

THÉÂTRALITÉ DE L'ÉPHÉMÈRE ET POÉTIQUE DU BÉTON: SILO CITY, BUFFALO (ÉTATS-UNIS)

CATHERINE PARAYRE

Université Brock

DANS SON *DICTIONNAIRE de la performance et du théâtre contemporain*, Pavis [2014: 45] déclare que «La fonction de commissaire d'exposition (curateur), empruntée aux arts plastiques et à la muséologie, est de plus en plus usitée et adaptée pour désigner le rôle changeant, processuel, organisateur, commentateur du metteur en scène dont la fonction a considérablement changé depuis les années 1990». Mettant en avant «l'expérience esthétique du spectateur plutôt que la consistance et la lisibilité de l'œuvre [...], cette convergence des fonctions donne à réfléchir, autant dans la perspective de l'évolution de la muséologie que dans celle de la mise en scène depuis le tournant du millénaire» [2014: 45]. Le présent article sur la théâtralité dans un projet d'art est écrit du point de vue d'une commissaire d'exposition; il examine comment l'environnement physique a contribué à transformer une exposition d'art en une performance impliquant l'ensemble des participants, et comment ces éléments performatifs ont renforcé l'intervention humaine dans un site post-industriel. L'étude qui suit, fait ainsi état d'un processus dans la pensée des organisateurs qui a donné lieu à un glissement dans l'approche curatoriale, à savoir, dans ce contexte précis, depuis un mode de réflexion esthétique sur la notion du sublime à un mode dramatique centré sur la pratique de la théâtralité.

Le 22 avril 2017 a eu lieu *Post-Industrial Ephemera* sur le site grandiose de Silo City à Buffalo dans le nord de l'État de New York aux États-Unis. Reinhard Reitzenstein et moi-même, co-commissaires, y ouvrons un espace commun à dix-huit artistes de deux universités proches de la rivière Niagara: State University of New York (SUNY) de Buffalo aux États-Unis et l'Université

Brock au Canada⁵. Nous leur proposons d'explorer les thèmes de la « dispersion » et de « l'éphémère » en réponse à l'architecture colossale des silos. Conçu à l'origine comme une exposition d'art (peinture, sculpture, collages, objets) d'une durée d'une semaine, ce projet s'est dans les derniers mois réorienté vers un événement d'une journée dont le programme incluait, outre diverses contributions en arts visuels, des performances, musicales et autres. Cette hybridation traduit l'adaptation des artistes à un emplacement libre et contraignant à la fois, de gigantesques silos à grain désaffectés, construits au début du vingtième siècle sur les rives d'une imposante rivière. En s'ouvrant au fil des mois à des pratiques artistiques très diverses, *Post-Industrial Ephemera a*, à mon avis, mis en relief un concept issu des arts dramatiques, alors même que l'événement ne comportait pas de représentation de théâtre. Il s'agit de la notion de théâtralité, dont la versatilité, notée par plusieurs critiques, rend propice son application à d'autres domaines d'expression. Ainsi, à Silo City, elle qualifie la perception du lieu, les choix de disposition des diverses contributions à l'intérieur des silos, les performances qui ont formé une grande partie du programme, et sous-tend notre approche curatoriale qui cherchait à réunir des artistes établis des deux côtés d'une région partagée par deux pays, afin de faire défi, à notre façon, à la frontière qui nous sépare.

Le travail curatorial s'est accompli en trois étapes: une réflexion sur le site et le sublime post-industriel qui s'en dégage, un dialogue sur la disposition des œuvres soumises et, finalement, la réorientation du projet vers une approche performative puisqu'à un espace surdimensionné, il nous a semblé bon de privilégier une réponse théâtrale que l'on peut également qualifier comme étant surdimensionnée.

⁵ Financé par un accord de recherche entre l'Université Brock et SUNY-Buffalo, le projet regroupait des artistes enseignant ou étudiant dans l'une ou l'autre institution. Les instituts représentés étaient, pour Brock, Arts visuels, Etudes en arts et culture, et Etudes en français et, pour SUNY-Buffalo, Sculpture, Arts, Littérature comparée et Anglais.

LA VILLE DES SILOS ET LE SUBLIME POST-INDUSTRIEL

La première fois que je me suis rendue à Silo City était une journée glaciale fin janvier 2016; il avait beaucoup neigé quelques jours auparavant. Le paysage qui se déroule sur la quarantaine de kilomètres qui séparent la ville canadienne de Saint Catharines de Buffalo, de l'autre côté de la rivière, aux États-Unis, rutilait sous la glace ; le temps était couvert et venteux, typique pour la saison dans cette partie de l'Amérique du Nord. Tout aussi typique était le spectacle qui nous attendait à Silo City dans l'imposant quartier industriel sur les bords de la rivière Buffalo qui borde la ville, et qui témoigne de l'importance capitale de celle-ci dans l'économie prospère des États-Unis depuis le milieu du dix-neuvième siècle jusqu'à la deuxième moitié du vingtième siècle. Il s'agit d'une immense aire où s'élèvent de formidables silos céréaliers, certains encore en activité, quelques-uns restaurés, d'autres inactifs et dans un état de délabrement plus ou moins avancé. Ce spectacle post-industriel, à proximité d'une rivière que l'étendue rend semblable à un lac, coupe le souffle. C'est de ce panorama qu'est née l'idée de *Post-Industrial Ephemera*.

Dans *A Concrete Atlantis. U.S. Industrial Building and European Modern Architecture (1900-1925)*, Reyner Banham date l'invention des silos céréaliers à 1843 à Buffalo. Au faite du succès, en 1943, la ville était le plus grand port de grains au monde [1986: 154]. Les vestiges de cette prospérité inspirent à Banham un langage propre à l'évocation du sublime. Il cite Le Corbusier et Gropius sur l'architecture des temps modernes, estime que les silos correspondent à l'éthique protestante du travail qu'ils semblent «monumentaliser», et les compare à une «cathédrale gothique» [1986: 154] tout autant qu'aux formes épurées et abstraites qui semblent caractériser les constructions des cultures «primitives», par exemple dans l'ancienne Egypte [1986: 136]. Pour Banham [1986: 177], les silos de Buffalo aujourd'hui quasiment désaffectés expriment une «longévité monumentale».

Silo City désigne trois silos et les bâtiments attenants achetés en 2006 par un investisseur, Rick Smith, dont la vision consiste à mener «une nouvelle approche à la conservation et à la programmation de complexes postindustriels désordonnés et de leurs pay-

sages dans des régions urbaines de faible marché en Amérique du Nord. L'exploitation de structures historiques telles qu'elles sont, ou presque, et la création d'une programmation dans et autour de ces bâtiments est une expérience en marge [de plus gros événements] pour un public restreint et sans financement privé, et pour la plupart sans l'aide d'un service de gestion à long terme» [Campo 2016: 316]. Comme Campo le précise, le propriétaire des silos et son assistant, Jim Watkins, qui vit toute l'année sur le site des silos et aide avec générosité et savoir-faire les organisateurs de projet, sont motivés avant tout par leur «passion» pour les arts en général et pour les silos de Buffalo en particulier [2016: 320]. Depuis 2012, Silo City accueille régulièrement des événements publics, qu'il s'agisse d'art, de performance, de musique ou de littérature. Pour Watkins, ces activités culturelles s'adaptent à un «chaos contrôlé» [2016: 325]; le site leur offre un «sublime déindustriel» [2016: 336].

Bien que théorisée de diverses façons au cours des siècles, l'esthétique du sublime se caractérise par l'impression d'écrasement que ressent l'être humain — l'«étonnement» et un sentiment de «terreur» chez Burke [1990: 53], «quelque chose d'excusif» chez Kant [Morley 2010: 16], une «source de malaise» pour Ohlin [2002: 35] — frappé par l'«inscrutabilité» [Gilbert-Rolfe 1999: 113] d'espaces vastes ou infinis. De nos jours, le sublime désigne fréquemment, en Amérique du Nord, les sites industriels et les architectures gigantesques [Nye 1994: 27 y 287]. A Silo City, commissaires d'expositions, artistes et visiteurs ont pareillement été saisis par la grandeur phénoménale du lieu.



Vue de Silo City (Photo: David Vivian).



Silo de Silo City (Photo: David Vivian).



Hangar devant un silo (Photo: David Vivian).

*POST-INDUSTRIAL EPHEMERA. SOUNDINGS, GESTURES AND POETICS:
DE L'EXPOSITION D'ART À LA PERFORMANCE*

Dans cet espace, mon collègue Reinhard Reitzenstein et moi avons voulu proposer au public une expérience immersive qui, par définition,

consiste à plonger les spectateurs, individuellement ou collectivement, dans un lieu [afin de] vivre un moment authentique et intense

en contraste avec [la] vie quotidienne [...]. Le spectateur se retrouve dans un monde réel [qui est aussi un] monde parallèle plus intéressant que le monde quotidien [Pavis 2014: 125].

Selon Pavis, un pareil lieu est propice à une performance spécifique au site [2014: 125] qui, dans notre projet, peut être qualifiée, selon la perspective de ce critique, de «parcours» dans lequel «le public déambule» [2014: 127].

A Silo City, notre décision de transformer l'exposition en événement performatif a trois raisons majeures. La première est la question de la sécurité. Seul Watkins vit à Silo City. Dans cet environnement ouvert, la sécurité des œuvres installées ne pouvait pas être assurée et plusieurs artistes ont préféré décrocher leurs œuvres peu de temps après le 22 avril. D'autre part, l'appel à artistes ne se limitait pas aux arts visuels et invitait toute œuvre, dans quelque discipline que ce soit. Plusieurs artistes ayant proposé des performances, il nous a semblé opportun de réviser notre approche initiale et d'intégrer l'exposition d'œuvres d'art à une programmation de performances. L'appel, en anglais dans l'original, se lisait comme suit:

Ensemble, nous voulons réfléchir à la notion de dispersion. Monument de béton, écrasante structure, Silo City est un creuset d'éphéméralités —les sons se dissipant dans l'écho qui monte le long des murs, le vent qui souffle dans des bâtiments creux, l'effritement d'objets déposés dans des halls vides, la présence temporaire d'autres, les résonances productives d'expérimentations créatives déjà conclues. Silo City est-il un mémorial? Les silos ont pour fonction la maintenance d'immenses réseaux d'échanges de marchandises. Ici, pourtant, les ouvriers ont disparu; les bâtiments sont exposés à une météo inclémente; les projets que nous y apportons disparaîtront, seront dispersés ou déplacés. Malgré ses imposantes constructions, Silo City invite les visiteurs à devenir plus perceptifs à la fugacité des entreprises humaines. Nous planterons des cosses de graines, nous installerons un signe en néon en tribut à la rivière Buffalo qui coule le long de Silo City, nous écraserons les mots hors de leur discours, nous répandrons des chansons de deuil pour des vies depuis longtemps achevées, nous apporterons avec nous des images, des sons et des histoires venus d'ailleurs. Nous capturerons la brillance d'un moment.

Tout aussi essentielles au projet furent les conversations entre les commissaires, le gardien des silos et les artistes; elles ont fréquemment porté sur l'omniprésence étouffante des silos, leurs masses de béton et l'abandon sauvage du site. Ensemble ou seuls, nous avons effectué plusieurs visites à Silo City pour nous imprégner de cette sensation d'être dominés par l'environnement. Nous avons beaucoup marché à la découverte de vues qui médusent le regard et éteignent les conversations. Nous avons aussi compris que ce lieu où tout semble se taire, nous invitait à nous exprimer par le mouvement, le geste et la méditation, c'est-à-dire par une présence fluide qui nous semblait chorégraphiée par les bâtisses vides.

Une semaine avant le 22 avril, nous avons invité nos artistes à se rendre à Silo City à un moment de leur choix pour sélectionner le lieu où ils souhaitaient exposer leurs œuvres ou effectuer leur performance. Comme nous souhaitions engager les artistes dans un processus participatif, nous n'avons donné aucune consigne autre que celle de ne pas prendre de risque dans un environnement semé d'embûches et d'obstacles potentiellement dangereux. Les œuvres visuelles ont été réparties dans quatre lieux: un immense hangar vide attenant au silo nommé The American pour ArtIndustry+ (*Un beau fleuve*, signe néon); une annexe (Elevator Annex) au silo nommé Perot, dans laquelle se trouvent encore les ascenseurs à grain d'origine, pour Catherine Parayre (*Ingrained Words*, 18 posters: assemblages de fragments de textes de 37 auteurs) et Shawn Serfas (*Alloyed*, acrylique); le bâtiment administratif du complexe The American pour Akasya Crosier (*Likeness*, étude en police de caractères), Casey Ridings (*Untitled Emotion*, acrylique), Cody Schriever (*Vanity Case / Skeletons of Perception*, peinture et sculpture), Lucas Veraldi (*2mp*, impressions à jet d'encre) et Sophia Yung (*Voyage Voyage*, installation); et le silo Marine A pour Jean Zhu (*bacteria*, vidéo). Pour ce qui est des performances, nous avons programmé d'emblée celles du silo Marine A, dont l'acoustique exceptionnelle garantit une expérience auditive bouleversante: chorale de Harmonia Chamber Singers, lecture de l'enregistrement audio *The Silo-Minder* (Catherine Parayre et Jim Watkins) et pièce vocale en cinq lan-

gues *ArbreTreeBaum* (Reinhard Reitzenstein). La formation Continuous Monument a choisi de s'installer dans le grand hangar The American pour son *Silo Sessions at The American* (performance, bruitage de drones). L'espace du Perot (Elevator Annex) a offert une scène à Lauren Regier pour *Where I stand is fair and square* (performance/graines d'herbe et terreau).



Silo The American: ArtIndustria+, *Un beau fleuve* et Continuous Monument, *Silo Sessions at the American* (Photo: Shawn Serfas).



Perot (Elevator Annex): Shawn Serfas, *Alloyed* (Photo: Shawn Serfas).



Perot (Elevator Annex): Lauren Regier, *Where I stand is fair and square* (Photo: Lauren Regier).



Marine A: Reinhard Reitzenstein, *ArbreTreeBaum* (Photo: Lauren Regier).

Comme il fait encore froid à ce moment de l'année et que l'humidité est très élevée dans les silos, nous avons invité nos spectateurs à se vêtir chaudement et à porter des chaussures confortables pour leur après-midi avec nous. Notre idée consistait à proposer aux visiteurs et aux artistes une promenade commençant à Marine A, seul endroit où le public était assis, aussi l'endroit le plus froid en raison de la proximité de la rivière

à quelques mètres, en direction du bâtiment administratif, lieu non chauffé mais toutefois nettement plus confortable, où un buffet était installé. Nous nous sommes ensuite rendus au hangar The American, dans lequel il est aisé de se déplacer et où, pour l'occasion, les sons de Continuous Monument, qui circulaient comme une ronde, incitaient à une flânerie à la fois énergique et rêveuse. La fin de la promenade s'est achevée dans Perot avec la performance lente et silencieuse de Regier qui, pour symboliser l'absurdité des frontières politiques, avait apporté du terreau depuis Saint Catharines jusqu'à la rivière Niagara où elle a dû l'abandonner car il est interdit de transporter des matières organiques de l'autre côté de la frontière. Immédiatement après le pont où se trouvent les postes frontaliers, on est à Buffalo, où elle a acheté du terreau de la même marque, qu'elle a disposé dans un coin de Perot. Sa performance consistait à rassembler le terreau en un monticule.

Le programme de l'après-midi ne comportait aucune mention de la mise en scène de cette promenade; afin de laisser à chacun le choix de se prêter à cet exercice, ou non, nous avons simplement proposé à l'assistance de marcher avec nous de l'un à l'autre bâtiment pour découvrir les œuvres exposées et les performances. Les gens se sont alors déplacés, souvent en petits groupes selon leurs affinités et à leur rythme, chacun dans son indépendance. La réussite la plus émouvante de cet après-midi à Silo City a été cette promenade non-dirigée, fluide et buissonnière, et plus encore, recueillie. Nous avons été frappés par le calme des visiteurs et par la chorégraphie spontanée de leur cheminement à travers Silo City, de même que par la complicité tacite des groupes. Dans ce public diversifié, où se trouvaient des étudiants tout autant que des personnes plus âgées, certaines handicapées, des instants de solidarité se sont vite formés. En particulier, certains étudiants ont spontanément aidé plusieurs personnes qui se déplaçaient avec difficulté, à franchir les nombreux obstacles dans un semblable environnement. Les gens se souriaient lorsqu'ils se croisaient dans les lieux d'exposition. Dans ce lieu chaotique, à demi-sauvage, et dans une programmation dans laquelle nous avons eu soin de n'imposer aucune contrainte tout en sachant

que l'acoustique et la grandeur du site mettraient en éveil les perceptions de chacun, nous avons été surpris et heureux de constater une sorte de communion tranquille, à l'écoute, respectueuse des uns et des autres, fortifiée par la présence massive de constructions imposantes par leur taille et fragiles en raison du délabrement qui les touche. Selon les goûts, les visiteurs et les artistes se sont attardés dans un lieu ou l'autre et, durant les trois heures de l'événement, nous avons vu des gens déambuler à l'intérieur et à l'extérieur des constructions.

En fait, trois types de performances ont eu lieu cet après-midi-là: deux performances musicales (Harmonia et Continuous Monument), trois performances dans le sens du «sujet en processus» et «de la représentation sans répétition» [Reinelt 2002: 201] (Reitzenstein, Regier, Parayre et Watkins) et, finalement, un peu à leur insu et dans le sens très large d'un acte performatif effectué par un groupe [voir Reinelt 2002: 202], une performance participative de l'ensemble des visiteurs lors de la promenade exécutée à l'improviste sur la simple invitation de se joindre à nous pour vagabonder dans Silo City. N'oublions pas non plus la présence d'œuvres visuelles disposées dans le souci de les intégrer au lieu comme pour se fondre dans l'environnement. Par exemple, la vidéo de Zhu projetée dans la partie la plus sombre d'un silo a éclairé à la fois le bâtiment et les performances de Marine A; dans le bureau administratif, Yung a placé son installation dans un étroit cagibi et a laissé la porte ouverte; Serfas a installé ses peintures-sculptures de façon à mettre en relief l'équipement de l'annexe du silo Perot; le néon d'ArtIndustria+ a été fixé sur le sol du hangar du silo The American afin de créer des reflets sur les flaques d'eau qui s'y trouvent, et d'attirer les regards dans un coin particulièrement délabré. Dans leurs commentaires, les spectateurs se sont montrés sensibles à ce type de mise en scène d'œuvres d'art et ont fréquemment ajouté que la coprésence de performances et d'art visuel a intensifié l'expérience esthétique, par exemple les chants d'Harmonia sur fond d'une vidéo abstraite et vibrante de couleurs, le bruitage des drones par les membres de Continuous Monument tout proche du néon lumineux, la performance silencieuse de Regier réalisée au fond

du bâtiment exposant les œuvres aux couleurs vives et claires de Serfas et de Parayre. En somme, la mise en scène, le déroulement et les diverses performances de *Post-Industrial Ephemera* ont fait preuve de théâtralité.

THÉÂTRALITÉS AU BORD DE L'EAU

La notion de théâtralité est tout aussi complexe et versatile que celle de performance et, de nos jours, intimement liée à celle-ci. Deux critiques tracent utilement son développement. Carlson [2002] fait état de trois textes importants: l'ouvrage (1972) d'Elizabeth Burns, qui définit la théâtralité comme un comportement qui ne semble pas naturel, mais plutôt composé dans le respect de conventions théâtrales et de codes rhétoriques [2002: 239-240]; l'ouvrage *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980) de Michael Fried, qui distingue les œuvres d'art «absorbées», c'est-à-dire réalisées sans prendre en compte la présence ou l'interprétation du spectateur, et celles marquées par la théâtralité que confère chez l'artiste ou le sujet représenté la conscience de leur réception; et, finalement, les écrits de Féral, qui situe la théâtralité dans le jeu de deux composantes de toute performance, à savoir, les structures symboliques et celles de l'imaginaire [2002: 239-243]. Selon Carlson, la théâtralité peut être tout à la fois critiquée pour l'exagération et l'artificialité qu'elle implique, et louée pour sa «vitalité» «essentielle», pour le plus grand plaisir de tous au théâtre, dans les performances et dans l'expression humaine [2002: 249]. Pour sa part, Féral estime que la théâtralité est au cœur de toute performance, quelle que soit la discipline, et a pour effet de rendre l'intervention performative «reconnaissable» et «signifiante» [2002: 5]. S'appuyant sur les travaux de Barthes, qui associe la théâtralité à la corporalité des acteurs [1964: 43], la critique cite en particulier Bernard qui place la théâtralité «au cœur non seulement de toute œuvre artistique, mais aussi de toute expressivité», y compris dans le langage [Féral 2002: 8]. «Inscrite par l'artiste dans l'objet ou l'événement que le spectateur voit par le biais de procédures qui peuvent être étudiées», la théâtralité désigne ainsi «des signes et des objets

[qui], sortis de leur contexte usuel, signifient de façon différente» [Féral 2002: 10-11].

A *Silo City, Post-Industrial Ephemera* s'est construit comme un acte de théâtralité, à la fois chez les artistes invités à travailler dans ce projet et chez les spectateurs indirectement guidés à travers une architecture extraordinaire. D'une part, les artistes ont librement déambulé dans ce paysage en béton afin de choisir l'emplacement qui correspondait le mieux à ce qu'ils souhaitaient mettre en relief dans leur œuvre ou performance. D'autre part, les visiteurs se sont activement – physiquement – engagés à faire l'expérience d'un site hors-normes par le biais de leur interaction avec de nombreuses œuvres d'art et différentes performances d'artistes. L'exposition a donc donné lieu à une performance (cette fois dans son sens le plus large) en deux temps: celle des artistes dans le processus d'installation et celle des visiteurs dans leurs interactions avec le site perçu à travers le prisme élaboré par les artistes. La théâtralité est ici synonyme d'intensification, que Pavis définit comme «stylisation esthétique» [2014: 128].

Dans *Post-Industrial Ephemera*, cette intensification se comprend comme une affirmation et un renforcement de nos interventions dans un site qui culmine au-dessus de nous. Dans ce sens, la théâtralité se veut libération collective face à un environnement qui, à la fois, nous émerveille et nous écrase. Elle a été notre réponse au lieu qui nous accueillait. Invité à se joindre à nous dans nos déambulations d'un silo à l'autre, le public a rendu notre réponse encore plus vigoureuse. Ensemble, nous avons tracé un parcours, un mouvement dans un endroit magnifique, mais pesant et immobile. Ainsi, visiteurs, artistes et commissaires d'exposition sommes devenus acteurs pour mieux nous intégrer dans ce paysage bétonné et austère et y introduire le plaisir infensif de la promenade.

Notre intervention, toute théâtrale qu'elle soit, a été respectueuse du lieu et animée par un désir d'harmonie et de convivialité, particulièrement appréciées, peut-on imaginer, par la plupart des visiteurs et certainement par les commissaires d'exposition, dans le climat politique tendu qui régnait aux États-Unis lors de notre intervention. En janvier 2017, un décret présidentiel

visant à empêcher la visite d'étrangers provenant de certains pays a suscité de nombreux débats et polémiques, alors que des milliers de manifestants se réunissaient dans les aéroports pour exprimer leur indignation. Nous partageons cette indignation et en avons longuement discuté, d'autant plus que notre projet s'est élaboré sur la volonté de créer des liens de part et d'autre de la frontière et, de la sorte, minimiser l'impact qu'elle exerce au quotidien. Préférant ne pas aborder l'actualité directement et ne pas livrer de commentaire militant, nous avons performé ensemble un acte solidaire par-delà les bourrasques politiques. Notre objectif consistait à mettre en scène et à célébrer l'entente et le plaisir de rencontrer des riverains de deux pays.

En gros, la théâtralité pratiquée dans *Post-Industrial Ephemera* est proche de la solennité, qualité de ce qui est cérémoniel, terme que je refuse pour ma part d'employer, car il porte en lui de tenaces allusions au sacré, au rituel et à l'obéissance à une hiérarchie. Permettant d'éviter ces connotations qui, de l'avis de tous dans la conception du projet, sont inadaptées à décrire *Post-Industrial Ephemera*, le terme «théâtralité» reflète l'investissement personnel et collectif d'un après-midi performatif avec, pour coulisses, des tours de béton et des murailles haut dressées qui, aujourd'hui retournées à la nature qui peu à peu les envahit, défient toute pensée. Notre propos était de partager le lieu et d'affirmer ce partage hors du quotidien. Le glissement de l'exposition vers la performance était ainsi entièrement justifié.

Aux dires des participants le 22 avril 2017, cette intensification a été perçue comme un moment poétique, tel que Reitzenstein et moi l'avions voulu lors de nos conversations préliminaires avec les artistes. Le titre de l'événement l'indiquait déjà, qui cumulait le son, le geste (que ce soit celui du peintre, du sculpteur, des musiciens ou des performeurs) et la poésie, ce langage perceptible par sa tenace étrangeté qui se donne garant d'un moment réussi, satisfaisant, intime. Je cite à nouveau Pavis [2014: 186] sur ce que nous pressentons de nos jours comme de la poésie: «La poésie en est venue à signifier non plus tant une forme ou un genre littéraire que la force lyrique, le poétique. [...] Ce que nous désignons comme irruption du poétique est plutôt une

irruption de la fonction poétique, de l'artificialité». La poésie, expérience intense et extraordinaire, a animé, ce jour-là, les imposants bâtiments en béton dressés sous le ciel de Silo City, dans lesquels étaient abritées des théâtralités multiples pour un public participatif durant un moment en suspension, simultanément rêveur et fugitif. Dans son ensemble, *Post-Industrial Ephemera: Soundings, Gestures, and Poetics* était à la fois une performance et une installation d'œuvres en tous genres. Pour reprendre Verlaine, «tout le reste est littérature» [1884: 25].

BIBLIOGRAPHIE

- BANHAM, REYNER (1986): *A Concrete Atlantis. U.S. Industrial Building and European Modern Architecture (1900-1925)*, Cambridge, Mass., The MIT Press.
- BARTHES, ROLAND (1964): «Le théâtre de Baudelaire», *Essais critiques*, Paris, Seuil, pp. 41-47.
- BURKE, EDMUND (1990): *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (1757)*, ed. Adam Phillips, Oxford, Oxford University Press.
- CAMPO, DANIEL (2016): «Historic Preservation in an Economic Void: Reviving Buffalo's Concrete Atlantis», *Journal of Planning History*, 15.4, pp. 314-345.
- CARLSON, MARVIN A. (2002): «The Resistance to Theatricality», *SubStance*, 31.2-3, pp. 238-250.
- FERAL, JOSETTE (2002): «Foreword», *SubStance*, 31.2-3, pp. 3-13.
- GILBERT-ROLFE, JEREMY (1999): *Beauty and the Contemporary Sublime*, New York, Allworth Press.
- MORLEY, SIMON (2010): «Introduction», *The Sublime*, dir. Simon Morley, Londres, Whitechapel Gallery / The MIT Press, pp. 12-21.
- NYE, DAVID E. (1994): *American Technological Sublime*, Cambridge, Mass., The MIT Press.
- OHLIN, ALIX (Winter 2002): «Andreas Gursky and the Contemporary Sublime», *Art Journal*, 61.4, pp. 22-35.
- PAVIS, PATRICE (2014): *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Colin.
- REINELT, JANELLE G. (2002): «The Politics of Discourse: Performativity Meets Theatricality», *SubStance*, 31.2-3, pp. 201-215.
- VERLAINE, PAUL (1884): «Art poétique», *Jadis et naguère*, Paris, Vanier, pp. 23-25.