

Université de Montréal

Collectionner la performance
***J'aime Montréal et Montréal m'aime* de Thierry Marceau,**
une intégration unique

par Audrey-Anne V. LeBlanc

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Août 2016

© Audrey-Anne V. LeBlanc, 2016

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Collectionner la performance : *J'aime Montréal et Montréal m'aime*
de Thierry Marceau, une intégration unique

Présenté par :
Audrey-Anne V. LeBlanc

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Louise Vigneault, président-rapporteur
Christine Bernier, directrice de recherche
Emmanuel Château, membre du jury

Résumé

Le caractère éphémère de la performance rend son collectionnement difficile pour les différentes institutions dédiées à l'art contemporain et, par conséquent, engendre une mauvaise représentativité de la pratique artistique dans les collections publiques. En effet, le musée se montre réticent devant ce processus qu'il considère nécessairement problématique. De son côté, la *Politique d'intégration des arts à l'architecture* collectionne uniquement les œuvres matériellement stables et, malgré cela, elle rencontre plusieurs difficultés. De toute évidence, le collectionnement de la performance s'avère tout simplement impensable pour elle. C'est pourquoi ce mémoire s'intéresse plus particulièrement au programme d'intégration inédit d'Art actuel 2-22. *J'aime Montréal et Montréal m'aime* de Thierry Marceau fait effectivement exception dans la mesure québécoise, car, une fois ses cinq phases complétées, cette œuvre performative sera épuisée. Cette intégration est considérée en tant qu'étude de cas nous permettant de défendre la présence de l'éphémère sur la place publique.

Mots-clés : collectionnement de la performance ; art public ; intégration des arts ; Art actuel 2-22 ; Thierry Marceau ; *J'aime Montréal et Montréal m'aime*

Abstract

The ephemeral nature of performance makes it difficult to collect for the institutions dedicated to contemporary art and, therefore, generates a misrepresentation of this artistic practice in public collections. Indeed, the museum is reluctant to this process that it considers necessarily problematic. For its part, the *Art and Architecture Integration Policy* only collects works materially stable and, despite this, it encounters several difficulties. Obviously, collecting performance is simply unthinkable in this case. That is why this thesis focuses on the novel integration program of Art Actuel 2-22. *J'aime Montréal et Montréal m'aime* of Thierry Marceau is effectively an exception in Quebec's measure because, once its five phases completed, this performative work will be done. This integration is considered as a case study that allows us to defend the presence of the ephemeral in public space.

Keywords : collecting performance ; public art ; art and architecture integration ; Art Actuel 2-22 ; Thierry Marceau ; *J'aime Montréal et Montréal m'aime*

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract	ii
Table des matières.....	iii
Liste des figures.....	v
Remerciements	ix
INTRODUCTION.....	1
Une Politique définitive.....	3
Le tournant documentaire.....	5
Vers une nouvelle approche conceptuelle.....	9
Une enquête de terrain.....	10
1. LA MUSÉALISATION DE LA PERFORMANCE	13
1.1 La performance	13
1.1.1 Un contexte spécifique	13
1.1.2 Un phénomène artistique : la dématérialisation de l’art.....	14
1.1.3 Confusions, définitions et perceptions historiques.....	16
1.2 Héritage, complications et innovations	19
1.2.1 La muséalisation.....	19
1.2.2 Une double résistance à la muséalisation	21
1.2.3 Vers un vrai musée d’art contemporain	23
1.3 La muséalisation de la performance.....	29
1.3.1 Dialogue et documentation.....	30
1.3.2 Les stratégies de re-présentation de la performance.....	32
2. UNE FORME POLITIQUE DU COLLECTIONNEMENT INSTITUTIONNEL	40
2.1 Une Politique collectionneuse.....	40
2.1.1 Définitions et missions	40
2.1.2 Applicabilité	42
2.1.3 Exécution	43
2.2 Une Politique inspirée	47
2.2.1 Influences étrangères	47
2.2.2 Appropriation québécoise.....	51
2.3 Une Politique discutée et discutable	53
2.3.1 Des difficultés relationnelles	54
2.3.2 Le syndrome de la permanence	59
3. INTÉGRER LA PERFORMANCE	64
3.1 Une intégration bien assortie.....	65
3.1.1 Un environnement culturel	66
3.1.2 Une architecture spectaculaire.....	66
3.1.3 Un propriétaire idéal.....	68
3.1.4 Un concours sans précédent	70
3.2 Une intégration inédite	72

3.2.1 Thierry Marceau : l'art et le pop.....	73
3.2.2 J'aime Montréal et Montréal m'aime	76
3.2.3 Documenter pour collectionner	84
3.3 Une intégration déconcertante	86
3.3.1 Contre toute attente... une œuvre accommodante.....	86
3.3.2 Contre toute attente... une œuvre intégrée	88
3.3.3 Contre toute attente... une œuvre pérenne	89
CONCLUSION	92
Une solution paradoxale	92
Apports et limites relatifs à cette recherche	95
Donner suite à cette recherche.....	97
Bibliographie	99
Figures	110

Liste des figures

Figure 1.1 : Jean-Pierre Raynaud, *Dialogue avec l'histoire*, 1987, sculpture, Place de Paris, Québec, photo : Flicker 2011.

Figure 1.2 : *Destruction de l'œuvre Dialogue avec l'histoire*, 2015, Place de Paris, Québec, photo : Pierre-Olivier Fortin.

Figure 2.1 : Charles Daudelin, *Mastodo*, 1984, sculpture, 420 x 580 x 610 cm, Square Viger (îlot A), Montréal, photo : Alain Chassé.

Figure 2.2 : Charles Daudelin, *Agora*, 1983, installation, 762 x 762 x 762 cm, Square Viger (îlot A), Montréal, photo : Michel Dubreuil.

Figure 3.1 : Orlan, *MesuRages du Centre Pompidou*, 1977, performance, Centre Georges-Pompidou, Paris.

Figure 3.2 : Orlan, *MesuRages du Centre Pompidou*, 1977, performance, Centre Georges-Pompidou, Paris.

Figure 3.3 : Orlan, *MesuRages du Centre Pompidou*, 1977, performance, Centre Georges-Pompidou, Paris.

Figure 4.1 : Claudie Gagnon, *Les Époux Arnolfini, tiré du cabaret de tableaux vivants Dindons et limaces*, 2008, Tableau vivant mettant en scène deux interprètes, Scène et accessoires (costumes, lustre et miroir), Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, no d'inventaire 2009.89, © Claudie Gagnon, photo : MNBAQ, Jean-Guy Kerouac.

Figure 4.2 : Jan van Eyck, *Les Époux Arnolfini*, 1434, Huile sur bois, 82.2 x 60 cm, The National Gallery, Londres.

Figure 5.1 : Aedifica et Gilles Huot Architectes, 2-22, 2012, Coin Saint-Laurent/Sainte-Catherine, Montréal.

Figure 5.2 : Aedifica et Gilles Huot Architectes, 2-22 (*vue de la rue Saint-Dominique*), 2012, Coin Saint-Laurent/Sainte-Catherine, Montréal.

Figure 6.1 : Joseph Beuys, *I Likes America and America Likes Me*, 1974, performance, Galerie René Block, New York.

Figure 6.2 : Joseph Beuys, *I Likes America and America Likes Me*, 1974, performance, Galerie René Block, New York, photo : Lorraine Senna.

Figure 6.3 : Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*, 1974, performance, Galerie René Block.

Figure 7.1 : Thierry Marceau, *Phase 1 : Habiter*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2012, Théâtre Outremont, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

Figure 7.2 : Thierry Marceau, *Phase 1 : Habiter*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2012, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

Figure 7.3 : Thierry Marceau, *Phase 1 : Habiter*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2012, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

Figure 7.4 : Thierry Marceau, *Phase 1 : Habiter*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2012, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

Figure 7.5 : Thierry Marceau, *Phase 1 : Habiter*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2012, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

Figure 7.6 : Thierry Marceau, *Phase 1 : Habiter*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2012, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

Figure 8.1 : Thierry Marceau, *Phase 2 : L'apprenti*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2014, 2-22 Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

Figure 8.2 : Thierry Marceau, *Phase 2 : L'apprenti*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2014, 2-22 Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

Figure 8.3 : Thierry Marceau, *Phase 2 : La lumière*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2014, 2-22 Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

Figure 8.4 : Thierry Marceau, *Phase 2 : La lumière*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2014, 2-22 Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

Figure 9.1 : Thierry Marceau, *Phase 3 : Montréal magique*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime, 2015, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

Figure 9.2 : Thierry Marceau, *Phase 3 : Montréal magique*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime, 2015, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

Figure 9.3 : Thierry Marceau, *Phase 3 : Montréal magique*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime, 2015, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

Figure 10.1 : Thierry Marceau, *Phase 4 : Le début du spectacle*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2016, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

Figure 10.2 : Thierry Marceau, *Phase 4 : Le début du spectacle*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2016, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

Figure 10.3 : Thierry Marceau, *Phase 4 : Le début du spectacle*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2016, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

Figure 10.4 : Thierry Marceau, *Phase 4 : Le début du spectacle*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2016, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

Figure 10.5 : Thierry Marceau, *Phase 4 : Le début du spectacle*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2016, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

Figure 10.6 : Thierry Marceau, *Phase 4 : Le début du spectacle*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2016, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

Figure 10.7 : Thierry Marceau, *Phase 4 : Le début du spectacle*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2016, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

Figure 10.8 : Thierry Marceau, *Phase 4 : Le début du spectacle*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2016, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

Figure 11.1 : *Thierry Marceau incarnant Joseph Beuys*, 2012, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

Figure 11.2 : *Joseph Beuys*, 1960s.

Remerciements

Ces lignes sont dédiées aux organismes subventionnaires et aux personnes qui m'ont soutenue et accompagnée tout au long de la maîtrise. Ce mémoire a effectivement profité du support financier du Conseil de recherche en sciences humaines (CRSH), du Fonds québécois de recherche Société et Culture (FQRSC) et du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Je souhaite remercier ma directrice de recherche, Christine Bernier, pour sa disponibilité, ses conseils et ses encouragements. Un grand merci à Thierry Marceau pour sa générosité lors de notre entretien et de nos échanges par courriel.

Je tiens également à remercier ma famille et mes amis pour leur appui et leur encouragement au cours des deux dernières années. Plus particulièrement, merci à Stéphanie Larouche-LeBlanc pour son écoute et à Gabriel Bigras pour son temps et ses relectures. Je remercie aussi mes parents et mon frère, Gilles LeBlanc, France Villeneuve et Nicolas LeBlanc, pour leur support depuis le début de mes études universitaires. Enfin, un merci tout spécial à Philippe Desgagnés qui a toujours été à mes côtés.

INTRODUCTION

L'art public est un sujet d'actualité récurrent. Souvent, la presse se plaît à relater ces controverses de nature économique, politique, sociale et esthétique où la communauté artistique, les élus municipaux et la population générale se confrontent. Les récits suivants représentent bien cette réalité.

En 1987, à l'occasion de l'inauguration de la Place de Paris à Québec, la capitale française offre à son homologue québécois *Dialogue avec l'histoire*, une sculpture de Jean-Pierre Raynaud « [...] qui rend hommage aux premiers Français qui débarquèrent en ce lieu autrefois bord de mer pour y bâtir un pays où leur culture n'a cessé de s'affirmer » (Plaque du monument *Dialogue avec l'histoire* 1987). Son esthétique moderne, deux cubes superposés, mesurant 6,5 m, entièrement couverts de tuiles en marbre blanc délimitées par du granit noir, détonne dans ce quartier historique, d'où sa réception généralement amère (Figure 1.1). Le 17 juin 2015, la Ville de Québec effectue une opération de démantèlement, à vrai dire de démolition, de l'œuvre suite au rapport du Centre de conservation du Québec. Son état de conservation déplorable compromettant la sécurité publique excuse, selon l'administration du maire Labeaume, cette intervention radicale et précipitée qui, à l'origine, ne semble pas aussi agressive et, plus encore, s'engage à retirer de même qu'à conserver les carreaux en marbre (RAAV 2015 ; Radio-Canada 2015). Malgré cela, une pelle mécanique anéantit totalement la sculpture (Figure 1.2). Apparemment, sa reconstruction constitue une entente entre la municipalité et l'artiste. Cependant, la Ville de Québec semble, une fois de plus, réticente à honorer son engagement, car la somme à investir est estimée à près de 200 000\$ (Radio-Canada 2015). Aux dernières nouvelles, une reconstruction identique, mais moins monumentale, est envisagée grâce à une campagne de financement lancée par François Leduc, un passionné d'art contemporain. La nouvelle œuvre ne retournera pas à la Place de Paris. Le Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) semble un lieu d'accueil potentiel (Radio-Canada 2016).

Dans les années 1970, la construction du tunnel Ville-Marie engendre la destruction du jardin public du square Viger, qui remonte au XIXe siècle et, conséquemment, son

réaménagement. Dans ce contexte, la Ville de Montréal mandate Charles Daudelin, un artiste québécois, pour convertir l'îlot A¹ en un espace public que les citoyens s'approprient. Le *Mastodo* (1984) est une sculpture-fontaine correspondant à une cuve en bronze (Figure 2.1) qui, une fois pleine d'eau, se déverse en cascade dans un canal cheminant jusqu'au pourtour de l'*Agora* (1983), un ensemble comptant une vingtaine de pergolas en béton (Figure 2.2) (Bureau d'Art public de la Ville de Montréal 2016). Dans le projet original, les édicules abritent un marché public ainsi qu'un café et, à l'occasion, elles présentent des spectacles en plein air. Des végétaux, des bassins et des rideaux d'eau s'ajoutent à la composition pour transformer cette zone, située entre les rues Saint-Denis (à l'ouest) et Saint-André (à l'est), à première vue inhospitalière, en un environnement attirant. Malheureusement, l'*Agora* est toujours incomplète et le *Mastodo*, qui compte seulement un mois d'utilisation, ne fonctionne plus (Leblanc 2015). L'esthétique brutaliste de l'ensemble inachevé génère donc une atmosphère froide que la présence des itinérants et des toxicomanes rend encore plus hostile et impopulaire auprès des citoyens. À l'occasion du recouvrement de l'autoroute Ville-Marie et de l'inauguration du Centre hospitalier universitaire de Montréal (CHUM), la métropole annonce, le 5 juin 2015, quelques jours avant la fin du *Dialogue avec l'histoire*, la destruction de l'*Agora* et le déplacement du *Mastodo* (RAAV 2015 ; Radio-Canada 2015). Les arguments de l'administration du maire Coderre portent sur l'état de conservation de l'œuvre et, par conséquent, sur la sécurité publique (RAAV 2015). La succession de Daudelin s'indigne aussitôt et déclare que les deux pièces sont inséparables (Radio-Canada 2015). Une coalition pour sauver l'*Agora*, regroupant Culture Montréal, Dare Dare, Héritage Montréal, Docomomo Québec et le Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV), est également créée (RAAV 2015). Heureusement, les créations de Daudelin connaissent un dénouement différent du *Dialogue avec l'histoire*. En effet, la Ville de Montréal opte pour une revitalisation du square Viger, dont l'inauguration est prévue en août 2017. Le *Mastodo*, placé auparavant dans une orientation nord-sud, sera désormais dans l'axe est-ouest. La moitié des édicules sera

¹ Le square Viger se divise en trois îlots, A, B et C. Le premier est confié à Charles Daudelin, le second à Claude Théberge et l'autre à Peter Gnass.

enlevée et les restantes verront leurs toits retirés pour créer un parc ouvert (Cormier 2015 ; CBC News 2015).

L'art public privilégie la sculpture pour sa permanence. Pourtant, ces faits d'actualité montrent que la première œuvre disparaît complètement et la seconde détient un statut précaire pendant quelque temps pour finalement être en partie conservée. Ces deux cas², victimes de négligence et d'antipathie, montrent que ce médium soi-disant durable est, en fait, éphémère et surtout que l'art sur la place publique s'avère problématique. L'application de la *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics*, que nous connaissons également sous ses formes abrégées : *Politique d'intégration des arts à l'architecture* et « Politique du 1% », n'échappe pas à cette réalité.

Une Politique définitive

En 1991, Louise Déry constate, qu'à l'époque de Manet et de Rodin, l'histoire de l'art et de l'architecture est celle de la synthèse des arts alors qu'au XXe siècle, les mutations artistiques la réorientent vers l'hétérogénéité et l'individualité. Elle observe que cette transition engendre une profonde nostalgie de laquelle émane la création des programmes d'intégration des arts à l'architecture. Sa thèse, intitulée *Art public et intégration des arts à l'architecture au Québec : contexte et création*, se concentre sur la Politique québécoise. L'examen historique qu'elle mène révèle que la « Politique du 1% », entamée en 1961, évolue considérablement dans les vingt premières années alors qu'elle consolide son application en 1972 et qu'elle subit une restructuration complète en 1981.

Cette année-là, la revue *Cahier des arts visuels du Québec* publie un numéro spécial dans lequel des artistes dénoncent les failles de la Politique et proposent des moyens pour y remédier. Malgré les changements considérables qu'apportent la restructuration, les résultats

² Nous traitons des mésaventures du *Dialogue avec l'histoire* de Jean-Pierre Raynaud ainsi que de l'*Agora* et du *Mastodo* de Charles Daudelin parce qu'elles font présentement l'actualité. Elles ne représentent pas des cas inédits. En effet, plusieurs œuvres d'art public connaissent un tel sort au Québec.

semblent insuffisants, car, pas plus tard qu'en 1987, la communauté artistique monopolise une fois de plus les pages du périodique pour reprendre ses revendications. À l'exception du *Décret 955-96*, que le gouvernement adopte en 1996 et auquel s'ajoute une définition mineure, la Politique ne connaît pas de mise au point ultérieure et, par conséquent, stagne dès le début des années 1980.

Dans son article « Le désir d'un art public » paru en 1996, Déry confirme la persistance des problèmes, à travers les décennies, par l'énumération suivante : les rapports difficiles entre l'artiste et l'architecte, ceux tout aussi complexes entre l'art et le public, l'implication tardive du créateur dans le processus d'intégration, la soumission des projets artistiques aux volontés de l'architecte et des usagers du lieu à investir, et la conservation des œuvres. De plus, alors que la « Politique du 1% » cherche à promouvoir l'art contemporain et actuel, Déry constate qu'une proportion importante, parmi les 1 500 œuvres réalisées depuis 1981, se soumet à des valeurs traditionnelles et artisanales ou, pire encore, présente des caractéristiques décoratives plutôt qu'artistiques. Devant cette situation, elle affirme qu' : « On ne peut plus guère s'attendre à ce que l'art public véhicule des idéaux et des valeurs socioculturelles à saveur d'autorité, de permanence, de stabilité, de résignation, d'éternité et de transcendance ; ce ne sont plus là les configurations de l'ordre social collectif présent » (Déry 1996 : 31).

La dernière version du *Guide d'application de la Politique d'intégration des arts à l'architecture*, qui date de 2009, continue tout de même à prôner la permanence et l'assujettissement de l'œuvre à son contexte : « Appuyer la création ou favoriser l'achat d'œuvre d'art en vue de leur intégration permanente à l'architecture ou à l'environnement, en tenant compte de la vocation de ces lieux ouverts au public » (Gouvernement du Québec 2009 : 5).

En 2010, dans son évaluation de la Politique, le gouvernement identifie plusieurs faiblesses, dont la mauvaise représentativité de la production artistique québécoise, le manque d'audace des œuvres et leur état de conservation, qu'il associe entre autres à la primauté de la permanence. Malgré cette prise de conscience, son rapport conclut que la sensibilisation de la

population à la Politique au moyen d'une médiation omniprésente autour des œuvres constitue une priorité. En 2014, avec la publication du document *Intégration des arts à l'architecture et à l'environnement : Cahier de bonnes pratiques pour la pérennité des œuvres*, l'État expose clairement ses intentions quant au maintien de la permanence comme principal critère de sélection pour intégrer une œuvre.

Pourtant, l'année 2012 est marquée par la réalisation de la première intégration performative. En effet, *J'aime Montréal et Montréal m'aime* de Thierry Marceau est une performance intégrée à l'édifice 2-22, situé au croisement de la rue Sainte-Catherine et du boulevard Saint-Laurent. Cette œuvre sera épuisée une fois ses cinq phases complétées. Il s'agit là d'une intégration éphémère, donc véritablement inédite, étant donné sa *physicalité* fugitive.

Les sources consultées révèlent que, jusqu'à tout récemment, la performance, comme les autres arts éphémères, est inexistante au sein de la « Politique du 1% ». Nous nous intéressons ici à l'intégration de *J'aime Montréal et Montréal m'aime*, autrement dit aux stratégies pour la collectionner. Puisque les intégrations précédentes ne présentent aucun cas comparable, un second examen de la littérature, cette fois-ci de la muséalisation de la performance, s'avère nécessaire pour comprendre la situation de la pratique dans les collections publiques.

Le tournant documentaire

En 1993, dans son ouvrage *Unmarked : the Politics of Performance*, Peggy Phelan affirme que :

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations : once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it

betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance being [...] becomes itself through disappearance (Phelan 1993 : 146).³

De son côté, dans l'article « "Presence" in Absentia : Experiencing Performance as Documentation » paru en 1997, Amelia Jones dit se consacrer, depuis 1991, à l'étude de l'art corporel, un mouvement performatif remontant aux années 1970. De toute évidence, elle n'a pu expérimenter ces œuvres lors de leur manifestation. Par conséquent, son travail approche la performance uniquement par sa documentation. Selon elle, son absence aux événements occasionne une seule complication, qu'est l'accès aux traces matérielles. En effet, elle ne reconnaît aucun problème d'ordre éthique ou herméneutique dans sa méthode. À son avis, quand bien même l'expérience d'une performance en direct diffère d'une consultation de la documentation écrite ou visuelle, aucune situation ne profite d'une relation immédiate avec l'œuvre. Si le spectateur bénéficie de quelques avantages quant à la compréhension du contexte, son expérience ne vaut pas plus que les savoirs acquis grâce aux documents, car il peut éprouver des difficultés à assimiler l'histoire et le processus qu'il confronte. En se basant sur son propre vécu, Jones affirme que, souvent, la performance *live* s'est clarifiée quelques années plus tard une fois son expérience réévaluée : « [...] it is hard to identify the patterns of history while one is embedded in them. We "invent" these patterns, pulling the past together into a manageable picture, retrospectively » (Jones 1997 : 12)⁴.

Phelan défend une position radicale correspondant à l'ontologie de la performance dans ses débuts. En effet, dans les années 1960 et 1970, elle représente une expérience en direct temporelle et singulière. Ainsi, elle ne peut pas être vendue, achetée, collectionnée ou muséalisée. Cependant, l'article « Images de performance, performances des images » d'Anne Bénichou révèle que, dans les décennies suivantes, la performance connaît une évolution

³ « La performance vit uniquement dans le présent. La performance ne peut être sauvegardée, enregistrée, documentée, ou participer à la circulation des représentations de représentations : lorsqu'elle le fait, elle devient autre chose. Dans la mesure où la performance tente d'entrer dans l'économie de la reproduction, elle trahit et diminue la promesse de sa propre ontologie. La performance devient elle-même à travers sa disparition » (Je traduis).

⁴ « Il est difficile de discerner les modèles historiques dans lesquels nous nous trouvons pris. Nous "créons" ces modèles, en rassemblant le passé en un tableau que nous pouvons appréhender rétrospectivement » (Traduit par Aude Tincelin).

ontologique. La démarche de Jones est représentative de la valorisation de la documentation entamée dans les années 1980. La performance, qui jusque-là est complètement niée par l'institution, semble désormais muséalisable grâce à ses prolongements documentaires, qui lui confèrent une certaine continuité et matérialité, auxquels le musée s'accroche pour la collectionner.

Dans leur texte « Les valeurs de la documentation muséologique : entre l'intégrité et les usages de l'œuvre d'art », Francine Couture et Richard Gagnier constatent de nouveaux rapports entre la documentation et l'exposition en raison du caractère instable de plusieurs pratiques contemporaines. Leur intégrité, avant tout conceptuelle et historique, amène le musée à reconsidérer l'importance de la documentation. Désormais, elle contribue à la conservation de l'intégrité matérielle, mais elle assure également l'authenticité des représentations de l'œuvre en communiquant ce que les deux auteurs appellent sa « manifestation correcte ». C'est pourquoi Elsa Bourdot et Amélie Giguère, dans « Les reprises de performances comme entreprises de mémoire. Regard sur des pratiques de musées et d'artistes », considèrent que la muséalisation de la performance s'articule autour d'un ensemble documentaire.

Dans son article « Conservation strategies for modern and contemporary art : Recent developments in the Netherlands », Ijsbrand Hummelen sensibilise le lecteur aux limites du conservateur dans la constitution de la documentation et la détermination de la « manifestation correcte ». Selon lui, l'autorité absolue ne revient pas au professionnel de musées. Il considère davantage la parole, entendant par là l'intention, de l'artiste comme un guide pour assurer la conservation et l'authenticité des reprises. Dans « Collectionner la performance : un dialogue entre l'artiste et le musée », Amélie Giguère favorise, quant à elle, une collaboration entre les deux partis. À son avis, un processus optimal de muséalisation de la performance résulte d'un dialogue engagé entre l'artiste et les intervenants du musée. Une telle démarche contribue, dans un premier temps, à une sélection efficace des documents et à la définition de leurs statuts. Au terme des échanges, la performance apparaît sous des formes variées, œuvres, objets, archives et documents de toute sorte, dans la collection.

À partir des prolongements matériels munis d'une valeur documentaire, artistique ou bien hybride, le dialogue détermine, dans un deuxième temps, la version de la performance lors des futures re-présentations. En 1994, dans son ouvrage *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Gérard Genette propose que cette pratique peut fuir sa condition éphémère, soit par l'enregistrement visuel ou sonore, soit par l'itération. En 2012, alors qu'elle étudie le processus de muséalisation de sept performances, dont l'expression varie considérablement de l'une à l'autre, dans le cadre de sa thèse *Art contemporain et documentation : La muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*, Giguère conclut que sa re-présentation connaît en réalité trois stratégies principales. Elles consistent en l'exposition documentaire, la situation de rencontre et la réitération.

La recension des écrits révèle que des stratégies existent pour collectionner la performance. Paradoxalement, elles reposent toutes sur la matérialité. Dans ce contexte, la muséalisation s'appuie effectivement sur la production, le rassemblement, l'identification et la gestion des traces matérielles. Par conséquent, la situation de la pratique dans les collections publiques est essentiellement documentaire. Sachant que le musée, un expert, collectionne la performance par son assujettissement à la matérialité et que, malgré cela, il éprouve des difficultés considérables, qu'advient-il de *J'aime Montréal et Montréal m'aime*, une œuvre éphémère réalisée dans le cadre de la *Politique d'intégration des arts à l'architecture* affligée par plusieurs problèmes quand bien même elle favorise les formes traditionnelles de l'art contemporain ? Comment, en effet, respecter l'inhérence d'une œuvre performative, autrement dit assurer son intégrité et son authenticité, dans un tel contexte ?

En constatant, d'un côté, que des stratégies permettent la muséalisation de la performance, un processus réalisable, mais parsemé d'embûches, car son attachement à une œuvre d'art éternelle le compromet et, de l'autre, que la Politique, malgré son application limitée aux œuvres durables, ce qui, pour elle, signifie matérielles, ne connaît pas l'universalité ni l'immunité en matière de conservation, l'enjeu, qui d'un point de vue institutionnel et auctorial, s'avère strictement artistique, la cause étant la condition éphémère de la performance, semble en réalité idéologique. La discrimination institutionnelle de la

performance et sociale de l'art contemporain en général relève du détachement des pratiques actuelles à une conception historique de l'œuvre d'art. Fidèle aux théories traditionnelles de la conservation, la « Politique du 1% » comme le musée, auquel elle s'assimile, considère toute création comme un objet d'art authentique et permanent, sous-entendant ici sa matérialité, qu'il faut préserver. Une nouvelle approche conceptuelle des caractères constitutifs de l'œuvre d'art et, du coup, des principes institutionnels s'impose.

Vers une nouvelle approche conceptuelle

Les notions historiques de l'authenticité et de la permanence ainsi que les visées traditionnelles de la conservation, auxquelles elles sont étroitement liées, seront donc reconstruites à partir des écrits de Pip Laurenson, de Diana Taylor et d'André Lepecki, dont les arguments se fondent sur des disciplines distinctes. Elles concernent respectivement la musique, les études latino-américaines jointes aux *performance studies* et la danse contemporaine.

Dans son article « Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installation », Laurenson reconnaît que le sens premier de l'authenticité, qui correspond à l'intégrité matérielle de l'objet d'art, est inadéquat pour les arts présentant un caractère performatif. Partant des écrits de Stephen Davies, quant à la fidélité identitaire des œuvres musicales re-performées, il assimile cette notion au respect de l'identité de l'œuvre que l'institution muséale assure en suivant les instructions que communiquent les notations mises à sa disposition. Cette redéfinition, que nous adoptons, étend la permanence qui, jusque-là concerne strictement la matérialité, vers la survivance identitaire. Nous nous appuyons alors sur la notion de répertoire de Taylor, qu'elle élabore dans l'ouvrage *The Archive and the Repertoire : Performing Cultural Memory in the Americas*, et sur celle de corps-archive de Lepecki, qu'il développe dans son texte « The Body as Archive : Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances », pour ouvrir conceptuellement la permanence vers des formes inhérentes à la performance, c'est-à-dire physiques, car le corps vécu, témoin et héritier est une archive, et immatérielles, car la mémoire collective en est une autre. Enfin, nous reprenons

les propositions de Laurensen, pour qui la conservation correspond, devant ces renversements conceptuels, à l'activité de documentation, d'assimilation et de maintien des propriétés de l'œuvre ; à sa sauvegarde identitaire ; et finalement à l'autorité garantissant l'authenticité des re-présentations futures. Ces redéfinitions élargissent l'acception de l'œuvre d'art et des interventions auxquelles elle peut se soumettre de sorte que la plus stable comme la plus précaire s'avère authentique et permanente. D'ailleurs, elles légitiment l'entrée de la performance, en fait de l'art éphémère en général, dans les institutions qui se dédient à l'art contemporain. Dans le présent contexte, elles correspondent au musée et à la « Politique du 1% ».

Une enquête de terrain

À notre démarche théorique s'ajoute une enquête de terrain. Elle concerne notre étude de cas qu'est l'intégration *J'aime Montréal et Montréal m'aime* de Marceau. Une première recension des données, c'est-à-dire des articles de presse, mais également des périodiques scientifiques, révèle que le programme d'intégration des arts du 2-22 implique la production d'une documentation écrite, iconographique et audiovisuelle par l'artiste et prévoit sa gestion par Artexte, un centre de documentation situé dans le bâtiment investi. Suivant nos premiers contacts téléphoniques avec une bibliothécaire d'Artexte, nous nous y rendons pour consulter le dossier de Thierry Marceau et celui de *J'aime Montréal et Montréal m'aime*. Nous constatons alors la pauvreté du fonds documentaire qui, à ce moment, contient uniquement un communiqué de presse et des photographies des première et deuxième phases. Un autre bibliothécaire nous apprend qu'une documentation complète sera constituée et déposée chez Artexte une fois le cycle performatif terminé. Le dernier événement est prévu à l'automne 2017. Au printemps 2015, nous contactons Joyce Yahouda, la galeriste de Thierry Marceau, à qui nous espérons soutirer des informations. Cependant, elle n'est pas impliquée dans ce contrat. Nous revoyons alors notre stratégie en nous rendant à la source. Le 9 février 2016, nous rencontrons l'artiste. Cet entretien, qui s'organise autour de quatre thèmes correspondant

à l'œuvre, son collectionnement, la Politique et les médias, s'avère fructueux pour nos recherches.

Ainsi, ce mémoire profite de *J'aime Montréal et Montréal m'aime*, un cas d'intégration singulier, pour invalider une idée préconçue, à savoir que le collectionnement de la performance est un processus nécessairement problématique, et pour défendre la présence de l'éphémère dans l'espace public en dégagant ses ressources insoupçonnées et en revisitant les principes idéologiques de la collectivité.

Le premier chapitre propose une analyse critique de la muséalisation de la performance. Une première section est consacrée à la présentation de la pratique artistique et une seconde à la description du processus muséal pour ensuite les confronter. Il semble alors que la performance, éphémère et contemporaine, et le musée, matérialiste et historique, se résistent mutuellement compte tenu de leurs ambitions divergentes. Dans la situation actuelle, la persistance d'une lecture historique des notions d'authenticité et de permanence ainsi que de l'activité de conservation paraît inadéquate. C'est pourquoi nous proposons une approche qui évalue autrement ces concepts de manière à constituer un musée d'art contemporain à l'image des œuvres qu'il abrite. Enfin, puisque cette révolution muséale est encore attendue, un compte rendu présente les stratégies actuelles de muséalisation de la performance.

Le second chapitre est moins théorique et plus informatif. Il se dédie principalement à la présentation des objectifs, des champs d'application, du protocole, des influences et de l'histoire de la *Politique d'intégration des arts à l'architecture*. Il semble qu'elle connaisse plusieurs problèmes de divers ordres. Le chapitre porte une attention particulière à trois d'entre eux, soit les difficultés relationnelles, plus précisément les rapports entre l'art intégré et le public, puis ceux entre l'artiste et l'architecte, ainsi que la primauté de la permanence. L'analyse nous amène à constater que les failles de la Politique sont semblables à celles relevées dans l'étude du musée. La nouvelle approche conceptuelle proposée dans le premier chapitre est donc également applicable dans ce contexte.

Enfin, les deux champs d'analyse, à première vue complètement distincts, étudiés dans la première et deuxième parties, sont rassemblés dans le troisième chapitre qui s'intéresse à la

performance *J'aime Montréal et Montréal m'aime* réalisée dans le cadre de la « Politique du 1% ». Son contexte et son programme d'intégration inédits font l'objet d'une description. Ce à quoi suit la présentation de l'œuvre. Les résultats de la recherche nous amènent au constat suivant : étant donné les difficultés qu'éprouve le musée au moment de collectionner la performance et celles que rencontre la Politique lorsqu'elle intègre des œuvres contemporaines aux médiums plus traditionnels, l'œuvre de Thierry Marceau semble tout à fait déconcertante puisqu'elle échappe aux visions des plus défaitistes et qu'elle dépasse celles des plus optimistes.

1. LA MUSÉALISATION DE LA PERFORMANCE

1.1 La performance

L'histoire de l'art du XXe siècle ne confère pas à la performance un statut artistique indépendant, c'est dire qu'elle ne la considère pas comme une pratique artistique autonome. Elle la perçoit plutôt comme une formule propice à la stimulation des arts reconnus. En effet, l'histoire des écoles, du futurisme à l'art conceptuel, témoigne du phénomène suivant : dès que l'une d'entre elles s'est retrouvée dans une impasse, la performance apparaît comme un moyen pour échapper aux catégories établies et découvrir de nouvelles orientations (Goldberg 1979 ; 2001 : 7). Au préalable, la performance agit donc à titre d'adjuvant dans la création moderne et contemporaine. Sa reconnaissance complète, quant à elle, s'inscrit dans un contexte spécifique que nous nous proposons d'étudier ici.

1.1.1 Un contexte spécifique

La mutation du statut de la performance est associée aux changements socio-politiques des années 1960 et 1970. Sur la scène mondiale, cette époque est marquée par la fin des grandes colonisations, l'urbanisation croissante, l'explosion démographique, l'augmentation des inégalités sociales et économiques et le danger que représente la guerre froide. Aux États-Unis, la population, mécontente devant l'engagement actif du pays dans le conflit au Vietnam, se regroupe. Étudiants, intellectuels et artistes s'insurgent contre les violences et les injustices. On assiste alors à la montée de la contre-culture et du féminisme (Giguère 2012 : 24). Au Québec, s'accomplit la Révolution tranquille, qui provoque la séparation de l'Église et de l'État, et qui, par conséquent, suscite le renouvellement de l'identité nationale, un processus dans lequel les artistes détiennent un rôle majeur et qui engendre les questionnements sur les droits de la langue française.

Dans ce contexte agité, les artistes, frappés par un désir d'implication sociale et politique, et désabusés par l'institution, s'approprient l'espace public et, par conséquent, abandonnent le musée. En fait, les artistes rejettent vigoureusement les institutions en général

et celles à vocation artistique plus spécifiquement. Ce refus du musée est le résultat d'une réflexion et d'une remise en question des valeurs qu'il prône, du discours qu'il articule et du cadre qu'il impose. Ils interrogent l'autorité qu'il exerce sur la détermination des canons artistiques, et du coup sur la création, de même que dans l'écriture des histoires de l'art. Dans une approche plus introspective, ils constatent leur propre dépendance au régime muséal basé sur les acquisitions (Giguère 2012 : 24). Dans cet esprit, les artistes entreprennent un rejet complet de l'art traditionnellement admis et s'investissent dans un projet de redéfinition des significations et des fonctions auxquelles il répond. Pour ce faire, chaque artiste interroge ses motifs de création et s'implique dans un processus de réévaluation générale des démarches artistiques (Goldberg 1979 ; 2001 : 152). De là naît un phénomène, celui du rejet de l'objet dans l'art, conceptualisé par Lucy R. Lippard et John Chandler à la fin des années 1960.

1.1.2 Un phénomène artistique : la dématérialisation de l'art

Dans un article de 1968, publié dans la revue *Art International*, Lucy R. Lippard et John Chandler, se présentant comme les avocats de l'art conceptuel, analysent un phénomène émergent qu'ils nomment la « dématérialisation de l'art » qui, disent-ils, coïncide avec la fin de la suprématie formaliste fondée sur l'émotion et l'intuition, ainsi que le début de l'obsolescence de l'objet dans l'art. Les auteurs remarquent que les artistes contemporains se fatiguent devant l'évolution physique de l'œuvre. Du coup, ils rejettent de plus en plus l'objet unique tel que le connaît la tradition, mais aussi celui issu de la modernité, et réclament l'acceptation d'un « art comme idée » et d'un « art comme action » (Lippard et Chandler 1968 : 31). Ils déclarent :

The visual arts at the moment seem to hover at a crossroad which may well turn out to be two roads to one place, though they appear to have come from two sources : art as idea and art as action. In the first case, matter is denied, as

sensation has been converted into concept ; in the second case, matter has been transformed into energy and time-motion (Lippard et Chandler 1968 : 31)⁵

Sur le plan idéologique, la dématérialisation de l'art reflète un projet utopique, celui de la liberté de la création et de son affranchissement des régimes institutionnel et marchand. Bien qu'elle apparaisse dans le contexte de contestation de la décennie 1960, décrit précédemment, Lippard et Chandler ne traitent pas de la dématérialisation de l'art en référence aux revendications sociales et politiques de l'époque. Cependant, ils reconnaissent qu'elle participe à la libération de l'art des contraintes matérielles, économiques et techniques ainsi qu'à une maximisation de la diffusion des œuvres au moyen de médiations originales telles que l'affiche et le magazine (Giguère 2012 : 25). En effet, selon eux, ce glissement de l'art comme objet vers l'art comme idée, et comme action, élargit les possibilités créatrices de l'artiste. N'étant plus contraint par les limitations normalement rencontrées dans la pratique d'un art dit classique, il peut désormais, au même titre qu'un penseur, imaginer l'art, aussi utopique soit-il (Lippard et Chandler 1968 : 34).

Afin d'atteindre cet idéal, la dématérialisation de l'art opère une dévalorisation de la matérialité de l'objet sur tous les plans, soit sa plasticité qui incarne une habileté technique et une exécution manuelle, sa singularité, sa permanence, et son auctorialité, principal signe de son authenticité (Giguère 2012 : 27). Sans matérialisation de la valeur artistique, l'art apparaît donc comme ne pouvant plus s'acheter, se vendre ni même se muséaliser. En effet, Lippard et Chandler présument que le marché de l'art ne peut pas vendre un art comme idée. Ils observent en outre que les amateurs d'art conceptuel agissent plus à titre de mécènes que de collectionneurs spéculateurs, et finalement, ils ajoutent que le musée ne porte aucun intérêt envers un art qu'il ne peut pas matériellement acquérir, conserver et exposer (Lippard et Chandler 1968 : 34 ; Giguère 2012 : 25).

⁵ « Les arts visuels semblent à l'heure actuelle comme hésiter à une intersection, mais un croisement où on finit par se rendre compte que les deux routes aboutissent au même endroit, bien que partant de deux points distincts; l'art en tant qu'idée et l'art en tant qu'action. Dans le premier cas, la matière est niée, l'émotion née du fait de ressentir ayant abandonné la place au concept; dans le second, la matière s'est muée en énergie et en quantité de temps » (Traduit par Xavier Douroux, Franck Gautherot et Éric Troncy).

Même si la dématérialisation de l'art évoque un tournant important dans la création des années 1960 et 1970, elle n'est pas représentative de la production artistique dans son entièreté. De plus, bien que le phénomène remonte à quatre décennies, il reste actuel. Encore aujourd'hui, plusieurs œuvres s'inscrivent dans les préceptes de la dématérialisation de l'art. Il est vrai que le concept est souvent entendu dans les discours sur l'art contemporain cherchant à exprimer la tendance qui traverse ces œuvres. Parmi elles, nous identifions la performance, une forme d'art éphémère constituant le coeur du présent mémoire.

1.1.3 Confusions, définitions et perceptions historiques

Parmi cette myriade de possibilités créatrices qu'est l'art contemporain, la performance ressort aujourd'hui comme une pratique participant à la survivance de la dématérialisation de l'art. La légitimation de la pratique et l'avènement du phénomène s'opèrent presque simultanément puisque la performance consiste en une démonstration des principes de l'art conceptuel, un art des idées et des actions dégagé de toute finalité matérielle. Historiquement, la fusion de la musique, de la danse et du théâtre, tous des arts d'interprétation, par conséquent tous des arts intangibles, est désignée comme étant à l'origine de la performance. Profitant d'un panorama illimité, en ce qu'elle emprunte à ses disciplines fondatrices, qu'elle n'hésite pas à nourrir son inspiration en explorant d'autres territoires et que chaque artiste amplifie son étendue en l'agrémentant de sa propre définition, la performance est caractérisée comme une pratique artistique éclectique, d'où la difficulté de lui attribuer une définition stricte et le sentiment de confusion qu'elle génère chez certains. À ce propos, Roselee Goldberg écrit :

À la différence de ce qui se passe au théâtre, l'interprète est l'artiste lui-même, rarement un personnage tel que l'incarnait un comédien, et le contenu ne se conforme guère à une intrigue ou à une narration au sens traditionnel du terme. La performance peut consister tout aussi bien en une série de gestes de caractère intimiste qu'en un théâtre visuel à grande échelle ; certaines durent quelques minutes, d'autres plusieurs heures. Elle peut être exécutée qu'une seule fois ou répétée, s'appuyer ou non sur un scénario, être improvisée ou avoir fait l'objet de longues répétitions (Goldberg 1979 ; 2001 : 8).

Dans l'ensemble, c'est-à-dire en considérant les différentes approches par lesquelles la performance peut se manifester, telles que le *body art*, le *happening*, le tableau vivant, l'intervention furtive..., elle se définit comme une pratique qui apparaît par l'action, le geste et l'événement d'un artiste ou d'interprètes en présence ou non de spectateurs. Elle possède une dimension spatio-temporelle éphémère, dans le sens où elle est appelée à disparaître dans un futur proche ou lointain. En effet, l'événement habite un espace déterminé, qu'il soit public ou privé, urbain ou naturel, à un moment précis, et ce le temps d'une durée, variable d'une œuvre à l'autre. C'est pourquoi nous abordons la performance comme une pratique fondamentalement physique et immatérielle. D'une part, son médium est le corps du performeur, et d'autre part, elle refuse la matérialité.

Bien que cette définition générale de la performance s'applique à ses formes les plus variées, et ce depuis ses débuts, il faut souligner que, d'une époque à l'autre, les perceptions à son égard changent considérablement. À commencer par les années 1960 et 1970 pendant lesquelles l'idéal de la performance est celui d'un art *hic et nunc*, c'est-à-dire de l'ici et maintenant. L'événement suit une structure qui fondamentalement est caractérisée par la rencontre entre le performeur et les spectateurs dans un lieu spécifique à un instant précis afin de vivre une expérience en direct unique. Ici, la performance se définit essentiellement par l'événement. Dans ce contexte, l'authenticité correspond à la présence et à l'immédiateté, deux paramètres véhiculés par le corps du performeur. C'est pourquoi Anne Bénichou souligne que la performance, dans son articulation, acquiert une dimension auratique, dans le sens benjamien du terme, à laquelle s'ajoute une sacralisation du corps en action (Bénichou 2010 : 42).

Cette vision provoque une profonde dévalorisation des documents issus de la performance, c'est-à-dire les images telles que les photographies, les films et les vidéos. En effet, il est admis que les documents, peu importe leur nature, ne peuvent pas reproduire l'expérience esthétique vécue puisqu'elle est décrite comme étant réelle, unique et singulière. Ainsi, nous pouvons affirmer que cette attitude dépréciative face aux documents provient de l'acceptation de la performance à cette époque. À cela, Bénichou ajoute une deuxième

explication. En fait, la faiblesse esthétique des images est également à la source du désintérêt général et de leur diffusion limitée. Il est vrai que les supports photographiques et filmiques en noir et blanc s'avèrent difficiles à saisir en raison de la piètre qualité du médium. La sensibilité réduite de l'appareil ne permet pas de capter l'entièreté de la performance ni de rendre ses particularités du fait des conditions de présentation, un éclairage faible et un sujet mouvant. Aux contraintes esthétiques s'ajoutent des difficultés de nature économique puisque le recours aux supports imagés en couleur s'avère très dispendieux. Néanmoins, le document détient une valeur testimoniale (Bénichou 2010 : 43).

Dans les années 1980, les préoccupations des théoriciens subissent un déplacement, de la performance vers ses modes de médiation. Ce tournant, à la fois théorique et esthétique, est conditionné par des réflexions sur les notions de présence et d'immédiateté prônées une décennie plus tôt. Une valorisation des documents est alors engagée. Leur valeur documentaire et testimoniale est reléguée au second plan pour être enrichie d'une valeur artistique. Dans ce contexte, le statut des documents devient instable. Parfois, il est hybride, c'est-à-dire simultanément documentaire/testimonial et artistique, et en d'autres occurrences, il est simple, c'est-à-dire que la valeur initiale est complètement écartée et que les documents en question jouissent d'un statut artistique exclusif (Bénichou 2010 : 47). Dès lors, les documents s'inscrivent parmi les composantes intrinsèques de la performance.

Cette élévation des documents provient du développement technique et esthétique des supports imagés. La caméra vidéo connaît des améliorations économique et esthétique. Elle se démarque par son accessibilité sur le plan financier et sa capacité à enregistrer la temporalité des œuvres éphémères. Pour ces raisons, elle est favorisée pour documenter la performance. De son côté, la photographie reste pertinente pour les artistes. Désormais, elle est utilisée à des fins promotionnelle et artistique. Connaissant des améliorations considérables au niveau plastique, la photographie de performance est haussée au rang d'œuvre d'art. Du coup, elle est publiée dans les magazines de renom, et surtout, elle est acquise de plus en plus par les institutions muséales et les galeries. Soulignons ici son entrée dans le marché de l'art alors que les galeristes les accrochent aux murs de sorte qu'elles se retrouvent en situation de voisinage

avec les autres œuvres, celles qui impliquent une définition plus classique de l'art (Bénichou 2010 : 47 ; 50).

Finalement, depuis les années 2000, la répétition est perçue comme un nouveau mode de transmission de la performance. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une avenue complètement originale, puisque déjà dans les années 1960 des artistes refont leurs œuvres même si la tendance est à la singularité, c'est à ce moment qu'elle apparaît dans les musées et dans l'histoire de l'art. Depuis, elle contribue à l'historicisation de la performance (Bénichou 2010 : 51).

Même si son histoire est essentiellement contemporaine, la performance apparaît comme l'une des pratiques les plus radicales, complexes et controversées du monde de l'art. Reconnue dans le contexte des contestations politiques, sociales, économiques et artistiques des années 1960 et 1970, la performance est alimentée par la polémique et soulève elle-même des débats houleux. Aujourd'hui, l'enjeu le plus commenté concerne certainement sa muséalisation.

1.2 Héritage, complications et innovations

Nos lectures s'avèrent révélatrices d'une réalité idéologique plurielle quant à la muséalisation de la performance. Malgré cela, nous notons la présence symptomatique d'une allégation affirmée intégralement par la masse auctoriale, à savoir que la performance est une pratique artistique présentant une forte résistance à la muséalisation. Pour commencer, il semble pertinent de définir en quoi consiste ce processus.

1.2.1 La muséalisation

Dans sa thèse intitulée *Art contemporain et documentation : La muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*, Amélie Giguère affirme que la muséalisation est un processus regroupant l'ensemble des activités de sélection, de documentation et de présentation publique par lesquelles un statut muséal, ou celui de témoin

d'une réalité donnée, est attribué à une œuvre d'art ou à un objet quelconque. Conformément à son analyse, nous repérons trois étapes constitutives de la muséalisation. Le processus est entamé par la décontextualisation de l'objet, c'est-à-dire qu'il est retiré de son milieu d'origine. L'extraction provoque un changement intrinsèque au sein de la proposition désormais élevée par son statut muséal (Desvallées et Mairesse 2011 : 251-252 ; Giguère 2012 : 4). La seconde étape est celle de la documentation qui contribue à la concrétisation de la présence de l'objet dans la collection. Elle s'accomplit par l'attribution d'un numéro d'inventaire permettant de reconnaître l'objet et de l'inscrire dans la collection, suivi du catalogage et de l'indexation au cours desquels est produite, coordonnée et stockée l'information sur l'objet selon un vocabulaire et un système de classement standardisés. La documentation implique également la gestion des déplacements de l'objet, à l'interne, nous entendons ici le musée dans son ensemble, c'est-à-dire les réserves, les salles d'exposition et les laboratoires de restauration, et à l'externe, lorsqu'il quitte temporairement son dépositaire. Enfin, la muséalisation s'achève avec l'exposition de l'objet muséal qui consiste en la mobilisation et l'articulation des données recueillies lors de la documentation. Cette étape peut générer de nouvelles informations sur l'objet puisqu'elle suscite des situations de rencontre entre les pièces exposées dans divers contextes, et peut, de cette façon, engendrer des relations jusque-là insoupçonnées qui seront, à leur tour, documentées (Giguère 2012 : 5).

Nous proposons d'élargir le mandat de la muséalisation par l'ajout d'une quatrième étape, celle de la conservation préventive. Elle implique toutes les précautions prises afin de retarder la détérioration et de prévenir les dommages de l'objet au moyen de conditions optimales d'entreposage, et d'une utilisation et d'une manipulation sécuritaire. Cette activité est pratiquée de manière à conserver l'intégrité physique de l'objet, alors que la restauration concerne les interventions pratiquées sur l'objet altéré afin de stabiliser sa condition, d'arrêter la dégradation ou de lui restituer son état d'origine, ou du moins de s'en approcher (Sease 1998 : 104). Quoique cette étape n'advient pas à un moment prédéterminé, dans le sens où elle ne s'inscrit pas impérativement dans la logique séquentielle décrite plus tôt, sa présence, dans ce processus, est nécessaire et justifiable. Évidemment, la détermination des conditions

optimales de conservation et des limites de la préservation sont établies lors de la documentation. Cependant, leur application relève d'une autre étape qui, comme la documentation et l'exposition, sera renouvelée et actualisée, et par conséquent, se montre comme une activité participant au processus continu qu'est la muséalisation⁶.

1.2.2 Une double résistance à la muséalisation

Le musée est une institution datant du XVIII^e siècle. La définition de la muséalisation proposée ici confirme que le musée contemporain est en réalité un héritage puisqu'il fonctionne d'après ses principes fondamentaux orientés vers la matérialité de l'objet. Les théories traditionnelles de la conservation définissent l'œuvre d'art comme un objet original et authentique, c'est-à-dire matériel, unique et irremplaçable possédant une valeur intrinsèque. Parce qu'il se présente comme le témoin concret et tangible d'une réalité abstraite et souvent perdue, une insistance est portée sur la sauvegarde de l'objet (Giguère 2014 : 171). D'un point de vue institutionnel, nous comprenons que l'authenticité d'une œuvre concerne son intégrité physique. La préservation de l'intégrité, autrement dit de l'authenticité, implique directement celle de la matérialité, à savoir la forme et l'apparence physique de l'objet (Laurenson 2006 : 3). Laurenson explique qu'elle est assurée par les professionnels du musée qui établissent l'état de conservation de l'œuvre, c'est-à-dire qu'ils font la description des caractéristiques de l'objet constatables uniquement par observations, mesures et analyses. Lorsqu'un changement est détecté, l'état original agit à titre de référence. S'il s'avère irréversible, il est considéré comme un dommage physique et une perte informationnelle. De plus, il peut affaiblir, ou même anéantir, le lien intangible entretenu entre l'objet, le passé dont il témoigne et les autres réalités qui lui sont associées (Laurenson 2006 : 5 ; Giguère 2014 : 171). Bref, le musée mise entièrement sur le maintien de la matérialité de l'œuvre, une approche répondant aux

⁶ Notons que dans les chapitres suivants nous utilisons davantage le terme de « collectionnement » qui à l'égal de la muséalisation implique une activité de sélection, de documentation, de présentation publique, de conservation et de préservation. Cependant, le collectionnement n'est pas exclusif au contexte muséal. En effet, il s'applique également aux différents contextes de la collection publique et privée.

exigences des beaux-arts, c'est-à-dire à ses besoins particuliers en matière de stockage, de conservation, de préservation et d'exposition.

Par ailleurs, nous constatons que la muséalisation est un processus discursif, dont le propos correspond, depuis des siècles, à celui de la consécration. Encore aujourd'hui, le musée appuie son système d'acquisition sur la recherche de chefs-d'œuvre. De cette manière, lorsqu'il enrichit sa collection d'une nouvelle œuvre, il affirme que celle-ci, au détriment des autres, est importante dans l'histoire de l'art, et même dans l'histoire collective (Altshuler 2007 : 2). Par conséquent, l'institution muséale dirige l'historicisation, car, de toute évidence, elle administre notre mémoire en pointant ce dont nous devons nous rappeler et, plus subtilement, ce que nous devons oublier, une réalité qui se reflète dans l'écriture des histoires.

Devant son orientation matérialiste et historique, nous interrogeons la pertinence du musée à servir la performance, une pratique immatérielle et contemporaine. Il faut souligner que, dans la suite, les arguments soulevés peuvent s'appliquer aux autres formes éphémères de l'art contemporain. Cependant, dans le cadre de notre étude, nous privilégions la performance.

Rappelons que notre définition de la performance révèle que la pratique s'appuie sur trois dimensions, l'une étant temporelle, l'événement se produit à un instant précis, l'autre étant spatiale, l'événement s'inscrit dans un lieu particulier, et la dernière étant re-créatrice, l'événement se renouvelle à chaque mise en vue. En refusant l'objectivité matérielle, l'autonomie de l'œuvre et la spécificité du médium (Giguère 2012 : 30-32), la performance opère un rejet complet des notions traditionnelles de l'authenticité et de la permanence prônées par le musée. Le premier concept tombe puisque la performance s'articule autour du corps du performeur. Du coup, l'intégrité n'est plus matérielle, mais bien historique, et surtout, conceptuelle. Par conséquent, la performance apparaît au moyen de modes d'existence étrangers aux objets de musée traditionnels. Le second, quant à lui, est également refusé, car la performance ne peut pas garder temporellement sa forme matérielle, ou du moins physique. Ceci étant dit, l'apparition d'œuvres performatives dans les collections muséales semble paradoxale et engendre des problèmes sans précédent.

Bien qu'elle défie les notions traditionnelles de l'authenticité et de la permanence, et parallèlement les activités d'acquisition, de conservation et d'exposition, l'immatérialité de la performance interroge également la réception des œuvres éphémères dans le cadre muséal. Le musée est fondé sur une hégémonie visuelle selon laquelle l'œuvre est un objet de délectation que le spectateur doit confronter d'un regard soutenu afin d'en retirer des plaisirs intellectuels et artistiques. Or, la performance rompt avec la suprématie de l'oeil (Schneider 2001 : 101). Certes, son expérience reste visuelle, mais elle mobilise aussi les autres sens. Indépendamment de la réalité sensorielle inédite, rappelons que les modes d'existence de la performance ne s'accordent pas avec l'économie du musée et qu'elle en constitue, depuis ses débuts, une critique. Ainsi, le musée ressort comme une finalité inappropriée pour la performance puisqu'il ne fournit pas à ses visiteurs les conditions adéquates pour la réception des œuvres performatives. Du coup, l'expérience esthétique de la performance, vécue dans le contexte muséal, apparaît nécessairement comme étant insatisfaisante, voire trompeuse, puisqu'elle est incomplète et faussée (Giguère 2012 : 52).

Devant ces arguments, nous identifions une double résistance à la muséalisation puisque la performance et le musée se résistent mutuellement. En effet, nous reconnaissons le refus de la performance puisqu'elle n'accepte pas de se conformer aux activités traditionnelles de la muséalisation et que, par conséquent, elle revendique une redéfinition du processus et des concepts fondamentaux du musée. De son côté, l'institution rejette toute redéfinition, ou de manière moins radicale, tout élargissement de ses concepts, et fonctionne toujours d'après une vision héritée du XVIIIe siècle.

1.2.3 Vers un vrai musée d'art contemporain

Bien qu'il se présente comme une institution dédiée à l'art actuel, c'est-à-dire l'art en production, et à l'art contemporain, soit l'art des années 1960 à aujourd'hui, le musée d'art contemporain connaît, au moment d'acquérir des œuvres de type éphémère, comme la performance, les mêmes problèmes que le musée dit « traditionnel ». Ce paradoxe est encore une fois fondé sur le processus de muséalisation. Comme auparavant, ses activités s'orientent

vers la matérialité de l'œuvre. Il continue d'acquérir, de catégoriser, d'entreposer et de restaurer les œuvres d'après une méthode archaïque et absolument inadéquate pour les pièces éphémères. Dans les bases de données, elles apparaissent non pas comme des performances ou des installations⁷, mais comme des photographies, des films, des vidéos et des artefacts. Ainsi, lorsqu'une institution parvient à acquérir une telle proposition, celle-ci n'apparaît pas réellement dans la collection puisque l'accent est porté sur ses traces matérielles, parfois forcées, et non sur sa forme conceptuelle. Pourtant, plusieurs créations contemporaines connaissent une pérennité à risque (des œuvres instables ou vouées à disparaître définitivement) et un caractère à version (des œuvres dont l'existence dépend des reconstructions et des re-présentations).

Notre intérêt ici ne réside pas dans la poursuite du procès du musée d'art contemporain, auquel plusieurs auteurs se consacrent déjà, mais bien à proposer des pistes de réflexion sur son avenir afin qu'il se montre, espérons dans un futur proche, comme une destination fidèle à l'art qu'il abrite. Bien que le projet puisse paraître utopique, nous sommes convaincus de la pertinence d'une telle réflexion. En nous référant à la brève démonstration sur les difficultés de la muséalisation de la performance, élaborée plus tôt, nous proposons que la constitution d'un vrai musée d'art contemporain sera le résultat, d'une part, de l'ébranlement des modèles muséaux fondamentaux et, d'autre part, de la redéfinition des concepts premiers. Deux solutions de grande envergure qui sont suggérées respectivement par les auteurs de l'ouvrage *Collecting the New* dirigé par Bruce Altshuler (2007) et Pip Laurenson dans son article « Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installation » (2006).

Étudions rapidement les propositions apportées par les collaborateurs d'Altshuler qui habilement font écho aux principes de l'art contemporain. À commencer par Harold N. Fox qui, constatant le fait que les conservateurs ne possèdent toujours pas d'aptitudes à la prémonition, préconise un processus d'acquisition expérimental puisque l'art contemporain ne s'inscrit pas dans les bases historiques certaines, mais bien dans l'immédiat, la nouveauté et

⁷ Ce sont deux exemples courants et non une énumération exhaustive des types d'art éphémère existants.

l'inconnu (Fox 2007 : 15 et 27). À cela, Altshuler ajoute qu'il faut abandonner le modèle de la collection permanente. Il construit son argument d'après l'historique du Museum of Modern Art (MoMA). À son commencement, explique-t-il, les œuvres acquises depuis plus d'une cinquantaine voire d'une soixantaine d'années étaient considérées comme étant trop anciennes. Du coup, elles étaient retirées de la collection du MoMA et intégrées à celle du Metropolitan Museum of Art (Met) pour permettre l'acquisition de nouvelles œuvres. L'accord entre les deux institutions est brisé en 1953 alors que le MoMA ne veut plus aliéner ses avoirs. Selon Altshuler, à partir de ce moment, le MoMA perd le caractère unique de sa collection et devient une institution traditionnelle. Avec cet exemple, une nouvelle définition du caractère unique de la collection est proposée. En effet, au même titre que les œuvres, cette qualité reposant traditionnellement sur le contenu, dans le cas de la collection, des objets irremplaçables et exceptionnels, est déplacée vers son processus (Altshuler 2007 : 7). Enfin, Christophe Cherix recommande une catégorisation plus radicale des œuvres en proposant la création d'un modèle de musée sans département et aux catégories malléables. Cette approche offre une représentativité optimale des œuvres dans les collections (Cherix 2007 : 60). Bref, les prescriptions des auteurs s'avèrent spécifiques. Elles cherchent un musée se présentant comme le reflet de l'art contemporain, ce qui, à notre avis, débute par un renversement idéologique.

Nous découvrons une définition inédite du concept de l'authenticité possiblement applicable dans les musées d'art contemporain avec l'article de Laurensen. En s'appuyant sur la théorie de Nelson Goodman, retrouvée dans *Langages de l'art*, il affirme que la conception traditionnelle de l'authenticité, reposant sur l'intégrité physique de l'objet d'art, est pertinente pour les arts autographiques, c'est-à-dire ceux qui appartiennent à la catégorie des beaux-arts, mais qu'elle s'avère inappropriée lorsque les arts allographiques, qui présentent une dimension performative, sont en jeu (Laurensen 2006 : 6). Il nous apprend qu'en musique, l'authenticité se mesure au moyen de l'identité de la pièce qui permet la détermination des variations acceptables et de leur amplitude (Laurensen 2006 : 7). Nous remarquons aussitôt que le monde musical reconnaît qu'il y a une différence entre la partition et la performance, et ce

sans compromettre l'authenticité de l'œuvre (Laurenson 2006 : 7). D'après Stephen Davies, la performance d'une œuvre musicale est authentique, c'est-à-dire qu'elle respecte l'identité, si elle reproduit fidèlement l'œuvre en question. Il s'agit donc de suivre les instructions déterminantes enregistrées dans la partition par le compositeur (Laurenson 2006 : 7). Dans le contexte qui nous préoccupe, et celui de Laurenson, l'authenticité oblige le musée à accomplir les éléments inscrits dans les notations puisqu'ils transmettent le sens de l'œuvre, autrement dit son identité (Laurenson 2006 : 9).

Une telle redéfinition réoriente la visée de la permanence vers la conservation identitaire de l'œuvre. Par conséquent, elle permet d'étendre son acception, autrefois strictement matérielle, vers des formes physiques et immatérielles. Nous comptons procéder à cette ouverture conceptuelle en nous appuyant sur la notion de répertoire développée par Diana Taylor qui s'intéresse aux études latino-américaines et aux *performance studies* dans son ouvrage *The Archive and the Repertoire : Performing Cultural Memory in the Americas* (2003). Le répertoire correspond aux pratiques corporelles et orales, danse, rituel, prière, chant... autrement dit tous les actes que la logique occidentale considère naturellement éphémères, d'où la pertinence de la notion pour notre objet d'étude qu'est la performance. Pourtant, selon Taylor, ces actions persistent, et ce indépendamment de l'archive, entendant par là qu'elles connaissent nécessairement une certaine permanence affranchie de toute matérialité (Taylor 2003 : 20).

À en croire Taylor, performer un acte quelconque permet d'emmagasiner les connaissances et les traditions dans le corps vécu (Taylor 2003 : 24). Une affirmation rejoignant les propos d'André Lepecki, pour qui : « The body is archive and archive a body » (Lepecki 2010 : 31)⁸. Par conséquent, actionner le répertoire revient à l'archiver, le corps agissant à la fois comme dispositif et support mnémoniques. Cependant, contrairement aux objets de l'archive, dans son acception historique, le répertoire est instable. Selon Taylor, il conserve, mais se transforme également, sans pour autant corrompre l'identité. Une idée que nous retrouvons chez Lepecki qui, de son côté, traite d'actualisation (Taylor 2003 : 20 ;

⁸ « Le corps est archive et l'archive est corps » (Traduit par Aude Tincelin).

Lepecki 2010 : 31). En s'appuyant sur la série *The Sky Remains the Same* de Julie Tolentino, dans laquelle la chorégraphe américaine archive sur ou dans son corps des œuvres et, plus précisément, en favorisant l'exemple de *Self-Obliteration #1* de Ron Ahtey, l'archivage auquel il assiste, Lepecki explique que :

In its constitutive precariousness, perceptual blind-spots, linguistic indeterminations, muscular tremors, memory lapses, bleedings, rages, and passions, the body as archive re-replaces and diverts notions of archive away from a documental deposit or a bureaucratic agency dedicated to the (mis)management of « the past » (Lepecki 2010 : 34).⁹

La mobilité du corps et, par conséquent, sa vulnérabilité en font une archive singulièrement transformatrice et performative (Lepecki 2010 : 34). Du coup, son orientation subit un glissement du passé vers le futur. Libérée de la « domiciliation archivale » et de l'autorité auctoriale, elle apparaît désormais comme « un espace de réinvention et de réécriture » du répertoire (Bénichou 2015 : 31). Pour ces auteurs, le corps constitue la mémoire incarnée ou l'archive vivante du répertoire (Taylor 2003 : 20 ; Lepecki 2010 : 31). Il assure la survivance de ce dont il est porteur grâce aux réapparitions et aux reprises, spontanées ou ponctuelles, partielles ou intégrales.

Outre le corps performant, celui du spectateur participe également à la formation, à la reproduction, à la transmission et à l'actualisation de l'information conservée et véhiculée par le répertoire (Taylor 2003 : 20). Cet autre corps-archive, qui s'apparente à un réceptacle, engendre des témoignages et des comportements. Ces médiations orales et corporelles permettent au répertoire d'atteindre d'autres masses, et même d'autres générations, pourtant absentes au moment de la performance.

Le répertoire est donc conservé, selon différentes stratégies, dans le corps-archive qu'est le corps vécu, celui en action, le corps témoin, celui qui constate, et le corps héritier, celui qui reçoit, d'où la *physicalité* de la permanence. Ce regroupement corporel, innombrable,

⁹ « Dans sa précarité constitutive, ses angles morts perceptifs, ses indéterminations linguistiques, ses tremblements musculaires, ses trous de mémoire, ses saignements, ses rages et ses passions, le corps comme archive restitue la notion d'archive et la détourne de celle de dépôt documentaire ou d'organisme bureaucratique dédié à la (mauvaise) gestion du "passé" » (Traduit par Aude Tincelin).

maintient la mémoire collective qui, pour Freud, est d'ordre symptomatique, pour Cathy Caruth d'après le père de la psychanalyse, s'apparente aux répétitions compulsives d'un traumatisme collectif et enfin, pour Foucault d'après Nietzsche, est assimilable à la contre-mémoire (Schneider 2003 : 103). Une lecture renforçant d'autant plus la conception de Taylor, pour qui, le répertoire se trouve dans un état de recommencement constant, d'où sa persistance (Taylor 2003 : 21). Bref, le répertoire, dans lequel s'insère la performance, correspond bel et bien à des pratiques permanentes. Toutefois, son médium est physique et ses restes sont immatériels.

Bien que Taylor, comme nous-mêmes, cherche à corroborer l'existence d'une permanence fondée sur des pratiques corporelles et verbales, elle ne souhaite pas pour autant renforcer cette dualité omniprésente entre la matérialité et l'immatérialité. Au contraire, elle souligne que ces deux approches coopèrent et se complètent souvent pour former une méthode optimale qu'elle encourage, chacune dépassant les limites de l'autre (Taylor 2003 : 21). Catherine Lavoie-Marcus confirme d'autant plus cette contribution binaire dans le cadre de la danse contemporaine, un art du temps et de l'espace comme la performance et qui s'insère de ce fait dans le répertoire de Taylor, et ce de la genèse à la prestation et de la prestation à la postérité :

Son processus de création n'est-il pas tout entier rempli de mots ou de signes : instructions, partitions, prescriptions, théories, métaphores, échanges, négociations, notations ? Son mode de présentation, encadré par le verbe : programme, description, biographies, crédits, publicité, médiation, discussions, entrevues ? Sa réception ne passe-t-elle pas par les mots : critique, opinion, débats, mythe, théorie, encore plus de théorie ? Et ses artefacts, carnets, témoignages d'interprètes, etc., ne confirment-ils pas cette tendance ? (Lavoie-Marcus, 2015 : 71-72)

Ce qui lui permet d'affirmer que : « La chorégraphie ne se réduit pas au moment de la danse : son lieu d'apparition n'est pas soudé à la scène, et sa temporalité dépasse l'instant du spectacle » (Lavoie-Marcus 2015 : 72). Bref, les pratiques du genre ne se résument pas uniquement au moment performé. Elles possèdent une temporalité beaucoup plus complexe en ce qu'elles connaissent un commencement, une production et une postérité. Selon l'auteur,

celle-ci résulte d'une « suite d'opérations langagières » transposée dans une documentation hybride, c'est-à-dire écrite ainsi qu'orale et corporelle (Lavoie-Marcus 2015 : 72).

Ces revirements dans les définitions de l'authenticité et de la permanence ainsi que cette ouverture méthodique, à savoir considérer tant les traces matérielles qu'immatérielles, entraînent forcément une troisième redéfinition, celle de la conservation. Nous retenons trois suggestions de Laurenson où il propose de percevoir cette activité comme l'acte par lequel les propriétés de l'œuvre sont documentées, comprises et maintenues ; la pratique cherchant à préserver l'identité de l'œuvre et le moyen par lequel est reconnu le caractère authentique des différentes versions d'une œuvre dans ses réalisations futures (Laurenson 2006 : 13).

Présentement, aucune institution d'art contemporain ne fonctionne d'après ces préceptes. Cependant, nous sommes encouragée devant les efforts redoublés des musées qui développent de plus en plus des stratégies de muséalisation compatibles avec l'art éphémère. Grâce à eux, nous assistons à l'apparition grandissante de la performance dans les collections, et donc, à une meilleure représentativité de l'art contemporain. Dans l'attente d'une révolution muséale de la sorte, les institutions disposent tout de même de stratégies intéressantes qui sont commentées ci-dessous, et qui, heureusement, démentissent l'argument trop entendu selon lequel l'art contemporain et le musée sont inconciliables, et plus précisément, que la performance est impossible à muséaliser.

1.3 La muséalisation de la performance

Les stratégies de muséalisation de la performance développées aujourd'hui comprennent une reconfiguration complète des activités institutionnelles. À commencer par les méthodes documentaires employées par les professionnels du musée au moment de l'acquisition. Tel qu'observé précédemment, l'authenticité de la performance ne réside pas dans l'intégrité physique, mais bien conceptuelle. Par conséquent, sa documentation subit le même glissement sémantique.

1.3.1 Dialogue et documentation

Prenons connaissance d'une réalité, à première vue, banale, mais pourtant inédite, à savoir que les artistes contemporains peuvent participer activement à la muséalisation des œuvres. Ceux dont la création s'inscrit dans le paradigme de l'art conceptuel en bénéficient tout particulièrement.

Assurer l'intégrité conceptuelle d'une œuvre implique le respect de l'intention artistique qui, aujourd'hui, se démystifie facilement puisque les professionnels de musées peuvent, désormais, se renseigner directement auprès de l'artiste. Amélie Giguère et Ijsbrand Hummelen encouragent cette approche en affirmant que la parole de l'artiste est une source informationnelle primordiale, et plus encore, un guide dans l'accomplissement de la muséalisation (Giguère 2014 : 172 ; Hummelen 2005 : 24). Plus qu'une simple cueillette de données, il s'agit d'engager un véritable dialogue avec l'artiste. Ce terme, précise Giguère, est employé dans son sens abrégé, c'est-à-dire qu'il réfère tout simplement à l'entretien et à la discussion. De cette manière, le dialogue signifie un échange constructif, selon différentes formes, soit orale ou écrite, entre l'artiste et les autorités muséales (Giguère 2014 : 172). C'est pourquoi il n'est pas systématisé. Cette approche s'avère essentielle pour la compréhension de l'œuvre et décisive pour sa définition dans la collection, ce que Giguère soutient lorsqu'elle insiste sur l'intervention concluante du dialogue à deux moments précis. Le premier concerne la détermination de la forme sous laquelle apparaît la performance dans la collection, et le second implique la spécification du statut des documents issus ou liés à la performance et des relations cultivées entre eux (Giguère 2014 : 172 ; Bénichou 2015 : 429). Il détermine donc les formes documentaires, le plan de conservation, les limites de la préservation et les stratégies de présentation. Ces échanges, soigneusement conservés, produisent une documentation officielle qui fixe tous les paramètres de la conservation de l'œuvre.

Dans son ensemble, étant donné sa diversité tant dans la forme que dans le contenu, la documentation poursuit un objectif que Francine Couture et Richard Gagnier décrivent comme : « [...] l'identification des éléments constitutifs de l'œuvre et la fixation des conditions de sa prestation afin d'en assurer l'intégrité » (Couture et Gagnier 2010 : 326). Elle est donc

constituée des descriptions et des prescriptions produites par l'artiste, l'institution et, dans une situation dialogique idéale, la collaboration des deux (Clouteau 2004 : 25). Les prescriptions occupent une place particulièrement importante dans la constitution de la documentation de la performance, car, une fois l'œuvre acquise, le musée détient le droit de monstration et l'obligation de perpétuer son « plein potentiel d'activation » lorsqu'elle est exposée (Couture et Gagnier 2010 : 326). Une responsabilité qu'il peut assurer à condition qu'il détienne les prescriptions. Ce sont des instructions techniques ou procédurales, relatives aux méthodes et au savoir-faire de l'artiste, dont le mandat est d'accompagner les professionnels de musées, sans la présence obligée du créateur original ou de ses assistants, lors de la matérialisation de l'œuvre (Couture et Gagnier 2010 : 327). Elles servent à élaborer une « manifestation correcte » de l'œuvre, selon Couture et Gagnier, ou, dans les mots de Jean-Marc Poinot, sa « version autorisée » (Couture et Gagnier 2010 : 326 ; Poinot 2008). Si les prescriptions ne sont pas respectées, l'œuvre ne se matérialise pas. Elle devient alors un artefact quelconque (Clouteau 2004 : 37).

Nous comprenons donc que la muséalisation de la performance débute par un dialogue engagé entre l'artiste et le musée qui lui engendre la production d'une documentation déterminante pour l'inscription des paramètres de l'œuvre dans la collection. Ces deux étapes ne font pas système, ce qui présente certains bénéfices, une muséalisation adaptée à chaque performance et une reprise de contrôle par les artistes sur la finalité de leurs œuvres, mais aussi certains problèmes, à savoir qu'aucune réglementation se prononce sur les droits de regard de l'artiste une fois l'œuvre acquise. D'ordinaire, bien qu'un entretien soit conduit, la décision finale revient souvent au musée. Par conséquent, le sort de l'œuvre dépend de la vision institutionnelle. Certaines donnent pleine autorité à l'artiste, et d'autres rejettent complètement ses volontés, ce qui n'est pas sans conséquence pour l'œuvre puisque l'intention artistique est niée. Les situations du genre suscitent souvent des polémiques, car, comme les institutions, les artistes adoptent différentes attitudes envers leurs œuvres. Certains s'en détachent, et d'autres, au contraire, essaient de garder le contrôle sur leur destin (Marontate 2005 : 293-294).

Il faut souligner qu'aujourd'hui la documentation ne sert pas qu'une simple mission documentaire passive. En effet, selon le contexte et le discours de l'œuvre, le statut désigné peut être testimonial, documentaire, artistique, hybride ou, depuis peu, performatif. Des auteurs, comme Philip Auslander et Amelia Jones, considèrent la documentation comme étant performative, et des artistes, comme Marina Abramović dans sa performance *Seven Easy Pieces*, démontrent bien cette nouvelle dimension (Auslander 2006 ; Jones 1997 ; Santone 2008). Sur ce, maintenant que nous connaissons l'étendue de même que les visées du dialogue et de la documentation, nous pouvons nous consacrer à l'étude des stratégies de re-présentation de la performance.

1.3.2 Les stratégies de re-présentation de la performance

En 1994, dans son ouvrage *L'œuvre de l'art*, Gérard Genette établit les bases de la re-présentation de la performance lorsqu'il identifie « [...] deux moyens par lesquels une œuvre de performance peut, dans une certaine mesure, échapper à sa condition temporelle d'événement, à son caractère éphémère et singulier » (Genette 1994 : 103). Ce sont l'enregistrement, c'est-à-dire une reproduction visuelle et sonore de la performance, et l'itération, soit l'acte de renouveler et de répéter la performance. Ici, nous proposons d'étudier de plus près ces deux approches dont la complexité dépasse grandement ces définitions abrégées.

1.3.2.1 L'approche documentaire

L'approche documentaire s'avère la stratégie de re-présentation la plus courante. Elle est privilégiée par l'institution muséale parce qu'elle s'insère davantage dans ses pratiques traditionnelles. Elle consiste à acquérir, stocker, et présenter les documents issus de la performance, lesquels, il faut dire, connaissent des formes variées. L'ensemble documentaire, aussi diversifié que les documents, les archives et les objets témoins qui peuvent le composer, résulte souvent d'une collaboration entre l'artiste et le musée. À la suite d'une étude menée sur

les prolongements documentaires de la performance, Amélie Giguère reconnaît deux territoires documentaires, l'un correspond aux documents primaires, et l'autre, aux documents secondaires, que nous résumons ci-dessous.

Selon Giguère, les documents du premier territoire assurent la présence de la performance dans la collection en lui attribuant une dimension matérielle : « Le document du premier territoire permet à la performance, parce qu'il est support, d'échapper à sa condition spatiotemporelle ou circonstancielle d'événement » (Giguère 2012 : 332). Ce sont des documents produits, choisis et désignés par l'artiste ou un tiers, dont la démarche suit celle du créateur original. Ces documents se démarquent par leur matérialité. Il s'agit donc des objets artistiques ou muséaux que l'institution expose. Ils sont accrochés aux murs, mis en vitrine, déposés sur une cimaise, un socle ou à même le sol et projetés sur un écran. Par conséquent, photographies, vidéos, films, objets artistiques ou objets témoins appartiennent à ce territoire. Ainsi, nous comprenons que ces documents s'inscrivent directement dans l'histoire de l'élaboration de la performance (Giguère 2012 : 331-332).

Les documents secondaires signifient une documentation dans le sens classique du terme en ce qu'ils sont informatifs, descriptifs et prescriptifs. Ici, le musée joue un rôle plus actif puisqu'il amasse et rassemble toute documentation susceptible d'éclairer l'œuvre et les activités qu'elle recouvre. La plupart des documents inscrits dans ce territoire connaissent une production postérieure à l'événement de la performance et intensifiée lors de sa muséalisation ou des présentations ultérieures. De manière générale, la fonction que poursuit ce territoire est celle d'assurer la pérennité de la performance : « [...] une fonction de mémoire (il fait le récit de la performance et il expose son contexte de création), une fonction d'outil (il guide sa réitération) et une fonction de preuve (il explicite les rapports entre la performance et les objets qui lui sont associés) » (Giguère 2012 : 333).

L'approche documentaire permet donc deux stratégies de présentation, soit l'exposition documentaire ou la situation de rencontre. La première cherche à informer le public sur la performance par le rapprochement des objets muséaux et des archives. Dans ce contexte, l'accent ne porte pas sur l'expérience esthétique, mais plus sur la reconnaissance du statut

hybride, à la fois artistique et témoin, des objets présentés (Giguère 2012 : 346). Dans la seconde, les objets sont engagés dans une « situation de rencontre » avec le spectateur, ce qui renforce leur statut artistique (Giguère 2012 : 345).

1.3.2.2 L'approche vivante

L'approche vivante renvoie à la réitération, une stratégie qui représente une avancée considérable dans la conservation de la pratique contemporaine historiquement perçue comme étant impossible à muséaliser (Bénichou 2010 : 419). Elle se définit par l'action de renouveler, de répéter et de re-faire la performance. Elle peut être engagée par l'artiste original ou les interprètes désignés, ceux ayant reçu l'enseignement et les instructions nécessaires.

Si la réitération compte désormais parmi les stratégies de re-présentation de la performance, c'est qu'elle est considérée comme étant plus fidèle à la pratique. En effet, elle s'articule autour des composantes constitutives de la performance, que sont le mouvement, le temps, le lieu et la présence d'artistes ou d'interprètes. Du coup, elle assure l'intégrité du travail artistique. Pour cette même raison, elle est également perçue comme une forme de résistance à la muséalisation, dans le sens où le processus original présente souvent une prédisposition à la muséification qui s'avère, dans le contexte de la réitération, complètement écartée. S'inscrivant davantage dans le régime des arts de la scène, elle rejette effectivement, plus ou moins selon l'œuvre, cette tendance à présenter un objet d'art ou de musée (Giguère 2012 : 346).

Nous le savons, dans le cadre de la muséalisation de la performance, le document est souvent la cible de critiques. La plus commune est certainement celle qui considère le document de performance comme un objet secondaire, entendu ici péjorativement, issu d'un événement passé. Par conséquent, il est perçu comme un fragment, c'est-à-dire une version partielle et même inexacte, de la proposition initiale puisqu'il correspond à un seul point de vue et non à un panorama complet et détaillé de la performance (Bénichou 2015 : 420). C'est pourquoi, contrairement à la réitération, le document ne peut rendre l'expérience esthétique.

La répétition est donc encouragée par les tenants du régime éphémère de la performance. Pour eux, elle apparaît comme une entente plus représentative de la pratique diminuant la logique occidentale hégémonique de l'archive et du musée, car elle est issue de la culture populaire, et qu'elle s'apparente au rituel ainsi qu'à d'autres rites de transmission orale transgénérationnels. Ainsi, la répétition permet la survivance des performances tout en préservant leur dimension critique et en établissant un écart avec l'image, le document, le marché de l'art et l'économie culturelle. Cependant, depuis les années 2000, moment où elle intègre les rangs des stratégies de re-présentation de la performance, la répétition s'oriente au moyen de supports documentaires et imagés (Bénichou 2010 : 56).

La documentation sur laquelle s'appuie la répétition est le script qu'Elsa Bourdot et Amélie Giguère définissent, à l'instar de Couture et Gagnier, comme suit : « [...] l'ensemble des instructions énoncées par l'artiste ou le musée dans le but de déterminer "la version autorisée de l'œuvre qui sera présentée au public" » (Bourdot et Giguère 2015 : 429 ; Couture et Gagnier 2010 : 327). Il s'agit d'une documentation, secondaire et élaborée lors du dialogue, qui guide les reprises de la performance. À cela, les auteurs ajoutent que le script est actif et évolutif : « [il] ne constitue pas un ensemble fermé de documents organisés. Il s'agit plutôt d'un ensemble ouvert, à la reconnaissance des documents pertinents, activé par le conservateur et le commissaire. Il s'enrichit, se renouvelle ou se confirme au rythme des répétitions » (Bourdot et Giguère 2015 : 430).

Fondamentalement, la répétition consiste en la répétition d'une performance originale. Malgré cela, nous devons reconnaître qu'elle ne peut pas reproduire parfaitement cet événement du passé. Déjà, les conditions de réception ne sont pas les mêmes, car la répétition se produit devant un public plus ou moins averti. En effet, les spectateurs connaissent l'œuvre en partie grâce aux différentes médiations, photographies, vidéos, films, médias, publicités, etc. Voilà donc un autre motif pour revendiquer notre redéfinition de l'authenticité.

1.3.2.3 Quelques exemples

Enfin, nous proposons de concrétiser les théories élaborées par l'étude d'une performance muséalisée pour chacune des approches traitées. Il nous est impossible de faire une présentation exhaustive des stratégies de re-présentation de la performance. Nous nous penchons donc sur l'œuvre *Action ORLAN-CORPS. MesuRages* d'Orlan acquise par le Musée national d'art moderne de Paris (MNAM), qui suit l'approche documentaire, et sur les *Époux Arnolfini* de Claudie Gagnon, une performance collectionnée par le Musée national des beaux-arts du Québec, qui recourt à l'approche vivante. Notre choix s'est arrêté sur ces deux exemples parce qu'ils sont bien documentés.

1.3.2.3.1 *Action ORLAN-CORPS. MesuRages* d'Orlan au MNAM

L'œuvre performative *Action ORLAN-CORPS. MesuRages* du MNAM, dans le Centre Georges-Pompidou, est exécutée de multiples fois par Orlan au cours des années 1970 et à l'aube des années 1980, et dans divers contextes. Ses actions poursuivent un même objectif, celui de déterminer l'étendue des espaces dans lesquels se déroulent les performances en « Orlan-corps », une unité de mesure correspondant à la taille de l'artiste. La performance acquise figure déjà dans les archives du Centre qui la présente le 2 décembre 1977. Couchée au sol, dans une robe blanche qu'elle enfle par-dessus ses habits, elle délimite chaque Orlan-corps par un trait dessiné à la craie, pour ensuite dénombrer les unités traversées (Figures 3.1 et 3.2). Sur les lieux, un chevalet annonce le titre de la performance, précise sa durée de même que la ville où l'action est produite (Figure 3.3). Le mesurage terminé, Orlan enlève sa robe, l'immerge dans l'eau et la nettoie devant les spectateurs. Elle conserve le liquide impur dans des flacons. À la demande de l'artiste, la performance est photographiée et filmée (Giguère 2014 : 175).

À la fin des années 2000, le MNAM désire acquérir la performance. Afin de la muséifier, l'équipe du centre suggère à Orlan de créer un ensemble documentaire, dont on connaît aujourd'hui le contenu : « [...] la "Robe des MesuRages" originale placée entre deux plexiglas, de la découpe d'un tirage photographique à l'effigie de l'artiste qui "brandit le

liquide de rinçage", de douze photographies de format moyen et de six petits tirages originaux noir et blanc issus de l'action, d'un constat (chevalet surmonté d'une fiole de verre comprenant le liquide et d'une photographie), d'une plaque commémorative en cuivre, d'une vidéo noir et blanc de l'action et du "Certificat du MesuRage" qui atteste la réalisation de l'action » (Giguère 2014 : 176). Les composantes sont pour la plupart issues de l'atelier de l'artiste. Certaines, c'est-à-dire la vidéo et le certificat, relèvent de la collection du musée, et finalement, d'autres, comme les douze photographies, sont refaites. L'ensemble est le résultat d'un long dialogue engagé entre la performeuse et la conservatrice. Au final, le rassemblement des prolongements matériels crée un « ensemble indissociable » connu sous le nom d'*Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges-Pompidou*. Ce dernier représente la « manifestation correcte » ou la « version autorisée » de la performance, car Orlan l'approuve comme telle et le Centre l'abrite dans ses réserves en tant qu'œuvre (Giguère 2014 : 176). Quand bien même l'ensemble documentaire apparaît comme un regroupement d'objets inséparables, il ne constitue pas une installation. Contrairement à cette pratique, dont l'authenticité est assurée par la prédisposition stricte et définitive des éléments, l'ensemble d'Orlan accepte les variations selon le contexte ou l'espace à occuper (Giguère 2014 : 177).

1.3.2.3.2 *Les Époux Arnolfini de Claudie Gagnon au MNBAQ*

En 2008, à l'occasion de l'exposition collective *C'est arrivé près de chez vous : l'art actuel à Québec* tenue au MNBAQ, les visiteurs assistent au cabaret *Dindons et limaces* de Claudie Gagnon, lequel est formé d'une vingtaine de tableaux vivants représentant des chefs-d'œuvre pastichés de l'histoire de l'art. Aussitôt, le musée souhaite acquérir l'un d'entre eux. Son choix s'arrête sur les *Époux Arnolfini* qui, à l'image du fameux panneau de Jan van Eyck, montre, à la gauche, Monsieur Arnolfini vêtu d'une tunique et d'un chapeau et, à la droite, sa fiancée, bien enceinte, parée d'une coiffe blanche et d'une robe verte. Entre eux se tient un miroir bombé et, plus haut, un chandelier est suspendu (Figure 4.1). Bien que la mise en scène évoque radicalement le tableau flamand (Figure 4.2), l'intervention des deux personnages

relève de la comédie. En effet, le récit tourne autour de la manifestation inattendue des contractions de la femme, ce qui soulève la panique chez son mari (Giguère 2014 : 177-178).

L'entrée du tableau vivant dans la collection du MNBAQ s'opère par l'obtention du droit de réitération. Dans ce cas-ci, en plus de fixer les paramètres de l'œuvre, l'artiste et le musée doivent adapter le tableau vivant, car il appartient à un ensemble, celui du cabaret. Au fil des échanges, les éléments fondamentaux de la pièce sont repérés, soit les accessoires (c'est-à-dire tous les objets présents sur la scène ou manipulés par les comédiens, mais aussi les costumes et les maquillages), le scénario, la scénographie, la distribution, la mise en scène et le contexte de représentation dans un espace muséal (Giguère 2014 : 178). Parce que cette performance s'articule d'après une succession d'événements stricte, c'est-à-dire qu'elle refuse toute variation, la conservatrice demande à Gagnon d'écrire les « Notes de jeu ». Ce sont des instructions, présentées sous la forme d'une liste suivant une chronologie, dont le temps et la durée sont précisés, qui se prononcent sur l'ensemble des composantes du tableau vivant, à savoir les actions, les expressions faciales, l'éclairage et l'habillage sonore, la manipulation des accessoires ainsi que l'ouverture et la fermeture des rideaux. Bref, ces notes constituent ce que nous appelons le script (Giguère 2014 : 179).

La muséalisation du tableau vivant comprend également une dimension matérielle. La conservatrice identifie les accessoires comme étant indissociables de la performance puisqu'ils s'avèrent authentiques et uniques. Effectivement, les costumes et les accessoires sont des créations originales de l'artiste. Guidé par sa mission première, il est évident que le musée souhaite les conserver afin d'assurer leur pérennité. Cependant, ceux-ci ne sont pas acquis en tant qu'objets de musée autonomes, c'est-à-dire que leur présentation est uniquement possible dans le cadre d'une réitération (Giguère 2012 : 323).

À la lecture du présent chapitre, nous réalisons l'ampleur des enjeux reliés à la muséalisation de la performance. Malgré les difficultés, les interrogations et les revendications inédites qu'elle engendre, les institutions parviennent de plus en plus à muséaliser cette

pratique contemporaine, qui s'avère certainement l'une des plus radicales, selon trois stratégies principales, soit l'exposition documentaire, la situation de rencontre et la réitération.

2. UNE FORME POLITIQUE DU COLLECTIONNEMENT INSTITUTIONNEL

Dans ce chapitre, le lecteur attentif constatera que les sources utilisées pour construire l'argumentaire sont nombreuses à provenir d'écrits datant des décennies 1980 et 1990. Malgré la distance chronologique entre cette époque et la nôtre, entre une vingtaine et plus d'une trentaine d'années, ces documents demeurent pertinents, car plusieurs enjeux abordés et certains raisonnements proposés restent, profitablement pour notre étude et fâcheusement devant l'inaction du gouvernement vis-à-vis les failles de sa Politique, toujours d'actualité. C'est pourquoi nous estimons que ces informations sont intéressantes et appropriées pour le développement de notre propos.

Avant de se lancer dans une analyse critique de la Politique, il semble nécessaire de la définir, de s'intéresser aux objectifs qu'elle poursuit ainsi que d'élucider ses origines. Ce à quoi nous nous consacrons dans les sections 2.1 et 2.2.

2.1 Une Politique collectionneuse

Grâce à la Politique constituant le coeur du présent chapitre, le Québec s'est muni d'une collection d'art public enrichissant son patrimoine artistique de plus de 3 000 œuvres et dont la valeur monte approximativement à 80 millions de dollars (Gouvernement du Québec 2009 : 5). D'où le bien-fondé de l'examen poursuivi ci-dessous.

2.1.1 Définitions et missions

C'est en 1981 que le Gouvernement du Québec annonce l'adoption par voie de décret de la *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics*, nommée le plus souvent sous sa forme abrégée *Politique d'intégration des arts à l'architecture* et communément appelée « Politique du 1% ». Dès lors, le Ministère des Affaires culturelles, ensuite connu comme le Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine (MCCCFQ) et récemment renommé le Ministère

de la Culture et des Communications (MCCQ), se voit confier la responsabilité de veiller à l'application des règlements de la Politique sur l'ensemble du territoire québécois.

La Politique s'organise principalement autour de trois concepts que nous définissons ici, à commencer par « l'intégration des arts » que le gouvernement identifie comme le processus par lequel une œuvre d'art est créée afin d'incorporer un édifice ou un site de même que les activités requises pour son incorporation (Gouvernement du Québec 1996 : 5177). Le second concerne le dernier terme utilisé, celui d'« incorporation », qui signifie le processus visant la création d'un ouvrage artistique provoquant une impression de symbiose avec l'architecture à laquelle il est destiné, et ce tout en respectant les plans et devis fournis (Gouvernement du Québec 1996 : 5177). Enfin, il semble pertinent de bien cerner la vision du gouvernement quant à la définition d'une œuvre d'art dans le contexte de la « Politique du 1% », soit : « Une production artistique originale de recherche ou d'expression reliée à l'architecture d'un bâtiment, à ses espaces intérieurs et extérieurs, à son environnement ou à l'aménagement d'un site » (Gouvernement du Québec 1996 : 5177). Une définition qui, dans le monde de l'art, peut paraître assez réductrice... Et, par conséquent, de laquelle découlent plusieurs problèmes, dénoncés notamment par les artistes.

Ensuite, la mission que poursuit la Politique, soit « Démocratiser l'art actuel dans toutes les régions du Québec » se divise en trois objectifs (Gouvernement du Québec 2010 : 13). Premièrement, elle cherche à encourager la création ou l'acquisition d'œuvres d'art contemporain afin de les intégrer de manière permanente à l'architecture ou à l'environnement. Celles-ci doivent considérer la finalité particulière, et naturellement publique, des lieux auxquels elles sont vouées. Deuxièmement, elle souhaite augmenter la diffusion des œuvres des artistes professionnels québécois et, par conséquent, rehausser l'écologie citoyenne grâce à l'immersion de l'art dans des espaces qui d'ordinaire n'y sont pas prédestinés. Troisièmement, en enrichissant les régions d'œuvres contemporaines réalisées par des artistes québécois, l'État permet à ses concitoyens de fréquenter quotidiennement une entité artistique. Du coup, la population se familiarise avec les créateurs professionnels d'ici et

devient plus réceptive à leurs pratiques, qu'il s'agisse d'arts visuels ou des métiers d'art (Gouvernement du Québec 2009 : 5).

2.1.2 Applicabilité

Cette Politique d'envergure provinciale affecte tous les ministères bâtisseurs, les organismes gouvernementaux ainsi que toute personne ou organisation subventionnée par l'État à l'occasion d'un projet de construction d'un édifice ou d'aménagement d'un site, dont le coût s'élève à 150 000\$ et plus, réservé au public afin qu'il obtienne un bien, un service, une information ou qu'il participe à un loisir quelconque. Pour que la mesure gouvernementale s'applique, le lieu doit se présenter comme étant totalement ou partiellement ouvert à la population (Gouvernement du Québec 1996 : 5177-5178).

Il convient également de spécifier l'implication de quelques vocables. D'une part, le terme « construction » comporte diverses interventions dont, l'agrandissement et la restauration ainsi que le réaménagement et la réparation occasionnés par la réorientation de la vocation d'un espace (Gouvernement du Québec 1996 : 5178). D'autre part, comme le suggère l'intitulé de la Politique, l'expression « édifice public » comprend à la fois les constructions architecturales et les interventions environnementales comme les parcs. Cependant, sont exclus : les routes, les ponts, les viaducs, les barrages et les stationnements de même que les espaces privés et commerciaux ouverts au public (Gouvernement du Québec 2010 : 11).

Malgré l'appellation populaire, « Politique du 1% », le véritable pourcentage alloué varie entre 0,5% et 1,75% du coût de construction annoncé au moment de l'adoption des plans et devis préliminaires. Le montant attribué suit le raisonnement suivant : pour un projet dont les coûts s'étendent de 150 000\$ à moins de 400 000\$, 1,75% de la somme totale est versé, de 400 000\$ à moins de 2 000 000\$, 1,5% est remis, de 2 000 000\$ à moins de 5 000 000\$, 30 000\$ sont donnés pour les deux premières tranches de 1 000 000\$ plus 1,25% du supplément, finalement, pour les constructions atteignant 5 000 000\$ et plus, ce sont 67 500\$ qui sont

affectés pour les cinq premiers millions et à cela s'ajoute 0,5% pour la différence (Gouvernement du Québec 1996 : 5180).

Un projet s'inscrivant dans la première tranche du calcul, c'est-à-dire celui dont le budget se situe entre 150 000\$ et moins de 400 000\$, provoque systématiquement l'« insertion » d'une œuvre d'art. Dans un cas pareil, elle est simplement acquise. Nous comprenons donc qu'elle ne s'insère pas dans un processus de création profondément dévoué à l'« intégration des arts », autrement dit conçue dans une perspective d'« incorporation » telle que définie plus haut. L'intégration, dans son sens premier, survient lorsque le projet est estimé à 400 000\$ et plus (Gouvernement du Québec 2009 : 17 et 19).

Finalement, précisons le contenu des différents budgets. Naturellement, celui du projet de construction comprend les dépenses relatives aux travaux, c'est-à-dire la main-d'œuvre nécessaire et les honoraires de l'architecte. De son côté, le plan financier du programme d'intégration des arts compte le revenu de l'artiste, les frais de conception, d'élaboration, de transport, d'installation et d'ajustements particuliers de l'œuvre, les coûts des travaux complémentaires ou exclusifs prévus dans les plans et devis jugés nécessaires à l'incorporation de l'œuvre, et enfin, les honoraires des artistes dont la proposition n'est pas retenue. En prime, le montant retenu pour le programme d'intégration des arts correspond à la section du bâtiment ou du site fréquentée par le public (Gouvernement du Québec 1996 : 5179). Ainsi, dans certaines circonstances, le budget de construction n'est pas entièrement soumis à la Politique.

2.1.3 Exécution

D'ordinaire, l'« intégration des arts » connaît trois étapes, soit l'adoption du programme d'intégration, la sélection des artistes et le choix de la maquette, un processus pouvant s'étendre jusqu'à quatre ou même six mois, la durée étant proportionnelle à l'envergure du projet, et ce, bien entendu, avant qu'il y ait réalisation concrète de l'œuvre.

Avant toute chose, au moins quatre individus siègent au comité ad hoc, soit le représentant du propriétaire, l'architecte, le représentant du MCCQ et un président. Ce dernier,

un artiste élu par le ministre, choisit un secrétaire parmi les membres du comité, lequel remet une copie du procès-verbal au propriétaire et au MCCQ après chaque séance et, par-dessous tout, en cas de partage, il exerce son pouvoir décisif (Gouvernement du Québec 2000 : 5179). Le représentant du propriétaire est nommé par le conseil d'administration de l'organisme constructeur. Son rôle est d'informer le propriétaire quant à l'évolution du projet d'intégration. Il rédige les contrats, assure leur signature, fait la promotion de l'œuvre et communique au MCCQ la date officielle de l'incorporation. De son côté, l'architecte détient une position dominante dans l'ensemble du projet. Omniprésent, il travaille en collaboration avec tous les intervenants. Fondamentalement, par rapport à notre étude, il élabore la proposition d'un programme d'intégration des arts en fonction du projet architectural. C'est dire qu'il suggère la nature de l'œuvre ainsi que son emplacement. Il remet aux artistes les devis techniques et gère la présentation des maquettes. Puis, il assure la réalisation des travaux relatifs à l'installation de l'œuvre. Le représentant du ministère siège à la table du comité au nom du MCCQ afin d'assurer le bon déroulement des opérations (Gouvernement du Québec 2009 : 37-41). Dans un contexte où le projet se chiffre à deux millions de dollars et plus, un second représentant du MCCQ se joint au comité ainsi qu'un représentant des usagers (Gouvernement du Québec 2000 : 5179), dont le mandat est de manifester les particularités et les attentes des utilisateurs de l'espace. Ensuite, le ministère désigne annuellement un nouveau spécialiste des arts. Sa mission est de promouvoir la diversité de l'art actuel et de sensibiliser les membres du comité à l'importance de l'investissement de la place publique québécoise par ses artistes de même qu'aux compétences qu'ils possèdent. Des experts régionaux sont aussi nommés par le ministère afin de conseiller le groupe (Gouvernement du Québec 2009 : 37-41). Finalement, selon la volonté du propriétaire, un observateur sans droit de vote peut s'ajouter au comité (Gouvernement du Québec 2000 : 5179). Maintenant que nous connaissons sa constitution, examinons le processus auquel il se consacre.

La proposition du programme d'intégration des arts en main, les membres du comité définissent ses paramètres afin d'adopter la version finale et officielle du document. Les critères suivants sont alors discutés :

[...] la pertinence, la qualité et l'acceptabilité de la ou des propositions soumises par l'architecte ; la pertinence d'une présélection des artistes ou d'un appel public de candidature ; le groupe et la discipline dans lesquels les artistes devront être sélectionnés ; la répartition du budget réservé à l'intégration des arts : sommes affectées aux maquettes et à la réalisation de l'œuvre ; l'échelle des maquettes [et finalement] ; le calendrier des réunions subséquentes (Gouvernement du Québec 2009 : 23).

Une fois le programme approuvé, un document de référence est écrit à l'intention des artistes devant soumettre une proposition d'œuvre.

Ensuite, le comité procède à la sélection des artistes. Pour ce faire, il consulte le fichier des artistes, autrement dit une banque de données dans laquelle s'inscrivent les créateurs intéressés à participer à un projet d'intégration des arts. Pour être admissible, le postulant doit détenir le statut d'artiste professionnel comme le définit l'article 7 de la *Loi sur le statut professionnel des artistes en arts visuels, en métiers d'art et de la littérature*. D'après cette rubrique :

Le créateur du domaine des arts visuels et des métiers d'art a le statut d'artiste professionnel lorsqu'il satisfait aux conditions suivantes : il se déclare artiste professionnel ; il crée des œuvres pour son propre compte ; ses œuvres sont exposées, produites, publiées, représentées en public ou mises en marché par un diffuseur ; il a reçu de ses pairs des témoignages de reconnaissance, comme professionnel, par une mention d'honneur, une récompense, un prix, une bourse, une nomination à un jury, la sélection à un salon ou tout autre moyen de même nature (Gouvernement du Québec 1988 : chap. S32.01, a. 7.).

Ce répertoire connaît une structure rigoureuse. En effet, il est divisé conformément aux dix-sept régions administratives du Québec, organisé par groupe, soit 2D, relief ou 3D, et classifié selon les disciplines suivantes : peinture, photographie, sculpture, métiers d'art, arts technologiques, etc. D'ailleurs, afin d'éviter la colonisation du registre, l'artiste peut s'inscrire dans une seule région, laquelle doit correspondre au lieu où il exerce sa pratique, soit son domicile ou, lorsque la circonscription diffère, son atelier (Gouvernement du Québec 2009 : 48).

Les artistes sélectionnés, le comité invite les finalistes à soumettre une proposition d'œuvre. Le nombre d'artistes conviés varie selon la somme attribuée à l'intervention artistique. Par conséquent, lorsque le montant se situe entre 6 000\$ et 39 999\$, un seul artiste est appelé dans la région administrative du projet et, si besoin est, par exemple si aucun candidat inscrit au fichier dans la circonscription concernée ne présente une démarche correspondant à l'activité artistique recherchée, le territoire est élargi dans ses régions avoisinantes ; pour une œuvre de 40 000\$ à 92 499\$, trois artistes sont convoqués. Au moins un d'entre eux doit appartenir à la zone géographique investie. Finalement, lorsque l'œuvre atteint 92 500\$ et plus, entre 3 et 5 artistes sont invités. De plus, le concours jouit d'une plus grande envergure. En effet, il s'ouvre à l'ensemble du Québec. Bien entendu, il faut au moins un artiste de la région en question (Gouvernement du Québec 2009 : 24).

À la troisième et dernière étape, les artistes finalistes exposent leurs propositions, sous forme de maquette, au comité. Ils disposent approximativement d'une heure pour effectuer leur présentation. Ils remettent aussi un document explicatif à l'intention des membres du jury dans lequel les détails relatifs à l'œuvre, potentiellement intégrable, sont développés. Après coup, le comité procède à une délibération dans laquelle les points suivants sont débattus :

[...] la qualité artistique de l'œuvre ; la conformité de l'œuvre au programme d'intégration des arts adopté ; l'originalité de l'œuvre en lien avec la pratique personnelle de l'artiste et avec l'art dans les lieux publics ; le réalisme du devis technique et des prévisions budgétaires ; le calendrier et la concordance de celui-ci avec le calendrier des travaux de construction ou d'agrandissement ; le devis d'entretien de l'œuvre (Gouvernement, 2009 : 25).

Parmi les six critères discutés, le deuxième est crucial. En effet, lorsqu'il conçoit son projet artistique, le créateur « [...] ne doit pas remettre en question le concept du bâtiment ou du site, ni les éléments de répartition des espaces » (Gouvernement du Québec 2009 : 23). Ainsi, les idéaux de l'architecte outrepassent largement ceux de l'artiste, un élément déclencheur dans les démêlées que connaît la Politique.

Enfin, lorsque le comité parvient à un consentement unanime, il transmet son choix au propriétaire, à qui revient la décision finale. Le propriétaire, l'architecte et le lauréat du

concours procèdent alors à la signature d'un contrat officialisant la concrétisation de la maquette et collaborent afin d'assurer l'intégration permanente de l'œuvre.

2.2 Une Politique inspirée

Cette utopie d'intégrer l'art à la vie s'aperçoit d'abord chez les avant-gardes historiques européennes. En effet, au début du XXe siècle, des mouvements artistiques, tels que le Stijl, le constructivisme, le Bauhaus et d'autres encore, contestent le fondement de l'art sur son unique spécificité plastique, son affranchissement complet des autres activités de la collectivité et son apparition limitée au contexte institutionnel. Ils proposent, au contraire, de percevoir l'art comme un outil d'émancipation destiné aux individus. C'est pourquoi ils conceptualisent un art s'inscrivant directement dans la vie, c'est-à-dire s'établissant dans l'espace public et s'adaptant à sa diversité (Couture 1997 : 18).

Bien que le rôle joué par les avant-gardes historiques européennes dans l'histoire de l'intégration des arts dans notre quotidien s'avère indéniable, nous n'approfondirons pas ce sujet davantage. Cependant, cette brève introduction nous permet de saisir l'origine artistique et européenne du phénomène. Une constatation qui se confirme d'autant plus devant l'importance accordée aux politiques culturelles, et plus particulièrement à celle de l'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement, en Europe.

2.2.1 Influences étrangères

Plusieurs auteurs affirment qu'un nombre appréciable de pays européens possèdent une politique d'intégration des arts à l'architecture semblable à celle du Québec. La France, la Suède, l'Italie, l'Allemagne, le Danemark, la Belgique et les Pays-Bas s'inscrivent dans cette concentration. Malgré la proximité des politiques, Louise Déry discerne deux coefficients identifiant des écarts entre elles. Le premier concerne les vocables employés, tels que art public, embellissement, intégration des arts, etc., dont la signification détermine radicalement l'orientation de la politique. Le second implique la structure des pouvoirs, à savoir à qui

revient la responsabilité d'appliquer les modalités de la loi (Déry 1991 : 92). Néanmoins, ces pays appliquent des politiques comparables et, du coup, sont, dans l'ensemble, susceptibles d'influencer le Québec dans la consolidation de sa mesure.

Parmi eux, la Suède se présente naturellement comme une première influence pour le Québec puisqu'elle instigie le principe en 1936. Au départ, le pourcentage alloué à une œuvre d'art est proportionnel au devis du projet de construction. Cependant, dès 1975, il est fixé à 0,5%. Dans son évolution, nous remarquons également que la mesure, qui auparavant est uniquement d'ordre étatique, s'étend de plus en plus aux municipalités. En effet, une trentaine de villes suédoises appliquent la Politique. Toutefois, l'allocation varie entre 0,5% et 1%. Phénomène unique, Stockholm offre 2% (Déry 1991 : 91).

Sur le plan terminologique, la Suède se montre aussi comme une avant-garde en ce qu'elle utilise des nominatifs référant au pourcentage, tel qu'« art du un pour cent », et à la dimension publique de l'initiative, comme le terme « OFFKOWST » signifiant art public. De plus, depuis 1966, les mots dépréciatifs, c'est-à-dire renvoyant à la fonction décorative de l'art public, sont évités. Lorsqu'elle traite des œuvres commandées, la Suède parle d'« acquisitions d'art pour les bâtiments publics » (Déry 1991 : 91). Bref, la mesure suédoise se caractérise par une rigueur hors du commun.

Malgré l'apport évident de la Suède à la « Politique du 1% », c'est avant tout vers la France que le Québec se tourne pour concevoir son programme d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement. Une réalité évidente, selon Déry, en raison : « Des liens culturels et politiques qui unissent naturellement la France et le Québec pendant les années cinquante et soixante [et qui] entraînent une correspondance directe entre les deux types de fonctionnement du 1% que chacun met de l'avant » (Déry 1991 : 92).

La loi française, comme celle de la Suède, est entamée en 1936. Cependant, contrairement à son homologue, elle s'apparente plus, du moins à cette époque, à une mesure de soutien aux artistes qu'à une politique d'intégration des arts à l'architecture. En France, le « 1% artistique » est donc véritablement adopté en 1951. Géré par le Ministère de l'Éducation nationale, il accorde 1% du coût d'une construction à la création de décorations monumentales

pour les édifices scolaires et universitaires soutenus financièrement par l'État (Conseil d'architecture, d'urbanisme et de l'environnement des Hauts-de-Seine 1992 : 64 ; Déry 1991 : 93). Saisissons ici le projet pédagogique éminent que poursuit le « 1% artistique » français.

Historiquement, la Politique française est marquée par ses actions entreprises afin d'élargir sa portée. Premièrement, entre 1958 et 1959, elle est soumise au projet de décentralisation de l'État (Fortin 2004 : 27) afin de mettre un terme à la réalité purement urbaine de l'art contemporain, autrement dit à sa présence quasiment exclusive aux grands centres, et ainsi permettre son établissement dans les régions éloignées. Ensuite, en 1978, elle s'étend à toutes les constructions ministérielles. Plus encore, en 1981, l'action précédente est renforcée alors que tous les bâtiments publics sont désormais sujets à l'intégration des arts ainsi que les différentes interventions subies. Il est évident que le règlement est applicable à l'occasion d'une construction, mais l'inclusion de l'extension et de la rénovation représente une nouveauté (Déry 1991 : 94). Finalement, en 1993, afin d'offrir à la population un panorama artistique plus représentatif de la création actuelle, la Politique ouvre son champ disciplinaire, autrefois restreint aux beaux-arts, aux domaines du design, du graphisme et même aux travaux paysagers (Conseil d'architecture, d'urbanisme et de l'environnement des Hauts-de-Seine, 1992 : 64). Ajoutons que, plus tôt, en 1972, la définition d'œuvre d'art est revue pour chasser le caractère décoratif que certains lui associent (Déry 1991 : 94).

Aujourd'hui, son processus d'intégration des arts se résume ainsi : le propriétaire nomme les membres siégeant au comité artistique composé du propriétaire en personne, autrement connu comme le maître de l'ouvrage, ou d'un représentant qui préside l'assemblée, du maître d'œuvre, c'est-à-dire l'architecte, du directeur régional des affaires culturelles ou d'un substitut, du représentant des usagers du bâtiment et de trois personnalités spécialisées dans le domaine des arts visuels, l'une d'entre elles est désignée par le propriétaire et les deux autres par le directeur régional, parmi elles, l'une doit figurer sur une liste écrite par les organisations professionnelles d'artistes. Le comité artistique est responsable de l'élaboration du programme de la commande artistique. Il décide de la nature et de l'emplacement de l'œuvre tout en considérant le budget accordé. Une fois terminé, il le remet au maître de

l'ouvrage pour recevoir son approbation. Le programme de la commande artistique est alors diffusé afin d'officialiser le concours auprès des artistes. Le propriétaire détermine le nombre d'artistes consultés. Ceux-ci soumettent au jury leur proposition. Ensuite, le comité délibère et suggère au maître de l'ouvrage le ou les projets retenus. Ce dernier procède alors au choix final. Sa décision prise, il informe la Commission européenne en publiant un avis dans le *Journal officiel de l'Union européenne* (Ministère de la Culture et de la Communication 2012 : 3-4).

En sol nord-américain, le Canada et les États-Unis font l'expérience d'une politique similaire. Puisque le Québec est une province canadienne, il semble logique qu'il s'inspire d'abord et avant tout de son propre gouvernement fédéral. Cependant, la Politique canadienne ne représente en rien une influence pour les Québécois. Adoptée en 1964 et aussitôt interrompue en 1978, la mesure canadienne génère près de deux cents œuvres. Sa brève histoire est celle des nombreuses difficultés rencontrées. Par conséquent, elle se présente davantage comme un frein pour la Politique québécoise (Déry 1991 : 89).

Malgré leur proximité géographique, Déry ne considère pas les États-Unis comme un modèle pour le Québec dans sa *Politique d'intégration des arts à l'architecture*. À ce propos, elle affirme que : « Du côté américain, où le développement de la politique d'art public s'effectue en même temps qu'au Québec et ne semble pas l'influencer notablement, le fonctionnement est plus complexe en raison de l'existence de plusieurs agences fédérales qui appliquent des mesures qui leur sont propres » (Déry 1991 : 92), une lecture à laquelle nous consentons. Pour ajouter à la faible importance qu'elle accorde au rôle des États-Unis dans le développement de la Politique québécoise, elle rapporte des faits connus sans entrer dans une véritable analyse, à savoir qu'il s'agit d'une intervention menée par le gouvernement Roosevelt dans le contexte de la grande crise des années 1930, dont la finalité est d'aider financièrement les artistes contemporains. Malgré la nature socio-économique de l'initiative et son interruption à la fin de la dépression (1929-1934), Déry ajoute qu'il faut y voir : « [...] un moyen rigoureux d'intégration de l'art dans l'espace public » (Déry 1991 : 91).

Enfin, bien qu'elle s'inspire de modèles internationaux préexistants, la Politique québécoise possède sa propre histoire que nous développons dans les lignes suivantes.

2.2.2 Appropriation québécoise

Le 8 mai 1961, un premier arrêté en conseil est adopté. Celui-ci prévoit l'affectation d'un pourcentage du coût estimé d'une construction publique pour son embellissement (Déry 1991 : 95). Par conséquent, il s'inscrit dans le contexte des années 1960 qui, elles, correspondent au moment où le Québec accueille la modernité avec le phénomène de la Révolution tranquille et s'ouvre sur le monde grâce à la célébration du centenaire de la Confédération canadienne et surtout l'Exposition universelle de Montréal, deux événements de calibre international engendrant la réalisation d'œuvres publiques. D'autant plus, qu'au cours de la décennie, les symposiums de sculpture se multiplient dans la province (Déry 1996 : 25). Le lancement de la *Politique d'intégration des arts à l'architecture* correspond donc à l'époque des premières expériences en art public au Québec et nécessairement à l'émergence de la création artistique comme lieu d'expression des valeurs collectives.

Cependant, c'est le 6 juin 1972 que la Politique naît officiellement, date à laquelle le Conseil des ministres décide de créer un comité consultatif dont le mandat est d'assurer l'application de la « Politique du 1% ». Avant cela, quelques initiatives sont posées contre plusieurs dérogations, car un arrêté en conseil ne possède pas l'autorité d'une loi. Malgré tout, Déry nous assure que la première décennie ne s'avère pas un désastre total. En fait, elle connaît un bilan surprenant. Elle compte effectivement la murale de Jordi Bonet (1932-1979) au Grand théâtre de Québec (1969-1970) de même que les œuvres de Charles Daudelin, Mario Mértola et Claude Héberge situées dans les bâtiments J, H et G de la colline parlementaire à Québec (1969-1973) (Déry 1991 : 95-96).

Dans les vingt premières années, la Politique, compte tenu des controverses qu'elle connaît, reçoit l'attention accrue de la communauté artistique. En 1979, par le biais d'un article publié dans *Vie des arts*, le Conseil de la sculpture du Québec, particulièrement concerné par cette mesure étatique, remet au gouvernement ses recommandations :

[...] la diffusion de l'information sur les contrats (concours ouverts) ; extension de la loi du 1% à tous les ministères constructeurs, justice, travaux publics, affaires sociales, éducation ; à toutes les sociétés d'État, à tous les organismes subventionnés publics ou semi-publics (cégeps, commissions scolaires, etc.) et à tous les édifices rénovés ou récupérés par ces mêmes sociétés, aux municipalités, etc. ; la présence des sculpteurs lors des études préliminaires des projets d'architecture de façon à délimiter en collaboration les aires disponibles aux créations sculpturales ; la modification des clauses du contrat type de façon à assurer, par exemple, l'entretien ultérieur des œuvres par l'organisme constructeur, une indexation du prix des matériaux, le respect intégral du droit d'auteur de l'artiste, la protection maximale de l'artiste par rapport aux responsabilités encourues, etc. (Déry 1991 : 100-101)

En 1981, des artistes relancent le débat à l'occasion d'un numéro spécial, entièrement consacré à la « Politique du 1% », de la revue *Cahier des arts visuels du Québec* afin de s'adresser à nouveau, cette fois-ci avec plus de poids, au gouvernement au sujet des failles qui marquent l'intégration des arts, une initiative reprise en 1987. Les critiques et les solutions sont semblables à celles formulées quelques années plus tôt (Déry 1991 : 101).

La même année, le Québec adopte le décret 505-81. Cette reconfiguration complète de la « Politique du 1% » spécifie, au moyen d'une terminologie précise, le champ et les valeurs que le Québec cherche à promouvoir par l'intermédiaire de ce *Règlement sur l'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des édifices du Gouvernement du Québec*. Elle engendre également un changement de cadre important. La responsabilité de gérer la Politique, auparavant assurée par le Ministère des Travaux Publics et de l'Approvisionnement (Déry 1991 : 96), passe aux mains du Ministère des Affaires culturelles, aujourd'hui connu comme le MCCQ. Ce tour de passe-passe indique la préoccupation nouvelle du gouvernement de voir ses dossiers de nature artistique dirigés par une juridiction plus compétente (Déry 1991 : 101-102). En plus, le Secrétariat de l'intégration des arts à l'architecture est créé. Ensuite, parmi les nouveautés véritablement relatives à la Politique, on compte l'élargissement du champ d'application à tous les bâtiments construits ou subventionnés par le gouvernement, la régionalisation du programme, bien que sa gestion demeure centralisée, la clarté et la diffusion plus soutenue de la réglementation, et finalement, l'abandon du terme « embellissement » en

faveur de celui d'« intégration », lequel suggère davantage une collaboration entre l'artiste et l'architecte de laquelle ressort une intégration harmonieuse entre l'œuvre et l'architecture ou le site (Déry 1991 : 102). Un décret qui, somme toute présente encore des difficultés, mais duquel la Politique renaît victorieusement au bonheur de plusieurs, dont Guy Sioui Durand qui affirme que :

La refonte en 1981 de la loi d'intégration des arts à l'architecture [...] et de la loi sur les monuments et sites assurent un essor sans précédent des sculptures publiques. Entre 1961 et 1981, l'État n'avait dépensé que 900 000,00\$ pour l'art public ; il n'y eut que quatre-vingt-dix œuvres réalisées pendant cette période. À partir de 1981, il investira une moyenne annuelle de 3 millions de dollars. En dix ans, 17 millions assurent la présence de l'art dans les places et édifices publics, à raison d'une centaine d'œuvres annuellement, soit près de mille durant les seules années 1980! (Sioui Durand 1992 : 216)

Plus tard, en 1996, la Politique est modifiée, certes, à nouveau, mais de façon plus modeste. L'apport principal de la révision est l'ajout du processus d'« insertion », définie précédemment. Le décret 955-96 constitue donc la version de la « Politique du 1% » que nous connaissons aujourd'hui.

2.3 Une Politique discutée et discutable

Souvent la cible de critiques, malgré ses quelques cinquante années d'application, la « Politique du 1% » connaît encore des remises en question sérieuses. L'impatience exprimée par certains s'avère compréhensible en ce que les critiques remontent parfois à ses débuts. Bien entendu, d'autres, plus récentes, s'inscrivent dans les préoccupations actuelles. De manière générale, elles concernent son élargissement aux instances municipales et aux sociétés privées, ses manquements, sa régionalisation, la redondance des artistes sélectionnés, le manque d'innovation des œuvres, le système de commande, la faiblesse de sa médiation, les problèmes de conservation, l'iconoclasme, la position de l'architecte versus celle de l'artiste, et finalement, le manque d'ouverture du programme, à savoir qu'il entretient une vision

traditionnelle, voire réductrice, de l'art en encourageant uniquement la production d'œuvres matérielles et en ignorant l'existence des autres formes d'expression artistique courantes¹⁰.

Nous pouvons affirmer que la Politique nécessite, encore aujourd'hui, des ajustements et, pour certains segments, une réécriture complète adaptée à la dynamique artistique actuelle. Faire une enquête exhaustive des soucis éprouvés par la Politique nous est ici tout simplement impossible. Toutefois, après mûre réflexion, il s'est avéré pertinent, pour notre étude, de procéder à l'examen de deux problèmes actuels, à savoir les difficultés relationnelles et la primauté de la permanence.

2.3.1 Des difficultés relationnelles

En étudiant cette Politique, il est devenu évident qu'elle engendre des difficultés d'ordre relationnel. Principalement, nous identifions les rapports entretenus entre le public et les œuvres et ceux partagés entre l'artiste et l'architecte, problèmes que plusieurs observateurs déplorent.

2.3.1.1 Le public et les œuvres

L'art public provoque un contexte de réception particulier. Généralement, ces œuvres sont créées pour une incorporation permanente dans un espace public. Contrairement à celles

¹⁰ Voir :

Édition spéciale sur la « Politique du 1% » de la revue *Cahier des arts visuels du Québec* (1987). vol. 8, n° 32, hiver.

BILLY de, Hélène (1991). « Chef-d'œuvre ou fumisterie? », *L'Actualité*, vol. 16, n° 16, 15 octobre, p. 99-107.

DÉRY, Louise (1986). « Interroger le lieu », *Vie des Arts*, vol. 30, n° 122, p. 22-27.

LEBLOND, Jean-Claude (1983). « L'intégration de l'art à l'architecture : un tournant? », *Vie des Arts*, vol. 27, n° 110, p. 18-23.

Scraper l'art (2011). Réalisateur Suzanne, Guy, Montréal: CinéFête, film : 1 DVD, 49 min 32 s, sonore, couleur, 12 cm.

VIAU, René (1983). « L'intégration des arts à l'architecture : une solution à un pour cent et plus », *Habitat*, vol. 26, n° 3, p. 14-17.

Gouvernement du Québec (2010). *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics, Évaluation*, Québec: Gouvernement du Québec.

DÉRY, Louise (1991). *Art public et intégration des arts à l'architecture au Québec : contexte et création*, Doctorat, Sainte-Foy: Université Laval.

retrouvées dans un contexte institutionnel, ces pièces impliquent une confrontation involontaire et forcée avec les passants (Bellavance 1990 : 33; Déry 1991 : 81) qui deviennent sans préavis des spectateurs. Hétéroclite et inconnue, voilà deux qualificatifs qu'emploie Bellavance pour caractériser l'audience de l'art public (Bellavance 1990 : 33).

Déjà qu'il s'adresse à un public anonyme, l'artiste doit également jongler avec plusieurs contraintes, tant esthétiques, techniques que sociologiques et auxquelles s'ajoute la priorité de la Politique, soit la pérennité de l'œuvre. Dans ce contexte, nous remarquons deux tendances. D'un côté, nous retrouvons les créateurs qui, ne risquant rien, optent pour des œuvres structurées autour d'un symbolisme accessible à tous. De l'autre se tiennent les artistes qui, au nom de l'art, s'investissent dans un projet totalement audacieux. Dans le premier cas, l'œuvre est souvent critiquée pour son manque d'audace et son caractère trop conventionnel. Ce commentaire peut même s'étendre à l'art public en général, couramment déprécié pour son manque de diversité, surtout par rapport aux médiums. Dans le second cas, l'intervention artistique est reçue amèrement par les citoyens (Bellavance 1990 : 33).

Ces réactions proviennent d'une incompréhension partagée, résultat d'une éducation artistique absente. Par conséquent, le public n'éprouve aucun sentiment d'appartenance au monde de l'art. Plus encore, les citoyens perçoivent l'art actuel comme un monde impénétrable, réservé à une élite intellectuelle et financière, et ses artistes comme des êtres marginaux et insolites (Déry 1991 : 83). Déry explique également que le public admet que l'artiste doit jouir d'une liberté de création. Cependant, sa volonté s'avère partielle, car sa compréhension du processus créatif est entachée par une vision traditionnelle de la genèse de l'art. Ses déceptions à l'égard des œuvres contemporaines émanent donc d'un idéal archaïque (Déry 1991 : 83).

Les instances gouvernementales confirment la méconnaissance populaire. Dans une évaluation de la Politique qu'il mène en 2010, l'État souligne que les deux objectifs ciblant les Québécois, soit l'enrichissement du cadre de vie et la sensibilisation à l'art actuel, sont les moins atteints. En effet, lors d'un sondage effectué auprès de la population générale, sur les 1007 répondants, seulement 27% disent connaître la *Politique d'intégration des arts* à

l'architecture et 40% d'entre eux assurent qu'ils sont en mesure de désigner une œuvre d'art public. Toutefois, considérons la marge d'erreur suivante, à savoir qu'il est possible que l'œuvre pensée ne s'inscrive pas dans le contexte de la « Politique du 1% », mais bien dans un programme d'art public totalement autre (Gouvernement du Québec 2010 : 21). Les causes rapportées concernent le manque de médiation entourant les œuvres (Gouvernement du Québec 2010 : 18). Précisons que le gouvernement comprend ce concept comme : « [...] l'ensemble des activités d'information, de promotion, de sensibilisation et d'éducation réalisées pour chacune des œuvres et qui visent à mieux faire connaître et apprécier celles-ci » (Gouvernement du Québec 2010 : 21). Les solutions proposées par les groupes de discussion, composés de citoyens, d'artistes et de spécialistes en histoire de l'art, gravitent autour d'une visibilité accrue des œuvres par la publication d'images sur divers supports visuels, dépliants touristiques, catalogues, banques d'images, etc. De cette manière, la population est plus susceptible de connaître l'existence des œuvres et même leur emplacement dans la cité (Gouvernement du Québec 2010 : 21).

Bref, dans l'ensemble, la Politique n'est pas connue des Québécois, et cela n'est pas surprenant considérant l'absence de médiation. Curieusement, plusieurs artistes, à l'instar de la population générale, ne sont pas informés de son existence. Par conséquent, la communauté artistique ne participe pas plus à sa diffusion (Gouvernement du Québec 2010 : 126).

Enfin, quand bien même la finalité et les objectifs de la Politique visent avant tout la population, cela n'empêche pas une relation somme toute difficile, même hostile, entre le public et les œuvres. Notre hypothèse est que cette amertume repose sur deux coefficients. Le premier, de nature économique, concerne directement le financement de la Politique qui, nous le savons bien, est assuré par les subventions gouvernementales, donc par l'argent des contribuables. Le second se rapporte à la pauvreté de la médiation. Par conséquent, nous supposons que les frustrations générées par le premier facteur peuvent être atténuées en développant le deuxième, car une population artistiquement et culturellement éduquée reconnaît la valeur du patrimoine. En prônant une telle stratégie, nous ne prétendons pas éradiquer tout mécontentement. L'art continuera certainement à choquer et les citoyens

contesteront toujours. Cependant, nous espérons que ces situations de désaccord entraînent, à l'avenir, des débats constructifs sur la place publique plutôt que de strictes condamnations.

2.3.1.2 L'artiste et l'architecte

Idéalement, l'intégration des arts correspond à ce que Victor Pruss, architecte du Palais des congrès de Montréal et du Grand théâtre de Québec, décrit comme : « [...] cette situation particulière où une œuvre d'art et une architecture sont absolument indissociables » (Viau 1983 : 17) ou, d'après l'artiste Gilles Boisvert : « [...] une symbiose de matériaux, de formes et de couleurs [...] » (Boisvert 1987 : 15).

Bien qu'à une époque lointaine, nous référons ici aux périodes antique, médiévale, renaissance et moderne, l'art et l'architecture semblent inséparables, la réalité, qui nous est contemporaine, est différente. Dans les dernières décennies du XXe siècle, une distanciation s'est créée entre les deux disciplines annulant ainsi la synthèse des arts (Leblond 1983 : 19). Par conséquent, la « Politique du 1% » apparaît en quelque sorte comme l'utopie contemporaine du retour de la synthèse des arts. Cependant, notre ère, caractérisée par l'hétérogénéité, échoue à la renaissance du phénomène convoité. Même qu'actuellement, les œuvres réalisées dans le cadre de la Politique semblent davantage plaquées au bâtiment, ou au site, comme un accessoire qui, une fois retiré, ne change en rien l'espace et sa dynamique (Leblond 1983 : 18).

Cet effet de collage est révélateur d'une hiérarchie dans laquelle l'architecte apparaît tel un despote auquel est assujetti l'artiste (Déry 1991 : 117). Paradoxalement, la Politique, dont les objectifs s'adressent au créateur (l'artiste), remet l'autorité absolue au maître d'œuvre (l'architecte). Rappelons rapidement que ce dernier détermine le programme d'intégration, c'est-à-dire la nature et l'emplacement de l'œuvre. Le système de commande, entendu ici péjorativement parce qu'il implique un objet artistique préétabli par le demandeur, est alors relancé (Déry 1987 : 5). D'autant plus que la définition d'œuvre d'art, précisée dans la section 2.1.1, adoptée par le gouvernement, à l'occasion de la Politique, confirme cette idée. Elle

apparaît effectivement comme une entité matérielle dont la conception et la création nécessitent les prescriptions d'un contexte architectural ou environnemental.

Dans ce contexte aux pouvoirs étrangement disproportionnés, il appert que ces intervenants connaissent des différends. En résumé, l'artiste reproche à l'architecte sa méconnaissance de la notion d'art (Leblond 1983 : 22), mais surtout, son manque de coopération et son inflexibilité. En effet, certains assimilent l'intervention artistique à une invasion barbare à laquelle ils répliquent en limitant abusivement les possibilités du créateur. De cette manière, ils s'assurent que l'architecture conserve son intégrité (Déry 1991 : 119). Souvent, dans ces circonstances, l'œuvre, jetée à la rue, se retrouve en situation d'itinérance. Installée à l'extérieur, à quelques mètres du bâtiment, elle apparaît comme étant autonome et indépendante. Par conséquent, l'« intégration des arts » n'est plus. En revanche, les architectes défendent leur refus de collaborer en affirmant que les artistes ignorent le véritable sens de l'intégration (Leblond 1983 : 22). Ce à quoi ils ajoutent que les artistes méconnaissent les techniques de construction, ce qui n'est pas sans conséquence pour la planification du projet. D'autres, niant totalement le rôle considérable que joue l'artiste, s'entêtent à dire qu'ils s'aventurent sur leurs plates-bandes (Viau 1983 : 16-17). Cependant, il faut considérer que la collaboration entre eux est également déterminée par la vocation du lieu. En effet, une station de métro ne présente pas les mêmes contraintes qu'un hôpital. Dans l'un, adopter une ouverture d'esprit à l'égard des idées innovatrices de l'artiste est plus aisé, les contraintes se résumant essentiellement à la circulation et à l'éclairage, tandis que, dans l'autre, la marge de manœuvre est beaucoup plus mince compte tenu de la fonction du bâtiment et de la rigueur des critères à respecter, comme l'hygiène et la sécurité (Déry 1991 : 116).

Bref, pour accéder à une véritable intégration, les deux partis doivent engager un dialogue (Boisvert 1987 : 15).

2.3.2 Le syndrome de la permanence

2.3.2.1 L'obstination sculpturale

La restructuration de 1981 augmente considérablement le budget alloué aux œuvres incorporées. Dix-sept millions de dollars, investis en dix années, engendrent mille intégrations, dont la moitié sont des sculptures (Sioui Durand 1992 : 216), une tendance qui, au cours des dernières décennies, s'est maintenue. Bien que le rapport artiste-architecte, traité ci-dessus, y est pour quelque chose, nous ne pouvons nier que, peu importe le contexte, qu'il s'agisse de la « Politique du 1% » ou non, l'art public se présente majoritairement comme étant sculptural et extérieur. Nécessairement, d'autres facteurs sont à considérer.

Historiquement, la sculpture est étroitement liée au concept de la permanence. Au Québec, cette association provient de l'idéologie conservatrice du règne duplessiste qui se prolonge jusqu'au milieu du XXe siècle (Sioui Durand 1992 : 207). Cette époque connaît la sculpture-monument, une œuvre témoignant d'un passé qu'elle reconstitue et d'une morale qu'elle propage en appliquant trois principes, soit décorer, commémorer et éduquer. Le plus souvent, elle reprend l'apparence d'une personne illustre édifée pour son exemplarité. Exposée au regard citoyen, elle trône en modèle vertueux sur la place publique (Conseil d'architecture, d'urbanisme et de l'environnement des Hauts-de-Seine 1992 : 31). La sculpture d'alors, la statuaire, comporte un discours autoritaire porteur de valeurs traditionnelles cherchant à perpétuer une histoire et, plus encore, parce qu'il prône une certaine tenue, un mode de vie, et à partir duquel nous notons un premier attachement d'ordre conceptuel à la permanence. Malgré le tournant qu'elle emprunte au milieu des années 1950, dont Roussil et Vaillancourt sont les principaux meneurs et auxquels il faut ajouter les multiples symposiums de sculptures des décennies suivantes (Sioui Durand 1992 : 207), il semble que la sculpture parvient difficilement à se défaire de ce caractère historique dans l'imaginaire citoyen.

Ensuite, l'État est explicite dans sa formulation des objectifs quant à la place qu'occupe la permanence dans la *Politique d'intégration des arts à l'architecture* : « Appuyer la création ou favoriser l'achat d'œuvres d'art en vue de leur intégration permanente à

l'architecture ou à l'environnement [...] » (Gouvernement du Québec 2009 : 5). Pour s'en assurer, il recommande aux nouveaux propriétaires la lecture de deux documents, le premier rédigé par le Centre de conservation du Québec est le *Guide pour la conservation des œuvres d'art public*, et l'autre, publié par le gouvernement dans le cadre de la Politique, s'intitule *Intégration des arts à l'architecture et à l'environnement : cahier de bonnes pratiques pour la pérennité des œuvres*. Avec ce dernier, il avance sa vision de la pérennité :

[...] la durée de vie [d'une œuvre d'art] à laquelle on peut normalement s'attendre de cette dernière. La notion de pérennité est donc relative, selon les techniques et les matériaux employés, entre autres. [...] En conséquence, la durée de vie souhaitée d'une œuvre réalisée dans le cadre de la politique dépendra d'une recherche d'équilibre, de la part du comité ad hoc, entre les qualités esthétiques de l'œuvre, l'évolution des pratiques en art actuel et en art public et les exigences inhérentes à l'application de la politique (dont le respect du droit d'auteur, les termes du contrat liant l'artiste et le propriétaire ainsi que les règles établies en matière de conservation et de restauration), et ce dans le respect des principes à la base du développement durable (Gouvernement du Québec 2014 : 11).

Nous observons que le premier document s'adresse à toutes les interventions publiques. Ainsi, nous constatons que, dans son ensemble, l'art public est visé par cette prescription. De plus, dans ces deux publications, la permanence est associée à la conservation. Nous relevons donc un second lien, de nature physique, entre la sculpture et cette obsession.

Du coup, ce que nous entendons par l'*obstination sculpturale* est certainement la prévalence de la sculpture dans l'art public, mais surtout cette persistance du désir pour la permanence conceptuelle et, par-dessus tout, matérielle. La dernière citation, à partir de laquelle nous comprenons que la pérennité des œuvres constitue un critère de choix contrairement aux véritables valeurs artistiques, un autre indice de la rareté de l'audace artistique dans le contexte de l'art public, confirme cette réflexion.

Fait intéressant, notamment si l'on se rappelle les idées avancées dans le premier chapitre, les deux guides accordent une importance considérable au dialogue entre l'artiste et le propriétaire de même qu'à la documentation afin d'encadrer la conservation et ainsi assurer la permanence de l'œuvre. En effet, ils encouragent fortement le créateur à remettre au propriétaire un document détaillant le protocole d'entretien de l'ouvrage artistique. De plus, de

2006 à 2011, pour encourager la bonne conservation des œuvres, le gouvernement applique une mesure de soutien à l'intention des propriétaires. Pendant cette période, ce dernier peut recevoir une aide financière, provenant du Fonds du patrimoine culturel québécois, allant jusqu'à concurrence de 50% du coût des dépenses investies pour la restauration d'une œuvre d'art (Gouvernement du Québec 2010 : 23).

Évidemment, ces documents excluent l'art éphémère sous toutes ses formes. Toutefois, ils comptent les arts technologiques qui connaissent de plus en plus de succès. C'est le cas de l'art numérique à propos duquel Christian Bédard, porte-parole du Regroupement des artistes en arts visuels (RAAV), exprime son inquiétude dans une entrevue qu'il accorde au Devoir : « Nous sommes ouverts aux nouvelles technologies, mais on ne pourra pas remplacer les grandes œuvres d'art public qui résistent au temps et qui resteront aux générations futures » (Paré 2010), un commentaire que nous jugeons déconcertant. De là, une question s'impose : comment sortirons-nous du sculptural et de l'éternel alors que les représentants de la communauté artistique proclament eux-mêmes des œuvres s'inscrivant dans les valeurs traditionnelles ? Sans surprise, le Secrétariat de la *Politique d'intégration des arts à l'architecture* partage un avis similaire. Catherine Bégin confirme : « Nous ne sommes pas fermés aux nouvelles technologies, mais nous sommes soucieux de la pérennité des œuvres. L'art public est un musée à ciel ouvert et nous avons une mission de conservation » (Paré 2010). Donc, l'État perçoit l'art public à l'égal de l'art de musée et, plus encore, il conçoit sa propre Politique à l'instar d'une institution muséale. C'est pourquoi cette mesure génère des œuvres d'art actuel qui s'articulent d'après les concepts muséaux étudiés dans le chapitre 1, c'est-à-dire l'authenticité, la permanence et la conservation. Il n'est donc pas étonnant qu'elle connaisse les mêmes paradoxes que le musée d'art contemporain.

2.3.2.2 S'ouvrir à l'éphémère

La sculpture publique ne s'apparente plus à un monument, du moins pas dans le sens premier qu'évoque normalement ce terme, car, depuis le milieu des années 1950, elle n'obéit plus aux lois de la figuration. Dès cette époque et aujourd'hui encore, elle est un art *hic* et

nunc. Par conséquent, elle interagit avec le spectateur dans un endroit déterminé, dans une durée limitée, soit le temps de la rencontre entre l'œuvre et le spectateur, et ce sans ambition marquée pour l'universalité. Dépouillée de son autorité et de son rôle de référent à un archétype éternel, la sculpture offre désormais « [...] l'expérience d'un espace à construire au fur et à mesure de notre déplacement. Le sens de l'œuvre n'est plus donné par sa fonction rituelle symbolique, ni par l'autorité de l'artiste ou de l'institution, mais par l'expérience physique et perceptive du spectateur » (Conseil d'architecture, d'urbanisme et de l'environnement des Hauts-de-Seine 1992 : 36-37). La sculpture, en fait l'art public en général, est maintenant un art de l'expérience. Or, si l'art public se caractérise par sa dimension expérimentale, pourquoi ne pas l'ouvrir à tous les arts de l'expérience, dont l'éphémère ?

Cette question est d'autant plus importante, car la *Politique d'intégration des arts à l'architecture* cherche à éduquer et à sensibiliser la population à la production artistique actuelle québécoise. Pourtant, en encourageant strictement les arts dont la matérialité est permanente, tels que la sculpture, la peinture et la photographie, l'État offre au public une mauvaise représentation de l'art contemporain au Québec (Gouvernement du Québec 2010 : 20). Du coup, en agissant de la sorte, le gouvernement consolide une conception dépassée de l'art dans l'imaginaire du citoyen, à savoir qu'une œuvre honorable est forcément réaliste, universelle, matérielle et éternelle. Pas étonnant que les Québécois ressentent ordinairement de la déception, vivent de l'incompréhension ou éprouvent de la colère une fois confrontés aux œuvres.

Pour remédier à cette situation, nous proposons une solution équivalente à celle proposée dans le premier chapitre, soit de réviser et d'actualiser les concepts d'authenticité, de permanence et de conservation autour desquels la Politique s'articule. En fait, nous suggérons qu'elle applique les mêmes redéfinitions que celles élaborées pour le contexte muséal, car, rappelons-le, la Politique se présente à l'égal d'une institution muséale et, en prime, elle assimile l'art public à l'art de musée. Avec ces nouvelles définitions, particulièrement celle de la permanence, l'art éphémère devient admissible à la « Politique du 1% ».

Ce changement majeur est d'autant plus possible, et même logique, car, depuis 2011, le gouvernement considère le patrimoine immatériel dans la *Loi sur le patrimoine culturel* (Giguère 2013 : 67). Elle le définit ainsi :

[...] les savoir-faire, les connaissances, les expressions, les pratiques et les représentations transmis de génération en génération et recrées en permanence, en conjonction, le cas échéant, avec les objets et les espaces culturels qui leur sont associés, qu'une communauté ou un groupe reconnaît comme faisant partie de son patrimoine culturel et dont la connaissance, la sauvegarde, la transmission ou la mise en valeur présente un intérêt public » (Gouvernement du Québec 2014).

Les éléments légitimés par cette loi sont empreints d'un caractère performatif et éphémère. Par conséquent, l'inclusion des formes artistiques immatérielles ou éphémères semble cohérente. De plus, simplement en adoptant cette loi, le gouvernement admet d'une certaine façon que les patrimoines immatériels restent, qu'ils possèdent une permanence qui s'avère autre, mais pour le moins existante. Il s'agit là d'une conception qu'il doit appliquer à sa *Politique d'intégration des arts à l'architecture*.

Enfin, plusieurs organisations prouvent que l'éphémère s'intègre admirablement bien sur la place publique. Parmi elles, soulignons notre métropole, Montréal. Dans un document publié en 2010 par le Bureau d'art public de la Ville de Montréal, *Pour un nouveau cadre d'intervention en art public*, Montréal recourt aux installations temporaires afin d'accroître la présence de l'art public sur son territoire. Une stratégie inspirée du modèle international des grandes métropoles et que Montréal choisit pour l'audace, l'innovation et l'événementialité possiblement générés par ce genre de création (Bureau d'art public de la Ville de Montréal 2010 : 10). D'autres instances, plus modestes en regard du pouvoir politique, comme DARE DARE, Art Souterrain ou Pique-Nique, dévoilent la contribution sociale de l'éphémère dans la sphère publique (Sabet 2013-2014 : 39).

3. INTÉGRER LA PERFORMANCE

Le premier chapitre nous apprend que la performance, une pratique artistique contemporaine et éphémère, et le musée, une institution historique et matérialiste, se résistent mutuellement compte tenu de leurs préoccupations respectives divergentes. Néanmoins, nous devons souligner le travail de conciliation qu'opère le musée en développant de plus en plus des stratégies de muséalisation compatibles avec l'art éphémère. Bien que la performance apparaisse désormais dans les collections grâce à ces initiatives, que nous félicitons, nous devons admettre que sa muséalisation ne s'effectue pas sans difficulté. Aujourd'hui encore, les professionnels de musées la perçoivent comme une source d'ennuis.

Le second chapitre s'intéresse à la « Politique du 1% », laquelle dit se consacrer à l'intégration des arts contemporains québécois. Pourtant, elle ignore complètement tout un pan de la production artistique du Québec, dont l'art éphémère, car, à l'instar du musée, c'est la permanence matérielle qui dicte sa politique de collectionnement. Visiblement, cet attachement à l'objet d'art n'empêche pas les difficultés sur le plan de la conservation. Nombreuses sont les histoires relatant la détérioration des œuvres ou les actes iconoclastes dont elles sont victimes. Par ailleurs, la permanence, avec d'autres facteurs, suscite également des conflits d'ordre relationnel, notamment entre le public et les œuvres ainsi qu'entre l'artiste et l'architecte.

Étudier cette Politique, parallèlement à la muséalisation de la performance, nous permet de constater la profondeur de la complaisance de la société occidentale dans la permanence matérielle. Si la naissance du musée au XVIIIe siècle peut légitimer cet attachement, la *Politique d'intégration des arts à l'architecture* ne dispose pas d'une telle échappatoire, car elle nous est contemporaine. En effet, en nous référant à son historique, élaboré dans la section 2.2.2, nous considérons qu'elle apparaît officiellement en 1981, date à laquelle son orientation passe de l'embellissement à l'intégration. Nous savons qu'au début des années 1980, la performance possède déjà une chronologie bien établie. Rapidement, elle connaît quelques expériences informelles avec les avant-gardes historiques européennes dans les premières décennies du XXe siècle. Plus tard, à la fin des années 1960, la dématérialisation

de l'art apparaît comme un phénomène grandissant (Lippard et Chandler 1968), lequel se confirme entre autres par la reconnaissance de la performance comme pratique artistique. D'ailleurs, dans la décennie suivante, elle connaît une croissance accrue avec le *body art*. Bref, la « Politique du 1% », dont la première volonté remonte à l'année 1961, et la performance, qui multiplie les expériences à cette époque, évoluent simultanément. La pratique s'officialise même avant cette Politique qui, pourtant, la nie complètement.

Bien que nous critiquons l'institution, qui dans ce mémoire déborde du cadre muséal pour s'étendre également à celui d'une Politique, et son attachement à la permanence matérielle, nous présentons une attitude optimiste puisque nous défendons un projet que plusieurs qualifieront d'utopique, à savoir un changement de régime dans le monde de l'art contemporain par la redéfinition des concepts de l'authenticité, de la permanence et de la conservation. Notre optimisme est en partie conditionné par la multiplication des interventions performatives par et dans des instances de petite et grande échelle, mais plus particulièrement par un programme d'intégration des arts récent qui outrepassé le principe problématique de la Politique qu'est la permanence dans son sens le plus traditionnel.

En effet, en 2012, à l'occasion de la construction de l'édifice communément appelé le 2-22, une intégration est réalisée, en fait, « entamée » semble un terme plus approprié. Nous évoquons la performance *J'aime Montréal et Montréal m'aime* de Thierry Marceau, une première pour la Politique québécoise.

3.1 Une intégration bien assortie

Avant de concentrer notre propos sur *J'aime Montréal et Montréal m'aime*, il semble nécessaire de présenter son contexte, c'est-à-dire sa situation urbaine, architecturale et son propriétaire. Ce à quoi nous nous dédions dans cette section. Si nous optons pour un tel cheminement, c'est pour assurer une visualisation et une compréhension optimales de la suite.

3.1.1 Un environnement culturel

En 2006, pour cesser le dépérissement du boulevard Saint-Laurent, principalement entre la rue Sainte-Catherine et le boulevard René Lévesque, la Ville de Montréal mandate la Société de développement Angus (SDA) pour régénérer ce secteur. Plus précisément, il s'agit de : « [...] fournir à l'administration municipale un diagnostic du lieu ; et [...] à déposer ses recommandations quant à l'utilisation et la mise en valeur des terrains et des bâtiments à convertir ou à acquérir » (SDA 2009 : 2), ce qui comprend également la conception d'un nouveau bâtiment à vocation culturelle habitant les adresses civiques du 2 au 22 rue Sainte-Catherine Est (SDA 2009 : 2).

Cet emplacement concorde avec le croisement de la rue Sainte-Catherine et du boulevard Saint-Laurent. Par conséquent, cet immeuble, communément appelé le 2-22, se situe dans le Quartier des spectacles, c'est-à-dire à proximité de la Place des Arts, du Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) et de l'édifice Belgo. De plus, la *main*, vecteur historique important dans le développement urbain de la métropole, relie les principaux quartiers montréalais, soit le centre-ville, le quartier chinois, le Plateau Mont-Royal et la Petite-Italie, et la rue Sainte-Catherine correspond à l'axe commercial central (SDA 2009 : 4).

Le 2-22 profite donc de la dynamique culturelle environnante favorable à son achalandage et à la diversité de sa clientèle. Il est effectivement fréquenté par les artistes, les chercheurs, les travailleurs de la culture et des communications, les citoyens et les touristes (Gouvernement du Québec 2012 : 3).

3.1.2 Une architecture spectaculaire

Inauguré le 6 février 2012, le 2-22, une construction, signée AEdifica et Gilles Huot Architectes, d'une valeur de 20 millions de dollars subventionnée par le Fondation CSN, le MCCQ et la Ville de Montréal, compte six étages et un sous-sol, occupe une superficie brute de près de 8 000 m² et un toit plat scelle l'ensemble. Il se démarque des édifices voisins par ses façades à double paroi, sa dynamique angulaire et son entrée principale en coin, spécifique aux immeubles montréalais d'autrefois et avantageuse lors des grands rassemblements que

soulèvent les événements du quartier (Figure 5.1) (Gouvernement du Québec 2012 : 6 ; Canadian architects 2012 ; Newswire 2012).

Les façades principales, c'est-à-dire celles de la rue Sainte-Catherine et du boulevard Saint-Laurent, sont recouvertes de lattes de bois, suivant un mouvement oblique, et ajourées de fenêtres, lesquelles connaissent un format et une disposition répondant aux besoins particuliers des occupants (Gouvernement du Québec 2012 : 6). Guy Favreau, l'architecte du projet, confirme :

Sur le plan du design architectural, le principal défi aura été de concilier la présence des organismes culturels et leurs fonctionnalités [...]. Cela s'est notamment reflété sur la fenestration. Par exemple, les dirigeants de la galerie VOX ne voulaient pas de fenêtre, tandis que les autres organismes culturels souhaitaient profiter de vues sur l'extérieur et d'un maximum d'éclairage naturel. Nous avons donc eu l'idée de disposer et de dimensionner les ouvertures afin de répondre à ces besoins divergents (Gagnon 2012).

Ces parois sont ponctuées, 60 cm plus loin, d'un mur rideau en verre clair. Philippe Amarre, représentant du promoteur, explique son origine : « Ces deux peaux évoquent le carré de bois, un élément caractéristique de l'architecture traditionnelle montréalaise. Les bâtiments avaient traditionnellement une structure de bois recouverte d'un parement apportant l'étanchéité et l'aspect décoratif, souvent fait de brique que nous allons moderniser avec du verre » (Gouvernement du Québec 2012 : 6). Christian Yaccarini, président de la SDA, ajoute que : « C'est aussi un clin d'oeil aux effeuilleuses et aux rideaux de scène du Quartier des spectacles » (Paré 2012). À chaque étage, une passerelle en béton relie la cloison en verre à celle en bois, ce qui profite notamment à l'entretien de l'immeuble et aux installations multimédias (Gouvernement du Québec 2012 : 6 ; Canadian architects 2012). Plus encore, M. Yaccarini affirme que : « Les vitrines seront un jour animées, occupées » par des projets artistiques. En effet, VOX, qui possède des locaux dans le bâtiment, compte bien y exposer des œuvres d'art (Paré 2012).

À la tombée de la nuit, comme les autres domiciles de la culture animant ce quartier, le 2-22 illumine les avenues piétonnières des façades principales par la projection de pastilles rouges, véritable symbole du Quartier des spectacles (Gouvernement de Québec 2012 : 7)

Accolé au Club Soda, seulement un troisième mur extérieur est apparent, celui de la rue Saint-Dominique. Ce dernier se distingue par un recouvrement en céramique grise percé par une fenestration singulière (Figure 5.2) (Gouvernement du Québec 2012 : 6).

À l'intérieur du bâtiment, le vestibule, à partir duquel une mezzanine vitrée est apparente, est entièrement ouvert du rez-de-chaussée jusqu'au troisième étage. Ce dernier est relié au quatrième niveau par un escalier sculptural que les occupants préfèrent à l'ascenseur (Canadian architects 2012).

Bref, le 2-22 se caractérise certainement par les notions de dialogue et de fluidité. En effet, son articulation architecturale, extérieure et intérieure, se définit par son accessibilité et sa transparence, ce qui suscite les échanges entre les individus, qu'il s'agisse des occupants ou des passants, et leur environnement (Canadian architects 2012).

3.1.3 Un propriétaire idéal

Pour assurer la vocation culturelle du bâtiment, SDA vend 75% des espaces à des organismes culturels (Newswire 2012 ; Canadian architects 2012). Par conséquent, le 2-22 s'organise comme suit : au rez-de-chaussée, on retrouve le guichet de La Vitrine, le studio de radiodiffusion de CIBL et le restaurant St. Cyr. Les bureaux administratifs de La Vitrine et de CIBL occupent le premier étage. Le second profite également à CIBL qui détient d'autres studios. Au troisième étage, dans la section ouest, Artex te loge son administration, ses collections, une salle d'exposition et une autre dédiée à la consultation documentaire. Le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ) est aménagé dans la partie est où sont installés ses bureaux et la librairie Formats. Le quatrième niveau, dont le plafond s'élève à une hauteur de 5,5 m, est entièrement voué à VOX, lequel dispose d'espaces de stockage, de trois salles d'exposition et d'une salle d'essai destinée à la projection de vidéos et de films. Finalement, au dernier étage, les usagers peuvent profiter d'un bar disposant d'une terrasse sur le toit (Gouvernement du Québec 2012 : 6).

Décrivons brièvement le mandat des organismes de façon à saisir leur expertise. À commencer par La Vitrine, un service d'informations centralisant l'offre culturelle

montréalaise ainsi qu'un comptoir de vente de billets de spectacle. Elle assure la promotion des événements culturels de la métropole grâce à ses infrastructures et aux équipements technologiques de Moment Factory, tels que des écrans géants, des projections lumineuses et des bornes interactives tactiles (Gouvernement de Québec 2012 : 5 ; Paré 2012).

Fondée à la fin des années 1970 grâce une initiative étudiante, CIBL est la première radio communautaire francophone de Montréal. En ondes 7 jours sur 7, 24 heures sur 24, elle rassemble quotidiennement plus de 140 000 auditeurs. Elle se prononce principalement sur les derniers enjeux métropolitains et participe à la sensibilisation de l'art actuel montréalais (Gouvernement du Québec 2012 : 5).

Artex est un centre de documentation qui, depuis 1981, assure l'accessibilité de la documentation de l'art contemporain, plus précisément celle qui concerne les arts visuels québécois et canadiens, toutes formes confondues, de 1965 à aujourd'hui. Sa collection rassemble près de 23 000 documents, incluant des catalogues d'exposition, des livres de référence et des revues spécialisées ainsi que 7 000 dossiers d'artistes, de commissaires, d'auteurs et d'organismes artistiques (Gouvernement du Québec 2012 : 4). Ses locaux au 2-22 étant considérablement plus grands, ce centre possède désormais une petite salle de diffusion (Delgado 2013).

Depuis 1986, le RCAAQ s'est construit un réseau regroupant près de 67 centres d'artistes dispersés dans la province, c'est-à-dire une communauté dénombrant plus de 2 250 artistes professionnels et 3 000 employés, membres et bénévoles. L'organisme propose plusieurs services aux affiliés tels que des programmes de formation continue et de développement professionnel, de promotion des publications et de développement international. Il centralise également de l'information, notamment quant à l'actualité artistique, sur son site web¹¹. De plus, le RCAAQ profite du nouvel aménagement au 2-22 pour ouvrir la librairie Formats qui offre des ouvrages spécialisés en art actuel ainsi qu'en littérature théorique et critique (Gouvernement du Québec 2012 : 4 ; Delgado 2013).

¹¹ www.rcaaqa.org

En 1985, VOX est créé par un collectif d'artistes pratiquant la photographie. Devenu un centre de diffusion de l'image contemporaine, sa mission est axée sur la diffusion, la recherche et l'expérimentation. Il met à disposition des artistes, des auteurs et des commissaires, qu'ils soient renommés ou novices, un espace expositionnel grâce auquel ils peuvent réfléchir aux pratiques de l'image contemporaine, c'est-à-dire la photographie, la vidéo, le multimédia et le film (Gouvernement du Québec 2012 : 4). Grâce à son nouvel emplacement, ses installations se sont améliorées, ce que reflète sa programmation développée avec des partenaires internationaux (Delgado 2013).

Ensemble, particulièrement les trois derniers, ils forment la bannière Art Actuel 2-22 (Siag, 2012). Cette collaboration renforce de manière considérable la situation des arts visuels contemporains dans la métropole et permet un partage optimal des expertises, que sont la recherche, l'exposition et la publication (Gouvernement du Québec 2012 : 3 ; Delgado 2013), ce que confirme Marie-Josée Jean, directrice de VOX : « Nous avons voulu développer un partenariat de complémentarité. Chaque organisme est indépendant, gère ses propres espaces, a sa programmation indépendante. Mais nous partageons nos ressources, nos expertises, nos idées de projet » (Delgado 2013).

Soulignons que ces organismes et commerces, c'est-à-dire La Vitrine, CIBL, Arttexte, VOX et le RCAAQ, sont propriétaires des espaces qu'ils occupent au 2-22 et, plus important pour nous, copropriétaires de l'intégration et donc protagonistes d'un concours sans précédent.

3.1.4 Un concours sans précédent

Dans le cadre de la « Politique du 1% », un concours national pour l'incorporation d'une performance est lancé le 10 mars 2012, peu après l'inauguration du 2-22 (Gouvernement du Québec 2012 : 3). Le programme d'intégration des arts recherche un artiste disposé : « [...] à concevoir une œuvre d'art performatif exclusive, à la présenter au 2-22 et à la documenter » (Gouvernement du Québec 2012 : 7). Quelques renseignements additionnels établissent les paramètres constitutifs de l'intégration de sorte que les aspirants conçoivent une proposition admissible. Compte tenu de la nature performative de la commande, les consignes

concernent notamment son étendue spatio-temporelle. Ainsi, l'œuvre, qu'elle consiste en une même performance réactivée annuellement ou bien en un ensemble d'interventions formant « une seule œuvre fragmentée dans le temps », doit animer, pendant cinq ans, les façades principales de l'immeuble. Par conséquent, l'artiste dispose des passerelles des vitrines pour actionner son œuvre, sa participation étant une autre condition à son admissibilité. Du coup, il est prévu que les spectateurs comme les passants perçoivent, de la rue, les interventions ponctuelles (Gouvernement du Québec 2012 : 7).

L'artiste sélectionné s'engage également à remettre, à la fin du cycle, une documentation complète de l'œuvre, c'est-à-dire écrite, iconographique et audiovisuelle sur supports papier et numérique, couvrant l'ensemble du processus créatif, de la conception aux présentations publiques. Par ailleurs, le programme spécifie qu'Artexte, dépositaire officiel du fonds documentaire, veillera à sa gestion de sorte que la conservation, la diffusion et la recherche seront assurées (Gouvernement du Québec 2012 : 7).

Déjà, nous constatons que la nature performative du programme d'intégration renverse les principes initiaux de la « Politique du 1% », car elle implique la création d'une œuvre cyclique et temporaire ainsi qu'une nouvelle lecture du concept de la permanence puisque les traces matérielles et les excroissances documentaires sont reconnues. D'autant plus qu'elle interfère dans le déroulement habituel du concours. Si nous nous rapportons à notre discussion sur le fichier des artistes, élaborée dans le chapitre précédent, nous comprenons qu'aucun artiste de performance ne figure dans le document de référence. Nécessairement, une banque de performeurs est à constituer. C'est pourquoi, dès son lancement, le concours apparaît davantage comme un appel de dossiers. Ceci étant fait, les procédures usuelles sont reprises. Le comité, composé de Philippe Lamarre, représentant du propriétaire¹², Sylvie Gilbert, représentante des usagers, Guy Favreau, architecte, Denis Rousseau, président et spécialiste en arts visuels, Sylvie Lacerte, spécialiste en arts visuels, Jean-Yves Bastarache, représentant du ministère et Bastien Gilbert, observateur (Gouvernement du Québec 2012), s'entend sur trois

¹² Rappelons-nous de la section 2.1.3 du chapitre 2 dans laquelle nous précisons que le représentant du propriétaire est nommé par le conseil d'administration de l'organisme constructeur qui, dans ce cas-ci, est la SDA.

candidats à inviter afin qu'ils soumettent une proposition d'œuvre performative. Ces derniers présentent leur projet au comité et lui remettent un document explicatif comprenant le devis de réalisation de la performance, soit le calendrier des prestations, leur durée, les passerelles utilisées, le nombre d'intervenants, la description de l'équipe technique, les équipements requis, la stratégie de communication envisagée, le budget global ainsi que l'échéancier du projet (Gouvernement du Québec 2012). Pour leur participation, chacun reçoit une somme de 4 000\$. Notons que 130 000\$ sont prévus pour cette intégration. Par conséquent, les 118 000\$ restants sont réservés à la concrétisation de la proposition retenue (Gouvernement du Québec 2012 : 8). Au terme des délibérations, Thierry Marceau est finalement sélectionné à l'unanimité par le comité.

Vu la nature fortement culturelle du contexte, c'est-à-dire du climat du quartier, de la vocation et de l'interface du bâtiment de même que de l'expertise des propriétaires, le choix de la performance semble juste. En effet, ces éléments, en relation avec une œuvre performative intégrée à Art Actuel 2-22 édifié dans le Quartier des spectacles, apparaissent comme étant bien assortis.

3.2 Une intégration inédite

Seulement par son contexte, cette intégration se présente déjà comme un cas exceptionnel. En effet, aucune autre n'appartient à une situation aussi idéale, c'est-à-dire qu'elle incombe à des instances possédant les compétences et les ressources nécessaires pour assumer les responsabilités liées à son collectionnement, en plus de profiter d'un cadre investissant franchement dans la culture et les arts, autrement dit propice à sa mise en vue et à sa réception. Un second aspect rend cette intégration d'autant plus inédite. Nous entendons par là l'œuvre elle-même étant donné sa nature performative.

Cette section s'intéresse donc à la performance intégrée au 2-22. Cependant, dans un premier temps, nous proposons de présenter l'artiste et sa démarche à la fois amusante et angoissante.

3.2.1 Thierry Marceau : l'art et le pop

Originaire d'Oka, Thierry Marceau détient une maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Bien que nous abordons cet artiste en tant que performeur, notons que la vidéo, la photographie, l'installation et la production de collectibles participent à sa production artistique, laquelle génère des apparitions assimilables au travestissement (Goyer-Ouimette 2011-2012 : 16). Aperçu sous les traits de créateurs contemporains tels que Marina Abramović, Damien Hirst, Matthew Barney, Massimo Guerrera et Andy Warhol, de personnages populaires comme Ronald McDonald, Superman, Marilyn Manson et Michael Jackson, et d'autres moins célèbres, mais oh combien emblématiques, dont la police montée, le coureur des bois, l'aventurier et le nettoyeur de rue, sa pratique s'apparente à un trouble de la personnalité multiple. Un diagnostic auquel il échappe à tout coup en introduisant habilement des éléments hétéroclites à l'œuvre qui, par conséquent, passe de l'art au divertissement et de l'hommage à la parodie.

3.2.1.1 La stratégie du cheval de Troie

Ses performances remettent en scène des images célèbres afin de les remodeler, de les restructurer et de les détourner (Marceau 2016). Pour ce faire, Marceau examine le contexte à investir. Puis, il emprunte à la mémoire collective un (ou des) personnage(s) à incarner, c'est-à-dire des archétypes, des icônes issues de la culture populaire ou bien des figures appartenant au monde de l'art contemporain, susceptibles de s'harmoniser à la destination, mais surtout capables de la renverser. Marceau tente précisément de créer des « flammèches » entre la situation et l'incarné pour ensuite se lancer dans une série d'associations dérangeantes : « [...] je me laisse une grande liberté dans la construction de tableaux qui aura pour seule logique, à cette étape, les liens entre des éléments de ma mémoire, de notre mémoire, s'appelant les uns les autres, dans un principe d'action-réaction ultra rapide » (Mackrous 2013).

Ses interventions se produisent dans différents milieux, artistique ou autre. Par conséquent, elles rejoignent un auditoire éclectique, allant du connaisseur assidu au grand public (Goyer-Ouimette 2011-2012 : 17). Si ses performances se structurent autour des

personnages et des clichés marquants pour l’imaginaire collectif, c’est pour économiser du temps : « En utilisant des éléments contenus dans notre vocabulaire commun, je n’ai pas à perdre de temps avec l’introduction et je peux passer immédiatement à l’action » (Mackrous 2013). C’est également pour assurer leur accessibilité au plus grand nombre, mais c’est surtout une ruse. En effet, dans un premier temps, ses actions attirent plusieurs spectateurs par les codes culturels qu’ils reconnaissent et par le caractère spectaculaire et divertissant qui les séduit (Marceau 2016). De toute évidence, Marceau constitue un excellent stratège puisqu’il piège son public à chaque fois en créant, chez lui, des attentes qu’il se plaît à détruire (Goyer-Ouimette 2011-2012 : 17). Il explique : « Ces personnages sont des outils indispensables. C’est à eux que le grand public ouvre sa porte. On les laisse entrer, car on les connaît bien, et lorsqu’on a laissé entrer un personnage il peut virer la maison à l’envers avant que l’on soit capable de s’en débarrasser » (Mackrous 2013). Plus encore, il souhaite que ses propositions compromettent les souvenirs qui, pourtant, semblent les plus inébranlables : « Tel un cheval de Troie, lorsque les villageois baissent la garde et s’amuse du joli présent, mon travail peut se déployer sur plusieurs niveaux de lecture et ainsi s’installer dans leurs têtes et intervenir sur des perceptions ou des souvenirs que l’on croyait immuables » (Marceau 2016).

Bien que son travail dépasse la simple dérision par sa dimension critique, aucun engagement d’ordre social ou artistique ne le traverse (Pocreau 2006 : 20). Certes, ses réflexions concernent la mémoire collective et les modèles qu’elle engendre (Marceau, 2016). Cependant, elles ne s’attaquent pas à ces modèles culturels, mais bien à leur réception (Pocreau 2006 : 21). Ses tours de passe-passe cherchent donc à faire ressurgir les similarités troublantes entre les différentes références qu’il entremêle et à engager une réflexion collective par rapport aux non-dits, aux zones grises et aux incertitudes dont elles sont ponctuées (Goyer-Ouimette 2011-2012 : 18-19).

3.2.1.2 La photographie, un intermédiaire indispensable

La photographie est essentielle tant pour Marceau que pour son public. D’un côté, elle documente les événements. Notons que, chez cet artiste, la documentation détient également

un statut artistique (Mackrous 2013). De l'autre, c'est grâce à elle que les personnages subsistent temporellement. Leur popularité est effectivement proportionnelle au degré de diffusion publique obtenu : « L'aspect critique de ma pratique est indéniable. Cependant, j'ai la forte impression que chacun de mes gestes porte à la fois une immense admiration devant ces images si fortes qui traversent les frontières et le temps, mais qui à la fois sont loin d'être parfaites et participent souvent à un système grandement questionnable » (Marceau 2016). Si les personnalités originales se soucient de l'image, c'est également le cas pour les personnalités artificielles. En effet, comme les individus qu'il reprend, Marceau souhaite que ses performances survivent : « Je pousse de plus en plus ces images de manière à ce qu'elles cristallisent l'ensemble du projet, qu'elles soient chargées, qu'elles puissent vivre seules sur un mur... laissant imaginer l'action qui s'y rattache » (Mackrous 2013) et qu'un jour elles soient réarrangées, reprises et redistribuées à leur tour (Marceau 2016).

3.2.1.3 Un artiste méthodique

Même si ses œuvres engendrent un véritable chaos, Marceau les organise préalablement. Fidèle au *happening*¹³, il les visualise globalement. Il pense aux transitions, aux déplacements, au temps, au lieu, aux poses, aux attitudes... Parce qu'elles impliquent généralement la manipulation d'équipements sonores et visuels par des techniciens ainsi que la participation de plusieurs interprètes (Mackrous 2013 ; Lamy 2014 :17), le recours à une certaine structure est nécessaire pour que tous les intervenants connaissent le fil conducteur et que, de ce fait, les actions s'imbriquent les unes aux autres. Néanmoins, l'artiste assiste au résultat final en même temps que les spectateurs (Lamy 2014 : 17).

¹³ Il s'agit d'une sorte de théâtre expérimental sans récit qui ne nécessite pas un espace scénique lors de sa présentation. Même s'il se base sur un scénario, une grande liberté est laissée aux participants, que l'on peut retrouver en grand nombre. Selon le cas, l'artiste est directement impliqué en tant que performeur ou il agit uniquement à titre de metteur en scène. Le temps est déterminé et le lieu est réfléchi. Avec le *happening*, l'action ne survient qu'une seule fois. Les artistes, qui le pratiquent, se préoccupent du présent et de l'intégration des arts à la vie. Ils veulent sortir l'art des musées et des galeries.

Enfin, la préparation se divise en trois temps. Le premier, que Marceau nomme la « composition du personnage », comprend la création des costumes, la recherche des attitudes, des expressions et des manières, ainsi que l'étude de l'historique de l'incarné. Ce à quoi suit la « gestion des aspects techniques », c'est-à-dire la recherche du lieu où l'œuvre sera performée, l'achat ou la location de matériel, le recrutement de participants, les discussions avec les techniciens, les propriétaires et les responsables de l'espace, la gestion du budget et le transport du matériel nécessaire. Puis, la troisième et dernière étape, soit la « construction du scénario », est ce moment où l'artiste décide des grandes lignes de la performance. Les directives sont rarement couchées sur papier, car Marceau procède plutôt par essai photo en studio ou par photomontage d'images prises sur le web (Lamy 2014 : 17).

3.2.2 *J'aime Montréal et Montréal m'aime*

Bien que la performance au 2-22 résulte d'une commande de la *Politique d'intégration des arts à l'architecture*, Thierry Marceau reste fidèle à sa démarche. Essentiellement, l'échelle et l'étendue de l'œuvre apparaissent comme les seuls paramètres subissant un changement réel, voire une amplification (Mackrous 2013).

3.2.2.1 Trois déterminants

Pour cette performance, trois éléments orientent le choix de l'incarné. Le premier concerne le bâtiment même, plus précisément son emplacement et sa vocation. Pour souligner son inclinaison fortement artistique et culturelle, mais également pour détonner avec l'environnement populaire du Quartier des spectacles, Marceau opte pour une figure artistique contemporaine. De cette manière, il se détache des spectacles présentés d'ordinaire dans ce secteur, et surtout, des animations de rue (Marceau 2012 : 1).

Le choix d'un personnage appartenant au monde des arts visuels est d'autant plus conditionné par l'audience de la performance, des individus aux bagages artistiques et culturels variés. Pour confronter le grand public, Marceau privilégie une figure artistique

contemporaine. D'ailleurs, la Politique cherche à sensibiliser les citoyens à l'art actuel et, dans le cas présent, à la performance (Gouvernement du Québec 2012 : 7). Par conséquent, il semble plus adéquat que la population rencontre une personnalité issue de l'art contemporain et dont le travail s'inscrit dans la forme d'expression prescrite. Cependant, pour assurer l'accessibilité de l'œuvre, Marceau prévoit, dans un premier temps, consacrer une phase complète à la présentation de l'incarné et, par après, conformément à sa démarche, voyager entre l'art et le pop (Marceau 2012 : 1).

Enfin, le mandat du programme d'intégration, que nous résumons ainsi, habiter les vitrines du 2-22, se révèle concluant dans la détermination du personnage à incarner. La situation géographique du bâtiment est historiquement chargée. Rapidement, à une époque lointaine, les immigrants arrivant du port s'établissent le long du boulevard Saint-Laurent. Dans sa réflexion, en combinant ce fait historique au mandat, l'artiste conclut qu'il doit interpréter un étranger, un personnage arrivant et qui, comme lui à la fin du cycle performatif, repartira. Joseph Beuys (1923-1986), et surtout son passage à New York en 1974, apparaît alors comme inévitable. Étudions brièvement cette icône de l'art contemporain.

3.2.2.2 Joseph Beuys, un point de départ

L'œuvre de Joseph Beuys repose avant tout sur un récit personnel. De ce fait, il semble judicieux de nous attarder quelque peu à la biographie de l'artiste. Au milieu des années 1930, Joseph Beuys joint le mouvement des jeunesses hitlériennes, et un peu plus tard, en 1940, il s'engage dans la Wehrmacht (Blistène 2005 : 60). En 1942 alors que son avion est abattu, il s'écrase en Crimée. Beuys est secouru par des Tartares qui le soignent, « [...] en le couvrant de leurs traditionnelles couvertures de feutre, en le réchauffant avec de la graisse animale » (Hergott 1994 : 15). Après la guerre, de 1946 à 1954, il entreprend une formation de sculpteur à la Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf où il obtient un poste de professeur dès 1961 (Blistène 2005 : 61). En 1972, l'institution le révoque. Grand défenseur de la liberté et de la créativité, deux notions qu'il juge indissociables, il fonde l'Organisation für Direkte

Demokratie, puis l'Académie libre, et finalement, avec la collaboration d'Henrich Böll, la Freie Internationale Universität (Hergott 1994 : 14-15).

Son œuvre s'appuie foncièrement sur l'histoire et le drame de la Seconde Guerre mondiale. À son caractère autobiographique s'ajoute également une dimension pédagogique et rédemptrice. Si les matériaux auxquels Beuys recourt, principalement dans ses réalisations sculpturales et performatives, proviennent d'une légende personnelle, nous pensons entre autres au feutre et à la graisse animale, ceux-ci dépassent largement cette simple histoire par le symbolisme dont il les charge. À travers ses enseignements et ses créations, il poursuit une mission d'expiation, car, tel un guérisseur, il souhaite soigner la société des traumatismes vécus (Blistène 2005 : 61 et 64). Bref, Joseph Beuys est une icône de l'art contemporain certainement parce qu'il engendre une redéfinition de la fonction de l'artiste (Blistène 2005 : 60). Nous pourrions aisément consacrer ce mémoire à l'étude du personnage mystérieux et révolutionnaire qu'il représente. Cependant, pour saisir la performance de Marceau, nous pouvons nous contenter des brèves indications biographiques mentionnées ici. Appliquons nous maintenant à la description, avouons-le insuffisante pour témoigner de la grandeur du personnage et de sa portée artistique, de l'œuvre *I Like America and America Likes Me*.

En 1974, Beuys voyage pour la première fois en Amérique du Nord. Il se rend à New York, Chicago et Minneapolis pour communiquer son *Energy Plan for the Western Man*. Un peu plus tard, la même année, au mois de mai, l'artiste revient en territoire américain. Plus précisément, il se rend à la galerie René Block, à New York, où il partage, pendant trois jours, un espace avec un coyote. *I Like America and America Likes Me* consiste en l'activation du plan, car le coyote, divinité animale des Indiens, correspond, selon l'artiste, au « point névralgique psychologique du système entier des énergies américaines : le trauma du conflit de l'Américain avec l'Indien » (Hergott 1994 : 332).

La performance commence dès l'atterrissage à l'aéroport John F. Kennedy de New York alors que l'artiste s'enveloppe de la tête aux pieds dans une couverture de feutre. Dans ces conditions, des ambulanciers l'escortent jusqu'à la galerie (Figure 6.1), laquelle est divisée en deux zones par une grille, celle de la cohabitation et celle de l'assistance (Figure 6.2). En

présence du coyote, Beuys se retire du feutre et nourrit l'animal sauvage. Puis, il performe une chorégraphie mystique composée de postures acquises, accentuées par l'intervention de divers objets, tels que couverture de feutre, triangle métallique, gants bruns, canne recourbée et lanterne. Ce rituel chamanique est réactivé cycliquement tout au long de la confrontation. Elle offre une structure spatio-temporelle à l'action et engage progressivement un dialogue entre les êtres. Le plus souvent, qu'il soit immobile au sol, accroupi ou bien debout, Beuys apparaît complètement recouvert de feutre duquel ressort une longue canne recourbée. Imprévisibles, les réactions du coyote vont de l'indifférence à l'attaque (Figure 6.3). Pour harmoniser la relation, Beuys sonne parfois le triangle à trois reprises. Ce à quoi un bruit strident de vrombissement de turbines, sorti d'un magnétophone, répond automatiquement pour évoquer la suprématie de la technologie. Rapidement, le coyote procède à un échange territorial, l'animal allant vers le feutre et adoptant la paille ainsi que les piles de journaux du *Wall Street Journal*, livrés quotidiennement à la galerie, comme litière. Pour finir, Beuys reprend son scénario initial alors qu'il retourne à l'aéroport en ambulance entièrement couvert de feutre, son séjour new-yorkais se résumant à cette rencontre (Hergott 1994 : 332-334).

Dans sa performance, Marceau emprunte à Beuys son histoire, ses attributs et ses actions. En effet, les différentes phases évoquent les scènes de la confrontation perpétuées par la photographie. En se limitant aux clichés célèbres, Marceau ne reprend pas cette action, il l'évoque suffisamment pour rendre la référence reconnaissable. Du coup, cette œuvre apparaît comme une esquisse à partir de laquelle Marceau réalise un grand tableau mêlant des références hétérogènes tirées de mondes existants ou provenant directement de son propre imaginaire (Giguère 2013 : 66).

3.2.2.3 Le cycle performatif

Procédons maintenant à la description, phase par phase, de *J'aime Montréal et Montréal m'aime*. Rappelons que notre étude s'intéresse avant tout à son collectionnement. Par ailleurs, la pauvreté de la documentation et notre absence aux événements, à l'exception de la quatrième phase, rendent cette tâche d'autant plus difficile. Pour nous aider, nous nous

sommes entretenue avec Thierry Marceau le 9 février dernier. Une rencontre au cours de laquelle l'artiste s'est montré très généreux en nous accordant près de deux heures et en répondant à toutes nos questions, quelques-unes concernant l'œuvre et la plupart relatives à son collectionnement et à son intégration. La suite correspond donc à un aperçu général, et non détaillé, de la performance.

Le 12 décembre 2012, au Gala des arts visuels, à l'annonce du prix décerné à la meilleure intégration, Thierry Marceau alias Joseph Beuys, coiffé d'un chapeau et vêtu d'une veste de pêcheur, entre sur la scène du Théâtre Outremont où il s'assoit passivement. Alors qu'une trame sonore incantatoire débute, muni d'une canne recourbée, il s'enroule dans une couverture de feutre. Des ambulanciers arrivent et pratiquent une intervention formelle (Figure 7.1). Ils escortent Marceau au 2-22 (Figure 7.2). L'intervention est captée par une caméra et retransmise sur écran géant. L'animateur de la soirée présente cette intrusion comme le lancement du premier 1% performatif. Les secouristes transportent Marceau en civière jusqu'à la vitrine, parsemée de paille et de journaux montréalais, du troisième étage du 2-22, lieu que se partagent l'artiste et le coyote, un figurant costumé, jusqu'au 15 décembre (Figures 7.3 et 7.4) (Marceau 2012 : 2). Cette phase, intitulée *Habiter*, se distingue par sa longueur, occupation de la vitrine pendant 72 heures consécutives, et sa passivité (Figures 7.5 et 7.6). En entrevue, Marceau justifie son inaction. D'une part, pendant cette phase, il souhaite examiner le potentiel du lieu en prévision des interventions futures. C'est donc par une habitation passive qu'il compte en prendre possession. D'autre part, à l'aide de l'attention médiatique reçue, il procède à l'installation du personnage dans l'imaginaire collectif. Il est conscient que la phase n'est pas imposante visuellement. Néanmoins, elle s'avère majeure en ce qu'elle déploie le mythe de Joseph Beuys et le récit de l'action *I Like America and America Likes Me*.

La seconde phase s'articule en deux temps, *L'apprenti*, le 28 février 2014, et *La lumière*, le 1er mars 2014 à l'occasion de la Nuit Blanche de Montréal (Communiqué de presse 2014). Dans *L'apprenti*, au rythme de la trame sonore de *Fantasia*, film de Walt Disney de 1940, l'artiste s'affaire à sa machine à coudre pour confectionner des costumes de feutre (Figure 8.1). Il accomplit les mêmes gestes, des heures durant, en feignant de ne pas réaliser

que les habits s'animent magiquement de sorte que près de seize Beuys, recouverts de feutre et munis d'une canne recourbée sur laquelle est accrochée une lanterne, s'emparent de la vitrine de la rue Sainte-Catherine (Figure 8.2). La scène renvoie entre autres à l'industrialisation puisqu'au XIXe siècle ce lieu correspond à une manufacture de chaussures, la Fogerty Shoes Factory. L'introspection du travail d'atelier et la quête ésotérique de l'artiste forment le coeur de la première partie. Celle-ci est complétée par *La Lumière* dans laquelle tous les figurants incarnant Beuys se réunissent pour offrir une « chorégraphie primitive » dans laquelle les corps exécutent une marche continue dans l'espace. Cette partie, qui interroge le pouvoir d'attraction de la lumière, réfère aux attroupements, comparables à une horde d'insectes se mouvant à pleine vitesse vers les projecteurs lumineux des scènes, que génèrent les événements présentés par le Quartier des spectacles (Figures 8.3 et 8.4) (Marceau 2016).

La troisième phase, *Montréal magique*, se produit le 28 mai 2015, à 21h30 et 22h30 (Communiqué de presse 2015). Cette fois, l'action bénéficie d'une structure musicale, *Fantasia*, mais également visuelle grâce à une projection vidéo changeante couvrant la vitrine de la rue Sainte-Catherine. Un premier décor projette Beuys (Marceau) et le coyote (une mascotte) dans une forêt. L'animal attaque Beuys en mordant son revêtement de feutre, ce dernier fuit en courant et se cache dans le 2-22. Il réapparaît, sur la passerelle, en chaperon rouge (Figure 9.1). Il suit subtilement le coyote qui, à la longue, le découvre et bondit sur lui encore une fois. Une série de poursuites de la sorte, d'un bout à l'autre de la vitrine, est enclenchée. Les allées et venues sont perturbées par l'écrasement d'un avion de guerre. La tragédie engendre un séisme plongeant Beuys sous une couche de terre épaisse. Le 2-22 est alors assimilable à un vivarium dans lequel Beuys décide de creuser pour découvrir le Montréal *underground* (Figure 9.2). Il rencontre des effeuilleuses en pleine performance, une référence au quartier *red light*, puis la princesse de Donkey Kong qui est aussitôt capturée par le singe. L'interface du bâtiment change pour celle du jeu vidéo dans lequel Beuys tâche de délivrer la princesse (Figure 9.3). Pour ce faire, il doit atteindre le quatrième niveau. Des obstacles rendent cette mission périlleuse. Il parvient à sauver la princesse qui, sans tarder, lui témoigne son amour. Bref, cette phase entremêle divers tableaux et narrations tirés du récit

personnel et artistique de Beuys, de l'historique du quartier, des contes pour enfants et des jeux vidéo (Marceau 2012 : 3-4).

La quatrième phase, *Le début du spectacle*, à laquelle nous avons assisté, s'est déroulée le 6 juillet 2016, à 21h30 et 22h30. Dès son entrée, sur la seconde passerelle du 2-22, le « vrai » Beuys (Marceau) encourage la foule à l'acclamer. Depuis la première phase, l'artiste gagne de plus en plus la reconnaissance du public et, par conséquent, de l'assurance. Il performe donc des sortilèges spectaculaires pour impressionner ses spectateurs, dont la princesse à ses côtés (Figure 10.1). Sa magie enchantresse devient soudainement effroyable, car elle provoque un incendie, signalé par le déclenchement d'une alarme stridente, qui envahit rapidement tout le bâtiment (Figure 10.2). Beuys indique alors à ses clones, sur la plateforme au-dessus, de remplir le réservoir d'eau. Ils s'exécutent aussitôt et parviennent à éteindre le feu. Cependant, encore une fois comme dans *Fantasia*, ils continuent l'approvisionnement jusqu'à créer une inondation transformant ainsi le bâtiment en un énorme bassin sur lequel vogue une arche référant à Noé comme au 2-22 en ce qu'elle reprend sa configuration (Figure 10.3). Sa structure est évidemment en bois, mais surtout parsemée d'ouvertures carrées dont la disposition et la proportion semblent aléatoires. Beuys en ressort et se remet à la magie. L'arche est changée en 2-22 puis en salle de spectacle. Accompagné de musiciens, il interprète une chanson allemande (Figure 10.4). Marceau évoque ici une vidéo peu connue, datant de 1982, dans laquelle Beuys chante *Sonne Statt Reagan* en compagnie d'un band pop : « Avec cette apparition, [il] a brisé son image quelque peu hermétique au grand public en s'insérant dans la culture populaire, avec autodérision, tout en conservant sa portée de polémiste avec cette chanson. *Sonne Statt Reagan* se traduit par *Sun instead of Rain* alors que le texte dénonce les politiques d'armement du gouvernement Ronald Reagan » (Marceau 2012 : 5). Après sa prestation, Beuys dévoile littéralement deux clones, entendant par là qu'il retire leur couverture de feutre. À cet instant, le public peut reconnaître que les deux figurants incarnent le populaire duo de musique électronique Daft Punk (Figures 10.5 et 10.6). Le 2-22 et la rue Sainte-Catherine se transforment en boîte de nuit où plusieurs individus se précipitent pour danser au rythme des derniers *hits* musicaux et du saxophone de

Beuys (Figure 10.7). Enfin, dans cette ambiance déchaînée, Beuys sort du bâtiment. Ses fans le transportent, il fait du *body surf*, jusqu'à une civière où des ambulanciers l'attendent (Figure 10.8). Puis, l'artiste repart comme il est arrivé, c'est-à-dire couvert de feutre dans un véhicule d'urgence. Cette finale extravagante résume bien la pratique de Marceau : « Il est possible de danser et de courir puisque tous les codes du spectacle y sont, mais ceux qui feront l'exercice de décoder les éléments présentés auront encore bien de la matière à réfléchir » (Marceau 2012 : 5).

En entrevue, Marceau nous apprend qu'au départ cette intégration se présente comme un cycle de cinq performances étendu sur cinq ans, à raison d'une prestation par année. Finalement, ce projet s'avère financièrement impossible à réaliser. Par conséquent, la directrice d'Artexte, à l'époque Sylvie Gilbert, et l'artiste décident de fusionner les phases 4 et 5, la dernière décrite. Un cinquième événement sera tout de même présenté à l'automne 2017. Toutefois, il consistera en une exposition, installée dans les espaces d'Artexte ou ceux de VOX et accompagnée du lancement d'une publication à la librairie Formats, ces lieux restent à confirmer, regroupant des photographies, des vidéos et des objets issus des performances précédentes.

Finalement, l'artiste nous annonce, qu'une fois les cinq phases complétées, la performance sera épuisée. C'est effectivement ce que le programme d'intégration des arts prévoit : « Afin de respecter l'intégrité du bâtiment, l'artiste ne pourra laisser sur place aucune trace de son intervention artistique et devra assurer la remise en état des lieux après chaque prestation » (Gouvernement du Québec 2012 : 8). Néanmoins, Marceau reconnaît qu'il compte proposer au 2-22 quelques scénarios pour que son œuvre continue, plus ou moins, à habiter le bâtiment. Par exemple, il songe aux nombreux écrans qui permettent des projections vidéographiques et photographiques ou, encore, à garnir la vitrine de quelques objets significatifs qui, d'une part, rappelleraient les événements passés et, d'autre part, seraient spontanément réactivés au passage de l'artiste.

En théorie, le programme ne planifie aucune re-présentation. De toute façon, le budget et le type de performance que pratique Marceau, le *happening*, excluent la répétition.

Cependant, la réorientation de la cinquième phase compose un ensemble regroupant des pièces significatives, des photographies et possiblement des vidéos en prévision d'une exposition. Au final, inconsciemment ou volontairement, le 2-22 génère un plan de re-présentation possible. En effet, rien n'empêche le retour de l'exposition au 2-22 qui, grâce à Artexte et VOX, possède des espaces propices à cette fin, et même dans d'autres institutions artistiques, telles que les musées, les centres d'artiste ou les galeries.

Dans tous les cas, il reste que le programme d'intégration des arts prévoit la production d'une documentation par l'artiste et sa gestion par Artexte. Contrairement à bien des intégrations, *J'aime Montréal et Montréal m'aime* se prévaut d'une stratégie de collectionnement réfléchi et d'un propriétaire compétent. C'est pourquoi il est pertinent de s'y intéresser.

3.2.3 Documenter pour collectionner

Ici, nous nous intéressons aux formes que prendra la documentation. Par conséquent, les informations recueillies dans cette section proviennent de notre entretien avec Marceau. Par ailleurs, elles exposent les derniers plans de l'artiste. Cependant, il faut considérer qu'ils ne sont pas nécessairement définitifs et qu'un remaniement reste possible. Les prochaines lignes seront confirmées ou invalidées dès le dépôt du fonds documentaire.

À l'heure actuelle, Marceau compte documenter *J'aime Montréal et Montréal m'aime* comme ses autres projets artistiques. Par conséquent, la documentation se composera principalement d'images et de textes. Marceau détient des vidéos des performances. Cependant, leur soumission est conditionnelle à leur qualité. Pour le moment, il semble qu'elles soient acceptables. Il prévoit également concevoir un livre d'artiste imprimé en quelques exemplaires. Certains seront déposés chez Artexte et d'autres seront vendus à l'occasion de l'exposition. Il souhaite publier un tel ouvrage parce qu'il se dit conscient de l'obscurité de la performance dans le sens où tout n'est pas saisissable du premier coup. Cette publication lui permettra donc de documenter textuellement la performance, sans contrainte d'espace, par des descriptions et des explications, et visuellement, par des images

commentées. Il en profitera pour rapporter des anecdotes, autrement dit des observations uniquement perceptibles à partir de la perspective de l'artiste et des réflexions survenues pendant l'occupation des vitrines.

Conformément à sa démarche, la documentation visuelle comportera deux types d'images, celles qui précèdent le cycle performatif et celles qui en découlent. Les premières, que Marceau appelle les « œuvres satellites », sont réalisées en dehors du contexte événementiel. Elles servent à fixer les éléments fondamentaux de la performance. Par exemple, Marceau se photographie toujours dans la peau du personnage incarné, dans ce cas-ci Joseph Beuys, dans une attitude passive à la manière d'un modèle (Figures 11.1 et 11.2). D'autres images sont issues d'un photomontage conçu par l'artiste. Quant à celles captées en direct, elles se divisent en deux sous catégories, les images qui une fois rassemblées permettent de comprendre l'action et les images qui à elles seules synthétisent la performance. Ces dernières, Marceau les considère, relativement à leur pouvoir de reconstitution, total ou partiel, comme des œuvres entières ou des morceaux d'œuvre. Finalement, la documentation sera certainement en partie matérielle. C'est dire que quelques collectibles, des objets significatifs, seront sélectionnés afin de constituer un corpus tangible.

Comme pour consolider encore plus nos hypothèses du premier chapitre, Marceau confie que la stratégie de collectionnement de la performance, bien qu'elle soit déterminée avant l'artiste, provient d'un dialogue entre la directrice d'Artexte et lui-même. Il est vrai que le programme d'intégration des arts indique l'approche documentaire. Cependant, la forme de la documentation n'est pas prescrite, une certaine liberté est laissée à l'artiste. Ensemble, Sylvie Gilbert et Marceau procèdent à une série de discussions où ils s'accordent sur les composantes de la documentation, le re-découpage des phases performatives (1, 2, 3 et 4-5), la présentation d'une exposition accompagnée du lancement du livre d'artiste comme cinquième phase et, par conséquent, la sélection des éléments exposés.

3.3 Une intégration déconcertante

Depuis l'annonce d'une intégration performative, plusieurs s'attendent certainement à un échec total et d'autres s'enthousiasment sans doute à cette idée. Nous nous inscrivons parmi les heureux. Maintenant que les quatre phases techniques de la performance sont écoulées et que notre propos s'approche de plus en plus de son dénouement, nous pouvons affirmer que cette intégration détient les ressources internes, l'œuvre elle-même, et externes, à savoir son contexte global, pour assurer sa réussite et même pour dépasser les attentes des plus optimistes. Avec *J'aime Montréal et Montréal m'aime*, les points critiques de la Politique, sur lesquels nous nous sommes penchée plus tôt, ne semblent effectivement plus aussi problématiques. Voyons cela.

3.3.1 Contre toute attente... une œuvre accommodante

Trop souvent, les œuvres issues de la « Politique du 1% » suscitent le mécontentement collectif. D'une intégration à l'autre, deux scénarios resurgissent. Bien que nous ne cherchons pas à caricaturer la situation, tout porte à croire que lorsque le grand public transmet ses louanges, la communauté artistique désapprouve fortement et l'inverse est aussi vrai. Curieusement, *J'aime Montréal et Montréal m'aime* semble détenir le potentiel nécessaire pour concilier les deux partis.

En aucun cas, cette intégration au 2-22 ne contraint le public non initié, car ses limites spatiales et temporelles empêchent son intrusion dans l'espace physique et le quotidien des citoyens. Par ailleurs, la réception de la performance est conditionnelle à la présence des spectateurs à un moment donné dans un lieu donné. Les pessimistes peuvent s'abstenir.

Sur une note plus optimiste, la performance plaît certainement aux adeptes de l'art contemporain. En tant que patrimoine immatériel, elle échappe à l'assimilation récurrente de l'art public à la décoration. Elle permet également une meilleure représentativité de l'art actuel québécois dans la Politique et, par conséquent, sur le territoire. À un moment où les institutions se préoccupent insuffisamment de la performance, la Politique apparaît possiblement comme un nouveau contexte de production pour ses artistes et surtout comme un

terrain de rencontre considérable entre la population et la pratique (Giguère 2013 : 65). Malgré les allégations de Jean-Yves Bastarache, chargé de projet à la Direction des immobilisations et de l'intégration des arts à l'architecture, selon qui, *J'aime Montréal et Montréal m'aime* ne constitue pas un projet pilote (Giguère 2013 : 66), son inclusion légitime celle de l'art éphémère en général, une opportunité hors du commun pour relancer l'audace artistique au sein de la Politique, les propositions étant de plus en plus redondantes. La performance représente donc la possibilité d'engendrer de l'art d'avant-garde dans le cadre de la mesure gouvernementale, et ce sans contraindre le public.

D'ailleurs, *J'aime Montréal et Montréal m'aime* reste fidèle à la démarche de Marceau. Du coup, elle s'adresse autant, et peut-être même plus, au grand public qu'à la communauté artistique, puisque, chez lui, la performance, normalement inaccessible aux non-initiés et abstraite même pour ses partisans, est effectivement assimilable, à différent degré, par tous grâce à ses allées et venues entre l'art et le pop :

L'utilisation de nombreuses icônes populaires, de la notion du spectaculaire et de la présence de nombreuses citations au sein de ma pratique permet ce pont constant entre le grand public et le milieu des arts. C'est ma porte d'entrée chez tant de réfractaires à l'art actuel. Mon travail est d'ailleurs, pour plusieurs, leur premier contact à une pratique artistique actuelle. [...] On peut qualifier mon travail de très accessible. Chacun ne lit pas toutes les couches soulevées, mais reçoit dans l'ensemble une série d'images pertinentes à la réflexion (Marceau 2012 : 2).

En optant pour cette proposition, le comité sélectionne une œuvre destinée à un large public. De toute évidence, la *Politique d'intégration des arts à l'architecture* prône l'accessibilité, c'est-à-dire un art dans lequel le grand public peut s'appuyer sur certains repères. Par conséquent, la question suivante s'impose : doit-on ouvrir la « Politique du 1% » à l'art éphémère à condition qu'il adopte une approche axée vers le public, c'est-à-dire consciente des acquis et des manques de la population générale ? Cependant, un tel consensus représente un danger, celui de créer un modèle et, du coup, de retomber dans la redondance.

3.3.2 Contre toute attente... une œuvre intégrée

Tout compte fait, nombreuses sont les intégrations qui semblent plus collées qu'incorporées à l'architecture. Pourtant, *J'aime Montréal et Montréal m'aime* ne perpétue pas ce problème. Au contraire, elle constitue une intégration réussie, et ce même en s'écartant des prémisses de la « Politique du 1% ».

La symbiose des éléments architecturaux et artistiques s'opère certainement parce que la destination de la performance constitue une source d'inspiration principale. Encore une fois, *J'aime Montréal et Montréal m'aime* s'inscrit en continuité avec la démarche de Marceau, le contexte étant un déterminant de premier ordre dans toute sa production artistique. Nous savons déjà que la nature du lieu, publique et culturelle, et son emplacement, historiquement chargé, déterminent le personnage incarné. L'échelle du bâtiment, quant à elle, influence l'artiste vers une proposition à grand déploiement. À l'exception de la première phase, il envahit littéralement la façade de la rue Sainte-Catherine par la participation de plusieurs interprètes, les projections, les illuminations et les bandes sonores. Ces dispositifs spectaculaires soulignent la monumentalité du 2-22, reflètent la situation géographique, le Quartier des spectacles, et permettent à la performance de ne pas passer inaperçue. Enfin, Marceau exploite les particularités architecturales du 2-22. Par exemple, les projections, comme celle du vivarium ou bien celle du jeu vidéo, expriment la structure des passerelles et d'autres font ressortir les matériaux, tels que le bois et le verre (Marceau 2012 : 1). Du coup, contrairement à bien des œuvres issues du programme de la « Politique du 1% » qui, une fois délogées et transposées ailleurs, fonctionnent aussi bien ou aussi peu, Marceau se dit convaincu, lors de notre entretien, que cette performance est impossible sans son cadre.

Cette dépendance exceptionnelle s'explique également, et possiblement, par le caractère éphémère de l'intégration. Faute d'espace convenable à la valorisation d'une œuvre d'art pérenne, en deux ou trois dimensions, et pour éviter les scénarios réducteurs, tels que l'œuvre ramasse-poussière reléguée dans un coin obscur du bâtiment ou celle en situation d'itinérance à l'extérieur de celui-ci, la performance apparaît comme une option intéressante (Giguère 2013 : 65). Est-ce là la motivation du 2-22 ? Nous ne pouvons nous prononcer sur ce

point. N'empêche que cette raison est valable. Nous espérons qu'à l'avenir elle sera celle d'un propriétaire soucieux de la finalité de son intégration.

Cependant, dans un reportage réalisé par Radio-Canada, les propriétaires énoncent le désir de collaborer avec un artiste plutôt que de simplement recevoir un objet à exposer dans leurs locaux (Lapointe 2012). Bien que le programme d'intégration des arts fixe plusieurs paramètres relatifs à l'œuvre, dont la nature, l'emplacement et la stratégie de collectionnement, Marceau nous apprend en entrevue que les propriétaires se sont montrés réceptifs à ses propositions, notamment par rapport à l'élargissement du cadre d'intervention de la performance. *J'aime Montréal et Montréal m'aime* utilise la première passerelle alors que le programme la restreint à celles des deuxième, troisième et quatrième niveaux. Plus encore, par moment, l'œuvre abandonne carrément le cadre prescrit. En effet, son lancement se produit au Théâtre Outremont en plein Gala des arts visuels, la dernière phase technique emprunte la rue Sainte-Catherine le temps de quelques actions et l'exposition prévue à l'automne 2017 s'installera dans les espaces d'Artexte ou de VOX impliquant ainsi l'intérieur du bâtiment. De toute évidence, la vocation des propriétaires comme celle du bâtiment les prédispose à ces débordements. Les contraintes qu'entraîne une exposition étant facilement acceptables dans un contexte voué à la culture. Du coup, une question demeure : les prochains détenteurs d'une intégration de la sorte, sans expertise en arts visuels, seront-ils aussi sensibles aux propositions de l'artiste ?

3.3.3 Contre toute attente... une œuvre pérenne

La conservation matérielle des œuvres constitue un problème majeur au sein de la *Politique d'intégration des arts à l'architecture* qui, rappelons-le, tient plus que tout à la permanence. L'isolement, la négligence et l'iconoclasme correspondent typiquement aux symptômes de la détérioration et éventuellement aux causes de la destruction. En revanche, *J'aime Montréal et Montréal m'aime* échappe à ces conditions défavorables et, par le fait même, dépasse ce paradigme trop souvent récurrent.

La performance ne nécessite effectivement aucune attention particulière ou intervention d'ordre physique. Cependant, ne soyons pas aveuglée devant cette situation, à première vue, idéale. Dans un contexte où le propriétaire opte pour la production d'un ensemble documentaire comme stratégie de collectionnement, celui-ci s'expose à d'autres obligations, car la documentation implique également un travail de conservation méticuleux. À court terme, le dépositaire assure la survivance du fonds en appliquant idéalement diverses stratégies. Par exemple, il peut enregistrer le dossier sur différents supports, papier et numérique, produire plusieurs copies et stocker les exemplaires dans des lieux distincts. À long terme, la gestion du fonds documentaire concerne son actualisation. Par là, nous entendons que toute information nouvelle doit le compléter. Il s'agit d'un processus actif requérant une connaissance accrue des plateformes de communication et de diffusion en art actuel et une expertise en recherche pour assurer un suivi constant (Nicol 2001 : 23). Bref, une documentation rigoureuse constitue une source informationnelle considérable.

Ce processus s'avère bien plus complexe, dans le cas de *J'aime Montréal et Montréal m'aime*, puisque l'œuvre correspond à un cycle qui s'articule en cinq phases. En réalité, cinq performances sont à documenter et à conserver. La nature de l'intégration au 2-22 n'empêche pas sa soumission à l'activité de conservation. Cependant, dans ce contexte, elle s'apparente à une proposition émise par Laurensen, et présentée dans le premier chapitre, soit l'acte par lequel les propriétés de l'œuvre sont documentées, comprises et maintenues (Laurensen 2006 : 13).

Par conséquent, une œuvre conservée constitue certainement une œuvre durable. Ainsi, nous reprenons les dires de Rebecca Schneider lorsque nous affirmons que la performance de Marceau reste différemment (Schneider 2011 : 105). Nous sommes effectivement convaincus que *J'aime Montréal et Montréal m'aime* transcende sa nature éphémère.

D'un côté, cette performance persiste matériellement grâce à son ensemble documentaire. Le livre d'artiste, les photographies, les collectibles et possiblement les vidéos constituent les traces tangibles de l'œuvre. En prime, dès le commencement du projet, Marceau crée un site web, une trace virtuelle, encore plus accessible que la documentation

conservée chez Artex, regroupant de l'information visuelle, des images des événements, et générale, dont la description des phases et le calendrier du cycle (Marceau 2014).

De l'autre, cette performance connaît également une permanence immatérielle. En entrevue, Marceau déclare qu'il compte sur les témoignages oraux et écrits des spectateurs pour assurer la pérennité de *J'aime Montréal et Montréal m'aime*. Pour lui, la durabilité de l'œuvre ne se mesure pas à sa capacité de préservation, mais bien à son empreinte dans la mémoire collective. Dans cette idée, Marceau maximise et diversifie son audience en coordonnant certaines phases à la programmation du Quartier des spectacles. La première, dont l'événement conjoint se situe exceptionnellement dans Outremont, est entamée au Gala des arts visuels. La seconde se déroule pendant la Nuit blanche alors que la dernière phase technique profite du Festival International de Jazz. Ainsi, la performance envahit l'imaginaire du plus grand nombre de sorte que les citoyens se remémorent machinalement l'événement à la rencontre du bâtiment générant ainsi des « j'y étais » ou « j'aurais aimé y être » (Marceau 2012 : 2). L'œuvre ne peut connaître d'aboutissement définitif compte tenu des médiations plus ou moins subtiles qui la relancent sans cesse.

J'aime Montréal et Montréal m'aime est donc une œuvre pérenne en ce qu'elle se soumet à un protocole de conservation bien établi et qu'elle perdure matériellement par sa documentation, mais également de façon immatérielle en s'imprégnant dans la mémoire collective.

Malgré les difficultés qu'occasionne la performance au moment de la collectionner et celles que connaît la Politique, quand bien même ces avoirs répondent à une définition plus traditionnelle de l'œuvre d'art, *J'aime Montréal et Montréal* constitue une intégration déconcertante. Contre toute attente, elle s'avère bel et bien accommodante, intégrée et pérenne.

CONCLUSION

Une solution paradoxale

Théoriquement, étant donné sa nature performative, *J'aime Montréal et Montréal m'aime* apparaît comme une forte concentration des problèmes présentés et commentés dans ce mémoire. Par conséquent, elle semble impropre à la « Politique du 1% ». Pourtant, en pratique, tout porte à croire que cette intégration fonctionne exceptionnellement bien. Même que tous les arguments soutenant cette réussite s'appuient sur sa *performativité*.

Si nous résumons les analyses du troisième chapitre, nous constatons que les limites spatio-temporelles de l'œuvre accommodent le grand public qui n'est pas contraint à une confrontation permanente et obligée. Quant à la communauté artistique, elle apprécie certainement la performance, une forme d'art actuel solide impossible à confondre avec la décoration et offrant une meilleure représentativité de la création contemporaine québécoise. La performance constitue également un dénouement intéressant lorsque la destination ne dispose pas d'espace propice pour une incorporation permanente. Enfin, une stratégie de collectionnement compétente peut assurer sa conservation.

Devant ce constat de succès, que peu d'intégrations correspondant aux formes artistiques plus traditionnelles arrivent à égaler, il semble que, aussi paradoxal que cela puisse paraître, la performance représente une solution possible à la conciliation de la *Politique d'intégration des arts à l'architecture*.

Par ailleurs, *J'aime Montréal et Montréal m'aime* est, à notre avis, idéale comme première intégration performative. Certes, contrairement à bien des artistes, la Politique n'est pas contraignante pour Marceau, dont la démarche se caractérise par son accessibilité et son inscription dans le milieu investi, ce qui rend ce choix judicieux. Mais surtout, elle contribue possiblement à installer le principe de la mémoire protéiforme, autrement dit aux registres pluriels, tant matériel qu'immatériel et physique, dans l'imaginaire collectif puisqu'elle puise directement dans ce que Taylor appelle le répertoire. Marceau reprend effectivement *I Like America and America Likes Me* de Joseph Beuys, une œuvre marquante de 1974. En fait, il récupère ses particularités pour ensuite réinventer la performance originale par la juxtaposition

d'autres références provenant de souvenirs communs. Cette reprise partielle et complètement éclatée participe certainement à la survivance de la confrontation inoubliable entre l'artiste allemand et le coyote.

Que tous aient relativement accès à *J'aime Montréal et Montréal m'aime* et qu'un grand nombre de spectateurs assiste spontanément à cette œuvre parce qu'elle fait surgir en eux des souvenirs, corroborent la valeur de la transmission des pratiques dites éphémères au moyen de médiations tout aussi fugitives, c'est-à-dire orales et corporelles, mais également stables, telles que l'écrit et le visuel. Nous espérons que cette performance sensibilise le public au phénomène et à sa propre condition de corps-archive comme à celle de Marceau qui se présente comme un témoin. En effet, ce dernier constate le récit d'*I Like America and America Likes Me* par la consultation de la documentation visuelle, mais aussi comme un héritier, en ce qu'il porte en partie cette performance, et comme un corps-archive vécu, son action étant véritablement une œuvre à part entière bien qu'elle reprenne les codes d'une réalisation artistique préexistante et ceux de la culture populaire. Tout compte fait, Marceau emprunte au répertoire et s'y inscrit également ; autrement dit, il en fait une démonstration.

J'aime Montréal et Montréal m'aime confirme d'autant plus cette méthode optimale, défendue par Taylor et Lavoie-Marcus, entendant par là une collaboration entre l'écrit, l'oral et le corporel, car Marceau applique toutes ces approches tant pour concevoir son œuvre que pour la conserver.

Que le programme d'intégration des arts mise sur la documentation comme stratégie de collectionnement représente une situation inédite et surtout une solution envisageable pour la « Politique du 1% » qui multiplie les échecs dans la conservation matérielle des œuvres. Bien que la gestion d'un fonds documentaire exige une maîtrise des plateformes de communication et de diffusion en art actuel de même que des compétences de chercheur et qu'en réalité la grande majorité des propriétaires ne détient pas un tel bagage, à l'exception de ceux du 2-22, cette approche paraît malgré tout préférable. Certes, les manquements à cette tâche atteignent la documentation, et par conséquent la rigueur du fonds. En revanche, ils ne causent pas la perte totale de l'œuvre. Toujours est-il que des écrits paraîtront et constitueront, du même

coup, une bibliographie qui actualisera, de manière indirecte, le fonds documentaire en question.

Nos recherches montrent donc que des stratégies existent pour assurer le collectionnement des pièces éphémères. De toute évidence, ce n'est pas un manque de moyens qui provoque les protestations générales à l'égard de leur financement, mais bien une perception réductrice, partagée par le grand public, qui pèse sur elles. Pour y remédier, nous estimons qu'il faut exposer de plus en plus le public à ces productions de façon à engendrer, chez lui, une conversion vers une nouvelle conception de l'œuvre d'art, dont l'authenticité relève de son identité et non de son unicité, et dont la permanence est conceptuelle et non matérielle. Un renversement qui en influencera nécessairement un autre, celui de la conservation, de la préservation matérielle à la sauvegarde identitaire.

Nous proposons également, à l'instar de Goodman qui divise les arts en deux catégories distinctes, autographique et allographique, une séparation encore plus flagrante, celle des beaux-arts et de l'art contemporain. En fait, nous souhaitons actualiser l'authenticité, la permanence et la conservation, autrement dit appliquer les redéfinitions proposées dans le premier chapitre, uniquement pour l'art contemporain. Les concepts renouvelés se distinguent par leur ouverture compatible à l'hétérogénéité des arts, principal caractère de la création contemporaine. Nos redéfinitions ne concernent effectivement pas une seule réalité artistique. Elles permettent une lecture plurielle, voire adaptable, rendant ainsi admissibles, ou plutôt authentiques et durables, les œuvres stables comme les plus éphémères. Si nous engageons un tel changement de régime, la « Politique du 1% » qui prétend se consacrer à l'art contemporain québécois devra nécessairement, comme toutes les institutions concernées, adopter ces nouvelles conceptions, ce qui, par le fait même, occasionnera son ouverture à l'art éphémère et, conséquemment, une reconfiguration complète des catégories artistiques. En effet, à l'heure actuelle, *J'aime Montréal et Montréal m'aime* apparaît dans la *Liste des œuvres réalisées dans le cadre de la Politique d'intégration des arts à l'architecture* comme une installation et non comme une performance (Gouvernement du Québec 2015 : 13).

Enfin, notre verdict est que *J'aime Montréal et Montréal m'aime* s'avère une piste à investiguer pour une conciliation de la Politique, du public et de l'art contemporain. Contrairement à plusieurs intégrations, qui bien qu'elles s'inscrivent de plein fouet dans les prémisses de la Politique échouent complètement, celle-ci se révèle accommodante, intégrée et pérenne. Elle possède également le potentiel pour engager le changement de régime défendu dès le premier chapitre. N'empêche que seules les futures initiatives de la sorte, s'il y en a, pourront, dans les meilleurs cas, valider les vertus que nous attribuons à la performance dans le cadre de la *Politique d'intégration des arts à l'architecture*. C'est donc un dossier à surveiller de près.

Apports et limites relatifs à cette recherche

L'analyse menée ici connaît des apports et des limites relatifs à trois aspects, soit l'étude de cas, le terrain et le cadre théorique.

En tant que première intégration performative réalisée dans le cadre de la *Politique d'intégration des arts à l'architecture* et en tant que « performance fragmentée », nous constatons qu'aucun des auteurs lus ne présente un tel cas ; ainsi, *J'aime Montréal et Montréal m'aime* mérite une étude rigoureuse. De ce fait, notre recherche s'applique, d'une part, à constituer une documentation considérable pour cette œuvre. Elle détaille soigneusement son contexte et ses enjeux. Cependant, la performance est brièvement résumée, ce que justifie notre absence aux événements, hormis la quatrième phase, la pauvreté de la documentation et surtout le développement du propos principalement orienté vers le collectionnement de l'œuvre. Malgré cette description lacunaire, ce mémoire constitue une médiation écrite qui, nous le souhaitons, contribuera à sa permanence. D'autre part, notre recherche propose une évaluation de l'intégration à l'édifice 2-22, qui s'appuie sur une enquête minutieuse de la « Politique du 1% », à travers laquelle trois difficultés principales sont identifiées, soit la réception publique des œuvres, leur incorporation et leur conservation. Au terme de l'analyse, il semble que *J'aime Montréal et Montréal m'aime* est une réussite. Toutefois, son contexte d'intégration idéal, soit la zone urbaine, le bâtiment et les propriétaires, favorise certainement

ce constat. Avec elle, l'éphémère apparaît comme une solution possible, et non définitive, à la conciliation de la mesure étatique.

L'entrevue profite au mémoire, mais connaît également certaines limites. Quelques allégations de Marceau s'avèrent définitives et absolument significatives pour le développement de notre propos, par exemple le changement dans le programme d'intégration des arts, c'est-à-dire la présentation de quatre phases performatives et d'une exposition comme cinquième événement. Cela affecte considérablement la conclusion de la section 3.2.2.3 qui autrement annoncerait la prochaine et dernière phase du cycle, tandis que d'autres, bien qu'elles soient essentielles, restent à confirmer. La composition du fonds documentaire, sujette aux ajouts comme aux retraits, et celle de l'exposition, dont le contenu nous est inconnu, mais se rapproche certainement du fonds, comptent parmi ces données encore non déterminées.

Aussi pertinent que cela puisse paraître, un entretien avec la propriétaire et gestionnaire de l'intégration, la directrice d'Artexte, ne s'est pas avéré utile. Notre correspondance révèle que, malgré le caractère public du dossier, certaines informations restent confidentielles. C'est pourquoi nous ne divulguons pas le contrat, sur lequel nous avons mis la main, engageant Marceau dans la création de *J'aime Montréal et Montréal m'aime* et les cinq propriétaires à l'intégration de celle-ci. Ainsi, les questions suivantes restent sans réponse : comment le 2-22 s'est-il prévalu d'une intégration performative ? Quelle est l'entente entre le 2-22 et le MCCQ ? Bien que le cycle performatif soit terminé, un dernier événement est attendu. Sous peu, de nouvelles données, actuellement manquantes, seront publiquement accessibles, telles que les composantes de l'exposition et celles du fonds documentaire. Espérons que la fin du cycle désengage les propriétaires au silence pour qu'ils éclairent nos interrogations restées en suspens.

Notre étude de la muséalisation de la performance identifie une double résistance entre la pratique artistique et l'institution muséale. Si la nature éphémère de la première semble problématique pour la seconde, c'est certainement un enjeu artistique, mais également idéologique. Nous observons effectivement que la muséalisation entretient une perception stricte à l'égard de l'œuvre d'art. Les théories traditionnelles de la conservation révèlent ses

caractères constitutifs qu'il semble pertinent de redéfinir. La redéfinition de l'authenticité, empruntée à Pip Laurenson, et celle de la permanence, élaborée à partir des notions de répertoire de Diana Taylor et de corps-archive d'André Lepecki, se sont révélées efficaces pour ouvrir la muséalisation à l'ensemble de la production artistique contemporaine. Elles profitent d'autant plus à la *Politique d'intégration des arts à l'architecture* que notre analyse révèle être comparable au musée.

Le cadre théorique propose un renversement idéologique dans l'institution et, par conséquent, dans la société qu'elle influence grandement. Bien que la réflexion conceptuelle engagée par ce mémoire soit justifiée, elle demeure utopique. Nous nous interrogeons effectivement sur son degré de faisabilité et, sur une note moins défaitiste, sur le temps que nécessite son implantation dans le tissu institutionnel puis social, car le collectionnement de la performance est un problème actuel que nous devons résoudre à court terme. Comment, en effet, renverser une pensée qui domine depuis le XVIII^e siècle ? Notre réflexion nous amène à proposer une exposition accrue à l'art contemporain. Cependant, elle ne développe pas de solution concrète. Elle présente deux approches à partir desquelles nous retenons trois stratégies de collectionnement qu'utilisent présentement les institutions, effleure une méthode binaire défendue par Diana Taylor et Catherine Lavoie-Marcus, comme par nous-mêmes, et survole les propositions de Pip Laurenson pour une nouvelle pratique de la conservation. Bref, si nous reconnaissons que les redéfinitions des concepts sont schématiquement défendues, elles méritent une présentation plus approfondie et exemplifiée.

Donner suite à cette recherche

Finalement, il semble important de suggérer quelques prolongements de recherche faisant écho aux limites présentées ci-haut. Dans un premier temps, une analyse exhaustive de *J'aime Montréal et Montréal m'aime* en tant qu'œuvre, par conséquent des citations qu'elle contient et des réflexions qu'elle génère, paraît judicieuse pour consolider la démarche de Marceau, que nous n'avons pas exemplifié. Il importe aussi de comprendre davantage cette

réalisation, que nous avons résumée, et d'analyser le phénomène de la mémoire collective auquel nous l'associons.

Ensuite, une étude de l'exposition, une fois qu'elle sera présentée, et du fonds documentaire, une fois qu'il sera déposé, s'avèrera nécessaire pour compléter les informations manquantes dans ce mémoire. Quelques années plus tard, il sera également pertinent de revenir au 2-22 pour constater l'état du travail de gestion du fonds documentaire, c'est-à-dire les actualisations qui le compléteront, et les réapparitions totales, reprise(s) de l'exposition, ou partielles, projections vidéographiques ou photographiques grâce aux écrans du bâtiment. De plus, une relance aux propriétaires se révélera peut-être éclairante quant aux « pourquoi » et « comment » que cette intégration génère.

Enfin, nous recommandons une étude consacrée à l'ébranlement des modèles de collectionnement fondamentaux et à l'élaboration de nouveaux principes qui, en se basant sur la position défendue dans ce mémoire, répondront aux besoins de la création actuelle et permettront, par conséquent, son entrée, sans contrainte majeure, dans les collections publiques.

Bibliographie

Articles de périodique

- AUSLANDER, Philip (2006). « The Performativity of Performance Documentation », *Performing Arts Journal*, vol. 28, n° 3, p. 1-10.
- BELLAVANCE, Guy (1990). « L'art public contemporain et la ville », *Trames*, vol. 2, n° 3, p. 32-38.
- BÉNICHOU, Anne (2010). « Images de performance, performances des images », *Ciel variable : art, photo, médias, culture*, n° 86, p. 40-57.
- BLISTÈNE, Bernard (2005). « Joseph Beuys », *Beaux arts magazine*, n° 249, p. 60-69.
- BOISVERT, Gilles (1987). « Pratiques d'intégration : contraintes et possibilités », *Cahier des arts visuels du Québec*, vol. 8, n° 32, hiver, p. 15-16.
- CLOUTEAU, Ivan (2004). « Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions auctoriales », *Culture et Musées*, n° 3, Septembre, p. 23-44.
- CORNET, Lucienne (1987). « Pratique d'intégration, pratique d'atelier : attitude devant ces deux types d'intervention », *Cahier des arts visuels du Québec*, vol. 8, n° 32, hiver, p. 23-24.
- COUTURE, Francine (1997). « La reconnaissance du public par l'artiste : les années 60 », *Vie des Arts*, vol. 40, n° 166, p. 18-20.
- COUZINET, Viviane (2004). « Le document : leçon d'histoire, leçon de méthode », *Communication & langages*, n° 140, Juin, p. 19-29.
- DÉRY, Louise (1986). « Interroger le lieu », *Vie des Arts*, vol. 30, n° 122, p. 22-27.
- DÉRY, Louise (1987). « L'art public : de l'objet à voir à l'espace à vivre », *Cahier des arts visuels du Québec*, vol. 8, n° 32, hiver, p. 3-6.
- DÉRY, Louise (1987). « Le programme québécois du « 1% »... Au sujet de la régionalisation! », *Cahier des arts visuels du Québec*, vol. 8, n° 32, hiver, p. 37-38.
- DÉRY, Louise (1996). « Le désir d'un art public », *Possibles*, vol. 20, n° 4, automne, p. 21-31.

- DESGAGNÉS, Geneviève (1987). « Petit procès d'intention à mes amis les architectes », *Cahier des arts visuels du Québec*, vol. 8, n° 32, hiver, p. 52-53.
- DU BOIS, André (1987). « L'intégration de l'art à l'architecture... Une question de contact! », *Cahier des arts visuels du Québec*, vol. 8, n° 32, hiver, p. 29.
- GAGNIER, Richard (2004). « L'œuvre à refaire : Existence de l'œuvre en tant qu'exposée et attitude de l'artiste face à sa reconstruction », *Espace*, n° 69, Automne, p. 10-17.
- GIGUÈRE, Amélie (2013). « L'art de la performance au 2-22 », *esse arts + opinions*, n° 78, p. 64-67.
- GIGUÈRE, Amélie (2014). « Collectionner la performance : un dialogue entre l'artiste et le musée », *Muséologie : les cahiers d'études supérieures*, vol. 7, n° 1, p. 169-185.
- GOYER-OUIMETTE, Geneviève (2011-2012). « Thierry Marceau. Irrévérances artistiques ou comment reconnaître un piège et s'y engager », *Espace : Art actuel*, n° 98, p. 16-19.
- HUMMELEN, Ijsbrand (2005). « Conservation strategies for modern and contemporary art : Recent developments in the Netherlands », *Cr*, n° 3, p. 22-26.
- JONES, Amelia (1997). « "Presence" in Absentia : Experiencing Performance as Documentation », *Art Journal*, vol. 56, n° 4, p. 11-18.
- LAMARCHE, Lise (1991). « Le public c'est les autres. Quelques notes échevelées sur l'art public », *Possibles*, vol. 15, n° 4, automne, p. 67-75.
- LAMY, Jonathan (2014). « Dans l'atelier du performeur. Entrevue-questionnaire sur la préparation en art-action », *Inter : art actuel*, n° 118, p. 14-19.
- LAURENSEN, Pip (2006). « Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installation », *Tate Papers*, [En ligne], n° 6, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/authenticity-change-and-loss-conservation-time-based-media>. Consulté le 27 mars 2015.
- LEBLOND, Jean-Claude (1983). « L'intégration de l'art à l'architecture : un tournant? », *Vie des Arts*, vol. 27, n° 110, p. 18-23.
- LEPECKI, André (2010). « The Body as Archive : Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances », *Dance Research Journal*, vol. 42, n° 2, p. 28-48.

- LIPPARD, Lucy R. et John CHANDLER (1968). « The Dematerialisation of Art », *Art International*, vol. 12, n° 2, p. 31-36.
- MARONTATE, Jan (2005). « Rethinking Permanence and Change in Contemporary Cultural Preservation Strategies », *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, vol. 34, n° 4, Hiver, p. 285-305.
- MILJECVIC, Milena (1987). « L'application des arts à l'architecture », *Cahier des arts visuels du Québec*, vol. 8, n° 32, hiver, p. 26.
- NICOL, Monique (2001). « Documenter l'art contemporain : pratiques actuelles », *Bulletin d'informations de l'Association des bibliothécaires français*, n° 192, Octobre, p. 20-25.
- POCREAU, Yan (2006). « À l'attaque! BGL, Thierry Marceau », *Espace : Art actuel*, n° 77, p. 16-21.
- SABET, Aseman (2013). « Nouvelles problématiques de l'éphémère », *Espace : Art actuel*, n° 103-104, p. 45-47.
- SABET, Aseman (2013-2014). « Retour sur la temporalité des œuvres publiques », *Espace : Art actuel*, n° 106, p. 37-39.
- SALVAIL, Reno (1987). « La transformation d'un vol en un lieu versus la modification d'un espace le composant », *Cahier des arts visuels du Québec*, vol. 8, n° 32, hiver, p. 19-20.
- SANTONE, Jessica (2008). « Marina Abramovic's Seven Easy Pieces : Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History », *Leonardo*, vol. 41, n° 2, p. 147.
- SCHNEIDER, Rebecca (2001). « Archives : Performance Remains », *Performance Research*, vol. 6, n° 2, p. 100-108.
- SEASE, Catherine (1998). « Codes of Ethics for Conservation », *International Journal of Cultural Property*, n° 1, p. 98-114.
- SIOUI DURAND, Guy (1992). « Aventure et mésaventures des sculptures environnementales au Québec 1951-1991 », *Recherches sociographiques*, vol. 33, n° 2, p. 205-237.

UZEL, Jean-Philippe (1998). « Qu'est-ce qui est « public » dans l'« art public »? », *ETC*, n° 42, p. 40-42.

VIAU, René (1983). « L'intégration des arts à l'architecture : une solution à un pour cent et plus », *Habitat*, vol. 26, n° 3, p. 14-17.

Articles de presse

CARDINAL, François (2012). « Entourée de barbelés, une sculpture négligée... qui semble oubliée! », *La presse*, [En ligne], <http://blogues.lapresse.ca/avenirmtl/2012/06/21/entouree-de-barbeles-une-sculpture-negligee...-qui-semble-oubliee/>. Consulté le 9 novembre 2015.

DELGADO, Jérôme (2013). « Arts visuels - Plus qu'un édifice, ce 2-22 », *Le Devoir*, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/373691/plus-qu-un-edifice-ce-2-22>. Consulté le 4 mars 2016.

Le DEVOIR (2011). « Vers un assouplissement de la politique du 1%? », *Le Devoir*, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/332281/vers-un-assouplissement-de-la-politique-du-1>. Consulté le 9 novembre 2015.

DOYON, Frédérique (2010). « Intégration des arts à l'architecture - Les PPP contournent la politique du 1% », *Le Devoir*, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/281546/integration-des-arts-a-l-architecture-les-ppp-contournent-la-politique-du-1>. Consulté le 9 novembre 2015.

DOYON, Frédérique (2012). « Politique d'intégration des arts à l'architecture - Les 1% de la "politique du 1%" », *Le Devoir*, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/366456/les-1-de-la-politique-du-1>. Consulté le 4 novembre 2015.

PARÉ, Isabelle (2010). « Art public - Les artistes inquiets des manquements à la loi sur le 1% », *Le Devoir*, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/311729/art-public-les-artistes-inquiets-des-manquements-a-la-loi-sur-le-1>. Consulté le 9 novembre 2015.

PARÉ, Isabelle (2012). « Le 2-22 prend finalement vie dans le Quartier des spectacles », *Le Devoir*, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/341989/le-2-22-prend-finalement-vie-dans-le-quartier-des-spectacles>. Consulté le 4 mars 2016.

SIAG, Jean (2012). « Le 2-22 Sainte-Catherine, enfin ouvert! », *La presse*, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/201202/06/01-4493164-le-2-22-sainte-catherine-enfin-ouvert.php>. Consulté le 4 mars 2016.

Audio-visuel

Scrapper l'art (2011). Réalisateur Suzanne, Guy, Montréal: CinéFête, film : 1 DVD, 49 min 32 s, sonore, couleur, 12 cm.

Une œuvre d'art éphémère au 2-22 (2012). Réalisateur LAPOINTE, Tanya: Téléjournal de Radio-Canada.

Chapitres de livre

BOURDOT, Elsa et Amélie GIGUÈRE (2015). « Les reprises de performances comme entreprises de mémoire. Regard sur des pratiques de musées et d'artistes », Anne Bénichou, *Recréer/Scripter : Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon: Les presses du réel, p. 417-440.

COUTURE, Francine et Richard GAGNIER (2010). « Les valeurs de la documentation muséologique : entre l'intégrité et les usages de l'œuvre d'art », Anne Bénichou, *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon: Les presses du réel, p. 323-348.

HERMENS, Emma et coll. (2005). « Working with artist in order to preserve original intent », Ijsbran Hummulen et Dionne Sillé, *Modern Art : Who Cares? Reseach Project and International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Londres: Archetypes Publication, p. 391-399.

JONES, Amelia (2012). « Temporal Anxiety/"Presence in Abstentia" : Experiencing Performance as Documentation », Gabriella Giannachi, Nick Kaye et Michael Shanks,

Achaeologies of Presence : Art, Performance and the Persistence of Being, Londres et New York: Routledge, p. 197-221.

JONES, Amelia (2015). « Angoisse temporelle/"Presence" in Abstentia. Faire l'expérience de la performance par l'intermédiaire de sa documentation », Anne Bénichou, *Recréer/Scripter : Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Traduit de l'anglais par Aude Tincelin, Dijon: Les presses du réel, p. 263-293.

LAVOIE-MARCUS, Catherine (2015). « De la documentation comme partition : le parergon chorégraphique », Anne Bénichou, *Recréer/Scripter : Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon: Les presses du réel, p. 71-91.

LEPECKI, André (2015). « Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse », Anne Bénichou, *Recréer/Scripter : Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Traduit de l'anglais par Aude Tincelin, Dijon: Les presses du réel, p. 33-70.

PHELAN, Peggy (1993). « The ontology of performance : representation without reproduction », *Unmarked : the Politics of Performance*, Londres; New York: Routledge, p. 146-166.

Communiqués de presse

Montréal magique - Une performance de Thierry Marceau, (2015). Montréal.

Phase 2 du projet 1/100 de 2-22, J'aime Montréal et Montréal m'aime (2014). Montréal.

Documents gouvernementaux

CARPENTIER, Michel (1996). « Décret 955-96 », *Gazette officielle du Québec*, [En ligne], n° 35, <http://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/politique-integration-arts.pdf>. Consulté le 1 novembre 2014.

- Gouvernement du Québec (1999). *Examen des politiques culturelles en Europe de l'ouest et aux États-Unis*, Québec: Gouvernement du Québec.
- Gouvernement du Québec (2009). *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics, Guide d'application*, Québec: Gouvernement du Québec.
- Gouvernement du Québec (2010). *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics, Évaluation*, Québec: Gouvernement du Québec.
- Gouvernement du Québec (2012). *Invitation aux artistes professionnels des arts visuels et des métiers d'art - Concours pour une œuvre d'art performatif au 2-22 : Contexte, programme d'intégration et modalités d'inscription*, Québec: Gouvernement du Québec.
- Gouvernement du Québec (2012). *Description du programme d'intégration retenu par le comité ad hoc aux fins d'un concours par appel public*, Québec: Gouvernement du Québec.
- Gouvernement du Québec (2014). *Intégration des arts à l'architecture et à l'environnement : cahier de bonnes pratiques pour la pérennité des œuvres*, Québec: Gouvernement du Québec.
- Gouvernement du Québec (2015). *Liste des œuvres réalisées dans le cadre de la Politique d'intégration des arts à l'architecture : Région 06 - Montréal 1961-2014*, Québec: Gouvernement du Québec.
- Ministère de la Culture et de la Communication (2012). *Décret consolidé 2012-4*, Paris : Ministère de la Culture et de la Communication.

Documents non publiés

- MARCEAU, Thierry (2012). *Lettre d'intérêt*.
- MARCEAU, Thierry (2012). *Concept de l'œuvre*.

Mémoire

FORTIN, Érick (2004). *Démocratisation et Politique d'intégration des arts à l'architecture*,
Maîtrise en sociologie: Université Laval.

Monographies

ALTSHULER, Bruce (2007). *Collecting the New*, Princeton; Oxford: Princeton University
Press.

BÉNICHOU, Anne (2010). *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation
dans les arts visuels contemporains*, Dijon : Les presses du réel.

BÉNICHOU, Anne (2015). *Recréer/Scripter: Mémoires et transmissions des œuvres
performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon: Les presses du réel.

Bureau d'art public de la Ville de Montréal (2010). *Pour un nouveau cadre d'intervention en
art public*, Montréal: Ville de Montréal.

Conseil d'architecture, d'urbanisme et de l'environnement des Hauts-de-Seine (1992). *L'art
contemporain, l'homme, la ville : histoire, méthodes, observatoire*, Boulogne-
Billancourt: Topos 92.

DESVALLÉES, André et François MAIRESSE (2011). *Dictionnaire encyclopédique de
muséologie*, Paris: Armand Colin.

DOUROUX, Xavier, Franck GAUTHEROT et Éric TRONCY (1998). *Compilation : Une
expérience de l'exposition*, Dijon: Les Presses du réel.

GENETTE, Gérard (1994). *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris: Seuil.

GOLDBERG, Roselee (1979, 2001). *Performance Art : from Futurism to the Present*, London:
Thames and Hudson.

HEATHFIELD, Adrian et Amelia JONES (2012). *Perform, Repeat, Record Live Art in
History*, Chicago; Bristol: Intellect.

HERGOTT, Fabrice et Marion HOHLFELDT (1994). *Joseph Beuys*, Paris: Centre Pompidou.

POINSOT, Jean-Marc (2008). *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon:
Les presses du réel.

- RINEHART, Richard et Jon IPPOLITO (2014). *Re-Collection : Art, New Media and Social Memory*, Boston: The MIT Press.
- RUGG, Judith et Michèle SEDGWICK (2007). *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Bristol; Chicago: Intellect Books.
- SOCIÉTÉ DE DÉVELOPPEMENT ANGUS (2009). *2-22 Sainte-Catherine Est. Concept préliminaire*, 2 mars, [En ligne], <http://ocpm.qc.ca/sites/ocpm.qc.ca/files/pdf/P37/2c1a.pdf>, Consulté le 6 novembre 2014.
- SOCIÉTÉ DE DÉVELOPPEMENT ANGUS (2009). *Le 2-22. Quadrilatère Saint-Laurent : Projet de requalification urbaine*, 21 mai, [En ligne], <http://ocpm.qc.ca/sites/ocpm.qc.ca/files/pdf/P37/3e.pdf>, Consulté le 6 novembre 2014.
- TAYLOR, Diana (2003). *The Archive and The Repertoire : Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham: Duke University Press.

Pages web

- Atlas Museum (2015). *Dialogue avec l'histoire (Jean Pierre Raynaud)*, [En ligne], [http://publicartmuseum.net/wiki/Dialogue_avec_l'histoire_\(Jean_Pierre_Raynaud\)](http://publicartmuseum.net/wiki/Dialogue_avec_l'histoire_(Jean_Pierre_Raynaud)). Consulté le 20 juillet 2016.
- Canadian Architects (2012). *Le 2-22*, [En ligne], http://www.canadian-architects.com/fr/projects/35696_Le_2_22. Consulté le 4 mars 2016.
- GAGNON, Marie (2012). *Le 2-22 : emblème de l'écologie sociale*, [En ligne], <http://www.voirvert.ca/projets/projet-etude/le-2-22-embleme-l'ecologie-sociale>. Consulté le 22 mars 2016.
- Gouvernement du Québec (2012). *Concours national pour la réalisation d'une œuvre d'art performatif au 2-22*, [En ligne], http://mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=2328&tx_ttnews%5D=6072&cHash=1f72e94c78b635cdc68d7c82cbccd452. Consulté le 4 mars 2016.

- Gouvernement du Québec (2014). *Loi sur le patrimoine culturel*, [En ligne], http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/P_9_002/P9_002.html. Consulté le 6 novembre 2014.
- MACKROUS, Paule (2014). *Entrevue avec Thierry Marceau*, [En ligne], <http://www.punctum-qc.com/article-thierry-marceau.html>. Consulté le 24 novembre 2014.
- MARCEAU, Thierry (2012). *1/100 de 2-22 J'aime Montréal et Montréal m'aime*, [En ligne], <http://thierry-marceau.com/2-22/02.html>. Consulté le 31 mars 2016
- MARCEAU, Thierry. *Thierry Marceau*, [En ligne], <http://www.thierry-marceau.com>. Consulté le 31 mars 2016.
- Newswire (2012). *Inauguration du 2-22, le nouvel édifice phare du Quartier des spectacles!*, [En ligne], <http://www.newswire.ca/fr/news-releases/inauguration-du-2-22-le-nouvel-edifice-phare-du-quartier-des-spectacles--509568401.html>. Consulté le 4 mars 2016.
- PORTER, Isabelle (2015). « Labeaume avait promis de reconstruire "Dialogue avec l'histoire" », *Le Devoir*, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/448148/sculpture-labeaume-avait-promis-de-reconstruire-dialogue-avec-l-histoire>. Consulté le 20 juillet 2016.
- RADIO-CANADA (2015). « La démolition de l'Agora du square Viger condamnée par la famille de Charles Daudelin », *Radio-Canada*, [En ligne], http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2015/06/08/002-agora-square-viger-charles-daudelin-succession-reaction.shtml. Consulté le 20 juillet 2016.
- RADIO-CANADA (2015). « L'œuvre Dialogue avec l'histoire démolie à la place de Paris », *Radio-Canada*, [En ligne], <http://ici.radio-canada.ca/regions/quebec/2015/06/17/001-monument-place-paris-detruit-dialogue-histoire-cadeau-paris.shtml>. Consulté le 20 juillet 2016.
- RADIO-CANADA (2016). « L'œuvre Dialogue avec l'histoire pourrait être reconstruite », *Radio-Canada*, [En ligne], <http://ici.radio-canada.ca/regions/quebec/2016/06/22/008-dialogue-histoire-reconstruction-quebec-jean-pierre-raynaud.shtml>. Consulté le 20 juillet 2016.

Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (2015). *L'AGORA de Daudelin vouée à la destruction par la Ville de Montréal*, [En ligne], <http://www.raav.org/lagora-de-daudelin-vouee-la-destruction-par-la-ville-de-montreal>. Consulté le 20 juillet 2016.

RUKAVINA, Steve (2015). « New plans for Viger Square preserve concrete Agora Art », *CBC News*, [En ligne], <http://www.cbc.ca/news/canada/montreal/viger-square-public-art- agora-1.3244022>. Consulté le 20 juillet 2016.

Thèses

DÉRY, Louise (1991). *Art public et intégration des arts à l'architecture au Québec : contexte et création*, Doctorat, Sainte-Foy: Université Laval.

GIGUÈRE, Amélie (2012). *Art contemporain et documentation : La muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*, Doctorat international en muséologie, médiation et patrimoine, Montréal : Université du Québec à Montréal ; Avignon : Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

Figures



Figure 1.1 : Jean-Pierre Raynaud, *Dialogue avec l'histoire*, 1987, sculpture, Place de Paris, Québec, photo : Flickr 2011.

Source : <http://www.rcinet.ca/fr/2015/06/17/quebec-dialogue-avec-lhistoire-de-jean-pierre-raynaud-demolie/>, Consulté le 4 août 2016.



Figure 1.2 : *Destruction de l'œuvre Dialogue avec l'histoire*, 2015, Place de Paris, Québec, photo : Pierre-Olivier Fortin.

Source : <http://www.journaldequebec.com/2015/06/17/demantelement-du-cube-blanc>, Consulté le 4 août 2016.



Figure 2.1 : Charles Daudelin, *Mastodo*, 1984, sculpture, 420 x 580 x 610 cm, Square Viger (îlot A), Montréal, photo : Alain Chassé.

Source : <http://artpublic.ville.montreal.qc.ca/oeuvre/mastodo/>, Consulté le 22 août 2016.



Figure 2.2 : Charles Daudelin, *Agora*, 1983, installation, 762 x 762 x 762 cm, Square Viger (îlot A), Montréal, photo : Michel Dubreuil.
Source : <http://artpublic.ville.montreal.qc.ca/oeuvre/agora/>, Consulté le 22 août 2016.



Figure 3.1 : Orlan, *MesuRages du Centre Pompidou*, 1977, performance, Centre Georges-Pompidou, Paris.

Source : <http://www.orlan.eu/works/performance-2/nggallery/page/2>, Consulté le 22 août 2016.



Figure 3.2 : Orlan, *MesuRages du Centre Pompidou*, 1977, performance, Centre Georges-Pompidou, Paris.
Source : <http://www.orlan.eu/works/performance-2/nggallery/page/2>, Consulté le 22 août 2016.



Figure 3.3 : Orlan, *MesuRages du Centre Pompidou*, 1977, performance, Centre Georges-Pompidou, Paris.

Source : <http://ensembles.mhka.be/items/6058/assets/12733>, Consulté le 22 août 2016.



Figure 4.1 : Claudie Gagnon, *Les Époux Arnolfini*, tiré du cabaret de tableaux vivants *Dindons et limaces*, 2008, Tableau vivant mettant en scène deux interprètes, Scène et accessoires (costumes, lustre et miroir), Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, no d'inventaire 2009.89, © Claudie Gagnon, photo : MNBAQ, Jean-Guy Kerouac.



Figure 4.2 : Jan van Eyck, *Les Époux Arnolfini*, 1434, Huile sur bois, 82.2 x 60 cm, The National Gallery, Londres, no d'inventaire NG186, photo : National Gallery, Licence Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International.

Source : <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>, Consulté le 22 août 2016.

Licence Creative Commons : <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>, Consulté le 22 octobre 2016.



Figure 5.1 : Aedifica et Gilles Huot Architectes, 2-22, 2012, Coin Saint-Laurent/Sainte-Catherine, Montréal.

Source : <http://m.aedifica.com/en/projects/architecture/2-22>, Consulté le 22 août 2016.



Figure 5.2 : Aedifica et Gilles Huot Architectes, 2-22 (*vue de la rue Saint-Dominique*), 2012, Coin Saint-Laurent/Sainte-Catherine, Montréal.
Source : <http://m.aedifica.com/en/projects/architecture/2-22>, Consulté le 22 août 2016.



Figure 6.1 : Joseph Beuys, *I Likes America and America Likes Me*, 1974, performance, Galerie René Block, New York.

Source : <http://www.e-flux.com/journal/the-boss-on-the-unresolved-question-of-authority-in-joseph-beuys'-œuvre-and-public-image/>, Consulté le 22 août 2016.



Figure 6.2 : Joseph Beuys, *I Likes America and America Likes Me*, 1974, performance, Galerie René Block, New York, photo : Lorraine Senna.

Source : <http://actesbranly.revues.org/image.php?source=docannexe/image/241/img-1-small640.jpg&titlepos=up>, Consulté le 22 août 2016.



Figure 6.3 : Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*, 1974, performance, Galerie René Block.

Source : <http://www.wikiart.org/en/joseph-beuys/i-like-america-and-america-likes-me>, Consulté le 22 août 2016.



Figure 7.1 : Thierry Marceau, *Phase 1 : Habiter*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2012, Théâtre Outremont, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.



Figure 7.2 : Thierry Marceau, *Phase 1 : Habiter*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2012, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.



Figure 7.3 : Thierry Marceau, *Phase 1 : Habiter*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2012, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.



Figure 7.4 : Thierry Marceau, *Phase 1 : Habiter*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2012, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.



Figure 7.5 : Thierry Marceau, *Phase 1 : Habiter*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2012, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.



Figure 7.6 : Thierry Marceau, *Phase 1 : Habiter*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2012, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

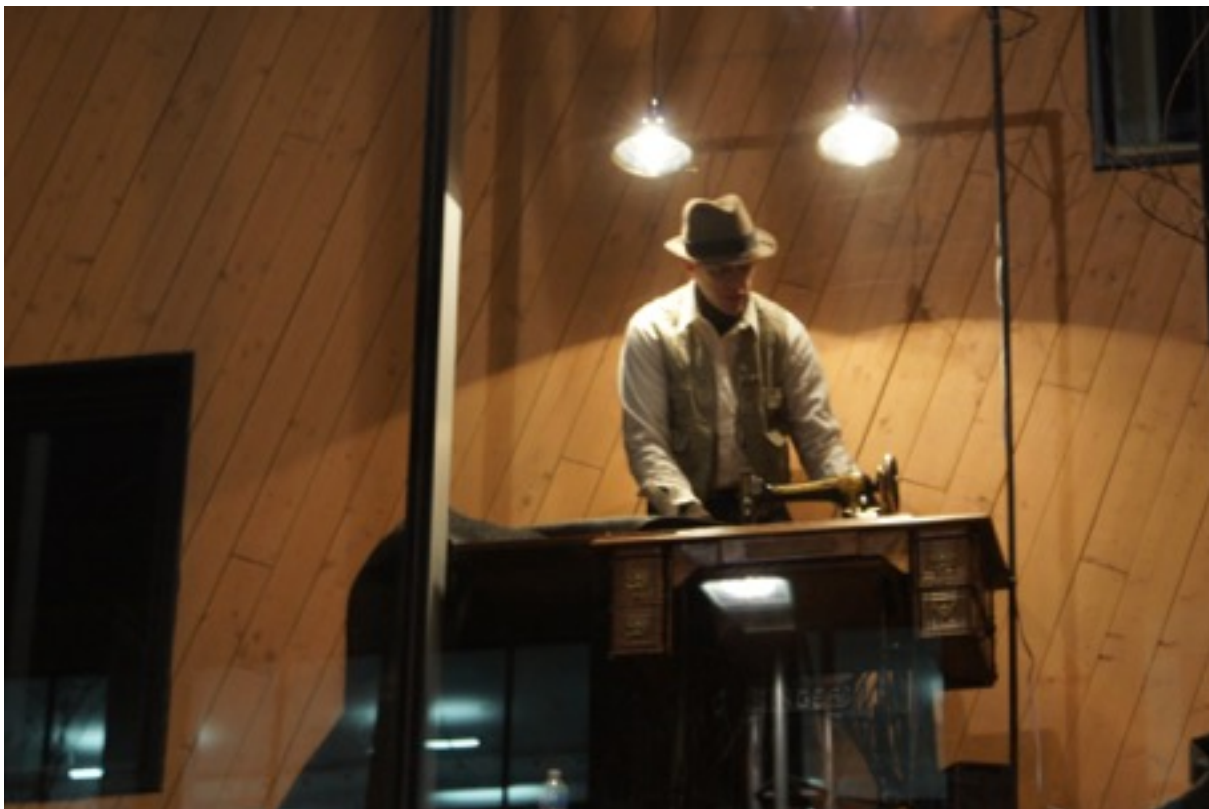


Figure 8.1 : Thierry Marceau, *Phase 2 : L'apprenti*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2014, 2-22 Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.



Figure 8.2 : Thierry Marceau, *Phase 2 : L'apprenti*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2014, 2-22 Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

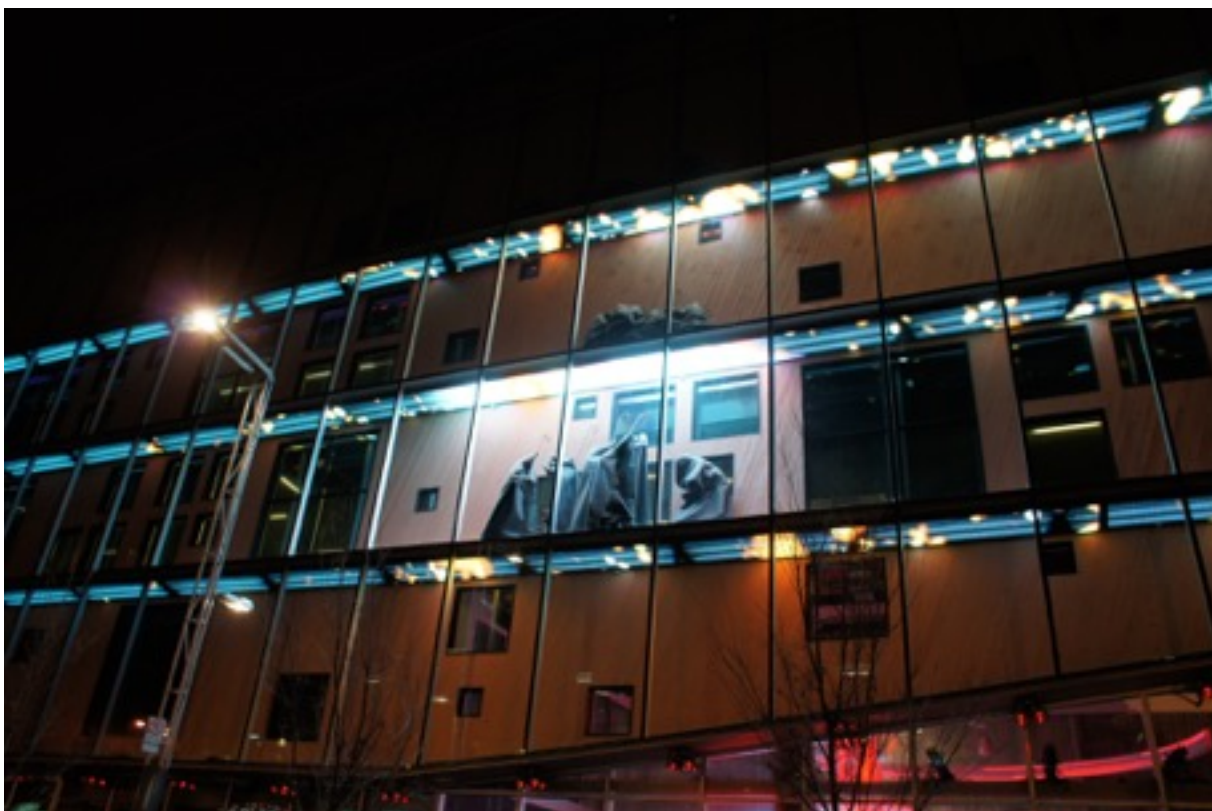


Figure 8.3 : Thierry Marceau, *Phase 2 : La lumière*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2014, 2-22 Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.



Figure 8.4 : Thierry Marceau, *Phase 2 : La lumière*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2014, 2-22 Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.



Figure 9.1 : Thierry Marceau, *Phase 3 : Montréal magique*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime, 2015, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.



Figure 9.2 : Thierry Marceau, *Phase 3 : Montréal magique*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime, 2015, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.



Figure 9.3 : Thierry Marceau, *Phase 3 : Montréal magique*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime, 2015, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.



Figure 10.1 : Thierry Marceau, *Phase 4 : Le début du spectacle*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2016, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.



Figure 10.2 : Thierry Marceau, *Phase 4 : Le début du spectacle*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2016, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.



Figure 10.3 : Thierry Marceau, *Phase 4 : Le début du spectacle*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2016, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

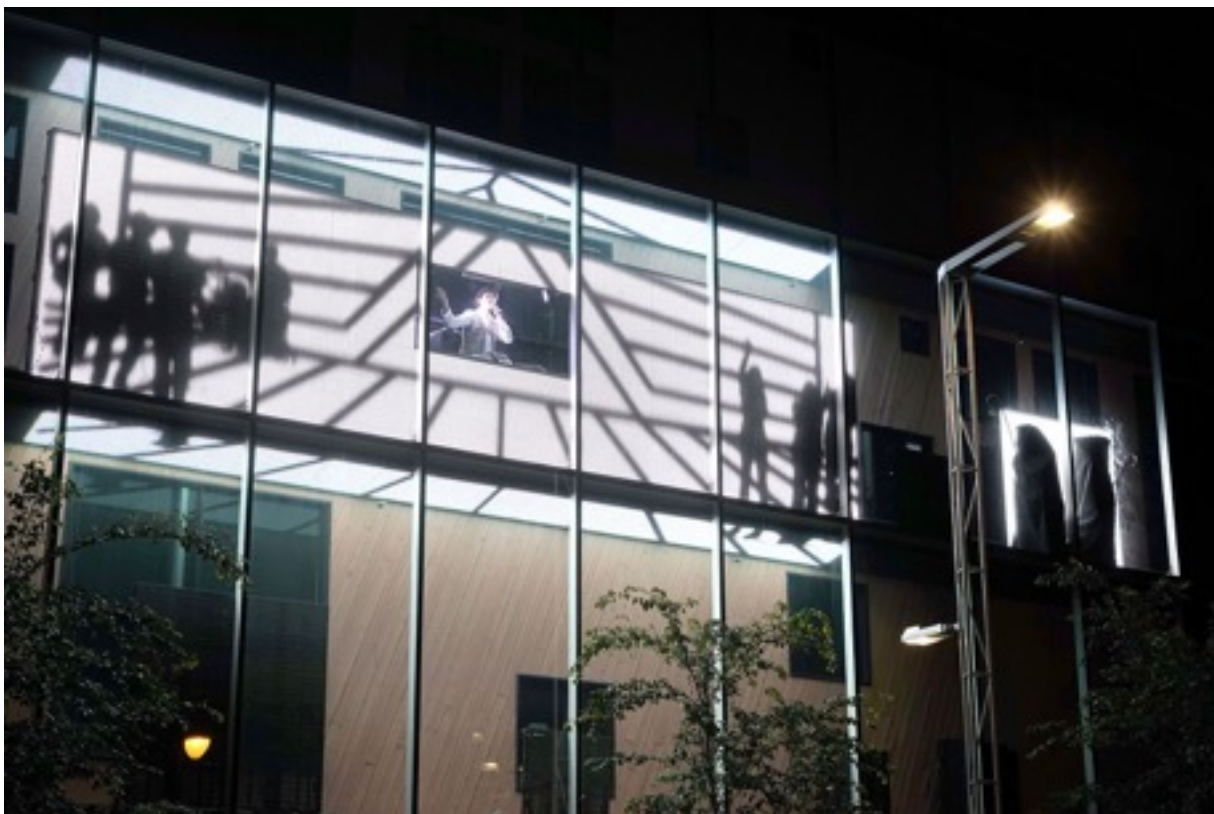


Figure 10.4 : Thierry Marceau, *Phase 4 : Le début du spectacle*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2016, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.



Figure 10.5 : Thierry Marceau, *Phase 4 : Le début du spectacle*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2016, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

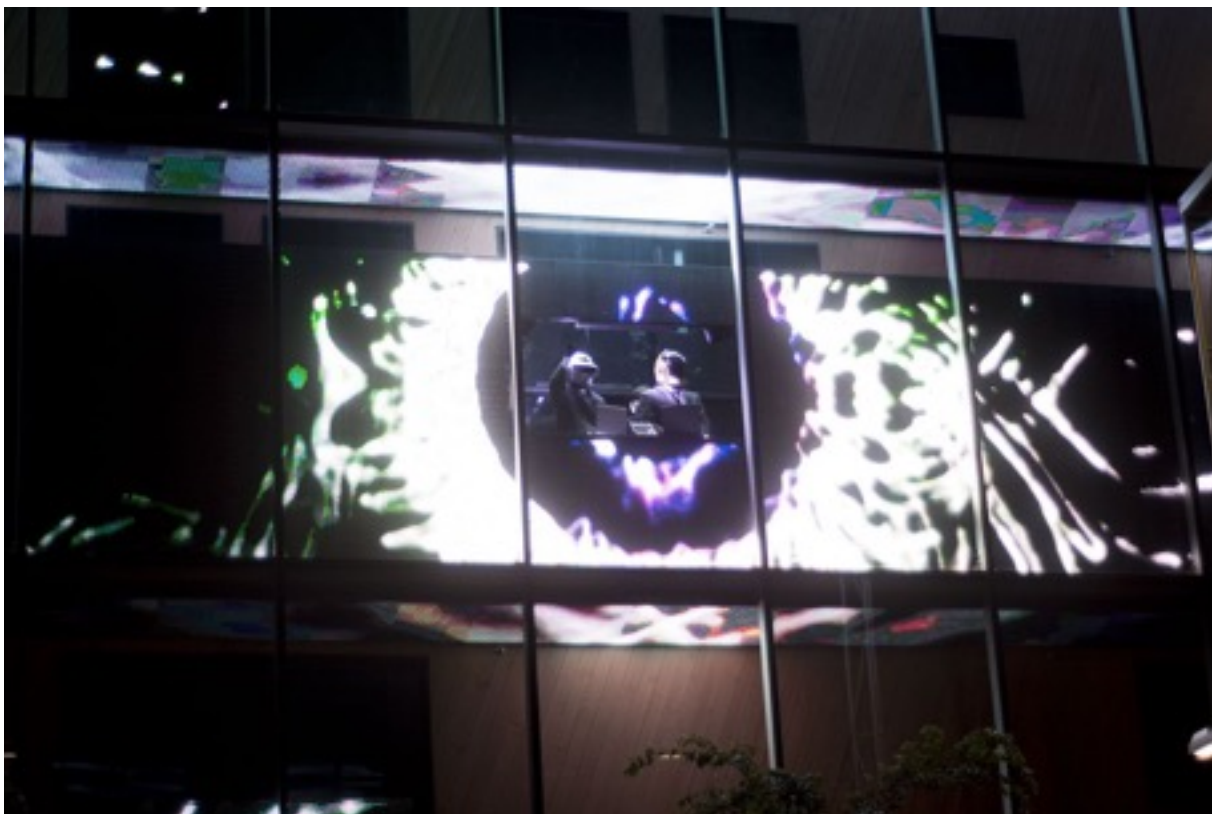


Figure 10.6 : Thierry Marceau, *Phase 4 : Le début du spectacle*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2016, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.



Figure 10.7 : Thierry Marceau, *Phase 4 : Le début du spectacle*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2016, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.



Figure 10.8 : Thierry Marceau, *Phase 4 : Le début du spectacle*, Cycle performatif « J'aime Montréal et Montréal m'aime », 2016, 2-22, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.



Figure 11.1 : *Thierry Marceau incarnant Joseph Beuys*, 2012, Montréal, © Thierry Marceau, photo : Julie Villeneuve, Reproduit avec la permission de Thierry Marceau.

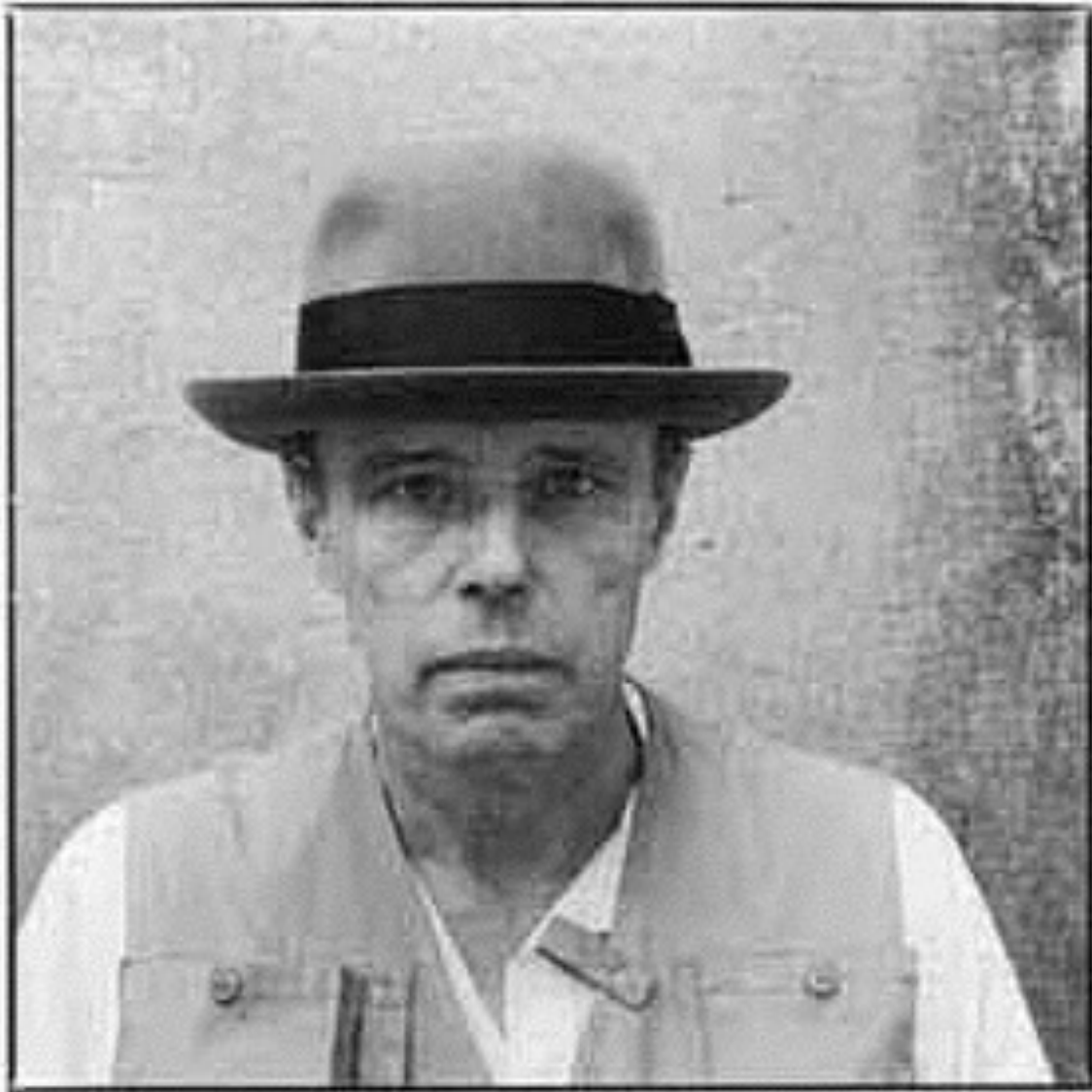


Figure 11.2 : *Joseph Beuys*, 1960s.

Source : <http://suebellyank.com/2009/08/beuys-is-playing-a-joke-on-us/>, Consulté le 22 août 2016.