

Inter
Art actuel



La nouvelle performance **Gatineau, Sherbrooke, Saguenay-Chicoutimi, Montréal**

Richard Martel, Francis Arguin and Christian Messier

Number 95, Winter 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45737ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martel, R., Arguin, F. & Messier, C. (2007). La nouvelle performance : Gatineau, Sherbrooke, Saguenay-Chicoutimi, Montréal. *Inter*, (95), 68–77.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2007

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

LA NOUVELLE PERFORMANCE

Gatineau, Sherbrooke, Saguenay-Chicoutimi, Montréal

À l'automne 2005, en octobre et novembre principalement, Le Lieu, centre en art actuel, avait programmé une sélection d'artistes émergents de la performance de diverses régions du Québec. L'éventail performatif était diversifié, autant par les pratiques que par les différents degrés de stylistiques.

Le dossier sur la jeune performance au Québec aura permis de mieux saisir l'apport des artistes émergents et aura suscité des points de vue, des critiques, des interrogations... comme c'est souvent le cas dans le « domaine » de cette discipline « indisciplinée » ! Mais, en même temps, le débat étant sollicité et permettant des prises de position, nous sommes en présence d'un corpus qui s'énonce dans la versatilité de la présentation comme dans sa réception. Quelques auteurs commentent les différentes actions présentées dans l'espace du Lieu à l'automne 2005. Vous y trouverez des commentaires descriptifs et informationnels, mais également un point de vue personnel de Christian Messier.

RM



Gatineau

par Richard Martel

Mélissa Charest et Ian Racine. Ils sont deux, un homme et une femme ; déjà ça suppose un dualisme. Ruban rouge, ruban bleu, au sol, comme une sorte de frontière. Ils sont habillés, elle en orange, lui en bleu.

Course de pas à pas comme une compétition. Puis c'est l'épisode du melon qu'on découpe et ingurgite, lui avec l'auditoire, elle en solitaire. Il termine en premier. C'est 1 à 1 entre Ian et Mélissa qui finalement offre son melon au public. Il étend des feuilles bleues au sol, elle étend à son tour des feuilles rouges pour en faire des avions. On essaie de l'aider, elle crie « non ». Lancement des avions sans grand enthousiasme ni même présence, et c'est prévisible.

De plus, la performance est beaucoup trop longue : peut-être une esthétique de rien ? Une compétition entre lui et elle, c'est lui le vainqueur avec l'assentiment des gens présents. Une personne va l'aider, elle. Puis c'est le jeu sur la mémoire, le son et la couleur, compétition dans l'ennui ; c'est lui qui gagne. Autre action : « Fais-moi un dessin, une charade », sur carton blanc, qu'il faut deviner ; c'est elle qui gagne. Puis, c'est le *débobinage* du fil, couleur jaune pour lui, orange pour elle ; c'est ici entre trop long... et sans attrait ! Jeu de quilles avec des bouteilles de bière au sol ; c'était aussi prévisible. Après, c'est le jeu de « Roche, papier, ciseaux » ; c'est elle qui gagne, 4 contre 3. C'est la fin...



Sherbrooke



Noïzefer CWU 2 (Tanya St-Pierre et Phlippe-Aubert Gauthier). Encore une fois ils sont deux, avec passe-montagne rose. Petit jeu de tension avec leur nom, Noïzefer. On déverse au sol une quantité de matières de toutes sortes, fils, chaises ; c'est une esthétique du *trash*. On verse un liquide rouge dans un bol, on dirait du sang, qu'on pompe. Elle coupe des carottes, il branche un brûleur, elle met une matière dans le plat. C'est de la merde qu'on fait cuire, sur fond sonore de bruits. Ils enlèvent leurs vêtements noirs, ils sont maintenant de couleur blanche avec des poils. Ils boivent un liquide. Deux drapeaux, deux statues, qu'on présente au public avant de les détruire avec un marteau. Ils crachent leur liquide rouge. Re-pompage du liquide rouge. Un chaos sonore, bruitage, attente : la bande son constitue la masse spectaculaire d'intérêt, plus que les deux protagonistes.

Trois chaises sont déposées ; on défait les boîtes de carton, on écrit des noms, ça cuit toujours. Trois noms sur les cartons : François, Rachel, James. L'attente est longue sur fond de bruits, on imagine ! On dirait une inversion dans le relationnel : offrir du caca au public ? Elle tient un micro... qu'elle projette au sol. C'est terminé. Ça semble être une antiperformance, un système caricatural de la matière spectaculaire, ici, une insinuation, une proposition d'ambivalence. ■

Photos > Francis Arguin

Saguenay-Chicoutimi

par Francis Arguin



Marie-Ange Thériault. Sous un éclairage tamisé, la soirée débute par une action silencieuse qui se déroule dans une intimité suggérée où un drap blanc pend du plafond, près d'un sac de la même couleur. Ce tableau initial est le décor de ce qui deviendra une sorte de petit théâtre éphémère. Avant de s'investir dans ce lieu fantasmagique, l'artiste se livre à une séance de transformation vestimentaire : elle dénude ses pieds et troque ses vêtements usuels pour une robe noire. L'espace de réalisation est pris en charge lorsque les feuilles sèches contenues dans le sac sont répandues en une litière approximative. Sur cette surface tout automnale, l'artiste enduit de colle translucide la plante de son pied et y dépose méticuleusement, à l'aide d'une pincette, quelques cadavres d'un insecte quelconque. Ce pied supportant la mort est ensuite attaché au dispositif textile fixé au plafond qui agit maintenant comme une sorte d'appareillage visant à soutenir un membre lésé. Alors couchée sur le ventre, l'artiste répète la même énigmatique opération de disposition d'invertébrés décédés, cette fois sur son bras droit. En guise d'ultime événement, le faisceau lumineux d'une lampe de poche est dirigé sur les pages d'un livre ouvert, alors que la femme est couchée, immobile sur son grabat. Dans un moment photographique, l'image se prolonge jusqu'à ce que la lampe s'éteigne en un déclic volontaire. Ensuite, le pied libéré de sa suspension, l'artiste quitte son îlot imaginaire et regagne ses habits ordinaires.

Livrée dans un langage singulier et bien articulé, cette proposition de Marie-Ange Thériault se développe dans un environnement idéal où la distance entre artiste et public est accentuée par le choix d'une échelle propre aux détails ainsi que par la concentration de l'activité dans un périmètre étroit. L'évidence du cadre, restreint et intime, maintient cette limite de politesse comme pour éviter de souiller la virginité de cet espace secret.



Émilie Huot. L'entrée en matière se fait sans hésitation par l'établissement au sol des bases d'un dispositif d'activité triangulaire. Trois pôles, trois sous-ensembles dans lesquels sont répartis divers objets : un cactus, une créature de peluche, un bocal sphérique, quelques pétards à mèche, un rouleau de ruban adhésif et un grand couteau de cuisine. Assise par terre, l'artiste place un morceau de ruban adhésif rouge sur la paume de sa main gauche et protège préventivement trois de ses doigts avec des diachylons. Elle s'empare du couteau, fait planer la tension quelques secondes et coupe de trois mouvements de lame les trois sparadraps, laissant son épiderme intact. Une mèche de cheveux est alors taillée puis placée entre les dents de la protagoniste. Changement de pôle, Huot empale un cyprin doré vivant sur le cactus et le laisse tout bonnement crever après s'être à nouveau livrée à une opération de mutilation, armée de son instrument tranchant, en tronçonnant le cactus. Le troisième ensemble est ensuite envisagé alors que le jouet de peluche est mis sous cloche par l'entremise du bocal. Quelques petits explosifs sont aménagés derrière le récipient et une ligne de poudre à canon est tracée de ces derniers jusqu'au centre du territoire triangulaire, environ. À nouveau assise au sol, l'artiste observe un court moment de silence avant de mettre le feu à la poudre. À ce moment, elle place l'index de sa main gauche sur sa boîte crânienne, de façon à simuler un revolver, en fixant d'un regard insistant le joujou enfermé dans sa prison de verre. La flamme avance lentement dans un beau moment de tension... Surprise ! La déflagration n'a pas lieu. Calmement, Huot se retire.

Étrange mélange de manipulations axées sur la profanation d'objets variés dans un cadre systémique, cette performance d'Émilie Huot est paradoxalement réalisée dans le calme et le contrôle, sans accident. Une série d'opérations radicales est livrée sur des sujets inoffensifs dans une logique de mise en échec spectaculaire. Alors que les objets sont réellement altérés, Huot se met en péril d'une manière fictive, presque caricaturale.



Marilou Desbiens. Accoutrée de vêtements noirs et ajustés, Marilou Desbiens dépose au sol trois grands récipients de verre : deux contiennent de l'eau, l'autre du sirop de maïs dilué. Elle place ensuite une valise bleue truffée d'objets multiples, enfile sur sa tête une cagoule noire et y aménage des trous pour ses yeux. À l'aide de ruban adhésif, elle installe une bouteille transparente sous chacune de ses bottes : dans l'une est enfermée une petite souris blanche, dans l'autre s'entassent plusieurs criquets. Appareillée de ce drôle de bricolage à chaussures, elle se déplace à petits pas avec précarité en se livrant à un processus de prise en charge poétique de l'espace. Celui-ci consiste à verser de l'eau dans des verres en plastique qui sont ensuite relevés de bouquets de brocolis coupés au ciseau. D'une façon quelque peu maladroite, les verres sont répartis en une constellation aléatoire. La performance vacille un peu le temps d'une parenthèse où quelques manipulations sur des jouets n'arrivent pas à affirmer une grande pertinence dans cet ensemble d'activités saugrenues. La prestation se conclut par une sorte de danse saccadée animée par une douche en deux temps. Une mélodie au piano se fait entendre en boucle pendant que l'artiste se verse du sirop sur la tête, avant de libérer les êtres emprisonnés dans ses semelles-bouteilles. Plusieurs succombent à ce flot visqueux pendant que Desbiens passe à la phase rinçage, sous une vive chute d'eau. Après avoir réussi à quitter la mare en évitant de chuter, la protagoniste ramasse sa valise bleue et quitte le lieu, menée par ses patins bizarres.

Cette action se présente comme une suite de courts tableaux meublés d'absurdes bricolages où l'objet est utilisé pour marquer l'espace visuel et sonore ainsi que pour déstabiliser le corps de l'artiste. Marilou Desbiens propose ici un cirque aigre-doux dans lequel le risque est provoqué pour stimuler l'expérience du moment.

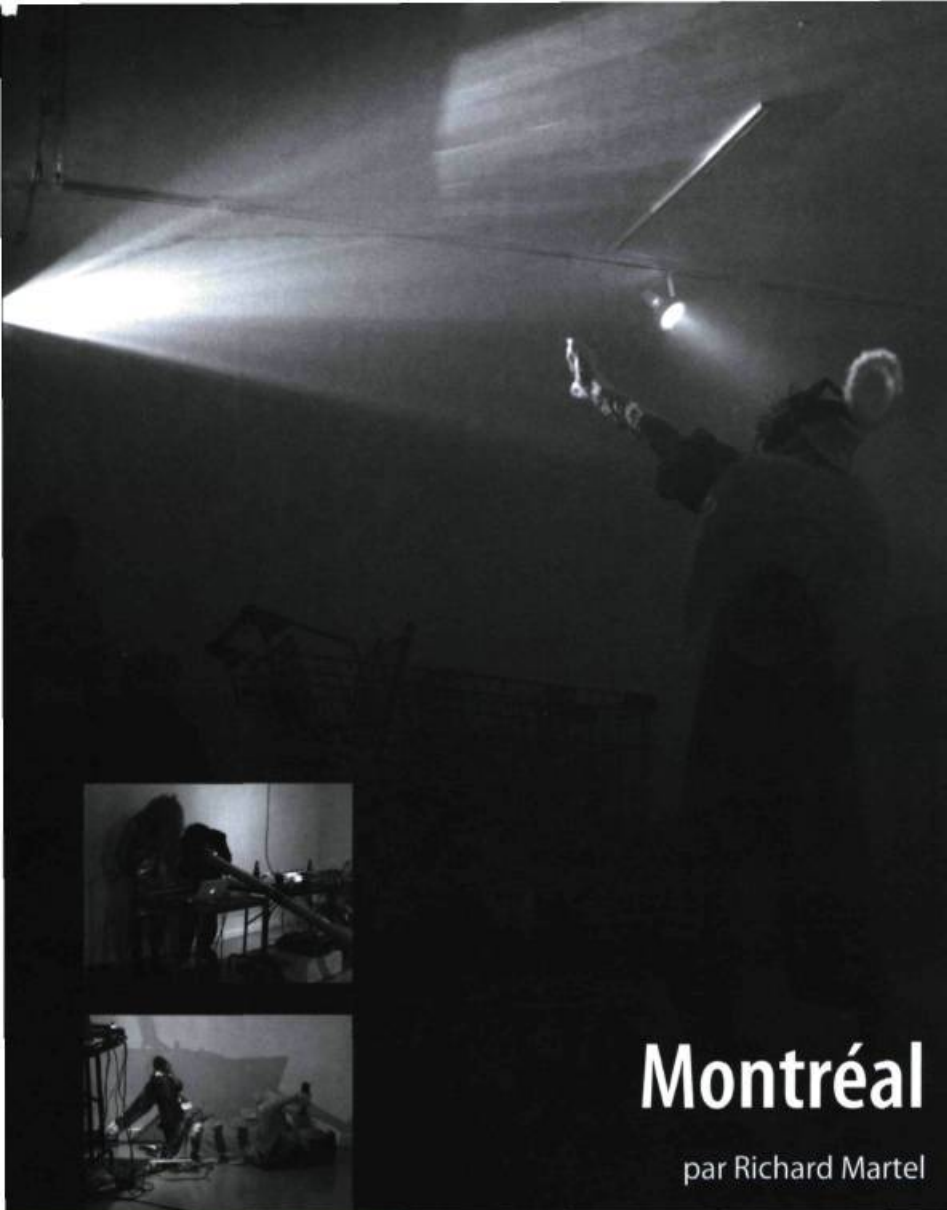




Guillaume Langlois. Nu-pieds et décontracté, Guillaume Langlois s'impose à l'assistance en lui demandant de libérer une portion de la salle avant d'y effectuer une distribution sélective de quelques œufs truqués. L'artiste trace un rectangle noir au mur, perce quelques trous et place une machine à maïs soufflé en haut d'un escabeau. Un signe adressé à certaines personnes du public provoque l'éclatement de quelques œufs remplis de colorant, produisant au mur de grandes taches. La machine à maïs soufflé crache son produit du haut de l'escabeau alors que, torse nu, l'artiste s'enduit le visage de beurre d'une façon toute naturelle. Il se place près de la chute de pop-corn en répandant le corps gras sur son tronc luisant. À nouveau, un groupe d'œufs multicolores s'abat sur le mur. Avant de s'installer à une table devant un bol comble de farine, l'artiste remet son gilet et prend une pause près du rectangle noir, le temps d'allumer quelques cigarettes et de les enchâsser dans les trous percés en début de performance. Maintenant assis près de la table, il plante un pétard à mèche dans le bol de farine. Ce dernier explose presque aussitôt. L'artiste noue à son pied droit une corde reliée à un miroir et déambule en cercle en guise de parade finale, comme pour nous rappeler l'existence du plafond, élément jusqu'ici oublié. Il termine son action en s'aspergeant la poitrine d'une dose d'extincteur.

Guillaume Langlois jongle avec la définition des objets comme pour provoquer une inversion des usages et court-circuiter certaines habitudes. L'artiste opte pour une profusion d'activités ponctuées de surprises et un éparpillement spatial dans cette action où s'entrechoquent plusieurs éléments propres à la fête, sans toutefois que cette dernière ne soit nommée. ■

Photos > Francis Arguin



Montréal

par Richard Martel



Collectif Connologique. Le collectif se compose de Simon Brown, Benoît Chaussé, Dylan Crichton, Georges de Oliveira et François Lemieux. Le titre de leur action *Le marathon de l'espérance* permettait aux membres du collectif de Montréal d'utiliser les thématiques de la culture populaire, de l'ennui, des relations illogiques entre les choses. Peut-on y déceler le nom du groupe, con, mais logique ?!

Le tout débute dans la presque obscurité par des sons de voix en boucle. Ce sont peut-être des musiciens... qui pratique la performance ? C'est un peu statique... Ils transforment leur voix... C'est peut-être ici « l'ennui » ! Puis les sons sont plus stridents, derrière leurs machines et ordinateurs, des cris d'animaux surgissent. L'ambiance musicale est détendue, sifflements, chuchotements, bruits de mots, d'abord à trois pour ce brouillage sonore, de toutes sortes, dont l'hymne national américain : une introduction sonore qui dure près de 25 minutes pour ces matières et matériaux en recyclage sonore.

Puis une sorte de vide, de nouveaux sons de voix déformés, toujours dans la presque obscurité ; l'audio domine la scène, derrière les machines. Après 30 minutes, la fumée arrive, l'atmosphère est au laisser-aller, avec constamment cette ambiance sonore « liquéfiant », une obsession dans la lenteur. Près de 50 minutes de ces vocalises transformées, dans l'ambiance tamisée de fumée : la présence est essentiellement sonore. Que font ces deux tables au milieu de la pièce et ce panier d'épicerie ? Une grande constatation : nous sommes dans le « visuel » !

Avec toute cette fumée, c'est le système d'alarme du Lieu qui se déclenche ! Au milieu de la pièce, un ange se

met une crème sur les bras, qu'il présente fièrement à une source d'éclairage issue d'une projection vidéo. Un autre, un homme-oiseau, se promène. Bruits d'animaux, hurlements, le performatif s'installe. Un autre, à genoux, déguisé en fille, est au sol. C'est ici une réplique de Paul McCarthy !? Puis, une véritable oie surgit ! Dans le chaos des bruits d'animaux, une dinde vivante est amenée sur la table. L'ambiance est alors au total chaos : stroboscope, projection vidéo, déambulation des volatiles dans l'espace, déversement de moutarde, de ketchup, cris d'oies... À la table, les deux dindes puis la fille à genoux se promènent, c'est l'immixtion des dispositifs, les protagonistes volatiles avec les performeurs.

Cinq personnages, dont un homme-oiseau, un ange, une fille-cul... C'est un délire de sons, d'images et dans le mouvement, à certains moments, on dirait une orgie, sans doute une prédilection pour la stylistique bien connue de Paul McCarthy : déguisements, allusions scatologiques, crème et mélange de matières animales, ici avec de vrais animaux.

La fille-cul agite une poupée. Il y a des cris d'enfants, de bêtes ; on dirait une thérapie de la défonce, pas loin de l'actionisme viennois aussi. Par moments, ça frise l'hystérie. C'est également baroque, dans un chaos construit en activités par cinq protagonistes et des animaux, dont l'odeur est détectable.

Après 1 h 20 environ, c'est une descente, ça se termine, il ne restera que les bruits des bêtes, dont un monologue de l'homme-oiseau sur le spectacle. Ici la performance est un délire de matières spectaculaires en agglomération par cinq personnages mutants et leurs complices animaux. Une étrange mixité des matériaux où l'histoire est un délire dans un chaos construit.





Annie Brunette. Elle commence son action en distribuant des fleurs blanches au public tout en portant un tuyau de plastique comme masque à gaz. Elle l'enlève, prend un « spectateur » par la main et lui colle un morceau de *tape* sur le front. Elle sort un papier sur lequel est écrit « Onze actions dans un chapeau ». Elle colle au front du complice « 11 goûte ». Elle est vêtue de blanc, boit un liquide (?), s'attache un tuyau au sexe, vide la bouteille dans son pantalon, pompe le tuyau... Il en sort un liquide. Elle en extrait quelques gouttes qu'elle dispose dans sa bouche, d'où le « 11 goûte » qu'elle enlève au spectateur.

Un deuxième carton : « 11 pousse ». Les spectateurs sont amenés dans l'action, un à un. Puis, elle attache un fil sur un chapeau et va fixer cette corde à chaque participant. Elle défle cette corde jusque dehors, sur le bord de la fenêtre, sortie par une porte, entrée par l'autre. Elle déplace les participants.

Un nouveau carton sur le front du complice : « 11 crash ». Elle fait cracher le public dans un petit sac et crie « ah ».

Un autre carton affiche « 11 I come to Pic », d'où les aiguilles qu'elle s'insère dans la peau de ses doigts et orteils. Elle allume une chandelle et une autre devant un petit crucifix.

Un autre carton marque « 11 tête ». Elle enlève son gilet, ne conservant que les épaules, s'assied et dit : « Me prêtes-tu ton char ? » Un homme lui tête le sein, elle lui dit : « Je veux tes clés. »

Un autre carton sur le front : « 11 août ». Poitrine découverte, au sol sur le ventre, elle agite un petit dinosaure et un personnage, sur des bruits d'imitation de chats et d'autres.

Retour au complice, avec un carton « 11 aime ». Elle dépose des graines sur un petit tas de terre.

Un nouveau carton : « 11 Marc ». Elle enlève la marque des vêtements de 11 participants, une à une, en leur donnant un petit dessin et, dans un sac de plastique, elle y dépose la marque de vêtement.

Le carton « 11 touche » lui fait prendre un accordéon. Elle s'en sert en appliquant 11 touches de son.



Un autre carton : « 11 sires ». Elle verse des gouttes de cire de la chandelle sur le pouce des participants.

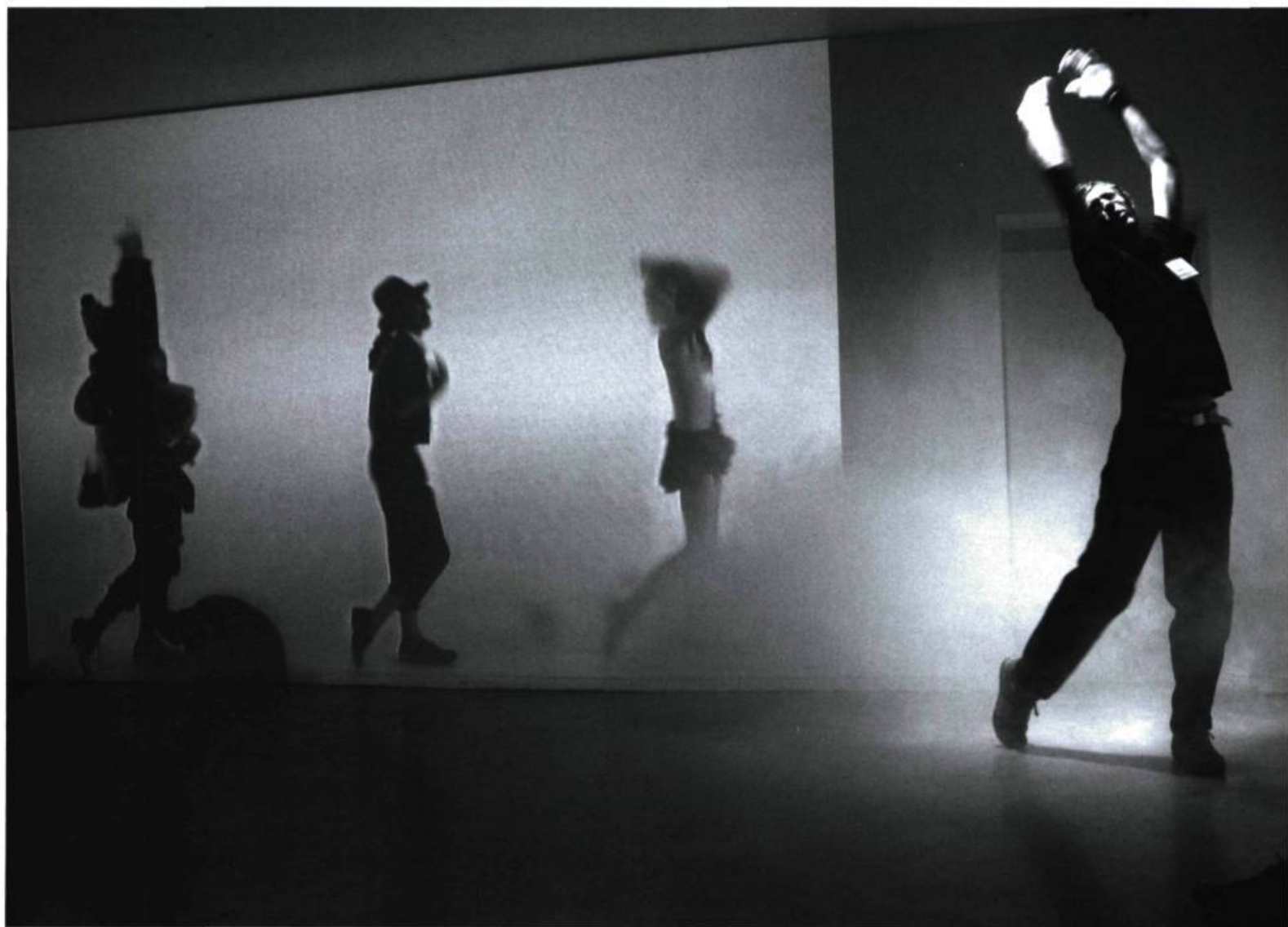
Le carton « 11 bat » lui permet d'enlever un soulier au complice et sa chaussette, qu'elle attache à sa jambe. Elle fait la même chose avec les participants, 11 chaussettes qu'elle s'attache aux jambes et aux bras. C'est la fin, elle met le chapeau sur sa tête et quitte.

C'est une action qui joue sur le rapport de l'énoncé linguistique en application dans une relation avec l'autre, un partage de temps dans un espace avec divers matières et exercices.

Thierry Marceau. Il se met en situation frontale. Il se présente en exécutant des pas de danse, boit, parle devant une projection vidéo de lui-même, en vêtements d'hiver avec des sacs de plastique sur fond audio de sirène de police. L'artiste est assis avec le public et regarde sa vidéo. Une deuxième image arrive, un texte sur le corps, une musique, une chanson, un mixage de lui-même qui court. Ça crie, ça s'amuse. C'est un mixage de chansons et de cris, en direct et en vidéo, une osmose de l'artiste avec son image. Le titre de sa performance est *La vie est un cri*.

Une troisième image arrive : on dirait Michaël Jackson avec une chanson de lui. Alternance de chansons et de cris, imitation de soi-même imitant Michaël Jackson. Vers la fin, un spectateur s'induit dans la scène, et c'est la fin de *La vie est un cri*.

Ici, le fait d'utiliser sa propre image n'est pas en soi une chose nouvelle en performance. Cependant, la relation avec soi-même est réalisée avec humour et dérision, un moment qu'il partage avec nous et son image multipliée dans l'imposante présence du système médiatique.





Médéric Boudreault. Du côté scénographique : des bouteilles, des marteaux, une table tournante avec enceintes sonores, des matériaux, des choses cachées sous des tissus. Le performeur met une musique de jazz et se promène dans l'espace avec une tunique et une casquette. Déambulation sur de la musique swing. Autre musique, musique des années folles (style cinéma muet) : il gesticule, freine, parle à James P., fait des exercices, se promène, regarde sous le drap. Mais que se passe-t-il ? On le dirait absent de son action ; c'était une introduction : on annonce que la performance de M. B. va débiter.

Un texte sort d'un enregistrement qui parle de ce qui se passe, du pourquoi il est venu pour faire une action. Il branche une annonce lumineuse qu'il titre « Pizza Drummond, livraison gratuite ». Une petite auto en bois, intervention numéro deux : il parle de l'enregistreur de l'auto en bois sur plancher gris. Il plante des clous avec des petits drapeaux sur son auto.

Intervention trois, texte trois : malgré la tempête. Un enregistrement contextualisé en fonction de ce qui se passe. Un liquide noir se répand au sol. Il parle des grands constructeurs américains sur fond sonore de voiture. De nouveau, il plante des clous. Il mime une manière de changement de roues.

Retour à l'enregistrement, intervention cinq : il écoute, sans bouger. Retour à l'auto, replantage de clous, déplacement, bruits de marteaux.

Retour au texte, intervention six, à propos du moteur : une sorte de description de problèmes d'autos, « une acupuncture de l'auto », dit-il. Ça explique les clous sur l'auto.

Retour au texte, intervention huit : il parle de la neige, qu'il est thérapeute d'auto. Vers la fin, l'enregistrement parle de la performance, ça répète régulièrement qu'il est venu à Québec...

Son acupuncture sur l'auto se poursuit : l'auto sur le côté, il accélère la pose des clous.

Intervention quinze : merci beaucoup. Il parle du « traumatisme de l'usine », donc de l'acupuncture. Il verse une poudre blanche sur le liquide noir au sol. Retour de la musique swing du début. C'est la fin de son action.

Il en est le producteur ; il est dedans tout en étant dehors ; il écoute ce qu'il dit. C'est un rapport conceptuel de la présence dans un outillage référentiel à la culture et à la mécanique, nord-américaine ici.

Jonathan Brabant-Béliveau. Un rectangle de béton est déjà présent pour son action. Il s'attaque à la paroi, comme un sculpteur de pierre. Il la frappe à coups de masse et la défonce. Il arrache la paroi de béton et sort les morceaux de béton du cube rectangulaire vertical. Il entre dedans, enlève ses vêtements. À l'intérieur, il détruit à coups de poing et de pied son enclave de béton. Il a des oreilles de lapin.

Quelqu'un du public énonce : « Et maintenant je vous présente lapine travailleuse ! » Il se dandine sur fond de musique techno-disco. Il se frotte le derrière sur le poteau, entre dans la cage, danse, vient vers le public. On lui offre une bière. Il ressemble à un danseur de club pour homosexuels, il avance son derrière vers le public.

Il fait ensuite tomber la cage et enlève le béton, toujours sur un fond de musique. Il a une chaise avec une carotte à son haut. Il tire, avance et sort finalement. C'est la fin de son action.

Le long bandeau au sol est un collage d'informations psychologiques et de problèmes mentaux divers reliés à des troubles de comportement, des diagnostics par exemple. ■

Photos > Francis Arquin

La fin des révolutions

par Christian Messier



> Giotto, Saint-François-d'Assise recevant les stigmates.

Je me passionne, depuis peu, pour la peinture médiévale, en particulier celle de Giotto qui, en fait, est à cheval entre le Moyen-Âge et la Renaissance. Dans l'une de ses fresques, *Saint-François-d'Assise recevant les stigmates*, Giotto a peint Saint-François-d'Assise avec des lignes droites qui relient ses paumes de mains et ses pieds à ceux d'un Jésus déguisé en un étrange ange rose. Bien qu'à première vue le Christ ait l'air d'un cerf-volant, on comprend vite que ces lignes sont en fait le lien entre les stigmates de Saint-François-d'Assise et les blessures du Christ causées par la crucifixion. Quelle belle solution pour représenter des stigmates ! Dans la Renaissance avancée, les peintres auraient sans doute mis en évidence les blessures dans un réalisme incroyable. Comme c'est dommage que la Renaissance ait mis à mort cette peinture au profit de la virtuosité et du réalisme, alors que celle-ci était beaucoup plus concrète ! En même temps, les révolutions sont nécessaires.

Évidemment, je ne vais pas vous parler de peinture. Là où je voulais en venir, c'est que la Renaissance a jeté une sentence de mort à la peinture médiévale. Les impressionnistes firent de même avec les peintres pompier ; les modernistes, eux, ont renversé la non-spécificité ; les postmodernistes ont condamné les modernistes pour en arriver à la situation d'aujourd'hui où aucun renversement ne semble nécessaire. À moins de renverser le renversement, rien ne semble digne d'une révolution nécessitant des mises à mort d'idéologies artistiques. La guerre est finie et elle nous a donné tout un butin dans lequel les nouveaux artistes sont libres de piger. C'est ce que les performeurs émergents qui ont présenté leur travail à l'automne 2005 au Lieu, centre en art actuel, ont démontré. D'ailleurs, plusieurs artistes de cette nouvelle génération montrent les mêmes signes.

Je ne me rappelle pas avoir vu de nouveauté lors de ces soirées, rien qui ne soit de l'ordre de l'avant-garde. Un avant-gardiste est en première ligne, il se trouve parmi les soldats qui ouvrent la bataille. Je ne dis pas que les jeunes performeurs étaient mauvais, au contraire. Je pense à Thierry Marceau qui nous a tous émus avec la relation qu'il entretenait avec sa projection vidéo et à François Lemieux du collectif Connologique,

déguisé en ange, prenant le projecteur vidéo pour une apparition divine. Un tel geste m'a rassasié pour l'automne en entier. Et ces oies complètement déboussolées déambulant parmi nous dans l'agression sonore et lumineuse que le collectif nous imposait en ont quand même marqué plus d'un. Cependant, même si l'action de Connologique était relativement extrême et choquante pour certains, aucune remise en question n'a été mise sur la table. Les artistes de cette nouvelle génération qui, soit dit en passant est aussi la mienne, pigent dans ce qui est déjà existant et font ce que l'on appelle communément de l'art. Les nouveaux artistes sont des recycleurs, et cela amène tout un questionnement sur le rôle d'un tel art. J'aimerais toutefois préciser qu'il y a une différence fondamentale entre ce que je viens de nommer « recyclage » et la citation qui serait plus typique du postmodernisme. Les nouveaux artistes ne sont pas les premiers à piger dans le passé. Sherry Levine reproduit des œuvres déjà existantes, Mark Tansey cite des moments du modernisme par le moyen de la peinture figurative, Erwin Wurm déjoue les spécificités de la photographie et laisse par là transparaître un discours postmoderniste assez évident. Mais les emprunts faits par les nouveaux artistes ne sont pas de l'ordre de la citation. Citer implique un discours. On cite en voulant démontrer quelque chose. On ne recycle pas pour appuyer quoi que ce soit, mais pour produire avec ce qui est déjà existant. Prenons encore l'exemple du collectif Connologique : malgré les rapprochements que l'on peut faire avec un art *trash* comme celui de Monty Cantsin, cette action ne dit rien sur ce genre de travail. L'action du collectif Connologique nous présentait une œuvre singulière puisant dans la performance *trash*. Elle partait du déjà-existant pour présenter une action qui ne voulait pas renvoyer au discours de ce qu'elle recycle, mais plutôt chercher une qualité et une justesse dans le rendu. Le nouvel art quitterait l'engagement social et politique pour livrer de plus en plus des œuvres qui fonctionnent par une logique intrinsèque et phénoménologique.

La crainte que je perçois des générations précédentes, c'est que ce nouveau genre de vision amènerait la perte de la collectivité. C'est là la clé des révolutions. Mais quand le calme

revient, la collectivité n'est plus nécessaire. Elle meurt comme l'idéologie renversée. Heidegger disait dans *L'origine de l'œuvre d'art* que « dans le combat essentiel, les parties adverses s'élèvent l'une l'autre dans l'affirmation de leur propre essence ». Voilà qui est inquiétant. Les nouveaux artistes vivent dans une paix qui divise la masse en individus, l'énergie utopique s'évapore, et l'on puise dans le butin de guerre du XX^e siècle. Embarquons-nous dans une période où les artistes perdent de vue l'essence de ce qu'ils sont et de ce qu'ils font ? La question est pertinente, et il est de la responsabilité de cette nouvelle génération de renouveler le sens de l'art avec le contexte actuel, de ne pas perdre de vue les utopies pour lesquelles les artistes avant nous se sont battus et de ne pas tomber dans la production de marchandise ou de spectacle. En fait, cela ne m'inquiète pas vraiment, et je trouve même encourageant cette nouvelle pensée individualiste. Le sens de l'art n'est que déplacé à une autre échelle : celle de l'œuvre. La raison d'être de l'œuvre d'art, son sens, c'est la singularité, la différence avec ce qui est déjà existant ; elle est un monstre.

Un monstre est un être vu pour la première fois, c'est un être singulier et inquiétant. Les avant-gardistes ont défendu des monstres ou plutôt des races singulières de monstres. Le sur-réalisme était un monstre et il s'est fait manger par la race de monstres qui a suivi. Les musées, qui sont des zoos, font la « dé-monstration » des monstres. Ils deviennent du même coup des cimetières où les nouveaux artistes viennent déterrer les vieux monstres amadoués. Ils prennent une tête de Duchamp, un bras de Bourriaud, un autre de Swidzinski, un tronc de Beuys, une jambe de Gilbert et l'autre de George, ce qui nous donne un nouveau monstre qui fait penser à Frankenstein. Au siècle dernier, les artistes créaient des races de monstres. Aujourd'hui, chaque monstre est singulier, mais provient d'un recyclage. Mais au bout du compte, l'important, c'est de créer des monstres. ■

Note

- 1 Martin HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, L'origine de l'œuvre d'art, 1962.