

ARTICLES

L'art de la performance au 2-22

Amélie Giguère



Thierry Marceau, *1/100 de 2-22*, [*J'aime Montréal et Montréal m'aime*], 2-22, Montréal, 2012.
Photo: Julie Villeneuve



Thierry Marceau, *1/100 de 2-22, [j'aime Montréal et Montréal m'aime]*, 2-22, Montréal, 2012.
Photo: Julie Villeneuve

Du 12 au 15 décembre 2012, Thierry Marceau a présenté le premier volet d'une série de cinq performances qui le tiendra occupé jusqu'en 2016¹. Intitulée *1/100 de 2-22 (j'aime Montréal et Montréal m'aime)*, cette première action a débuté sur la scène du Théâtre Outremont, le soir du 12 décembre, en plein Gala des arts visuels. Une longue canne à la main, arborant la veste, le chapeau et la couverture de feutre bien reconnaissables, Thierry Marceau est apparu sous les traits de Joseph Beuys. Ceux qui connaissent l'une des plus célèbres performances de l'artiste allemand, venu rencontrer l'Amérique en mai 1974, allaient deviner la suite. Escorté par deux ambulanciers, Thierry Marceau a abandonné le théâtre sans toucher le sol. Étendu sur une civière, il a été conduit dans un véhicule d'urgence au « 2-22 », édifice situé à l'intersection de la rue Sainte-Catherine et du boulevard Saint-Laurent, à la manière de Joseph Beuys qui, trente-huit ans plus tôt, avait quitté Düsseldorf, puis l'aéroport John F. Kennedy pour gagner la galerie René Block de New York.

Pendant trois nuits et trois jours, Thierry Marceau a donc habité l'une des passerelles vitrées du bâtiment, accessorisée pour l'occasion de feuilles de feutre et de bottes de paille. Un faux coyote – des complices costumés jouant tour à tour le rôle de la bête sauvage – partageait l'espace avec lui. De la rue, les passants ont pu assister au jeu du performeur et du coyote, qui interprétaient les gestes de la rencontre et de l'apprivoisement.

VOUS AVEZ DIT UNE «ŒUVRE PERFORMATIVE»?

La performance de Thierry Marceau est une œuvre créée dans le cadre de la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement, aussi connue sous le nom de « 1 % ». À l'occasion de la construction du 2-22, le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine (MCCCF) et Art actuel 2-22, qui rassemble Arttexte, le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ) et VOX, centre de l'image contemporaine², ont choisi de tenir un concours national visant à intégrer une œuvre performative. La proposition est audacieuse, ou du moins inédite. Il s'agit, en effet, d'une première pour ce

programme qui commande la création de pièces contemporaines depuis cinquante ans.

Une œuvre performative? L'idée a d'abord germé dans les directions des trois organismes culturels, devenus propriétaires de leurs locaux grâce à des subventions publiques. Au cours de discussions, les usagers des lieux ont eu envie d'accueillir une œuvre qui allait inscrire de manière originale et forte, dans le quartier, la présence de l'art actuel et du 2-22, valorisé par les organismes culturels occupants à titre de lieu unique, voué à la recherche et à la création actuelle dans le domaine des arts visuels.

La Direction des immobilisations et de l'intégration des arts à l'architecture s'est montrée ouverte à la proposition. En plus de répondre au désir des usagers du bâtiment, la performance apportait une réponse cohérente à un ensemble de facteurs déterminants. Premièrement, selon le comité³, le choix d'une œuvre éphémère pouvait être une solution intéressante à l'absence d'un espace propice à la mise en valeur d'une œuvre permanente en deux ou trois dimensions. Deuxièmement, le choix de la performance semblait s'inscrire naturellement (en harmonie ou en opposition, la question est ouverte) dans cet espace géographique de Montréal, défini comme le Quartier des spectacles. Enfin, troisièmement, choisir la performance, c'était reconnaître la vitalité et le renouveau de la pratique. C'était, du même coup, donner une visibilité supplémentaire à cette pratique qui intéresse encore trop peu les institutions du milieu de l'art. Dans le but de recevoir des propositions qui s'inscrivent dans la tradition de la performance issue des arts visuels, le comité a précisé que l'œuvre devait être « inédite » et « inclure la présence de l'artiste en action⁴ ». Enfin, elle devait être pensée sur cinq ans.

INTÉGRER LA PERFORMANCE À L'ARCHITECTURE

C'est dans une première refonte de la Politique, en 1981, que s'impose la notion d'« intégration », maître mot qui permet de définir la posture

1. Pour connaître son projet, visiter le <http://thierry-marceau.com/2-22/>.

2. La Vitrine et la radio CIBL 101,5 comptent aussi parmi les organismes qui occupent le 2-22.

3. Comme pour toutes les constructions de plus de 2 M\$, les caractéristiques du projet d'intégration ont été déterminées par un comité spécial. Sylvie Gilbert et Jean-Yves Bastarache, respectivement directrice d'Arttexte et chargé de projet à la Direction des immobilisations, nous ont présenté ces arguments.

4. *Concours pour une œuvre d'art performatif au 2-22* : www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/integration_architecture/Concours_national_2-22.pdf.

de création et d'évaluation des œuvres. Après avoir proposé un art jugé décoratif, dont la fonction était l'« embellissement » des bâtiments publics, le programme favorise maintenant un art qui interroge l'architecture et se développe avec elle. Si au départ, la notion d'intégration est envisagée de façon très littérale, elle est aujourd'hui plus largement comprise. La prise en compte de la « vocation » du lieu est fortement encouragée (elle est énoncée dans l'un des objectifs de la Politique), mais il revient à l'artiste de déterminer de quelle manière il comprend et exploite la notion d'intégration.

Outre l'occupation des passerelles par l'artiste en chair et en os et la mise en valeur de la façade par la projection vidéo (à venir dans d'autres volets), l'intégration de l'œuvre, chez Thierry Marceau, s'exprime à travers l'évocation du lieu, de son histoire et des activités sociales, culturelles et commerciales qui le caractérisent. Cette approche est déjà celle de Marceau, qui ne se contente pas de prendre en compte le lieu, mais l'aborde comme le point de départ de sa création. Dans les performances à venir, ce lieu deviendra le *Red Light*, la rue commerciale avec ses grandes vitrines, la place des festivals avec ses spectacles à grand déploiement. Mais pour sa première intervention, il a d'abord été le territoire de l'Étranger et de l'Artiste et son mythe.

Après avoir incarné Elvis, Michael Jackson et Andy Warhol, Thierry Marceau choisit de personnifier Joseph Beuys, non seulement parce qu'il représente cet Étranger, mais aussi parce qu'il appartient au monde des arts visuels : « Je trouvais important d'avoir un personnage artiste pour le 2-22. » Dans la continuité de ses travaux antérieurs, Thierry Marceau emprunte donc à Beuys certains de ses attributs, de même que des aspects de son action et de son histoire. Ceux qui connaissent l'action de Joseph Beuys ont reconnu les « scènes » immortalisées par la photographie, et dont le performeur tâche de reproduire les apparences⁵. Car Thierry Marceau ne rejoue pas la performance : il la considère plutôt comme une trame de base. Aux emprunts faits à Beuys, il en joint d'autres, tirés de mondes distincts ou de ses propres inventions. Le coyote est une marionnette et avec elle, il joue (par exemple) au frisbee. Dès lors, nous parle-t-il d'une rencontre entre l'art, ses initiés et le public diversifié de la rue ? D'une réconciliation entre l'art vivant et l'architecture ? D'une critique de la construction des mythes ? Le terrain connu devient un nouvel espace qui met à distance la référence, entre l'hommage, le pastiche et le jeu.

ÉCHAPPER AU CARACTÈRE ÉPHÉMÈRE DE LA PERFORMANCE

Si Thierry Marceau et les membres d'Art actuel 2-22 peuvent envisager que la performance définisse désormais une nouvelle catégorie d'œuvres selon la Politique, pour Jean-Yves Bastarache, chargé de projet à la Direction des immobilisations et de l'intégration des arts à l'architecture, la proposition artistique réalisée au 2-22 ne constitue pas un projet pilote. Certains diront tout bas que la performance offre une réponse aux coûts liés à la conservation des œuvres. D'autres avanceront que sa représentation au sein des œuvres du programme favorise l'audace artistique ou, à tout le moins, donne aux artistes de la performance de nouveaux contextes de production et à la population, l'accès à une plus grande diversité de pratiques. Ces idées, qui mériteraient d'être débattues, constituent des commentaires déjà énoncés dans le dernier rapport d'évaluation de la Politique⁶.

Il faut bien le dire, c'est le caractère éphémère de la performance, en contradiction avec la nature de la collection publique et la conception traditionnelle et encore largement comprise du patrimoine, qui constitue à la fois la force et la subversion du projet d'intégration du 2-22. Comment

défendre l'attribution de fonds publics à la création d'œuvres qui ne resteront pas ? Comme celles des débouchés pour les artistes et de la démocratisation de l'art, cette question devra encore être discutée. Au moment où entre en vigueur, au Québec, une nouvelle loi sur le patrimoine culturel qui tient compte du patrimoine immatériel⁷, en même temps que les musées d'art contemporain s'ouvrent à la muséification d'œuvres éphémères et performatives⁸, il y a fort à parier que les défenseurs de ces nouvelles formes d'intégration trouveront des arguments pour leur cause. En ce qui concerne le projet de performances au 2-22, le programme d'intégration exigeait déjà de Thierry Marceau qu'il rassemble une documentation écrite, iconographique et audiovisuelle. Celle-ci rejoindra la collection d'Artexte.

Une œuvre de performance peut « échapper à sa condition temporelle d'événement, à son caractère éphémère » par deux moyens, écrit Gérard Genette : l'« itération », qui est l'action de renouveler, de répéter la performance, et l'« enregistrement », qui désigne sa « reproduction visuelle et/ou sonore »⁹. Ce dernier moyen, qui renvoie au champ de la documentation, demeure une voie praticable. Si la documentation est exclue du champ de la performance dans certaines approches de la pratique qui défendent, à l'instar de Peggy Phelan, son caractère unique et éphémère, d'autres approches, comme celles d'Amelia Jones ou de Philip Auslander, considèrent non seulement que les prolongements documentaires ne sont pas de fades ersatz de la performance, mais qu'ils entretiennent avec celle-ci une interdépendance¹⁰.

Quelle place occupera ce « supplément documentaire », comme le formule Amelia Jones, dans l'histoire du 2-22 et de la Politique, en ce qui concerne l'œuvre de Thierry Marceau ? La réponse viendra. Mentionnons pour le moment que Marceau envisage parallèlement ses performances et leur documentation. En plus de commander des enregistrements vidéo et photo de ses actions qu'il retravaille, il fabrique en amont de ses performances des images qui publicisent l'événement. Entre l'annonce, l'archive, le prolongement documentaire retouché et l'œuvre d'art à part entière, ces documents circulent dans différents réseaux, acquièrent différents statuts et jouent différents rôles. On ne peut pas imaginer que la performance au 2-22 ait été créée dans le but de produire ces images, ce qui irait à l'encontre du projet ; mais l'on sait que toutes les images ne sont pas composées de manière hasardeuse. Avec sa photographe attirée, Thierry Marceau discute au préalable des cadrages qui fourniront des images clés, images qui représentent, par exemple, celles de la performance de Joseph Beuys – et qui produisent, du coup, une nouvelle mise en abîme.

7. La Loi sur le patrimoine culturel est entrée en vigueur le 19 octobre 2012, un an après sa sanction.

8. Le MoMA et la Tate Modern, par exemple, disposent d'équipes attachées à la conservation du *time-based art* et du *time-based media art*, catégories qui incluent la performance. Voir aussi : Amélie Giguère, *Art contemporain et documentation : la muséification d'un corpus de pièces éphémères de type performance*, thèse de doctorat, UQAM & Université d'Avignon, 505 feuillets.

9. Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 76.

10. Peggy Phelan, *Unmarked: the Politics of Performance*, Londres et New York, Routledge, 1993, 207 p. Amelia Jones, « "Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation », *Art Journal*, vol. 56, n° 4 (hiver 1997), p. 11-21. Philip Auslander, « The Performativity of Performance documentation », *Performing Arts Journal*, n° 84, 2006, p. 1-10.

Amélie Giguère est titulaire d'un doctorat conjoint en muséologie, médiation patrimoniale de l'UQAM et de l'Université d'Avignon et d'une maîtrise en études des arts de l'UQAM. Ses travaux portent sur la documentation muséale de l'art contemporain et plus largement sur les enjeux de la muséification des œuvres performatives. Elle codirige actuellement le numéro de *Muséologies : les cahiers d'études supérieures* sur le dialogue dans les musées d'art contemporain. Elle a publié des textes dans des revues spécialisées. Précédemment, elle a été recherchiste à la télévision de Radio-Canada et critique de théâtre au journal

5. Le coyote tirant vers lui le feutre et l'artiste caché sous l'étoffe, laissant seule visible l'extrémité courbée de sa canne.

6. *Rapport d'évaluation. Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics*, Québec, MCCC, Direction de la recherche et de l'évaluation de programmes, novembre 2010, p. 20 et 23.

ARTICLES



Thierry Marceau, *1/100 de 2-22, (j'aime Montréal et Montréal m'aime), 2-22, Montréal, 2012.*
Photos: Julie Villeneuve

