalité, aux représentations des voix féminines dans l'histoire et la littérature ancienne, à la pédagogie radicale et féministe et à l'édition indépendante. En démontre la performance *Gossiping is Not (Just) Bitching* qui abordait l'histoire des commérages par ses différentes significations étymologiques à travers les époques.

En utilisant une approche digressive, des jeux de rôle et des accessoires, la performance explore le commérage en tant que mode d'expression performatif, forme souterraine de communication et outil d'émancipation politique⁷⁷.

Auriane Preud'homme parlait ainsi de stéréotypes de genre, d'oppression exercée sur les voix des femmes et des queers. *Gossiping is Not (Just) Bitching* est une performance émancipatrice, elle cherche à s'affranchir du terme péjoratif de « commère » en allant chercher ses autres significations plus anciennes. En ce sens, elle utilise la performance comme un lieu d'appropriation et de visibilisation comme l'ont théorisé Juliette Bertron et Carole Halimi :

L'acte performatif, dans sa visibilité ou son invisibilité, est le lieu d'une interrogation tangible, à même de véhiculer des savoirs comme d'en détourner ou d'en interroger d'autres. Si ce médium a pu servir de terrain aux revendications féministes, c'est que les femmes s'y trouvent à la fois actrices, créatrices et sujets. Le mode de visibilité et d'exposition de soi en jeu dans la performance permet de dessiner un espace en creux, où les femmes peuvent physiquement et conceptuellement se livrer à une remise en question de leur propre condition⁷⁸.

J'ai pu étudier cette performance grâce aux images présentes sur le site de l'artiste et à l'édition de retranscription éponyme créée postérieurement en octobre 2022. La performance imaginée en 2021 prenait la forme d'une lecture d'une demi-heure avec l'incarnation de différents personnages grâce à des masques et accessoires. Quatre masques en céramiques, colorés grâce à des émaux, représentant des visages déformés ont été utilisés.

74. Auriane Preud'homme, *Gossiping is Not (Just) Bitching*, Pantin, Magasins Généraux, 2021.

75. Auriane Preud'homme, Roxanne Maillot et Camille Videcoq (Éd.), *Phylactère*, 1-3, Marseille, Immixtion Books, 2019-...

76. Ce terme présent sur leur site fait référence au travail de Sam Bourcier.

77. Auriane Preud'homme, *Gossiping is Not (Just) Bitching*, 2022, [<https://aurianepreud-homme.com/gossiping-is-not-just-bitching-performance-2021/>].

78. Juliette Bertron et Carole Halimi, « Introduction », *Archives of Women Artists-Research and Exhibitions*, (Éd.), « La performance : un espace de visibilité pour les femmes artistes ? », [actes de colloque], Paris, Beaux-arts de Paris, 14 mai 2018, AWARE, 2020, p. 5-8.

Ils font référence aux masques du théâtre grec antique qui servaient à amplifier les expressions faciales. En plus de ces masques, elle changeait une fois de costume durant sa lecture et lisait un extrait de livre. La performance a eu lieu pour la première fois aux Magasins Généraux, à Pantin, pour la programmation *Passerelles À table*, puis elle a été rejouée aux Abattoirs Musée Frac Occitanie, au SOÑJ Festival, à l'Espace Nonono à Montreuil et à Genk en Belgique. Cette performance réactivée dans différents lieux me permet d'identifier l'influence de l'espace sur la performance⁷⁹.



Auriane Preud'homme,
Gossiping is Not (Just) Bitching.
Masque en céramique.



Auriane Preud'homme,
Gossiping is Not (Just) Bitching.
Le Moyen-Âge serait-il émancipateur?,
Toulouse, Musée des Abattoirs, 2021.

L'édition *Gossiping is Not (Just) Bitching* contient l'entièreté du texte lu durant la performance ce qui me permet de connaître précisément son contenu. On pourrait comparer cette édition à une partition de performance car elle permet au lecteurice qui ne l'a pas vu de s'en emparer. Plus exactement même,

79. Par exemple aux Magasins Généraux, c'est un bâtiment industriel qui a été réhabilité en lieu d'art contemporain, les matériaux de construction apparents rendent l'atmosphère froide. Dans cet espace, Auriane Preud'homme performe face à un public attablé. L'espace qui lui est réservé semble assez petit. Au Musée des Abattoirs à Toulouse, la performance a lieu dans la cadre de la programmation *Le Moyen-Âge serait-il émancipateur?*, au sein d'une salle d'exposition; on aperçoit un grand tableau et des sculptures dans une atmosphère médiévale (sculpture de tête de cheval). Les objets qu'Auriane Preud'homme manipule durant la performance sont posés sur une table en métal à roulette. Dans les images que j'ai pu voir, je ne vois pas le public. Au festival SOÑJ, la performance a lieu en extérieur, autour d'une ancienne construction en pierre, en ruine, sur laquelle Auriane Preud'homme prend place. Les masques sont positionnés dans le décor et les spectateurices un peu plus loin, assises dans l'herbe.

je rapprocherais cet objet d'un texte de théâtre car il reprend plusieurs de ses codes : l'utilisation de différents personnages et de didascalies permettant de commenter les actions faites durant la performance.



Fig. 118. — Scène de comédie. (D'après une peinture antique.)

Scène de comédie
(d'après une peinture antique)
montrant l'utilisation de masque
grec antique.

Le texte de la performance est écrit par Auriane Preud'homme. Elle se positionne sur son rapport aux commérages par l'assemblage de contenus pré-existants qui deviennent les différents personnages de la performance qu'elle incarne. Entre ces morceaux de textes empruntés, l'artiste tisse des liens politiques avec les significations du mot *gossip* du Moyen-Âge à aujourd'hui. La performance débute par une analyse du chapitre « On the meaning of gossip » extrait de *Witches, Witch-Hunting*⁸⁰ de Silvia Federici qui explique l'étymologie du mot *gossip*, employé au Moyen-Âge pour décrire des amitiés entre femmes. Le mot prend une tournure péjorative au XVI^e siècle où il sert à qualifier les semeuses de troubles qui répandent des rumeurs. Auriane utilise un extrait de la télé-réalité *Keeping Up with the Kardashians*⁸¹ pour montrer que le sens commun actuel de commère vise à représenter les femmes par leur superficialité et leur idiotie. La suite de la performance met en lumière la manière dont les minorités sont ciblées par les ragots pour renforcer les stéréotypes. Puis, elle parle de la réappropriation des *gossips* pour construire les identités queers, en expliquant que les commérages sont une manière de faire circuler des discours officieux ce qui représente une crainte pour les hommes. En ce sens, Auriane évoque les textes de Marie Thompson qui parle de la représentation insupportable et stridente des voix féminines.

À la fin de la performance, elle explique que cette connaissance du *gossip* lui a appris à revenir aux premiers sens étymologiques de liens d'amitié afin de réapprendre à les entretenir. Suivent ensuite les lieux où étaient pratiqués les commérages : les bains publics et les lavoirs dont le mot allemand *Klatsch* tire son sens : un bruit répétitif, une onomatopée, une tâche et « potin ». L'artiste tisse alors les liens entre ces définitions pour parler du lavoir comme lieu de *gossip*. Avant de parler des lieux contemporains de *bitching* qui permettent un exutoire, une identification aux autres. Ouvrant la porte à l'émancipation des voix, à devenir un outil de résistance.

80. Silvia Federici, « On the meaning of gossip », *Witches, Witch-Hunting, and Women*, Common Notions, Autonomedia, PM Press, 2018.

81. Kim Kardashian, Khloé Kardashian, *Keeping Up with the Kardashians*, Entertainment

Gossip devient donc un outil de résistance nécessaire, un moyen de déjouer les dominations mises en place et de se protéger physiquement et émotionnellement dans les sous-terrains sinueux du bouche-à-oreille. Faire des ragots, c'est aussi l'excitation simple de spéculer, manipuler, étirer et détourner des théories non-avérées⁸².

L'édition que j'étudie⁸³ prend la forme d'un livret agrafé de 20 pages au format A5. L'intérieur est imprimé en laser en noir sur un papier couché 80g. La couverture est imprimée en risographie quatre couleurs (orange, noir, cornflower, light teal) par le Studio fidèle sur un papier 115g. L'édition est publiée à deux cents exemplaires en octobre 2022 et vendue à six euros par Auriane Preud'homme. Ce format léger permet une manipulation aisée ainsi qu'un coût de production peu onéreux. Cela indique que l'artiste souhaite que cet objet circule, qu'il puisse être acheté facilement. De ce fait, Auriane Preud'homme se positionne en faveur de la circulation des contenus et laisse ainsi la possibilité au *re-enactment*.

Sur la première de couverture, on trouve le titre *Gossiping is Not (Just) Bitching*, le nom de l'artiste et des glyphes étoiles. Le titre est également écrit sur le dos du livre, et, puisqu'il est fin, est partagé sur la première et la dernière de couverture. La quatrième de couverture est un dégradé orange, cornflower et light teal. Différents textes imprimés en noir sont présents : il y a le colophon de l'édition, un résumé en anglais et des glyphes symbolisant des oreilles, des yeux et des ligatures. Cette couverture est ornementale et expressive, elle renvoie aux codes d'un graphisme contemporain qui s'émancipe des conventions fonctionnalistes, notamment par l'utilisation de nombreuses typographies. Citée en quatrième de couverture, l'édition utilise treize typographies différentes⁸⁴. Toutes sont libres de droits et plusieurs d'entre elles proviennent de la typothèque Bye Bye Binary⁸⁵ et contiennent des glyphes inclusifs. Ce choix de typographies s'inscrit dans une volonté politique inclusive. Il renvoie aussi au graphisme de la revue *Phylactère* qui utilise de nombreuses typographies.

Dans l'édition, l'utilisation des treize typographies permet d'identifier les différents registres de contenus. Lorsque c'est Auriane Preud'homme qui s'exprime en son nom, le paragraphe commence par une lettrine en *Zapfino* puis le texte se poursuit en *BBB Baskervool*. Les typographies changent lorsqu'Auriane lit des extraits de textes : chaque extrait use alors d'une typographie différente. Les titres d'œuvres citées utilisent la typographie *Glossy Magazine*

Television, 2007-2021.

82. Extrait d'Auriane Preud'homme, *Gossiping is Not (Just) Bitching*, auto-édition, 2022, p.14.

83. Auriane Preud'homme, *Gossiping is Not (Just) Bitching*, *ibid*.

Il s'agit de la version française de la retranscription de performance, il existe aussi une version anglaise assez différente dans sa forme.

84. *Academy Engraved*, *Adelphe*, *Apple Chancery*, *BBB Baskervool*, *Glossy Magazine*, *Helvetica*, *Hershey-Noailles-OldFrench*, *New Edge*, *Snell Roundhand*, *Srisakdi*, *Times*, *Van Dijk*, *Zapfino*.

85. Bye Bye Binary (BBB) est une collective franco-belge, une expérimentation pédagogique, une communauté, un atelier de création typographique variable, un réseau, une alliance.

Tattles
prattles and
chatters
are
threatening,

chewed,
casted by **cavities,**
by the **wet and contagious viscosity**
of our curses,
digested with stomach acid,
gagged,
regurgitated in a release
of **unstoppable words.**

Gossiping is **digesting**
Gossiping is **de-closeting.**

Gossiping is Not Just Bitching est une performance présentée notamment aux Magasins Généraux, Pantin; au Musée des Abbayes, Boulogne et au Festival Sonj, Lanvry (sur invitation du festival Setu). Texte et mise en page: Auriane Preud'homme. Merci à Clovis Maillet, Louise Hervé, Bernadette Letierce Preud'homme et Contemporaines. Relecture: étain zwet. Composé avec les typographies Academy Engraved, Adelphe, Apple Chancery, BBB Baskerville, Glossy Magazine, Helvetica, Hershey-Noailles Old French, New Edge, Inell Roundhand, Times, Van Dyke, Zapfino. Imprimé en 200 exemplaires en Octobre 2022. Couverture imprimée par Studio Fibble, Paris.

Auriane Preud'homme

Gossiping is Not Just Bitching



Auriane Preud'homme, *Gossiping is Not (Just) Bitching*, auto-édition, 2022. Couverture risographiée.

— je ne connaissais pas ce mot qui veut dire « affectueuse ».

*« Femme habile, espiègle ou rusée »,
« Femme curieuse, indiscrete et
bavarde, généralement malveillante,
à l'affût des moindres nouvelles,
vraies ou fausses, et prompte
à les colporter. »*

Un exemple, extrait de *Capitaine Conan*, par Roger Vercel,
publié en 1934: * * *

*« Grosse, vieille commère;
les commères du quartier.
Les commères à larges faces
bavardaient avec une volubilité
de moulin. »*

Pour revenir à Federici et le Moyen Âge, des choses beaucoup plus dark s'en sont suivies autour du XVII^e siècle, comme l'utilisation en Angleterre et en Ecosse du *ducking stool*, — qui se traduit par « tabouret d'esquive » — une chaise suspendue au dessus d'une rivière par une corde, elle-même attachée à une poutre en bois. Les femmes y étaient ligotées puis immergées dans l'eau un certain nombre de fois, selon des temps plus ou moins longs, en fonction du degré de nocivité de leurs commérages. Ou encore le *scold's bridle* — bride de réprimande ou bride de la commère en français (d'ailleurs le mot « scold » signifie également « mégère ») — sorte de masque de la honte fait de métal s'apparentant à une muselière. Il était utilisé pour punir les troubles à l'ordre public comme les bagarres de rue, ou le colportage de fausses rumeurs. Elles devaient

défiler dans les rues avec ce masque. Il était fabriqué d'une armature en forme de cage pour la tête, avec un mors au niveau de la bouche d'environ 5 centimètres, qui exerçait une forte pression au-dessus de la langue et l'empêchait ainsi de se relever... Elle les faisait aussi excessivement saliver et c'était apparemment ultra douloureux. Ce même type d'accessoire de torture était employé pour l'exploitation d'esclaves dans les colonies britanniques de la Nouvelle-Angleterre. Une façon horrible donc d'humilier les femmes et de les silencier.

Voilà donc l'évolution vulgarisée des *gossip* — du marrainage, de l'entraide et l'amitié, on l'emploie aujourd'hui comme synonyme de *bitching* diffamatoire entre les femmes et les *queers*. D'ailleurs, en lisant un texte de Nina Martyris appelé *Gossip Girls: Tea Parties And The Sexist Slang They Inspired*, où elle parle du rituel du thé à l'époque victorienne — considéré comme une activité majoritairement féminine — je découvre d'où vient l'expression *bitcher*. Il existait apparemment plusieurs termes familiers pour dire pour dire « thé » : « bouillon de bavardage », « bouillon de scandale » et le verbe *to bitch* : sorte de *slang* pour dire « faire du thé ». Vous connaissez déjà peut être l'expression *spill the tea* — à savoir partager ou déverser ses potins, qui a sûrement une affinité avec tout cet univers domestique. Mais *to bitch*, « faire du thé » donc, avait pour variantes *stand bitch* et *bitch the pot* ; qui signifiaient « présider en tant qu'hôtesse le moment du thé ». On se doute, qu'en outre une fois, les femmes qui délaissaient l'entretien de leur foyer pour se réunir et discuter entre elles pouvaient représenter une forme de menace de radicalisation, voir de complot contre les hommes. D'où l'association du *slang bitch* à l'appellation la plus offensante donnée à une femme, plus encore que celle de pute.

{...}

Tous ces récits résonnent dans ma tête comme si ma vision du *gossip* avait été un vaste mensonge. Quand j'imaginai les *gossips*, ça me faisait d'abord penser aux magazines *people*, qu'on appelle aussi la « PRESSE À SENSATION », « PRESSE À SCANDALE » ou « PRESSE D'ÉVASION » pour parler des émotions produites sur les lectrices. Où les visuels des couvertures sur papier glacé me rappellent le côté littéral et plaqué des romans-photos. Où la manière d'écrire traite toute information avec romance et passion. Cette presse considère ouvertement les femmes comme

des crétines écervelées, pour sûr mères, ou mères en devenir, pourquoi pas femmes au foyer, obsédées par leur poids, leur apparence, et, évidemment, fantasmant la vie authentique, voire pathétique de célébrités élitistes. Avec des choix de noms de magazines comme : «OOPS, CLOSER, ENVY, PUBLIC, VOILÀ, VOICI, SCOOP ». Une prédominance de rose, de blanc et de bleu, un usage abusif des points d'exclamations et de suspension, et des titres racoleurs qui empruntent un ton surfait :

{porter masque blanc}

«Jennifer Aniston : enceinte ?
La nouvelle qui fait trembler Angelina Jolie...

Laurent Delahousse et Claire Chazal : ils sont ensemble !

Kate Middleton attend un royal baby numéro 3.

{porter masque noir}

Sophie Marceau : Richard l'a quittée !
Le pire été de sa vie !

Brigitte Macron : les vraies raisons de ses week-ends en solo...

Katie Holmes : enceinte, elle ne sait pas qui est le père !

Laetitia Hallyday et Pascal : ils adoptent un enfant, il s'appellera Johnny.»

Les ragots me rappelaient aussi les chaînes d'informations people diffusées en continu sur le câble, comme E! Entertainment, dans la même lignée que les *talk-show* américains du milieu d'après-midi, dont la *target* reste bien sûr : les femmes. Dans ces émissions, on assiste à un véritable *soap-opera* de rumeurs — souvent pas si sensationnelles — mais présentées comme telles, avec des animatrices qui empruntent un ton solennel, voire (faussement) émotif, une adresse directe, un ton dramatique et des expressions du visage surjouées.

Comme pour mimer un faux-semblant d'empathie envers ces stars au destin déchu. Un véritable spectacle de l'affect. D'ailleurs, c'est aussi sur E! Entertainment que fleurissent les émissions de télé-réalité, notamment l'une des plus connues : *Keeping up with the Kardashians*...

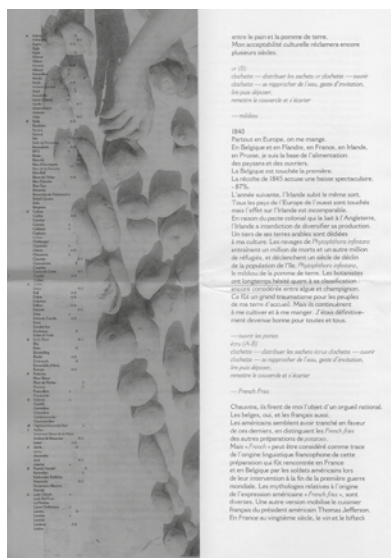
Voici le contexte de l'émission (pour ceux qui ne la connaissent pas) : c'est une série de télé-réalité qui suit le quotidien d'une famille américaine très aisée : les Kardashians. La famille est composée de cinq sœurs : Kendall, Khloé, Kim, Kourtney, et Kylie, et de leur mère Kris. Il y a un épisode particulièrement marquant — que vous avez peut-être déjà vu, où Kim Kardashian se bat physiquement avec sa sœur Kourtney. Il y a souvent des tensions entre les différents membres de la famille, mais celui-ci est très connu parce qu'il se conclut par une vraie bagarre. *Keeping up with the Kardashians*, Saison 18, Episode 1 intitulé : *Bagarre, amitié et fashion week, partie 1*

Premier plan : vue d'ensemble sur l'incroyable villa de Khloé — l'une des cinq sœurs Kardashians. C'est une journée calme, le ciel est bleu, l'eau de la piscine est lisse, et les oiseaux chantent. L'herbe du gazon fraîchement tondu est encore légèrement humide, et les ombres portées des pots de fleurs disposés en symétrie s'étirent : on est donc sûrement entre le milieu et la fin de matinée. Il n'y a personne à l'extérieur de la villa. Les quatre fauteuils XXL et les trois lits alignés qui composent le salon de jardin sont vides. Tout comme la piscine de treize mètres de long : vide. La musique choisie en arrière-plan donne pourtant l'impression d'un danger à venir...

Second plan : on est maintenant à l'intérieur de la villa, dans une des somptueuses chambres de Khloé Kardashian. Elle donne sur l'extérieur côté piscine avec une immense baie vitrée à quatre portes. Les tons intérieurs sont poudrés. Il y a énormément de duveté et de mollesse dans l'espace : le tapis blanc ressemblant à une fausse fourrure à poils longs proche du mouton ou du lapin, le lit king-size sur lequel Kendall est assise, recouvert d'une housse de couette satinée, une grande tête de lit blanc cassée et six coussins, de couleur rose cuisse de nymphe et beige vanille. Coussins qui rappellent la couleur crème des murs et les rideaux fluides en coton surplombant la pièce. Des roses roses habillent la table de nuit en bois blanc laqué ; accompagnées d'une bougie parfumée — rose, encore une fois, d'une lampe en verre avec un abat-jour jaune champagne, et d'un téléphone fixe : — oui, vous le savez peut-être déjà, la famille Kardashian est constamment au téléphone. L'ambiance générale de la chambre est organisée, girly et cosy.

en italique, dans un corps plus gros et se complètent de tout un système d'astérisques peu commun. Le système de notes bibliographiques n'utilise pas une numérotation classique. C'est un double système qui se sert d'astérisques différents pour chaque note et dont la numérotation se fait par le nombre de glyphes. Enfin, les didascalies utilisent la typographie *Van Dijk*. Ces changements typographiques permettent de signifier tous les changements d'orateurs sur la page. Le graphisme de *Gossiping is Not (Just) Bitching* se veut vivant, expérimental et maximaliste essayant de retranscrire la voix et le langage avant tout.

Cette édition joue un rôle de documentation de la performance. Dans sa précision graphique, elle permet une archive exhaustive de l'acte performatif. Pour reprendre les termes d'Anne Bénichou, cet objet éditorial est une preuve et une trace de la performance tout en apportant un contenu didactique sur l'événement. C'est une archive qui me semble assez objective, dans la mesure où elle permet au lecteurice de prendre entièrement connaissance de son contenu, tout en laissant aussi la possibilité d'une réappropriation du texte à la manière du théâtre. L'édition semble autoriser le *re-enactment* sans toutefois indiquer comment cette appropriation devrait avoir lieu.



Lucile Olympe Haute,
Rituel pour 201 pommes de terre, auto-édition, 2021.

Pour sûr, l'édition partage les savoirs d'Auriane Preud'homme sur les commérages. Ce geste de transmission est commun aux performances de graphistes militantes. C'est le cas de *Rituel pour 201 pommes de terre*⁸⁶ de Lucile Olympe Haute⁸⁷ qui consistait à nommer, cuire et manger

86. Lucile Olympe Haute, *Rituel pour 201 pommes de terre*, Crest, Chapelle des Cordeliers, 28 septembre 2019. La performance eut lieu à l'occasion de la journée *Et de nos bouches sortent des diamants, des crapauds et des rires* initiée par Hélène Gugenheim.

87. Lucile Olympe Haute est artiste, graphiste, chercheuse et enseignante. Ses travaux visent à penser ensemble spiritualité, technologie et politique.

201 pommes de terre de variétés différentes tout en racontant son histoire coloniale. Cette performance a aussi été retranscrite dans une forme légère et vivante afin qu'elle puisse être distribuée, dans une volonté de partage *open source*.

Gossiping is Not (Just) Bitching est une performance dont l'objet éditorial est postérieur à l'événement. En ce sens, la performance ne dépend pas de l'objet graphique. Toutefois, ceux-ci sont liés par une relation de solidarité. Pour ceux qui n'ont pas vu la performance, l'objet graphique permet sa connaissance. L'un et l'autre sont autonomes, mais font partie d'un ensemble commun.

Toutefois, cette autonomie de la performance par rapport à l'objet graphique postérieur à l'événement n'est pas toujours juste. Ici, cela fonctionne car l'archive est objective. Le travail du collectif G.U.I. pour *Degré 48* est tout autre.

Elle a écrit *Le manifeste des cybersorcières* et a fondé *La bibliothèque web to print*.

III. B UNE ARCHIVE TEMPORELLE

G.U.I.,

DEGRÉ 48

Durant leurs performances de graphisme en direct, le collectif G.U.I. a créé des images par des techniques d'assemblage. Pour elleux, l'intérêt était de reproduire dans la page ce qui se jouait sur scène :

On peut à ce moment-là fantasmer
que le projet *Degré 48* proposerait l'hypothèse
d'un stade impressionniste du design graphique.

Un moment où les techniques éditoriales
permettraient de poser autrement le temps
dans l'image pour la saisir dans sa séquence.

Il ne s'agit pas que de la fabrication de
l'image. Ce sont des assemblages⁸⁸.



G.U.I., *Degré 48*, Paris, CNEAI,
29 novembre 2014 – 26 avril 2015.
Vue de l'exposition.

Iels cherchaient à rendre compte de la temporalité des soirées par sa documentation *in situ*. À la suite de leur travail aux Laboratoires d'Aubervilliers, les graphistes ont été invités à exposer les imprimés de *Degré 48* au CNEAI et ont publié, pour l'occasion, un livre qui archive cette année de performances. L'édition fait office de catalogue d'exposition et d'archive de la performance des graphistes.

*Degré 48*⁸⁹ est un livre imposant, de 936 pages grand format, qui rend compte des différents temps du projet *Degré 48*. La couverture est imprimée avec un pantone marron clair sur un papier Olin 170g. Sur la première de couverture se trouvent des images réalisées pendant les performances des graphistes. On y voit une main qui pose un document, des images de la scène, le titre *Degré 48* et des extraits de textes. Sur le dos, le titre est inscrit avec la typographie *48 dur*. Sur la dernière de couverture, se trouve le nombre 48 composé avec la typographie *48 doux* avec une image incrustée.

88. G.U.I., « Assemblages, l'hypothèse d'un stage impressionniste du design graphique », G.U.I., *Degré 48*, op. cit., p. 925.

89. G.U.I., *Degré 48*, op. cit.

06.07.2013

theatre d'objet

Patrick Corillon,
L'infini soumis

0486
#09

Toujours elle me fut chère cette colline solitaire
Et cette haie qui dérobe au regard
Tant de pans de l'extrême horizon.
Mais demeurant assis et contemplant,
Au-delà d'elle, dans ma pensée j'invente
Des espaces illimités, des silences surhumains
Et une quiétude profonde ; où peu s'en faut
Que le cœur ne s'épouvante.
Et comme j'entends le vent
Bruire dans ces feuillages, je vais comparant
Ce silence infini à cette voix :
En moi reviennent l'éternel,
Et les saisons mortes et la présente
Qui vit, et sa sonorité. Ainsi,
Dans cette immensité, se noie ma pensée :
Et le naufrage m'est doux dans cette mer.

Giacomo Leopardi

La P O U T E E s t f e R M é e

2004

Patrick
Corillon

06.07.2013



il nous
parle des
indiens
inuits

C.U.I., Degré 48, Paris, BANC| et Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2014. Intérieur.

Patrick
Corillon

06.07.2013

2017

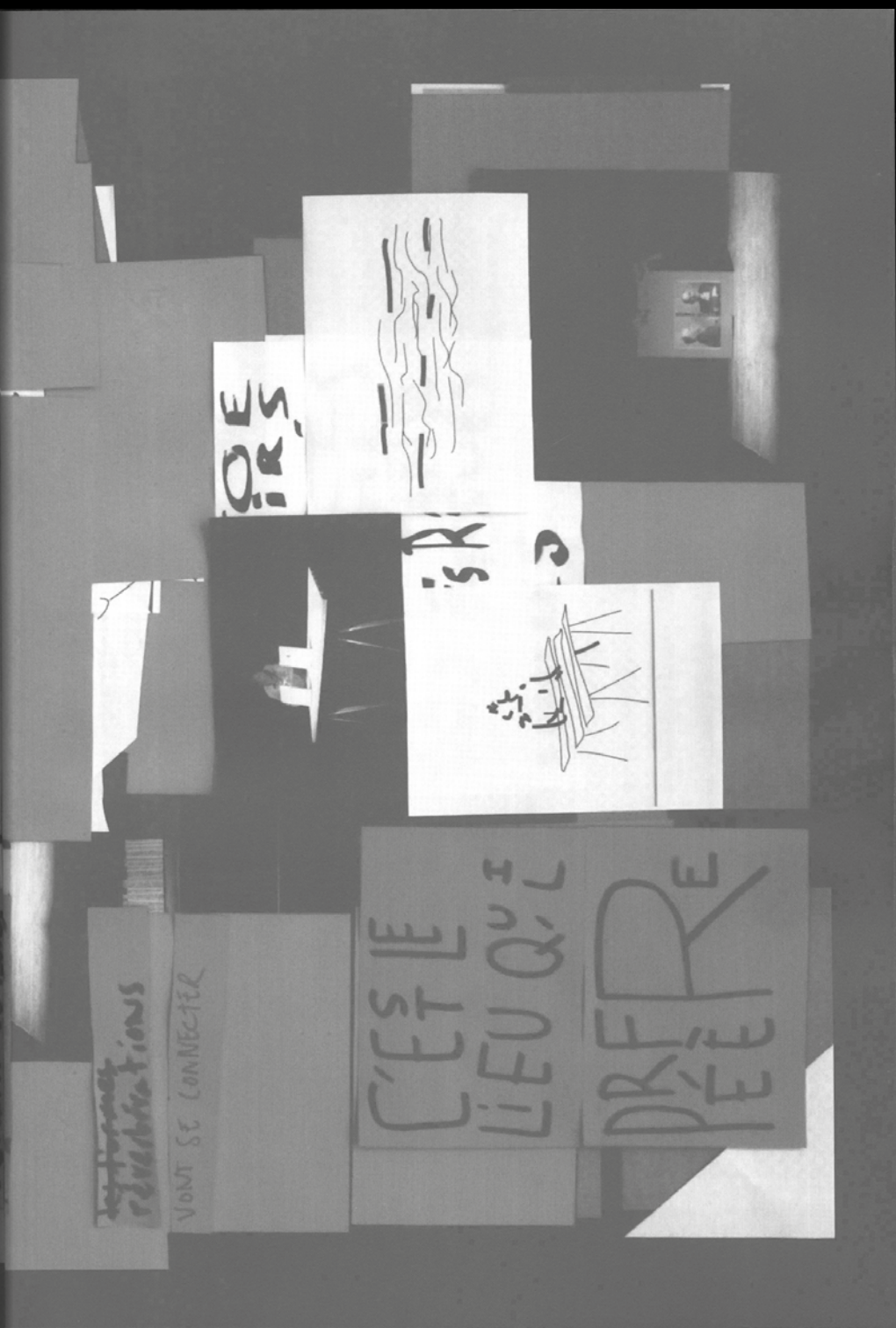
L'APPARTEMENT
À TROUS

La porte est fermée

tu dois toujours croire
ce que les autres
te disent



LA CLÉ D'ÉCHO



C.U.I., Degré 48, Paris, BANC| et Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2014. Intérieur.

En bas de page, il y a une forme abstraite et un extrait d'un document scanné. L'intérieur du livre est imprimé en noir. Il se compose de différentes ouvertures par soirée à la suite de quoi une vingtaine d'affiches sont reproduites au format original nécessitant au lecteur·rice de tourner le livre. Chaque ouverture se compose : d'un numéro de soirée (D48#01) avec la typographie *48 dur*, de la date, du type de représentation, du nom de la soirée et d'un texte de présentation. Ces pages d'ouverture sont composées en réserve, en blanc sur fond noir. Les textes courants sont inscrits avec la typographie *Déjà vu*⁹⁰. Après les pages d'ouverture, une sélection des affiches originales est reproduite à l'identique. Une marge blanche ou noire vient encadrer le format des affiches, comme pour souligner leur dimension et leur statut d'archive dans cet ouvrage. L'enchaînement des pages reprend l'ordre chronologique des soirées.



G.U.I. *Degré 48*, Paris, BANC I et Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2014. Couverture.

L'accumulation des images réalisées pendant la performance permet de retranscrire la dimension temporelle, à la manière du livre *24 Stunden*⁹¹ de Fluxus qui rend compte de vingt-quatre heures de performances par des leporellos glissés entre les pages. Le temps, par la manipulation des pages, se déploie ; dans la longueur pour *24 Stunden* et dans l'épaisseur pour *Degré 48*.

À la fin de l'objet éditorial *Degré 48*, le sens de lecture redevient traditionnel. À la page 911, une liste des participantes et des titres des soirées organisées par Daniel Foucard se présente avec les typographies *48 doux* et *48 dur*. Puis, un ensemble de textes explicatifs vient clore le livre. On y retrouve : la note d'intention sur le manifeste écrite par Daniel Foucard, un texte expliquant la place des graphistes dans le projet « Le derrière des Manifestes » écrit par Clara Gensburger, un entretien avec Daniel Foucard « Partition manifeste » écrit par Alexandra Baudelot et « Assemblages » du collectif G.U.I. qui présente tous leurs dispositifs performatifs.

90. *Déjà Vu*, 2004.

91. Fluxus (collectif), *24 Stunden*, 1965.



L'enjeu de cet objet graphique postérieur aux performances est bien celui de la documentation. Ce livre témoigne des soirées manifestes et des performances de graphistes. Ces traces deviennent très subjectives pour les soirées manifestes, alors que les explications des protocoles de G.U.I. permettent de pouvoir s'en saisir. Dans le texte « Partition manifeste », Alexandra Baudelot écrit :

Plus que des documents d'archive,
ces manifestes publiés fonctionnent
comme des partitions.
À charge pour celui qui s'en empare
d'en reconstruire une version publique,
forcément librement interprétée⁹².

Le mot partition me paraît disproportionné ici car la documentation est partielle.

Toutefois, le livre *Degré 48* accompagne les performances de graphistes. Pour ceux qui n'ont pas vu les événements, il est le moyen d'accès et de compréhension (même partiel) aux performances. La performance des graphistes en elle-même ne dépend pas du livre achevé, mais sa connaissance aujourd'hui en dépend.

Les performances de graphisme dont les objets graphiques sont postérieurs à l'événement ont des fonctions documentaires. Ils témoignent de l'événement dans sa temporalité, sa spatialité ou son contenu. Généralement, ces objets graphiques ont pour objectif d'être diffusés à des personnes qui n'auraient pas vu l'événement. C'est un moyen d'accès pour eux à une performance terminée. Lorsque les objets graphiques sont postérieurs à la performance, celle-ci n'est pas toujours dépendante d'eux. Toutefois, la performance et ses objets graphiques entretiennent des liens de solidarité. L'objet permet de prolonger l'événement.

92. Alexandra Baudelot, « Partition manifeste », G.U.I., *Degré 48*, op. cit., p. 919.

; QUI TOURNE UNE PAGE
♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦
{conclusion}

Ces différents projets de graphisme performatif ont montré une variété de typologies d'objets éditoriaux liés à des performances. Si le postulat que la performance de graphiste nécessite la création d'objets graphiques (matérielle ou immatérielle) me semble juste après cette analyse, la dépendance de la performance à l'objet graphique se doit d'être nuancée. En effet, cette dépendance dépend du moment de création de l'objet graphique et par conséquent de son statut.



L'Agence du Doute, *Crystal Maze V* :
Haut les mains !, dans G.U.I., Degré 48.

La performance, dont l'objet graphique est préexistant, dépend de lui pour sa réalisation. Il s'agit d'une dépendance à sens unique : la performance est dépendante de l'objet ; l'objet est indépendant par rapport à la performance. Il s'agit d'objets partitionnels tels que *Yes, But Is It Edible?* de Will Holder et Alex Waterman. La performance prend alors la forme d'une présentation d'un travail graphique terminé. Les objets protocolaires sont aussi fonctionnellement liés à la performance. Leur différence avec les premiers est qu'ils vont évoluer durant la performance. Pour *Slow Signal – Carbon Performing Silicon* de The Rodina, les affiches protocolaires sont complétées durant l'événement. Enfin, lorsque ces objets graphiques sont préexistants, mais ne sont pas créés par les graphistes, comme c'est le cas de l'utilisation de livres supports, c'est de leurs manipulations et assemblages dont dépend la performance. En dehors de celle-ci, ils ne sont pas liés à la performance. Lorsque les objets graphiques demeurent après l'événement, ils peuvent acquérir une certaine autonomie par la diffusion et même servir à d'autres pour de futures performances.

Lorsque l'objet graphique est manipulé ou créé durant l'événement, la performance lui est subordonnée. Ces objets d'activation influencent la performance. Pour *Échauffement Général*, c'est l'objet éditorial, sa matérialité, sa manipulation, sa mise en espace et sa lecture qui permettent les échauffements collectifs des corps. Parfois, la manipulation de l'objet devient performative. C'est le cas des objets relationnels dont la manipulation est forcément collective. La performance dépend alors de cette activation collective de l'objet éditorial, pour *Crystal Maze V*, il s'agit de la plaque métallique.

Le positionnement le plus singulier en matière de performance de graphisme est la réalisation de l'objet graphique en direct, durant l'événement. C'est dans ce cas de figure que la dépendance de la performance à l'objet est la plus forte. Pour *Degré 48*, le collectif G.U.I. a ainsi performé le métier de

graphiste, contraignant la réalisation des objets éditoriaux dans un espace-temps réduit.

Enfin, la performance dont l'objet graphique est postérieur dépend de lui pour sa documentation. La performance en elle-même ne dépend pas de l'objet graphique, mais c'est bien la création de cet objet qui me permet de parler de performance de graphisme. Si leur relation est moins de l'ordre de la dépendance, l'objet permet de compléter l'événement et d'en garder une trace. Il demeure après la performance pour diffuser son contenu, tel que *Gossiping is Not (Just) Bitching*, ou pour témoigner de sa temporalité comme le livre *Degré 48*. Ces objets d'archives permettent d'inscrire l'unique de l'événement à destination de ceux qui ne l'auraient pas vu. Ils permettent ainsi leur réappropriation et potentiellement leur réactivation par le *re-enactment*.

Il s'agit ici des typologies d'objets graphiques imprimés liés à des performances. Il existe bien sûr des performances de graphisme dont les objets graphiques sont numériques. Raphaël Bastide⁹³ dont j'ai vu une performance de *Live Coding*⁹⁴ au Future Off d'Angoulême en janvier 2024, utilisait une interface numérique pour coder du son et de l'image en direct. Ces surfaces virtuelles performées témoignent des changements d'outils et de pratiques du graphisme.



Ines Cox et Lauren Grusenmeyer,
Open Impact Channel, 2010.

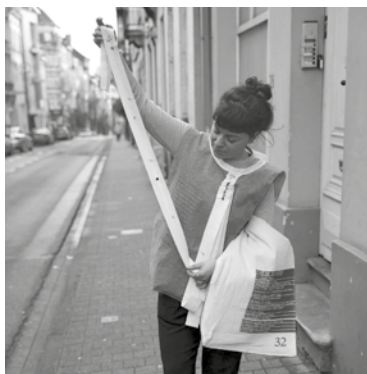
L'arrivée de pratiques performatives dans le milieu du graphisme témoigne d'une volonté de donner de la valeur à ce travail (souvent intangible) par les corps, les voix ou les gestes. Ce sont des pratiques qui sortent du cadre de la commande pour permettre aux graphistes de transmettre leurs propres messages. Le duo de designers belges, Ines Cox et Lauren Grusenmeyer, usait de pratiques graphiques performatives dans le but d'ouvrir des questions sociales, éducatives et politiques. En 2010, leur conférence-performance *Open Impact Channel* faisait l'apologie d'un faux plan marketing d'une chaîne télévisée, la tournant en dérision. Leurs performances usaient d'identités graphiques, de costumes, de mises en scène et de dialogues afin de créer

93. Raphaël Bastide est un designer, graphiste et artiste adepte des logiciels libres et du codage. Ses performances sont des pièces sonores et visuels inscrites dans la culture numérique.

94. Raphaël Bastide, *Live Coding*, janvier 2024, [<https://raphaelbastide.com/>].

un discours graphique critique.

Si aujourd'hui les pratiques de performance chez les graphistes sont souvent auto-initiées, elles arrivent dans les projets de commandes. Elles changent progressivement l'échelle du travail de l'·e· graphiste, en la réduisant. En effet, une performance s'adresse en général à un groupe restreint, les personnes présentes. Les pratiques d'activations dans les milieux du graphisme pour-



Aurane Loury, costume « L'oeil du cerf »,
Le·a Bonimenteur·se, Bruxelles,
Théâtre de la Vie, 2023-2024.

raient alors permettre de penser un graphisme localisé.

Toutefois, tous les projets que j'ai pu étudier ont eu lieu dans des institutions culturelles. Ces pratiques me semblent y être cantonnées, mais il se pourrait que ce soit une impression donnée par les performances les plus documentées. Cette réalité m'interroge sur la charge émancipatrice des performances de graphisme. Ces performances paraissent enclavées dans le territoire de l'art contemporain alors que celui-ci demeure un territoire de niche et privilégié.

Le graphisme performatif pourrait permettre de s'adresser à un autre type de public, en réfléchissant à sa localité et son implication auprès des spectateur·ices. *Le·a Bonimenteur·se* du Théâtre de la Vie⁹⁵ pensée et incarnée par Aurane Loury (avec Éloïse Bissel et Micha Morasse) avait cette volonté de communiquer sur les spectacles du Théâtre dans les interstices des événements. Durant la saison 2023-2024, ce personnage dont le costume⁹⁶ (qui était l'objet graphique) changeait à chaque spectacle, venait composer un livre géant. Chaque costume fonctionnait comme une double page d'un livre. *Le·a Bonimenteur·se* jouait un rôle de commentateur·ice des spectacles dans le Théâtre et dans les rues du quartier de Saint-Josse-Ten-Noode. Cette performance peu documentée avait pour ambition de créer un lien direct avec les spectateur·ices tout en créant une glose graphique de chaque événement du théâtre.

95. Théâtre belge dans lequel j'ai effectué un stage avec Aurane Loury au printemps 2024.

96. Costumes réalisés par Aurane Loury avec Éloïse Bissel et Micha Morasse.

BIBLIOGRAPHIE

SUR LE GRAPHISME PERFORMATIF :

- CHEMARIN, Léa, *Sismo-graphiste, Pratiques du graphisme en action dans l'espace public et les institutions d'art*, Hear, Strasbourg, [mémoire de DNSEP], 2022.
- RULLEROVA, Tereza, *Action to surface*, auto-édition, 2015, [<https://kabk.github.io/govt-theses-15-tereza-rullerova-action-to-surface/>] consulté le 18 octobre 2024.
- THE RODINA, « Dépasser la précarité dans le domaine du design performatif », *Post-medium, Biennale internationale de design graphique 2019*, Chaumont, Éditions du Signe, 2019.

SUR LA PERFORMANCE :

- BERTRON, Juliette et Carole HALIMI, « Introduction », *Archives of Women Artists-Research and Exhibitions* (Éd.), « La performance : un espace de visibilité pour les femmes artistes ? », [actes de colloque], Paris, Beaux-arts de Paris, 14 mai 2018, AWARE, 2020.
- CUIR, Raphaël et Éric MANGION (Dir.), *La performance vie de l'archive et actualité*, Paris, Les presses du réel et Villa Arson, 2014.
- DE BRUGEROLLE, Marie (Éd.), *GUY DE COINTET*, Zurich, JRP Ringier, 2011.
- DE BRUGEROLLE, Marie, *Post-performance future méthode*, Monlet, T&P Publishing, Ensba, 2023.
- DE COINTET, Guy, *Tell Me*, 1979, [<https://www.guydecointet.org/performance/316>] consulté le 18 octobre 2024.
- LABELLE-ROJOUX, Arnaud, *L'acte pour l'art*, Romainville, Al Dante, 2004.
- LEFÈVRE, Yves (Dir.), *Tell Me de Guy de Cointet*, 1981, re-création 2017, [<https://vimeo.com/266470395>] consulté le 18 octobre 2024.
- MANGION, Éric et Cédric MORISKELLY, *Performance-art*, [<https://performance-art.fr/>] consulté le 18 octobre 2024.
- MAYEN, Gérard, *Qu'est-ce que la performance ?*, février 2011, [<https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/>] consulté le 18 octobre 2024.
- PINAROLI, Fabien (Dir.), *Re : vers une histoire mineure des expositions et des performances*, Villeurbanne, it:éditions, 2014.
- PRADIER, Jean-Marie, « La performance ou la renaissance de l'action », *Communications*, n°92, 2013, [<https://shs.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-277?lang=fr#>] consulté le 18 octobre 2024.

SUR LE RE-ENACTMENT :

- BEGOC, Janig, Nathalie BOULOUCH et Katrin GATTINGER, « De l'archive au reenactment : les enjeux de la re-présentation de la performance », [colloque], Strasbourg, Misha, 11-12 avril 20013.
- CAILLET, Alice, « Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Remake, reprise, répétition, Marges*, n°17, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, septembre 2013, p.66-73.
- FOURGEAUD, Nicolas, « De Marina Abramovic à Philip Auslander : impasses de la répétition dans deux théories contemporaines sur la performance », Jérôme GLICENSTEIN (Éd.), *Remake, reprise, répétition, Marges*, n°17, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2013, p.54-65.

SUR FLUXUS:

- BUQUET, Benoît, « Fluxus et le design graphique de George Maciunas », *Graphics : art et design graphique aux États-Unis (1960-1980) : George Maciunas, Ed Ruscha, Sheila Levrant de Bretteville*, Presses Universitaires François-Rabelais, Tours, 2019, p.35-91.
- DREYFUS, Charles, *Happenings @ Fluxus*, Paris, 1989.
- FEUILLIE, Nicolas, *Fluxus dixit*, Paris, Les Presses du réel, 2002.
- LEVAVASSEUR, Gilles (Dir.), « G.M., Georges Maciunas », *Initiales*, n°1, janvier 2013, Lyon, Ensba, janvier 2013.

SUR LES OBJETS DE PERFORMANCE:

- AUSLANDER, Philip, "The performativity of performance documentation", Barbara CLAUSEN et Nina KRICK (Dir.), *After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art*, Nürnberg, Verlag Moderner Kunst, 2006.
- BACHMANN, Nicole et Ruth BEALE, *Performance as Publishing*, [<http://performanceaspublishing.com/#>] consulté le 18 octobre 2024.
- BÉNICHOU, Anne (Éd.), *Ouvrir le document, Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Paris, Les presses du réel, 2010.
- DOR, Garance, *Partitions plastiques et scéniques : d'un langage visuel à une iconographie performative*, [thèse] musique, musicologie et arts de la scène, Université Rennes 2, 2022.
- DOR, Garance et Vincent MENU, « Édito », revue *VÉHICULE*, n°1, Rennes, VROUM, [<https://www.revuevehicule.net/edito-1/>] consulté le 16 octobre 2024.
- FOURGEAUD, Nicolas, « Tino Sehgal ou la fable d'une performance sans documents », Isabelle BARBÉRIS (Dir.), *L'archive dans les arts vivants, performance, danse, théâtre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p.63-72.
- MANGION, Éric et Marie DE BRUGEROLLE, *Ne pas jouer avec les choses mortes*, Les presses du réel et La villa Arson, 2009.
- SERMON, Julie et Yvane CHAPUIS (Éd.), *Partition(s) – Objets et concepts des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, Paris, Les presses du réel et La Manufacture, 2016.

EN LIEN AVEC LES OBJETS D'ÉTUDES:

- AGENCE DU DOUTE, *Crystal Maze*, 2010-..., [<http://agencedudoute.org/>] consulté le 16 octobre 2024.
- AGENCE DU DOUTE, *Crystal Maze IV - 1 + 2 + 3 = 3, Un Nouveau Festival*, Paris, Centre Pompidou, 2013, [<https://www.dailymotion.com/video/xyyadv>] consulté le 18 octobre 2024.
- BASTIDE, Raphaël, *Live Coding*, janvier 2024, [<https://raphaelbastide.com/>] consulté le 16 octobre 2024.
- COTTENCIN, Jocelyn, Documents D'Artistes Bretagne, 28 septembre 2020, [<https://ddabretagne.org/fr/artistes/jocelyn-cottencin/oeuvres/echauffement-general>] consulté le 13 octobre 2024.
- COTTENCIN, Jocelyn, *Échauffement Général*, 2019, [https://www.jocelyncottencin.com/projet/81_echauffement-general] consulté le 16 octobre 2024.
- G.U.I., *Degré 48*, 2013 [<https://g-u-i.net/projects/degre-48>] consulté le 16 octobre 2024.

- GUIRAL, Catherine, *Crystal Maze II : Free, Freak, Fake*, citée par CHANCOGNE Thierry, *Crystal Maze #2*, Tombolo Presses, 14 septembre 2011, [<https://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/flux/crystal-maze/>] consulté le 16 octobre 2024.
- HOLDER, Will et Alex WATERMAN, *Yes, But Is It Edible?*, Paris, Lafayette Anticipations, 10 mars 2015, [<https://www.lafayetteanticipations.com/en/exposition/will-holder-alex-waterman-yes-it-edible>] consulté le 11 octobre 2024.
- LE BARS, Victoire et Benjamin THOREL, « 12 ou 13 choses que je sais d'elle : *FR.DAVID* », n°42, janvier 2023, Syndicat, revue *FAIRE*, Paris, Édition Empire, 2017-
- LOURY, Aurane, *Une Conversation autour du livre de la neige*, 2024, [<https://auraneloury.com/>] consulté le 16 octobre 2024.
- THE RODINA, *Slow Signal – Carbon Performing Silicon*, 2019, [<https://www.therodina.com/project/slow-signal-carbon-performing-silicon>] consulté le 16 octobre 2024.
- THORNE, Sam, "Will Holder, Publishing as an act of performance; the materiality of language", *Frieze*, octobre 2008, n°118, Londres, 1991-..., [<https://www.frieze.com/article/will-holder>] consulté en janvier 2024.
- PREUD'HOMME, Auriane, *Gossiping is Not (Just) Bitching*, 2022, [<https://aurianepreudhomme.com/gossiping-is-not-just-bitching-performance-2021/>] consulté le 14 octobre 2024.
- PREUD'HOMME, Auriane, Roxanne MAILLET et Camille VIDECOQ (Éd.), *Phylactère*, n°1-3, Marseille, Immixtion Books, 2020-...

COMME UNE MAIN; QUI TIENT UN LIVRE
performances de graphistes, l'objet éditorial en scène
Mémoire de fin d'études d'Alice Laurichesse
Pour la session 2025 du DNSEP
option design graphique
à l'EESAB – site de Rennes.
Achevée d'imprimer en novembre 2024.

Réimpression en novembre 2025
Pour la session 2026 du DNSEP.

Cette publication est composée en *Adelphi Floréal*
dessiné par Eugénie Bidaut dans une volonté de faire
transparaître l'écriture inclusive. L'annexe est composé
en *EB Garamont* de Georg Duffner et Octavio Pardo.
Les légendes sont composées en *Bogart*
dessiné par Francesco Canovaro.

Merci à Marjolaine Lévy et Catherine de Smet pour leur accompagnement.
Merci à l'équipe enseignante de l'EESAB Rennes. Merci
à Aurane Loury pour nos conversations. Merci à Jocelyn Cottencin,
Nicolas Couturier (G.U.I.), Will Holder, L'agence du Doute, Lucile Olympe
Haute et Auriane Preud'Homme de m'avoir permis d'accéder aux objets
graphiques et d'avoir répondu à mes questions. Un grand merci
aux relecteurices Noam Assayag, Pauline Chasseray-Peraldi,
Isabelle Faucher, Alban Faugeroux, Emi Genêt, Aurane Loury,
Sidonie Rauturier et Pauline Villard. Merci aux copain·es Garance,
Lucie, Noémie et Pauline pour leurs rires partagés à l'atelier. Un merci
particulier à Sidonie pour son soutien au quotidien.