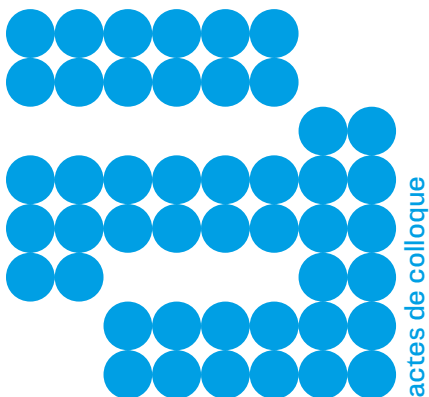


Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement

Direction

Carmelle Adam
Jessica Ragazzini



actes de colloque

Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement

Direction

Carmelle Adam
Jessica Ragazzini



galerie uqo

UQO



Rétrospective et prospective

- 09 Arrêt sur image — *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement* —
L'exposition rétrospective
Carmelle Adam
- 23 Introduction — *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement* — La résidence
et l'exposition prospective
Marie-Hélène Leblanc
- 31 Les lignes de temps : le cas de l'exposition
rétrospective *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement*
Gabrielle Lafrenière

Geneviève Matthieu : l'onde de choc dans les arts

- 60 **P** Comment Geneviève Matthieu a changé
ma vie. Inventaire d'une amitié. Conférence
poétique, accompagnée d'un diaporama,
présentée en ouverture du colloque
Marc-Antoine K. Phaneuf
- 76 **C** Refaire le monde
Dominique Sirois-Rouleau
- 87 **P** Meditations, Volume 3:
Words as Sculpture, Their Shapes as Sound
Chloë Lum & Yannick Desranleau
interprète : Emili Losier

95 **P** Sans cérémonie
Véronique Guitard et Hugo Gaudet-Dion

103 **P** Go to come back
Dana Michel

110 **C** L'art de la performance redéfini
Stefan St-Laurent

Incarner l'art

118 **C** L'œuvre d'art totale revisitée : l'expérience
interdisciplinaire de Geneviève Matthieu
André-Louis Paré

132 **C** Le duo Geneviève Matthieu :
une météorite sur la scène théâtrale
Marie-Christine Lesage

148 Geneviève Matthieu à corps perdu
Jessica Ragazzini

Retrospective et prospective

Arrêt sur image

Si les choses étaient différentes, nous ferions
autrement — L'exposition rétrospective

Carmelle Adam

Assister à une performance de Geneviève Mathieu est une expérience unique dans un espace sensoriel et scénique où se côtoient sculptures, installations, tableaux, performances, poésie, vidéo et musique. S'inscrivant dans les mouvances de l'art conceptuel et de l'expressionnisme abstrait, le duo Geneviève Mathieu élabore des tableaux sociaux posant un regard critique, et parfois cinglant, sur l'art, son écosystème, et ses mouvements à la fois passés et actuels.

Geneviève Mathieu a contribué à l'histoire de la performance artistique canadienne et a bénéficié d'un rayonnement local, national et international. Les deux artistes, Geneviève Crépeau et Matthieu Dumont, ont également travaillé au centre d'artistes autogéré l'Écart pendant plus de vingt ans et mis sur pied la Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda.

Les deux commissaires, Marie-Hélène Leblanc, directrice et commissaire de la Galerie UQO et Carmelle Adam, directrice administrative et artistique de VOART Centre d'exposition de Val-d'Or, ont pris l'initiative du

projet *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement*, motivées par la volonté de documenter et de théoriser le processus créatif de Geneviève Matthieu dans un cadre universitaire, à la Galerie UQO, et en institution muséale, à VOART.

Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement, portant sur la pratique de Geneviève Matthieu, a été conçu en un projet décliné en quatre activités, qui permet à la fois de présenter le cheminement d'un des duos artistiques les plus influents au Canada, tout en lui offrant l'occasion de se positionner face à sa propre histoire et à la proposition des deux commissaires du projet.

L'exposition rétrospective, le premier volet du projet, fut présentée à VOART Centre d'exposition de Val-d'Or, du 1^{er} décembre 2022 au 29 janvier 2023, en Abitibi-Témiscamingue, région où le duo a fortement contribué au rayonnement de l'art contemporain. Le duo a ensuite été invité à se positionner de manière prospective grâce à la conception d'une exposition inédite développée en résidence de création à la Galerie UQO à Gatineau, du 6 février au 8 mars 2023, dont l'aboutissement a été présenté du 8 mars au 1^{er} avril 2023. Un colloque sur l'art de la performance au Québec et sur la place qu'occupe la pratique de Geneviève Matthieu dans son histoire, s'est ensuite déroulé à Gatineau, les 31 mars et 1^{er} avril 2023.

En préparation à l'exposition rétrospective, les échanges entre les commissaires et les artistes ont permis de réfléchir sur les questionnements suivants : la pertinence d'une rétrospective à mi-carrière, la faisabilité d'apposer les codes d'une rétrospective traditionnelle muséale à un corpus d'œuvres évolutives

et interdisciplinaires ainsi que la (dé)construction formelle de l'exposition rétrospective en tant que matériau/medium.

À plusieurs reprises, le duo Geneviève Matthieu a affirmé ne pas vouloir regarder en arrière, tourné plutôt vers l'avenir, les pieds ancrés dans le présent. C'est ce qui a mené à développer la rétrospective telle un « arrêt sur image » au cœur d'un processus créatif reposant sur ses réalisations artistiques, illustrant la complexité de l'interdisciplinarité dans sa pratique et démontrant son inscription dans l'histoire de l'art contemporain.

En répertoriant ses réalisations depuis la formation du duo en 1999, nous avons constaté qu'en plus des œuvres, les lieux de diffusion de ces réalisations revêtaient une grande importance, exerçant une influence sur son approche artistique. En effet, comme le mentionne Antoine Charbonneau-Demers, collaborateur pour le projet *Monsieur Gros*, « [sa] démarche créatrice propose un art vivant qui défie les modes de présentation habituels en changeant le lieu, la durée, la façon d'exposer et de performer¹ ». En conséquence, le recensement des lieux a permis d'identifier toutes les itérations qu'un projet évolutif a pu connaître, allant de la scène musicale des *Francofolies* de Montréal² au court métrage du festival de films et vidéos expérimentaux *Bideodromo* de Bilbao³.

Nous avons également répertorié les thématiques abordées dans la création du duo. Pour en donner un bref aperçu, notons que les plus récurrentes abordent

1 Charbonneau-Demers, Antoine. *Monsieur Gros*, L'Écart, Rouyn-Noranda, 1^{er} septembre au 2 octobre 2022, <https://lecart.org/fr/programmation/genevieve-et-matthieu-3/>

2 *Francofolies* de Montréal, concerts en 2002, 2004, 2008.

3 *L'opéra d'or*, court métrage, *Bideodromo*, Bilbao, 2022.

l'auto-référencement plastique et musical ainsi que le milieu des arts. Suivent ensuite celles reliées au territoire, soit la géographie, le lieu, l'origine. On recense aussi les aspects traitant de la corporalité, et enfin, les références à la culture populaire. Les commissaires ont choisi de mettre de l'avant les trois œuvres évolutives les plus significatives du processus créatif du duo, à ce jour, à savoir *La Jamésie* (2013-2016), *L'opéra d'or* (2017-2022) et *Monsieur Gros* (2020-), abordant chacune des thématiques énumérées précédemment. Au cœur même de ces thèmes, nous avons fait une sélection d'extraits poétiques à être affichés dans la section de l'exposition dédiée au parcours musical, qui recense également la discographie produite par le duo.

Parcours muséographique de la rétrospective

L'exposition rétrospective débutait avec un texte introductif des commissaires jouxtant une reproduction photographique de l'installation intitulée *WOW*⁴. Cette œuvre évolutive de Geneviève Matthieu, constituée de fragments d'objets issus de performances précédentes, cumulant les ajouts, s'agrandissait d'un lieu de diffusion à l'autre, proposant une agglomération de ces traces performatives telle une sculpture protéiforme. Sur un mur adjacent de la salle de VOART, on retrouvait une des premières œuvres picturales du duo, intitulée *Le paon*⁵. Présentée en deux itérations — exposée au mur, et figurant dans une performance vidéo intitulée *La colonie*, dans laquelle l'œuvre agit comme objet déclencheur, c'est-à-dire comme catalyseur dont le

4 *WOW, Excès et désinvolture*, commissaire Rock Lamothe, Maison de la culture Ahuntsic, Montréal, 2010.

5 *Le paon*, 2010, acrylique sur toile.

rôle, plus ou moins actif, fait évoluer l'action performative⁶. S'ajoutait à cette section, une imposante ligne de temps qui illustre l'ensemble du parcours artistique de Geneviève Matthieu en parallèle à l'histoire contemporaine de la performance au Québec. Dans cet espace préambulaire, les commissaires ont voulu démontrer les interactions formelles, esthétiques et temporelles entre les créations, soit par une installation évolutive constituée au fur et à mesure des traces performatives, ou alors, par une vidéo diffusant une action performative sur une œuvre picturale. Inhérentes à la conception des œuvres, ces interactions interdisciplinaires se situent au cœur du processus créatif de Geneviève Matthieu.

Dans l'espace central, le parcours muséographique invitait le public à prendre connaissance des trois œuvres évolutives sélectionnées par les commissaires — *La Jamésie*, *L'opéra d'or* et *Monsieur Gros* — par le biais d'une sélection d'œuvres plastiques, d'artefacts, d'objets déclencheurs, de costumes et de masques, répartis sur trois plateformes distinctes, sans qu'aucune lecture hiérarchique ne puisse être établie entre les éléments. En une occasion, un élément provenant d'une création antérieure⁷ aux trois projets du duo d'artistes a été introduit dans celui de *La Jamésie*. Cette transgression avait pour objectif d'illustrer comment la recherche esthétique est en constante exploration dans le processus créatif de Geneviève Matthieu et comment elle peut facilement chevaucher deux projets, l'un amorçant le suivant.

6 *La colonie*, commissaire Jean-Michel Ross, 25^e de l'Œil de Poisson, Deschambault-Grondines, 2010.

7 *Dans l'œil du menhir*, Galerie Pierre-François Ouellette art contemporain, 2013.

Le parcours muséographique se poursuivait dans deux salles adjacentes, où le public découvrait, non pas une archive filmée des performances, mais plutôt une nouvelle itération des trois œuvres, déclinée sous la forme de vidéos d'art. Il était alors possible de repérer l'intégration des objets, de les voir prendre vie par la manipulation qu'en faisait le duo dans l'action performative.

Visant à démontrer l'interdisciplinarité et la création évolutive de leur travail, la documentation exhaustive dédiée à chaque projet a été mise en valeur par des lignes de temps⁸, mettant en relation, d'un côté, la chronologie des œuvres de Geneviève Matthieu et, de l'autre, les références à l'histoire de l'art, de la musique, du théâtre, du cinéma, de la littérature, des mouvements artistiques, de la performance et de la culture populaire.

La Jamésie (17 itérations de 2013 à 2016)

Dans son exploration des allégories du paysage boréal surnaturel, faisant parfois appel aux prédictions de la science-fiction, le duo a produit un corpus diversifié d'accessoires sculpturaux qui sont revitalisés par une poésie noire, des performances athlétiques, des sons cinématographiques et de la musique⁹.

8 Lafrenière, Gabrielle. « Les lignes de temps : le cas de l'exposition rétrospective *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement* », voir le texte au sein de cet ouvrage.

9 Citation issue du communiqué diffusé par la galerie Pierre-François Ouellette à l'occasion de l'exposition *La Jamésie : un nouveau milieu de l'art ?* du duo Geneviève Matthieu. <https://www.pfoac.com/exhibitions/156-genevieve-et-matthieu-pfoac221/overview/>

La Jamésie réfère à un territoire de salut où les artistes, les marginalisé·es et les laissé·es-pour-compte pourraient vivre en paix, libres de créer. Les œuvres installatives accompagnant la performance rappellent le mouvement moderne de l'expressionnisme abstrait tout en décloisonnant l'art action, soit par l'amplification sonore de la matière plastique, par la propulsion du corps comme ultime geste pictural et par la transformation du corps de l'artiste en instrument de musique.

Dans une perspective québécoise de l'histoire de l'art contemporain, nous pouvons établir des parallèles entre *La Jamésie* et les préceptes du collectif de .(La Société de Conservation du Présent) .(SCP)¹⁰. Par exemple, la .(SCP) misait sur la suppression de l'original en art pour contrer la marchandisation de l'art alors que le duo Geneviève Matthieu a mis de l'avant l'œuvre en série¹¹. De plus, un lien peut être fait entre l'emploi de slogans que nous retrouvons chez Geneviève Matthieu, avec la devise des QQistes, « L'art c'est facile »¹², au sein de leur chanson *Idle No More* (issue de l'album *La Jamésie ostie / Les enfants du plomb*, 2014), et la pratique de la .(SCP) qui photocopiait et plastifiait des œuvres diffusant poésie et slogans, en format cartes d'affaires, sur lesquelles étaient apposées au tampon-encreur « l'art de la promesse / *promess art* », une expression découlant d'un contre-sens volontaire de traduction. Et enfin, dans le *Manifeste minimaliste* de 1985, ce collectif a énoncé un principe

10 En 1985 naissait à Montréal .(La Société de Conservation du Présent), un collectif formé de Alain Bergeron, Philippe Côté et Jean Dubé. Critique, alerte, humoristique et parfois irrévérencieuse, elle témoignait alors d'une nouvelle dynamique intellectuelle, artistique et sociale.

11 Dans *La Jamésie*, les œuvres en série sont *Les camées*, *Drapeau* et *Carte*.

12 « L'art c'est facile », devise des QQistes, duo composé de Jocelyn Guitard et Marc-Antoine K. Phaneuf, 2004.

archivistique dont une cartographie avec des fonds d'archives amalgamés et constitués par accumulation, en nouveaux barrages de castor, principe qui résonne dans l'œuvre *La Jamésie*, portant sur ce lieu nordique réel que Geneviève Matthieu a réinterprété en territoire utopique pour les exclu-es.

L'opéra d'or (16 itérations de 2017 à 2022)

*Décapante dystopie [...] une œuvre chorale où musique, intrigue, sculpture et performance composent un grand thriller expressionniste*¹³.

Initialement intitulée *L'empire de la création*, cette œuvre majeure a été constituée en puisant dans la culture populaire comme le cinéma surréaliste « lynchien »¹⁴ et la mouvance esthétique inspirée du *Pop Art* et du *Ready-made*¹⁵, mais aussi influencée par des références historiques au mouvement du baroque¹⁶. Au-delà de la culture artistique populaire, plusieurs éléments de la vie du quotidien, voire du banal, ont également été intégrés, dont les *Cheetos*, la boîte de pizza, l'iconographie du *Christ de Borja* restauré par Cecilia Giménez en 2013 et un bouquet de poupées gonflables.

Le détournement d'objets populaires, pour les présenter avec respect afin d'en créer une forme artistique digne ou pour les considérer comme des « objets

13 Desloges, Josianne. « L'opéra d'or de Geneviève et Matthieu: décapante dystopie », *Le Soleil*, 26 septembre 2019, mis à jour le 6 février 2023.

14 En référence à la série télévisée *Twin Peaks* de David Lynch, 1990.

15 *Ready-made* se définit comme un objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste.

16 Appellation du baroque comme un mouvement artistique par Jacob Burckhardt, 1855.

de conscience esthétique »¹⁷, s'inscrit dans l'attitude dite « ti-pop »¹⁸. Parfois qualifié de doctrinaire selon l'historien Jonathan Livernois¹⁹, ce mouvement transdisciplinaire des années 1960 au Québec prônait à la fois « nostalgie et sarcasme », « ironie et bonheur », « retrouvailles et ruptures ». Livernois évoquait la participation du poète Gérard Godin à cette mouvance, en donnant une qualité poétique aux déclassés, aux hypothéqués et « [aux] livreurs en bicyclette »²⁰, tout comme le fait le duo Geneviève Matthieu avec son personnage du livreur de pizza. Quoique le mouvement « ti-pop » s'inscrivait dans un tout autre contexte historique (1960-1976), Laurence Côté-Fournier²¹ a fait le parallèle de ce mouvement avec le travail artistique actuel de Marc-Antoine K. Phaneuf qui donnerait une valeur esthétique à des objets banals, voire négligés, afin de contrer l'uniformisation des objets dans l'espace public. Cette attitude « ti-pop » caractériserait tout autant le processus créatif de Geneviève Matthieu.

17 Euvrard, Michel. « Ti-Pop or not Ti-Pop? », *24 images*, numéro 50-51, 1990, p. 22-26.

18 Inventeurs et principaux théoriciens du « ti-pop », Pierre Maheu et Pierre Théberge, collaborateurs à la revue politique et culturelle québécoise *Parti pris* (1963-1968), ont fondé ce mouvement qui se voulait un clin d'œil au pop art américain mais adapté à la culture québécoise de l'époque.

19 Livernois, Jonathan. « Le mouvement ti-pop au Québec : quand nostalgie et sarcasme vont de pair », balado animé par Maxime Coutié avec l'historien Jonathan Livernois, émission *Aujourd'hui l'histoire*, Radio-Canada Ohdio, 10 janvier 2023, 23 minutes.

20 Godin, Gérard. *Cantouque des hypothéqués*, Montréal, Éditions Parti pris, 1966.

21 Curien, Lou. « Hommage au québécois », entrevue de Laurence Côté-Fournier, *Quartier Libre (UdeM)*, 16 janvier 2019. <https://quartierlibre.ca/hommage-au-quebecois-2/>

Monsieur Gros (17 itérations de 2020 à ...)

Cette nouvelle installation-performance de Geneviève Matthieu s'inspire de la technique canadienne d'investigation appelée Mr. Big [Monsieur Gros], qui permet à un policier, sous couverture, d'obtenir la confession d'un suspect de crime grave non résolu. Mené par des personnages métamorphes, des sculptures vivantes, des armes binômes et un environnement sonore télévisuel, Monsieur Gros aborde des enjeux identitaires comme la surveillance, l'infiltration, le vol d'idées et la copie; mais au-delà des classiques des jeux d'enquêtes, le récit met surtout en scène une flore artistique contemporaine.²²

Dans cette section, les commissaires ont intégré un cartable présentant au public les croquis, études et recherches esthétiques effectués par les artistes pour développer l'ensemble iconographique de cette œuvre. À ces productions s'ajoutaient tous les accessoires et les costumes confectionnés par Geneviève Matthieu, privilégiant le tissu pour faciliter la mobilité et le transport. Cette synthèse des arts s'étendant de la création de peaux en silicone²³, des costumes de performance, jusqu'à la création musicale en passant par la scénographie, s'apparente à celle qui définissait le *Ballet triadique* de l'École Bauhaus²⁴, soit le corps humain comme un médium artistique et l'approche pluridisciplinaire inhérente à la création.

22 Charbonneau-Demers, Antoine. *M. Gros*, PFOAC, Montréal, 13 novembre au 18 décembre 2021. <https://www.pfoac.com/exhibitions/221-m.-gros-genevieve-et-matthieu/overview/>

23 Ragazzini, Jessica. « Geneviève Matthieu à corps perdu », voir le texte au sein de cet ouvrage.

24 Et plus précisément le *Ballet triadique* de l'artiste Oskar Schlemmer présenté en 1922.

Malgré le grand nombre de références à la culture populaire, qu'il s'agisse d'émissions télévisées d'investigations policières, de feuilletons de roman-savon, de caméras de vidéosurveillance et même de barbe à papa, l'objet de la « corde-couteau » dans *Monsieur Gros* adressait certains codes de la performance, ceux notamment découlant de l'ouvrage d'Antonin Artaud²⁵ impliquant la perturbation parfois radicale des représentations corporelles établies. Geneviève Matthieu a manipulé cet objet menaçant, questionnant l'anticipation du public qui craignait la transgression corporelle, souvent véhiculée comme une condition *sine qua non* à la pratique de la performance. Le duo, qui ne visait pas à exploiter la notion de douleur, cherchait plutôt à déjouer les attentes du public devant la performance.

Quand Marie-Hélène et moi avons communiqué à Geneviève Matthieu notre volonté de mettre en lumière les fondements de la pratique du duo, leurs influences et le caractère interdisciplinaire de leur pratique, nous n'avions pas anticipé une réaction si mitigée vis-à-vis du terme « rétrospective » et de son procédé. Nous avons donc envisagé la structure du projet dans une réflexion formelle sur ce qui constitue une rétrospective et son contraire, s'appuyant sur un processus dialogique plutôt que dichotomique. Durant cinq années, les échanges avec les artistes ont façonné notre approche commissariale pour la réalisation de *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement*, une rétrospective critique en quatre activités.

25 Artaud, Antonin. « Le théâtre de la cruauté » issu de l'essai *Le Théâtre et son double*, paru en 1938.

Clôturent la première partie de *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement* — l'exposition rétrospective, la performance de Geneviève Matthieu, *La fin de l'esperluette. Cérémonie d'abandon. Devenir famille. Elle.*, a souligné l'abandon de l'esperluette dans Geneviève & Matthieu, après vingt-cinq ans, pour devenir une seule et même personne. C'est donc avec cette nouvelle identité que le duo a amorcé, à la Galerie UQO, les volets de la résidence et de l'exposition prospective dont le déploiement est documenté dans le texte d'introduction de Marie-Hélène Leblanc.

Historienne de l'art et gestionnaire d'organismes culturels, Carmelle Adam a participé à des comités créés dans le cadre de la Politique d'intégration des arts à l'architecture, à titre d'experte régionale en Abitibi-Témiscamingue. Chargée de projet, elle a œuvré dans les secteurs public, privé et municipal pour l'implantation, la mise en valeur et la médiation en art public. Depuis 2008, à titre de directrice artistique et administrative de VOART Centre d'exposition de Val-d'Or, elle soutient la diffusion d'une programmation annuelle transdisciplinaire en arts et sciences. Sa pratique de commissaire s'appuie sur une approche transdisciplinaire et interculturelle, privilégiant l'art relationnel et l'interactivité avec les publics, reconnaissant l'auto-détermination des peuples dans la pratique de l'art actuel.

Introduction

Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement — la résidence et l'exposition prospective

Marie-Hélène Leblanc

Quand Carmelle Adam et moi-même avons choisi le titre de l'ensemble du projet, tiré de la chanson *Idle No More* sur l'album *La Jamésie Ostie / Les enfants du plomb* (2014) de Geneviève Matthieu, nous ne pouvions espérer un meilleur alignement conceptuel avec les quatre parties du projet — La rétrospective, la résidence, la prospective et le colloque. Cet alignement étant spécifiquement encore plus idéal avec les phases de la résidence et de la prospective. De plus, d'un point de vue commissarial, il est important d'honorer la critique du milieu de l'art, si présente dans la pratique du duo. *Si les choses étaient différentes*, nous l'avons d'abord entendu comme un souhait, comme un désir que les choses se passent autrement qu'à l'habitude. Ces *choses*, nous les avons considérées comme des contextes, des formes d'émergence et de présentation. C'est ainsi qu'en réponse à la rétrospective exposée à VOART Centre d'exposition de Val-d'Or, première grande étape du projet, nous avons invité les artistes à investir l'espace de la Galerie UQO pour se projeter dans l'avenir avec une période de résidence d'un mois préalable au dévoilement d'une nouvelle destinée : l'exposition prospective.

Nous avons pris au sérieux la volonté de *faire autrement*, d'abord dans notre approche commissariale. Pour être en concordance avec la nature même de la démarche de Geneviève Matthieu, multiforme et en constante évolution, il nous fallait proposer au duo une structure libre, critique et malléable. Ce cadre devait également lui donner la possibilité de faire autrement, en explorant de nouvelles façons de faire et en intégrant de nouveaux contenus.

Après des mois de discussions et de négociations, nous, les commissaires, avons bien saisi l'importance d'offrir à Geneviève Matthieu l'opportunité de s'impliquer dans le processus rétrospectif. C'est en développant l'idée d'une réponse des artistes à la rétrospective des commissaires que le projet s'est dénoué. Dans le sillage des réflexions menées par la Galerie UQO sur la prise de risques qui implique souvent le fait de repousser les limites institutionnelles, Carmelle et moi avons envisagé un commissariat aventureux, en ceci qu'une grande part du projet nous demeurerait inconnue, puisque construite par le duo et hors de notre portée ; c'était en quelque sorte un engagement presque aveugle dans la prospective et, indéniablement, une façon de *faire autrement*. Nous avons proposé une structure relativement souple, mais résolument en phase avec la démarche du duo, et qui explorait les limites de ce contexte de confiance particulièrement profonde et réciproque.

À notre grand étonnement, le duo a amorcé sa résidence à la Galerie UQO avec des œuvres et des morceaux de la majorité de ses précédents projets. La possibilité d'une seconde rétrospective, mais cette fois réalisée et commissariée par le duo d'artistes lui-même, semblait

inévitables. Alors que Carmelle et moi lui proposons d'anticiper et de se projeter vers le futur, allions-nous assister seulement à une nouvelle relecture historique avec les artefacts des œuvres passées ? La résidence a été marquée par de vives discussions entre les artistes, réalisant que *faire autrement* représentait un défi plus grand qu'envisagé. Pour nous, les commissaires, les rencontres et les échanges presque quotidiens ont permis de s'engager entièrement dans cette prise de risque et aussi de voir émerger une réflexion inédite sur un nouveau corpus, impliquant la nécessité de repositionner les œuvres passées, dans une forme de reconfiguration de la propre histoire du duo tournée vers la poursuite de sa carrière.

La prospective a permis d'ancrer le titre dans l'exposition, c'est-à-dire d'explorer véritablement ce qu'il adviendrait *si les choses étaient différentes*. L'exposition à la Galerie UQO était composée de stations comme autant de sites d'exploration et de cohabitation d'objets hétéroclites réunis par une volonté de reconfiguration, de révision et de projection vers de nouveaux horizons. Ces différentes stations dans la salle d'exposition, définies par les artistes comme des « îlots de vies installatifs », forment un parcours traversant l'ensemble de l'univers de Geneviève Matthieu dans une reconfiguration inédite. La figure humaine est un aspect prépondérant de l'exposition, comme le duo a toujours cherché l'humanité, tant dans la création artistique que dans le milieu de l'art. La lumière tamisée qu'il a choisie a pour objectif de rendre le tout apaisant, malgré l'apparente surcharge visuelle. Une trame sonore provient du fond de la galerie, où une vidéo — un docu-fiction — est dissimulée dans l'un

des îlots. Cette dernière, composée de plans expérimentaux en cours de production lors de la prospective, a contribué à construire l'intérêt de cet îlot, voire à l'ensemble de l'exposition : le travail de Geneviève Matthieu étant en constante évolution.

Ayant eu une entière liberté pour réagir à sa propre histoire, à sa pratique des dernières années, ainsi qu'à l'institutionnalisation de celle-ci, le duo fut invité à se projeter en élaborant une exposition inédite et évolutive, en revisitant un corpus existant pour en créer un nouveau. Cette grande latitude pour concevoir et créer sa propre réponse à la rétrospective présentée précédemment, envisagée comme une prospective, lui a permis d'être entièrement impliqué dans le processus de relecture historique de sa pratique, mais aussi d'apporter un regard critique à la démarche commissariale et d'envisager la suite des choses. Relativement au mandat de la Galerie UQO, ce projet a permis de réfléchir à la nature même, ainsi qu'aux fonctions, d'une exposition, mais aussi à l'usage de la rétrospective comme matériel critique dans lequel les artistes ont la liberté de réagir à la proposition commissariale.

Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement
— Le colloque est l'événement tenu à la toute fin de l'exposition prospective, abordant le sujet de la performance au Québec ainsi que la place qu'y occupe la pratique de Geneviève Matthieu. À travers une série de conférences et de performances, l'événement a permis d'entrelacer la réflexion théorique à la pratique performative québécoise. Plusieurs thèmes liés à son histoire et à son interdisciplinarité ont été abordés, notamment en lien avec la rétrospective critique, la musique et la théâtralité dans la performance, la visée

autoréférentielle et l'autocritique du milieu artistique. Agissant comme objectif ultime du projet dans son ensemble, mais aussi de l'exposition prospective et du colloque, la performance finale, prenant place dans l'espace de la Galerie UQO, a permis de clore ce regard historique en un dénouement ultime ; certains objets de l'exposition jouant le rôle de déclencheurs d'action, d'autres étant détruits avec fracas dans une symbolique très forte. Motivé par l'idée de *faire autrement*, le duo a abordé la performance dans le cadre de la prospective en empruntant certains codes des arts vivants notamment par le rythme. Cette approche a eu l'effet d'accentuer encore davantage la pluridisciplinarité de sa pratique performative tout en revisitant l'interprétation de nombreux extraits de sa discographie. Les actes de ce colloque regroupent l'essentiel des interventions des personnes invitées, soit à livrer une performance ou à donner une conférence : Marc-Antoine K. Phaneuf, Dominique Sirois-Rouleau, Geneviève Matthieu, Chloë Lum & Yannick Desranleau (interprète : Emili Losier), Hugo Gaudet-Dion et Véronique Guitard, Dana Michel, Stefan St-Laurent, André-Louis Paré et Marie-Christine Lesage, auxquels s'ajoutent des textes de personnes qui furent proches du développement du projet *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement* dans son ensemble, à savoir ceux de Gabrielle Lafrenière et de Jessica Ragazzini.

Détentrice d'un doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM, Marie-Hélène Leblanc occupe le poste de directrice et commissaire de la Galerie UQO à l'Université du Québec en Outaouais depuis 2015. Sa pratique commissariale l'a amenée à produire plus d'une trentaine de projets présentés dans diverses structures d'exposition au Québec, au Canada et en Europe. Elle a siégé sur de nombreux conseils d'administration, elle fut notamment vice-présidente et ensuite présidente de l'Association canadienne des galeries d'art universitaires et collégiales (UCAGAC/ACGAUC) de 2017 à 2021, et elle est actuellement coprésidente de Culture Outaouais. Marie-Hélène Leblanc est cochercheuse de la Chaire de recherche en économie créative et mieux-être du FRQSC (axe culture en région, dir. : Julie Bérubé, UQO) et de l'équipe *Art et musée* du projet de recherche et création *Créer avec les collections*, soutenu également par le FRQSC (dir. : Mélanie Boucher, UQO).

Les lignes de temps : le cas de l'exposition rétrospective *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement*

Gabrielle Lafrenière

Les textes d'exposition sont des outils didactiques offerts aux visiteurs et aux visiteuses pour approfondir leurs connaissances sur les contenus présentés, en complément des œuvres. Ceux-ci peuvent prendre plusieurs formes : titre, cartel, texte de présentation, texte commissarial, citation, etc. Dans l'exposition rétrospective du duo d'artistes Geneviève Matthieu *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement* qui a eu lieu au VOART Centre d'exposition de Val-d'Or (du 1^{er} décembre 2022 au 29 janvier 2023), le public retrouvait cinq types de textes : un texte d'introduction, des titres, des citations, un texte de conclusion et des lignes de temps. Souvent utilisée comme un outil pédagogique, la ligne de temps permet de visualiser en un coup d'œil une chronologie d'événements. Dans ce cas-ci, elle était une astuce adéquate pour mettre en rétrospection, de manière concise, près de vingt-cinq ans de carrière du duo d'artistes. Au premier abord, ces lignes de temps pouvaient sembler strictement informatives, alors qu'elles appuyaient le message de l'exposition sans en être elles-mêmes des expôts. Un expôt, dans une plus récente définition par Marc-Olivier Gonseth, est un « concept désignant tous les objets au sens large,

incluant donc les matériaux visuels, sonores, tactiles ou olfactifs, susceptibles d'être porteurs de sens dans le cadre de l'exposition¹ ». D'après les recherches de Daniel Jacobi sur les habitudes de lecture² dans les musées d'art, 90 % du public affirme qu'il ne fait que jeter un coup d'œil aux textes tandis que seulement 10 % stipule avoir lu attentivement tous les écrits en salle. Ces statistiques ne reflètent pas les habitudes de lecture observées chez les membres du public de *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement*. Après les premières semaines d'ouverture de l'exposition, Carmelle Adam, commissaire et directrice de VOART, constate l'intérêt approfondi du public pour les lignes de temps. Selon son observation, la majorité des personnes s'arrête devant chacune des lignes de temps et les lit dans leur entièreté. Elle remarque également que le public accorde autant d'attention aux lignes de temps qu'aux objets exposés. À la suite de ces constats, une question fait surface : dans l'exposition *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement*, est-il juste de considérer les lignes de temps au-delà de leur fonction informative, et de les considérer comme des expôts, des objets exposés porteurs de sens ?

Avant de rencontrer la première ligne de temps, les visiteurs et les visiteuses sont accueilli-es dans l'exposition par une reproduction photographique à l'échelle de l'œuvre *WOW!*. Celle-ci leur fait face en étant accompagnée d'un texte de présentation de la rétrospective sur le mur attenant. Tout en introduisant

1 Gonseth, Marc-Olivier. « L'illusion muséale », *La grande illusion*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 2000.

2 Jacobi, Daniel. « Faut-il lire les textes des expositions ? », *Mondes Sociaux*, Université de Toulouse, mis en ligne le 15 septembre 2016 : <https://sms.hypotheses.org/8294>.

les grandes lignes de la pratique artistique des artistes, ce texte établit les trois objectifs principaux du grand projet d'exposition qui fut poursuivi quelques mois plus tard à la Galerie UQO : présenter le cheminement artistique du duo, souligner la contribution du duo dans l'histoire de la performance au Québec et penser l'exposition comme un matériel critique pour les artistes. Nous observons comment les lignes de temps répondent aux objectifs de l'exposition et de quelles manières elles agissent, non seulement comme un outil didactique pour la compréhension de l'exposition, mais aussi comme des objets d'exposition en elles-mêmes.

La ligne de temps initiale, qui occupe tout le mur à gauche de l'entrée, est divisée en deux lignes horizontales qui se superposent : la première, située au niveau supérieur du mur et imprimée en gros caractères noirs, présente les projets principaux de Geneviève Mathieu entre 1997 et 2022. La deuxième ligne, située au niveau inférieur du mur et imprimée en petits caractères noirs, comporte un enchaînement d'événements marquants dans l'histoire de l'art, du théâtre et de la performance entre 1606 et 2013 (principalement au Canada et au Québec). En lisant la première ligne, grâce aux références des lettres E (exposition), P (performance) et R (résidence), qui précèdent plusieurs événements distinctifs, le public remarque l'éclatement de la pratique du duo sur différentes scènes artistiques. Sous la forme d'un cercle noir vide, sans écriture, une quatrième référence présente d'autres événements clés de son parcours, notamment l'année de diplomation universitaire de chacun des deux artistes, l'arrivée du duo à la direction du centre d'artistes autogéré en art actuel l'Écart, ses prix remportés, ses nominations reçues et

ses participations à des projets connexes avec d'autres artistes. Non seulement ces références mettent en évidence l'interdisciplinarité du duo Geneviève Matthieu et ses multiples rôles au sein de la communauté artistique, deux éléments fondamentaux de sa carrière, mais le design³ circulaire permet également une lecture verticale en énumération par points de forme, ce qui évite une lourdeur au texte malgré la densité d'informations affichées. Dans cette première ligne de temps, nous repérons également l'accentuation des trois projets principaux de Geneviève Matthieu soit *La Jamésie* (2013-2016), *L'opéra d'or* (2017-2022) et *Monsieur Gros* (2020-). Ces titres mis en gras servent d'introduction à ce qui est présenté de manière plus détaillée dans la suite de l'exposition. La deuxième ligne de temps, située sous la première, met en parallèle le parcours de Geneviève Matthieu dans une vaste histoire de l'art. Plus précisément, cette ligne dévoile l'évolution de la pratique de la performance au Québec, en passant par ses premières ébauches, fortement inspirées du théâtre dans les années 1970, vers sa catégorisation comme une forme d'art collectionnée au Musée national des beaux-arts du Québec en 2009. Le rapprochement entre l'évolution du travail de Geneviève Matthieu et l'évolution de la performance au Québec entrelace les similitudes, les différences et les interactions entre les événements, et ainsi permet de comprendre leurs influences mutuelles.

Les trois prochaines lignes de temps sont dédiées aux trois projets principaux de Geneviève Matthieu nommés plus haut : *La Jamésie*, *L'opéra d'or* et *Monsieur*

3 L'entièreté du design graphique du projet d'exposition, tant à VOART qu'à la Galerie UQO, fut réalisée par Simon Guibord et Daniel Leblanc.

Gros. Différentes de la première, celles-ci sont présentées plutôt à la verticale et accompagnent les objets reliés à leurs projets respectifs, lesquels sont présentés au centre de l'espace d'exposition. Ces objets sont des accessoires de scènes, des œuvres d'art, des artefacts de performances, des livres d'artistes et plus encore. Dans leurs multiples formes, ils témoignent de la polyvalence de Geneviève Matthieu dans la manipulation de la matière, en passant entre autres de la peinture, à la couture, et même à la sculpture en silicone. Quelques objets sont titrés, mais aucun n'est accompagné d'un cartel ou d'un texte descriptif. Un court résumé au mur à l'extrémité de la pièce offre une brève contextualisation des trois projets ; il sert également d'introduction aux vidéos projetées dans deux pièces isolées du reste de l'exposition. Nous reviendrons à la fonction de ce texte plus loin.

Comme dans la première ligne à l'entrée de l'exposition, une légende nous indique la catégorisation des différents énoncés suivant les références E (exposition), P (performance) et F (film et court-métrage). Nous reconnaissons d'emblée que les projets se déploient en trois modes de présentations différentes, et ce sur plusieurs années. Si nous prenons en exemple la ligne de *L'opéra d'or*, nous soulignons que le projet a été développé entre 2017 et 2022 sous plusieurs expositions et performances, mais a aussi pris la forme d'une vidéo performative qui a été présentée lors de plusieurs festivals de cinéma et de films. Le projet de *L'opéra d'or* n'est jamais décrit, il est uniquement souligné par les différents lieux, dates et formes de ces nombreuses représentations. Présenter le projet strictement selon ces informations accentue la volonté des

artistes d'identifier cette œuvre comme une forme d'art vivant, à la fois changeante et unique lors de chaque moment de présentation, qui existe dans un espace-temps éphémère, car elle se reconstruit autrement dès sa prochaine réinterprétation⁴. Le deuxième support didactique à la compréhension de *L'opéra d'or* est la seconde ligne de temps à gauche imprimée en petits caractères. De l'ouvrage *Poétique* écrit par Aristote en 335 av. Jésus-Christ, vers la popularisation de la pizza au Québec dans les années 1950, puis finalement à la réalisation du film *I, Tonya* en 2017 par Craig Gillespie, cette ligne est un répertoire d'influences pour la conception éclatée de *L'opéra d'or*. Les énoncés font également un retour aux objets exposés. Par exemple, la figure peinte sur les boîtes de pizza contre le mur est une reproduction de la célèbre restauration du *Christ* de Borgia par Cecilia Giménez en 2012, une information soulignée dans la ligne de temps, permettant ainsi une contextualisation des référents et inspirations des artistes. La datation de ces influences a d'abord une fonction anecdotique, mais elle contribue également à une organisation simplifiée des informations. Il est nécessaire dans un espace chargé d'objets de toutes formes et de couleurs variées que les yeux des visiteurs et des visiteuses cernent des repères visuels clairs pour en faciliter la lecture. Par ailleurs, la muséologue Marie-Sylvie Poli détermine que certaines conditions d'écriture sont favorables à la compréhension et à la mémorisation des informations langagières : « Les travaux démontrent clairement que [...] l'alternance entre des blocs de textes et des espaces laissés vierges

4 Geneviève Mathieu approfondit sa définition de l'art vivant dans l'entrevue avec les commissaires lors du colloque.

dirige les pauses de lecture et favorise la structuration des informations ; que la répétition de certains procédés typographiques incite à une attitude de lecture récurrente sur l'ensemble du parcours de l'exposition ; que certains logos incitent à la curiosité⁵ ». Sans que les différents projets n'aient de description propre à même l'espace d'exposition, les lignes de temps des influences soulignent parfaitement les grandes thématiques des trois projets, soit le territoire pour *La Jamésie*, la culture populaire pour *L'opéra d'or* et la critique du milieu de l'art pour *Monsieur Gros*.

La cinquième et dernière ligne de temps est consacrée à la discographie de Geneviève Matthieu. La musique faisant partie prenante du parcours artistique du duo, une section complète de l'espace est dédiée à sa contribution musicale. À droite sont présentés, sur des petites tablettes, des extraits de vidéoclips ainsi que les huit couvertures de ses différents albums. À gauche sont affichées en lettrage vinyle plus d'une trentaine de citations de paroles de chansons. Celles-ci, tout comme les lignes de temps, vont au-delà du texte explicatif. Par les différents designs pour chaque citation et par la sélection précise réalisée par les commissaires Marie-Hélène Leblanc et Carmelle Adam, elles appuient les intentions de l'exposition ; ce traitement minutieux et leur place primordiale permettent d'affirmer que ces citations sont en elles-mêmes des expôts. La ligne de temps prend place sur le mur du fond, au bout du couloir que créent les deux autres parois mentionnées. Cette ligne reprend la même formule que celles dédiées aux trois projets principaux : les influences

5 Polí, Marie-Sylvie. *Le texte au musée : une approche sémiotique*, Sémantiques, Paris, L'Harmattan, 2002.

culturelles en petits caractères à gauche et la chronologie des différents projets musicaux en gros caractères à droite. La légende des références est quelque peu différente des dernières : A (album), E (exposition) et S (spectacle). Ces éléments démontrent encore une fois l'identité interdisciplinaire des différents projets et l'interchangeabilité des thématiques explorées (comme la culture populaire et la critique du milieu de l'art par exemple) d'une forme artistique à l'autre : de la performance à l'exposition, de l'exposition à la musique, de la musique au montage vidéo et du montage vidéo à la performance.

Si nous retournons maintenant au texte en introduction aux deux vidéos, il spécifie que les trois projets principaux du duo Geneviève Matthieu participent à « un processus de création qui propose une conception évolutive de l'œuvre d'art, un art vivant qui se transforme et se déploie sous diverses formes⁶ ». Ces vidéos montées à partir de captures visuelles et sonores des différents projets contribuent à présenter *La Jamésie*, *L'opéra d'or* et *Monsieur Gros* comme des œuvres évolutives qui défient les modes de présentation habituels. Ce texte ouvre l'exposition vers un futur proche. Tout en rappelant que cette exposition est la première partie d'un projet se déployant en quatre activités, il nous introduit à la suite du projet : la rétrospective devient en elle-même un médium pour les artistes et les commissaires, notamment grâce à ses textes et surtout à ses lignes de temps revisitées.

6 Texte en salle, *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement*, VOART Centre d'exposition de Val-d'Or, du 1^{er} décembre 2022 au 29 janvier 2023.

Enfin, nous constatons que les lignes de temps présentées dans l'exposition rétrospective *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement* sont bien plus qu'une intention d'archivage d'événements passés. D'abord, elles déterminent les fondements de la démarche artistique du duo, soit l'exploration des médiums artistiques et la volonté de produire un art vivant. Ensuite, elles produisent un dialogue entre le travail de Geneviève Matthieu, l'histoire de l'art et la culture populaire, et déterminent comment ces éléments produisent une perpétuelle influence les uns sur les autres. Finalement, les lignes de temps sont elles-mêmes porteuses de sens et dévoilent le message de l'exposition, d'abord par le choix précis des éléments incorporés, puis dans l'installation stratégique des lignes du temps dans l'espace qui délimite le parcours sémiotique de l'exposition, menant inévitablement le public vers la finalité du projet : la prospective de Geneviève Matthieu.

Gabrielle Lafrenière a complété son baccalauréat en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Depuis septembre 2021, elle est assistante à la direction et responsable des communications et de la recherche à la Galerie UQO. En 2023, elle a d'ailleurs été l'assistante de recherche principale pour le projet *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement* et a tenu la coordination du colloque au titre éponyme. Elle poursuit maintenant ses études à la maîtrise en muséologie à l'Université du Québec en Outaouais, ses recherches se penchant sur le portrait féminin dans l'art moderne du Québec et l'évolution de ses accrochages, précisément à travers les œuvres de la collection permanente du Musée national des beaux-arts du Québec.

Si les choses étaient différentes,
nous ferions autrement
- L'exposition rétrospective
Geneviève Matthieu

Commissaires :
Carmelle Adam et Marie-Hélène Leblanc
1 décembre 2022 – 29 janvier 2023
VOART Centre d'exposition de Val-d'Or
Photographies : Marie-Claude Robert

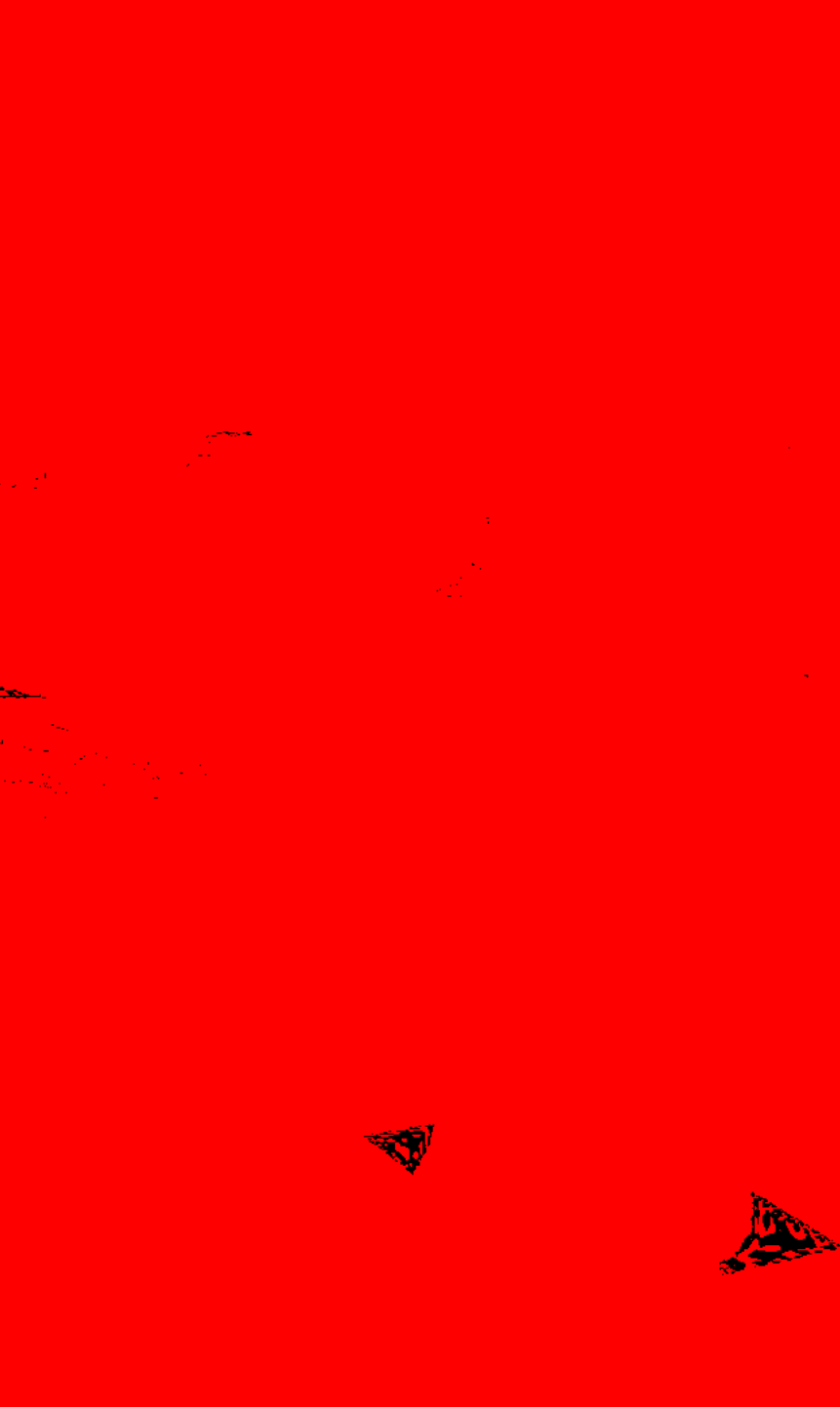
the same time, the *Journal of the American Medical Association* (JAMA) published a letter to the editor from a physician in the United States, who had been asked to review the book for the JAMA. The letter was published in the JAMA, and it was a very positive review. The letter was published in the JAMA, and it was a very positive review.

Si les choses étaient différentes,
nous ferions autrement
- L'exposition prospective
Geneviève Matthieu

Commissaires :
Marie-Hélène Leblanc, Carmelle Adam
8 mars 2023 – 1 avril 2023
Photographies : House of Common Studio
et Jérémie Roussel

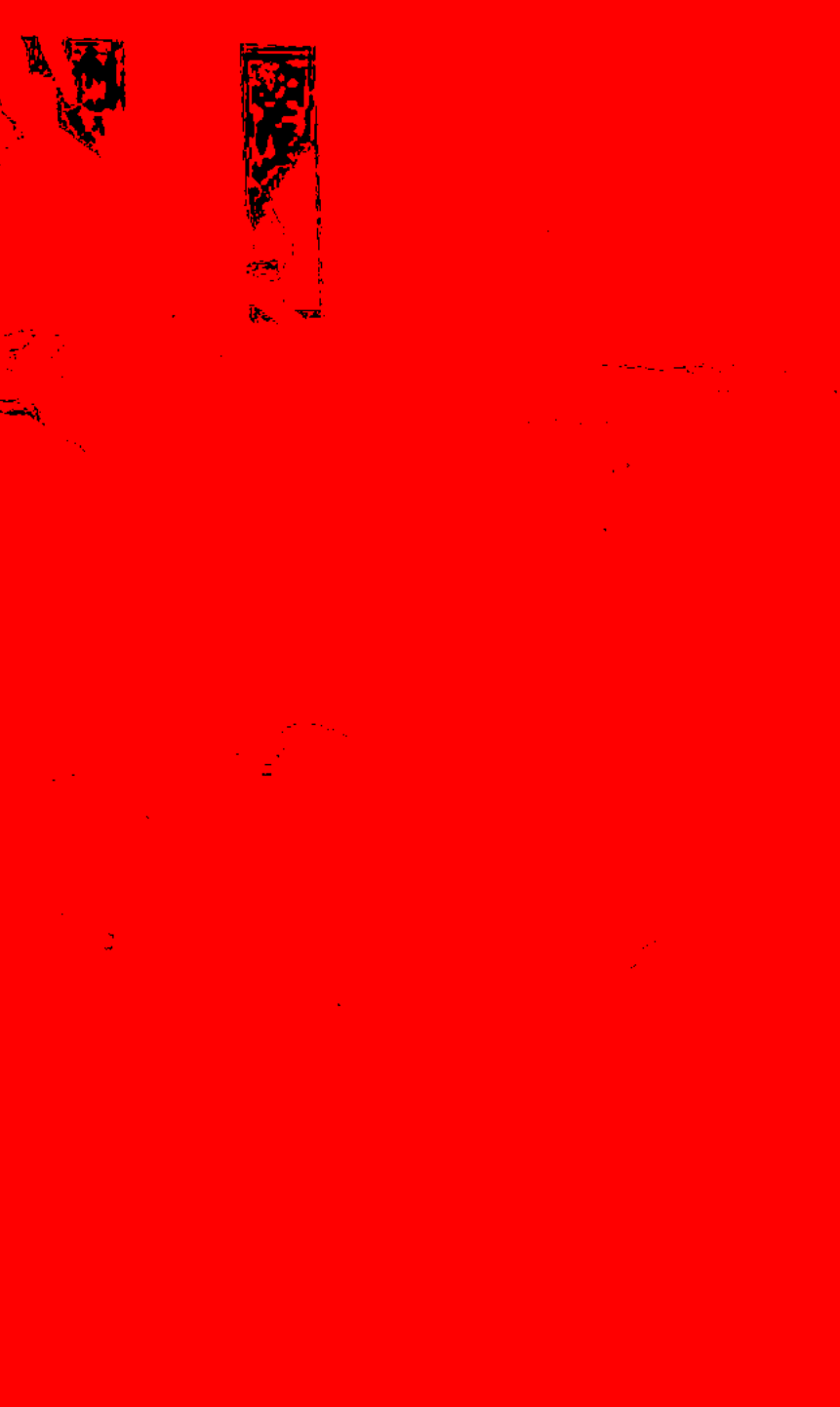














Geneviève Matthieu : l'onde de choc dans les arts

Matthieu : *J'aime ça quand j'entends Geneviève Matthieu et j'aime ça quand Marc-Antoine, et même toi-même [Marie-Hélène], dites encore Geneviève et Matthieu, il y a comme un mélange des deux noms qui se fait naturellement par les gens qui parlent de nous. [...]*

Geneviève : *C'est le fun de recommencer à zéro. Il y en a qui m'ont dit : « ben là on va vous chercher, on va vous perdre ». Non, on ne se perd pas avec un « et », mais cette idée-là de continuer [...] Parce que ça fait 25 ans aussi, je trouvais que le timing était bon pour essayer d'avoir cette posture-là; d'être une seule personne. Même mes ami-es proches nous disent « on vous voit jamais tout seul » ... ben c'est vrai !*

Comment Geneviève Matthieu a changé ma vie. Inventaire d'une amitié

Conférence poétique, accompagnée d'un diaporama, présentée en ouverture du colloque

Marc-Antoine K. Phaneuf

Je pense que c'est Mathieu Beauséjour qui est le premier à m'avoir parlé de Geneviève Matthieu. Il m'a suggéré de proposer un projet au centre d'artistes autogéré en art actuel L'Écart, affirmant qu'on aurait des affinités.

Quelques semaines avant que les QQistes¹ prononcent une conférence à L'Écart dans le cadre de la Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda en 2006, je rencontre le duo Geneviève Matthieu pour la toute première fois lors d'une performance qu'il présente au Bain Saint-Michel.

Dans cette performance, l'un essaie d'écraser l'autre avec un rouleau à gazon. Il me semble que c'est Matthieu qui est couché par terre, et Geneviève qui lui passe le rouleau à gazon sur le corps — c'est leur dynamique habituelle —, mais c'est peut-être l'inverse, ma mémoire me joue parfois des tours.

Dans tous les cas, à la fin, Geneviève chante *foe le Taxi*. Pour la voix *sexy*, qu'elle m'a dit.

1 QQistes : Fondé par Marc-Antoine K. Phaneuf et Jocelyn Guitard, ce duo détourne les codes de l'art populaire par des créations et des performances s'inscrivant dans une démarche de contestation. « L'art c'est facile » est le slogan de ce collectif.



La Biennale d'art performatif de 2006 était très festive et avait une ambiance familiale. Il y avait l'ATR, l'Acte terroriste ridicule (une branche de l'Empire Rodrigol, principalement connu pour ses éditions), il y avait la famille Kantor, venue directement de Toronto pour présenter son savoir-faire en *home-staging*, il y avait le collectif estonien Non Grata en visite dans la région, la légende veut qu'ils aient ramassé une carcasse d'orignal sur la route entre Montréal et Rouyn, et qu'ils n'aient pas réussi à supporter l'odeur de la charogne dans leur habitacle plus d'une demi-heure, et il y avait le groupe de musique Dynamo Coléoptéra, à qui j'ai fait croire que Mike Patton avait assisté au spectacle, *mea culpa*.

Pendant la performance de la famille Kantor, j'ai offert une gorgée de ma flasque à Geneviève. Une gorgée de Jägermeister. On n'avait visiblement pas peur des germes, et on était à des années-lumière d'une pandémie mondiale.

Je suis vraiment devenu ami avec Matthieu pendant la performance de Non Grata, laquelle nous a terrorisés à vie. On a passé proche de se faire tirer dessus avec un canon à patate manipulé par un gars qui sentait le *swing*. On a passé le reste de la biennale à raconter à qui voulait l'entendre que « ça allait ben mal en Estonie...! »

Le samedi après-midi, les QQistes ont prononcé leur conférence sur la *Vérité de l'art*. C'est une performance qui prend la forme d'une discussion sans queue ni tête accompagnée d'un PowerPoint qui tend à déconner.

La conférence a fini au Bar des chums, une taverne située à l'arrière de L'Écart. Un bon plan pour se faire des ami-es. C'est là que j'ai fait la connaissance de

Christian Leduc, un photographe local venu documenter la Biennale, qui deviendra ensuite un ami.

Matthieu m'a raconté, plus tard, que la documentation des performances du samedi soir n'était pas à son meilleur, parce que les documentaristes seraient retournés au boulot en état d'ébriété.

Pendant des mois, Matthieu et moi nous enverrons des courriels laissant toujours entendre que « ça va ben mal en Estonie. » Jusqu'à ce que Matthieu me rappelle que ça commençait à dater comme *joke*.



Rencontrer Geneviève Matthieu, être amis avec il·elle, c'est aussi et surtout avoir *Timili-Poulet* dans la tête 24 h sur 24 h, 7 jours sur 7, 365 jours et quart par année. J'embarque dans le canon.



Je revois Geneviève Matthieu dans un bar du boulevard Saint-Laurent pour le lancement de l'album *Rouge-gorge*. Le Tout-Montréal, catégorie niaiseux de haute voltige, y est. Je rencontre l'acteur Antoine Bertrand, et un certain Simon Brown, qui devient un ami.



Ce qui est arrivé à L'Écart en 2006, c'est que je suis tombé en amour avec l'Abitibi, par son monde et ses décors, la Fonderie gigantesque à quelques pas de L'Écart, et cette communauté d'artistes qui s'investit pour créer une culture, pour qu'il y ait quelque chose qui se passe. Je suis habité par le désir d'y retourner.

En mars 2010, je passe dix jours à L'Écart pour écrire un livre, qui deviendra *Cavalcade en cyclorama*. J'écris mon texte installé dans le lobby du centre, je fais partie du bureau et j'observe le personnel à l'ouvrage. Un matin, j'écoute Matthieu appeler les artistes

locaux-ales, membres de L'Écart, dont le dossier est refusé. J'entends toute sa gentillesse, sa bienveillance, les conseillant pour le prochain projet qu'ils et elles présenteront au centre.

Lors d'un souper au presbytère, j'ai la chance de rencontrer Maurice, le fils de Geneviève et Matthieu dont j'ai beaucoup entendu parler. Geneviève et Matthieu ont cette particularité fantastique : il et elle démontrent qu'on peut à la fois être cool et être un parent. C'est con à dire, mais même aujourd'hui je ne connais pas des tonnes de modèles.

En 2010, je renoue contact avec Christian Leduc. Le jour de la Saint-Patrick, on se retrouve dans un bar parasité par un département complet d'étudiants et d'étudiantes en technique policière. Police, Saint-Patrick, Boston, corruption, vous voyez le topo. La scène nous inspire ce projet qu'on soumettra au 3^e impérial, centre d'essai en art actuel, quelques semaines plus tard : on pourrait espionner des gens consentant à être suivis. Et puis on veut que ça ressemble au vidéoclip de *Sabotage* des Beastie Boys (1994).



Avec Christian, on développe notre projet à Granby, qui se déroule sur cinq semaines de résidence étalées sur un an et demi. On a vraiment du *fun* au 3^e impérial à jouer les détectives, c'est comme un jeu d'enfant à l'âge adulte, une poursuite en temps réel qui se déroule dans la ville.

C'est la fête au début de chaque semaine de résidence à Granby. Nous sommes excités de nous retrouver et nous passons un certain temps à festoyer dans le petit appartement que nous prête le 3^e impérial. À compter de notre troisième visite à l'appartement, ce

n'est pas rare que Christian, alors qu'il sort fumer, ait des discussions avec le voisin d'en bas. Nous faisons apparemment trop de bruit — ce qui n'arrive que lors de nos visites. Nous sommes sans aucun doute plus bruyants que Raphaëlle de Groot.

Un soir, nous recevons Simon Brown et Émilie Mouchous à souper. Nous sommes consciencieux, parce que Christian vient de se faire engueuler par le voisin d'en bas. En arrivant, Simon est très excité de visiter le fameux « appartement impérial » et improvise une gigue au milieu de la pièce qui nous sert à la fois de cuisine, salle à manger et salon.

On décide alors de déplacer le souper dans notre atelier. On passe essentiellement la soirée à lire un site Web de prénoms québécois rares, collectionnés sur les pierres tombales aux quatre coins de la province, un incroyable bijou poétique.

C'est à Granby, dans le sous-sol de la banque CIBC, que je trouve les livres d'architecture sur lesquels je réaliserai mes dessins d'explosion quelques mois plus tard. Ils proviennent de la collection personnelle de Paul-O. Trépanier, architecte local et ancien maire de la ville.



C'est à Granby aussi que je réponds à un appel sur mon téléphone cellulaire — ça n'arrive jamais. Matthieu m'annonce que le projet de résidence de commissaire que j'ai soumis avec Nadège Grebmeier Forget a été retenu.

Nous séjournerons deux fois à L'Écart, le temps de documenter le projet et, un an plus tard, d'installer les œuvres choisies.

Le *running gag* cette fois-là, pour pallier l'Estonie, c'est que Nadège voulait faire un tour de poney — ce qui a donné le ton à la résidence. À la place de nous fournir l'animal, Geneviève nous a organisé une virée des comptoirs familiaux et des friperies de l'Abitibi.

C'est quand même un peu décourageant de faire les comptoirs familiaux avec Geneviève. Elle connaît bien sûr les meilleures places, mais elle a aussi et surtout l'œil affûté pour trouver les pièces les plus kitsch et flamboyantes. C'est une chineuse de haut calibre.

Dans la résidence à L'Écart, il y a un laminé d'Alain Morisod et Sweet People, qui semble-t-il a été acheté en pensant que c'était du monde ordinaire.

On est aussi allé virer à Ville-Marie pour un vernissage d'art miniature, pour lequel Geneviève siégeait au jury. On a visité le Motel Louise et le Motel Caroline — c'est une coquetterie locale de donner des prénoms de femme aux motels —, où l'on a fait le party dans un bar en bois-rond qui faisait beaucoup penser à *Twin Peaks*.

À l'exposition d'art miniature, j'ai acheté une œuvre de Hristo Kerin, un Saint-Georges à cheval en médaillon. Je l'ai encadrée dans un cadre opulent, qui a coûté deux fois plus cher que l'œuvre elle-même.



Au vernissage de *Bruissements et pétarades*, nous goûtons à toute la splendeur de l'accueil de Geneviève Matthieu, qui organise un grand souper pour notre dizaine d'invité·es et nous. L'Écart est le seul centre d'artistes doté d'une cuisine complète attenante à la salle d'exposition.

La fête est grande et bonne. La soirée comprend une performance de Bobo Boutin dans le sous-sol de L'Écart.

Du duo Geneviève Matthieu, je retiens aussi qu'il est au cœur de ce projet d'immobilisation de L'Écart, offrant des appartements — au deuxième étage — et des ateliers — au sous-sol — à des artistes locaux. C'est un trésor immense pour les artistes de Rouyn-Noranda.

Mon meilleur souvenir du sous-sol de L'Écart, c'est quand Isabelle Guimond m'a fait écouter un message qu'Éric Lapointe a laissé sur sa boîte vocale. Il aurait reçu une de ses œuvres en cadeau, de la part de Céline Dion suite à un spectacle sur les Plaines d'Abraham. L'œuvre serait abîmée, et il demande à Isabelle s'il serait possible de la restaurer.

•

Je repasse à Rouyn-Noranda quelques jours pour tourner et monter la vidéo de notre projet de détectives à Granby. La vidéo est réalisée avec l'aide inestimable de Gert, le coloc d'atelier de Christian.

Gert s'appelle Gert parce qu'il a perdu un pari, si bien que désormais certaines personnes l'appellent Gert. Il ne pensait pas que ça collerait bien longtemps, mais c'est quand même encore comme ça qu'on l'appelle près de vingt-cinq ans plus tard. La vie est dure à Rouyn-Noranda, mais Gert est un gars cool.

•

Je pense à Geneviève Matthieu à chaque fois que je reçois un courriel de Geneviève Matteau.

•

En 2014, je retourne à Rouyn une dernière fois, pour être blogueur pour la Biennale d'art performatif, où je revois Bobo Boutin en performance.

•

Sur son disque *La Jamésie ostie*, Geneviève Matthieu chante « L'art c'est facile », le slogan des QQistes, comme un mantra. Je suis heureux d'entrer un peu, concrètement, dans son œuvre.

J'assiste au lancement au Centre d'art et de diffusion CLARK à Montréal, et à L'Œil de Poisson à Québec. C'est un des avantages d'habiter entre les deux villes. De toutes les fois où j'ai été convié au même événement dans les deux villes, c'est la seule où j'ai pris part aux deux itérations. De la visite rare et un projet qui m'emballe, ça compense pour tous les événements que j'aie plutôt manqués deux fois, faute d'horaire (ou non).

•

La dernière fois que j'ai vu Geneviève Matthieu, c'était en 2020, nous nous sommes croisé·es dans un restaurant de *dumplings* dans le quartier chinois de Montréal. Maurice était avec elle et lui. C'était un 29 février. Il paraît que Maurice n'apparaît que les 29 février. CQFD.

Avant la fin de l'année 2020, j'ai un fils : Raphaël. Il est magnifique, objectivement beau. Même le livreur du IKEA, celui qui ressemble au chanteur de Slayer, trouve « [qu'] il est donc ben beau ce bébé-là ! » Parmi les parrains et marraines de Raphaël, il y a ceux et celles qui habitent proche de la maison, Simon et Maude. Le Simon Brown de la gigue de tantôt.

•

Et puis, je pense à Geneviève Matthieu à chaque fois que j'entends *Joe le taxi*. Dans la version de Stereo Total, *downtempo* et très blasée, on a l'impression que c'est Matthieu qui chante.

J'aime situer Geneviève Matthieu parmi les grands couples de la chanson pop, les Rita Mitsouko, Niagara, Roxette, Mates of State, The White Stripes, Die Antwoord.

•

Bon, j'ai divagué sur un temps rare, mais gardons en tête que rien de tout ça n'aurait eu lieu si ce n'était de Geneviève Matthieu. Il y a des gens qui nous donnent accès à tout un monde quand on les rencontre. En juillet 2022, le duo Geneviève Matthieu partage une photo sur *Facebook*, une vue d'atelier dans laquelle Matthieu apparaît subtilement, de dos et déguisé, au premier plan. Plusieurs éléments sont accrochés au mur, dont un portrait de la Sainte-Vierge au visage caviardé façon Jamésie, juste en dessous, en plein centre de l'image, il y a les portraits de Simon Brown et de Bobo Boutin en photocopie.

C'est fou comme le monde change, comment une simple rencontre peut faire boule de neige et transformer une vie, rien que parce que les choses ne vont pas si bien que ça en Estonie.

Dans cette conférence poétique accompagnée d'un diaporama, Marc-Antoine K. Phaneuf fait état dans les moindres détails de son historique personnel avec Geneviève et Matthieu : comment il les a rencontrés, leur accueil légendaire, l'amitié développée sur plusieurs années, la conquête de l'Abitibi et le réseau d'artistes et d'ami-es auquel le duo l'a initié. C'est l'histoire d'une rencontre qui a radicalement changé la vie de l'auteur, et dont le récit bifurque constamment vers des sujets périphériques, l'art, la vie, l'espionnage, la gigue, l'Estonie.

Formé en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal, Marc-Antoine K. Phaneuf est artiste et écrivain. Ses œuvres sont des collections, des inventaires et des classements, elles investiguent la culture populaire et les récits contemporains officiels et marginaux. Il a présenté son travail dans plusieurs centres d'artistes autogérés, galeries et musées au Canada. MAKP a publié quatre œuvres littéraires, dont *Cavalcade en cyclorama* (Le Quartanier, 2013), rédigé lors d'une résidence à L'Écart, et le *Carrousel encyclopédique des grandes vérités de la vie moderne* (La Peuplade, 2020), ainsi que de nombreux livres d'artistes. Il est le concepteur et performeur du spectacle littéraire *Fins périples dans les vaisseaux du manège global* (2015).

Si les choses étaient différentes,
nous ferions autrement — Le colloque
Performance Comment Geneviève Matthieu
a changé ma vie. Inventaire d'une amitié
Conférence poétique, accompagnée
d'un diaporama, présentée en ouverture
du colloque de Marc-Antoine K. Phaneuf

Commissaires :

Marie-Hélène Leblanc, Carmelle Adam
31 mars 2023

Photographies issues du diaporama :

Christian Leduc, Les QQistes avec des masques de
lutteur, à la Biennale de performance, 2006.

Christian Leduc, Geneviève Matthieu avec Maurice
qui saute devant la toile, 2010.

Photographie issue de *Si les choses étaient
différentes, nous ferions autrement — Le colloque :*

House of Common Studio









Geneviève : *Ça a été difficile parce que c'est sûr qu'on a fait beaucoup de projets, comme n'importe qui, mais sélectionner [...] on est très maximaliste, j'ai appris ce nouveau mot-là, je l'aime beaucoup [...] on a eu de la misère à choisir et à s'entendre comme jamais. [...] Dans cette idée de prospective-là, c'est tellement un beau mot, pour moi c'est un paradis quand je l'entends, et de faire le lien entre le vieux, le neuf, comment on le reconstruit, est-ce qu'on le reprend, qu'est-ce qu'on reprend ? [...] C'est comme un moment de reprendre des choses qu'on a laissées et qui n'ont pas été résolues. Il y avait cette idée-là de non-résolution.*

Matthieu : [...] *Ça a été difficile, mais c'est intéressant comme exercice. Ça nous permet de vraiment se projeter dans un prochain projet. [...] D'être présents dans une expo, sur scène. Peut-être que ça va être plus minimal, peut-être pas, mais d'une autre façon de revoir notre façon de travailler.*

Refaire le monde

Dominique Sirois-Rouleau

La rétrospective offre traditionnellement un point de vue *a posteriori* sur une pratique. Ce regard antérieur, et le plus souvent bienveillant, vise une certaine consécration par la diffusion groupée d'un corpus. Ainsi fondée sur le rassemblement, la rétrospective est aussi vectrice de segmentation thématique, chronologique ou esthétique et, en ce sens, implique une mise en scène, un acte d'édition. L'exercice de classement impose, quant à lui, des limites dictées par des impératifs physiques, technologiques et économiques ou, pire, par une quête d'équilibre et d'harmonie entre les catégories. « Pire », car dès que nous considérons ou nous nous attardons à une représentation équitable des contenus, nous perdons toute ouverture sur l'exceptionnalité. Dans cette perspective, la rétrospective classique se dévoile davantage comme un espace d'oubli que de révélation. Sans négliger le fait que dans la sphère numérique, les sites Web et les réseaux sociaux permettent aux artistes de se raconter et de s'éditer selon leurs propres termes, en plus d'explorer un espace de prise de pouvoir sur leur propre postérité, au fil de son écriture, la rétrospective classique n'a que peu à offrir qu'un moteur de recherche Web n'offre pas déjà.

De là découle la proposition d'un modèle de rétrospective critique qui, non seulement reconnaît la sculpture de soi inhérente à la formule rétrospective, mais la considère aussi dans la perspective d'une vitalisation de la pratique comme archéologie du présent. *La sculpture de soi*¹ et *Archéologie du présent*² sont des expressions tirées des ouvrages éponymes de Michel Onfray. Publiés à dix ans d'écart en pleine crise française de l'art contemporain, ces ouvrages du philosophe-polémiste proposent respectivement une morale esthétique et un manifeste pour une esthétique cynique. Nous nous y référerons ici comme guides d'une réflexion sur les usages rétrospectifs. Onfray souhaitait à l'époque inspirer un art contemporain fort et vif, nous désirons, pour notre part, initier des rétrospectives qui soient débordantes de vie.

Assumer la rétrospective

L'exercice rétrospectif est sans équivoque une sculpture de soi, un monument que l'on érige à une identité esthétique. Pour assumer ce geste, il faut accepter que la souveraineté et la séduction qu'il représente n'auront de sens que si elles sont accompagnées d'un minimum d'ironie. L'erreur serait en fait d'agir au service exclusif de l'ego, que ce soit celui de l'artiste ou même celui du ou de la commissaire. De même, feindre l'innocence ou chercher le spectacle n'ont pas leur place dans une approche critique. Sous le couvert de l'humilité, ces attitudes ne sont que mépris ou pure frivolité. Car nul besoin de virtuosité pour lancer ou faire l'objet d'une rétrospective.

1 Onfray, Michel. *La sculpture de soi. La morale esthétique*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1993, p. 219.

2 Onfray, Michel. *Archéologie du présent. Manifeste pour une esthétique cynique*, Paris, Grasset & Adam Biro, 2003, p. 127.

La volonté de se construire suffit

La virtuosité sera préférablement mise au service de l'analyse du corpus. Dès lors, les principales personnes concernées n'ont pas à simuler l'inconscience et la légèreté, sinon par flagornerie, car, comme nous l'avons mentionné, les réseaux sociaux remplissent déjà cette fonction.

Il est attendu d'une rétrospective critique qu'elle décontenance, qu'elle ne cherche pas à se synchroniser à l'esprit du temps ni au discours existant. Elle devrait s'engager à être inactuelle et intempestive. Selon Onfray, « Être soi-même sa propre norme suffit³ », en ce sens où il n'est pas nécessaire de se référer aux modèles du passé. Une rétrospective vivante fabrique l'histoire plutôt que d'en être le produit. Il faut, dans cette perspective identifier les pointes⁴ d'une pratique, ces moments où, comme décrit par le philosophe-polémiste, la pratique s'est engagée dans une nouvelle direction. Les pointes consistent en ces œuvres qui ont modifié ou brisé les attentes envers la pratique. En se concentrant sur ces moments de la production, la rétrospective s'arrache d'emblée à la contingence de l'histoire. De là, on examine les œuvres, on trie et on sélectionne sans scrupule et sans état d'âme. Il y aura des pertes assumées, des chutes. « Pas de présence qui ne soit le signe d'une absence⁵ » rappelle Onfray. En effet, certaines productions sont rétrospectivement insignifiantes.

3 Onfray, Michel. *La sculpture de soi*, p. 45.

4 Onfray, Michel. *La sculpture de soi*, p. 42.

5 Onfray, Michel. *La sculpture de soi*, p. 93.

Pas de mémoire sans possibilité d'oublier

Le mandat d'une rétrospective critique est de rendre compte d'une pratique sans sacrifier l'artiste ni son œuvre. Il est crucial qu'elle préfère la polyphonie, l'enchevêtrement et le contrepoint au nivellement, à l'uniformisation et à l'aplanissement. Il ne faut pas craindre les particularités et autres aspérités d'un corpus. Au contraire : il faut les embrasser !

La rétrospective critique est prospective

Elle a pour ambition de structurer une pratique à venir. Les irrégularités permettent donc de préciser les inflexions du style qui distinguent l'individualité artistique et la signifiante historique d'une pratique. Onfray souhaite « que vienne l'heure d'un art sans musée, dynamique, volontaire et soucieux de franges et de questionnements, de chambardements ⁶ » ; nous souhaitons, dans ce même esprit, des rétrospectives qui visent le néant et transfigurent la pratique. Le modèle traditionnel de la rétrospective laisse la mort fixer le sens des œuvres, alors que la rétrospective critique souhaite une œuvre ouverte et mouvante.

Qu'elle relève d'une approche classique ou critique, la rétrospective répond invariablement à une volonté de grandeur. L'acte rétrospectif impose un rang en ce sens où, pour s'y adonner, il faut vouloir sélectionner et maîtriser notre place dans l'histoire. Alors, à quoi bon attendre que l'artiste soit reconnu, primé, collectionné ou mort ? « Le temps est compté, la mort nous attend et gagnera de toute façon. Qu'on sache faire du temps un outil pour polir et faire briller son existence ⁷ ».

6 Onfray, Michel. *La sculpture de soi*, p. 92.

7 Onfray, Michel. *La sculpture de soi*, p. 140.

Faites et refaites des rétrospectives

Une pratique est sublimée lorsqu'elle dérègle l'histoire, lorsque la singularité de l'artiste informe son temps plutôt que l'inverse. La rétrospective critique n'est pas au service du temps, elle le plie à ses ambitions. Tout usage conduit toutefois à l'usure. Que ce soit le circuit des centres d'artistes ou le cycle des expositions monographiques en galeries commerciales, la quête systémique de l'innovation et de la nouveauté transforme, au fil du temps, les esprits les plus affûtés en fonctionnaires polis. La rétrospective critique s'affirme ainsi comme un aiguiseur privilégié, le remède à l'érosion de la créativité sous la corrosion du temps.

Archéologie du présent

En résumé, le manifeste d'Onfray défend une approche cynique de l'art contemporain en vue de la revitalisation de la pratique artistique. Nous en retenons pour notre part l'exercice critique inspiré du cynisme comme un outil pour affûter la rétrospective. Figure centrale du manifeste d'Onfray, Diogène s'attaquait aux idées pures et aux concepts universaux qui dessèchent les idées et la pensée, soit : le Beau, le Vrai, le Bien. À l'instar de ces instructions inspirées du philosophe-cynique, une rétrospective critique se devrait donc d'échapper à la momification et s'interdire à tout prix le Beau, le Vrai, le Bien. En effet, le piège d'une rétrospective classique est justement de s'astreindre à ces idées pures. Une rétrospective critique vise, quant à elle, le relativisme, elle déclare la mort au Beau-Vrai-Bien, évite les discours fossilisants et s'affirme comme acte de création libre et — faut-il le rappeler ? — vivant.

La démarche critique demande de relâcher, sinon d'abandonner les prérequis et les réflexes rétrospectifs institutionnels énumérés dans le manifeste d'Onfray : le concept, l'égo, la catharsis, le fétichisme de l'objet et la marchandise historique. Si l'art est d'abord une candidature, voire une proposition de faire œuvre, la rétrospective se doit aussi d'être un moyen de créer de nouvelles possibilités esthétiques. En d'autres termes, les activités de tri, de sélection et de classement des œuvres existantes s'organisent dans le but de générer une proposition nouvelle et singulière. La rétrospective est, dans cette perspective, un moyen de revenir à l'acte artistique — agir, faire, créer — et de le célébrer en œuvrant depuis la réalité de la pratique.

Le modèle traditionnel de rétrospective s'est longtemps appuyé sur les clins d'œil, citations et autres manipulations *inter-trans-multi-disciplinaires*. Ces artifices référentiels observent les œuvres à travers la lorgnette du passé et servent trop souvent à l'étalage des connaissances de leur auteur ou autrice. En fait, même en ouvrant la conversation de l'art aux autres disciplines, ces rétrospectives ne tissent finalement leur proposition qu'autour des discours qui préexistaient à leurs objets. L'approche critique se concentre au contraire sur le présent de l'art, c'est-à-dire :

Que peuvent cette œuvre et cette pratique aujourd'hui ?

Le manifeste cynique d'Onfray inspire effectivement un modèle de rétrospective comme procédure d'augmentation de la durée de vie d'une œuvre. La rétrospective critique offre un second souffle, une nouvelle vie, au corpus qu'elle examine et, en ce sens, autorise de nouvelles formes d'engagement. Ce modèle permet de

rompre avec les traditions esthétiques et d'aborder avec ironie, sinon dérision, les usages, rituels et méthodes artistiques. La forme critique est parfaitement drôle, radicale et joyeuse et, dans le contexte rétrospectif, elle présente une occasion inégalée de descendre du piédestal sur lequel s'appuie précisément l'érection du monument rétrospectif.

Selon le philosophe-cynique et le philosophe-polémiste, le repli du Beau-Vrai-Bien permet au sens d'émerger. Ainsi, sans le cadre de ces présupposés universaux, la rétrospective peut ouvrir un espace d'échange et de dialogue. Bien entendu, cette démarche demande une part d'engagement du public, mais aussi une ouverture manifeste à l'intersubjectivité de la part de l'institution, du ou de la commissaire et de l'artiste. Autrement, même critique, la rétrospective n'aura que peu à offrir, rien qu'une expérience en vase clos non loin de celle des chambres d'écho propre aux réseaux sociaux.

La rétrospective critique propose avant tout un espace de communication où l'œuvre ne vaut plus que pour sa force démonstrative, comme à son premier tour de piste. Elle initie plutôt un mouvement dialectique. La rétrospective critique se dégage en réalité de la dynamique code/décodeur afin de produire une vraie repolitisation des contenus. Elle provoque de nouveaux liens entre l'œuvre et la culture et met à l'épreuve ceux et celles qui lui préexistaient. Si la force d'une œuvre réside dans la somme des échanges qu'elle suscite, la rétrospective critique en est l'examen, le test !

Le culte de l'œuvre seule est vain

La mise en exergue de chefs-d'œuvre ou d'« uniques remarquables » conduit malheureusement au fétiche et à la marchandise historique, tandis que le dialogue au cœur même d'une pratique entreprend une odyssée riche en surprises.

Le futur du passé

En somme, la rétrospective critique contraint d'expérimenter la petitesse d'un corpus par la prise de conscience de l'immensité de l'histoire de l'art faite et à faire. Aux personnes qui veulent tenter cette approche, elle tend un télescope pointé sur le futur depuis le passé. Elle devrait alors clouer la personne spectatrice d'étonnement et d'admiration par son efficacité esthétique et par le jeu de relais et de discours propre à sa forme.

Toute écriture de l'histoire obéit à des intérêts. Une rétrospective critique n'a donc pas à prétendre à la vérité ni à l'objectivité, mais à assumer que sa proposition est subjective, arbitraire et motivée. Une rétrospective critique suppose enfin une vision, une parole individuelle qui s'autorise d'exister, de sorte que l'exposition devienne un laboratoire où l'on fabrique de nouvelles valeurs et où l'on refait le monde.

Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art, Dominique Sirois-Rouleau est commissaire, critique d'art et chargée de cours au Département d'histoire de l'art de l'UQAM. Ses recherches portent sur l'activité spectatorielle, sur la notion d'objet en art actuel, de même que sur les conditions socioéconomiques de la pratique en histoire de l'art. Elle a participé à plusieurs colloques internationaux, en plus de siéger à divers comités et jurys. Ses observations sur les discours et les arts émergents ont été publiées dans les ouvrages *Art et politique* (PUQ, 2011), *Les plaisirs et les jours* (PUQ, 2013), *Territoires de métissage artistique* (URAV/UQTR, 2017) et *No Future* (GUQO, 2020), de même que dans différents catalogues et revues, dont *Esse arts + opinions*, *Espace art actuel* et *Nouveau Projet*. Elle assure actuellement la direction générale de MOMENTA biennale de l'image.

Meditations, Volume 3: Words as Sculpture, Their Shapes as Sound

Chloë Lum & Yannick Desranleau

Interprète : Emili Losier

Words as Sculpture, Their Shapes as Sound fait partie d'une série de performances solos intitulée *Meditations*. Chaque volume de cette série traite de manière lyrique des thèmes centraux de la pratique de Chloë Lum & Yannick Desranleau, tels que la matérialité du corps, le potentiel de collaboration entre le corps et l'objet, l'altérité que présente la vie avec la maladie chronique, les limites du concept de *self-care*, et la littérature comme mode d'épanouissement du savoir. Ces textes présentent la prose comme une pratique matérielle, particulièrement utile en période de maladie.

Dans le volume *Words as Sculpture, Their Shapes as Sound*, la protagoniste, interprétée par la soprano Emili Losier, compare le style littéraire de Sylvia Plath, dont l'utilisation de l'onomatopée semble créer sa propre bande sonore sur la page, à celui de Clarice Lispector, dont les riches descriptions d'objets, de lieux et de matières, semblent faire éclater la page comme le feraient de réelles structures physiques. Citant cette méthodologie comme essentielle à sa propre production artistique elle déplore ce qu'elle perçoit comme un manque de langage pour décrire un texte qui semble avoir une telle dimension matérielle.

Caractérisé par la théâtralité et la chorégraphie, le travail des artistes visuels multidisciplinaires Chloë Lum et Yannick Desranleau se situe à l'intersection de divers médiums : la photographie, la vidéo, l'installation, le son, le texte, la performance, et l'imprimé. Leur pratique interroge le concept de collaboration, ainsi que les relations entre corps sensibles et objets inanimés. Dans leurs travaux récents, ces sujets sont examinés à travers la lentille de la maladie chronique. Travaillant ensemble à Tiohtiá:ke (Montréal) depuis 2000, leurs œuvres ont été exposées internationalement et font partie des collections du Victoria and Albert Museum, du Musée des beaux-arts de Montréal, du Musée d'art contemporain de Montréal, et du Musée national des beaux-arts du Québec.

Si les choses étaient différentes,
nous ferions autrement — Le colloque
Performance Meditations, Volume 3:
Words as Sculpture, Their Shapes as Sound
de Chloë Lum & Yannick Desranleau,
interprète : Emili Losier

Commissaires :
Marie-Hélène Leblanc, Carmelle Adam
31 mars 2023
Photographies :
House of Common Studio









Sans cérémonie

Véronique Guitard et Hugo Gaudet-Dion

Les performances du duo Geneviève Matthieu donnent dans l'exubérance et la démesure. Il y a toujours cette abondance de matières, d'accessoires et d'actions qui mettent de l'avant son savoir-faire plastique et sonore. Il construit un espace où il s'adonne à divers rituels ludiques et divertissants, mais aussi sensibles et bouleversants. Chaque chose a sa raison d'être dans cet espace d'apparence surchargée.

Contrairement au duo Geneviève Matthieu, Véronique Guitard et Hugo Gaudet-Dion ont pris l'habitude de présenter des performances courtes et minimalistes, autant dans les gestes que dans les matériaux utilisés. Cependant, il y a dans leur pratique ce même intérêt à présenter et à traiter l'objet comme un élément précieux, puis de faire de chaque action un moment important, intense et contemplatif.

Dans le cadre de cet événement rétrospectif, le duo veut trouver des points de rencontres entre leurs façons de travailler, mais aussi s'approprier les caractéristiques de la pratique du duo Geneviève Matthieu. Véronique Guitard et Hugo Gaudet-Dion souhaitent se modeler, au sens propre et figuré, à sa façon de faire. Cette performance, qui reprend librement la forme d'une cérémonie, est présentée comme un hommage. Des objets sculpturaux sont réalisés en amont et utilisés pour créer une scène, un décor, dont les différents éléments attendent d'être mis en lumière dans la construction d'une narration.

Véronique Guitard et Hugo Gaudet-Dion vivent et travaillent en Outaouais. Elle a étudié les arts visuels à l'Université d'Ottawa tandis qu'il a complété son baccalauréat en arts visuels à l'Université du Québec en Outaouais, en 2009. Les deux artistes, ayant aussi des pratiques individuelles, collaborent depuis 2008. Leurs performances ont été présentées au Québec (AXENÉO7, Art-image, VIVA! Art Action, Le Temporaire), en Ontario (Galerie 101, Club Saw), dans les vidéos *Mes plaisirs sont plus sombres que les tiens* de Stéphane Gilot (2013) et *Jeux* de Josée Dubeau (2012). Il ont de plus participé à plusieurs soirées Fait Maison, un laboratoire de performance dans lequel ils se sont aussi impliqués en tant qu'organiseurs. Leurs performances sont présentées comme des tableaux. Inspirées à la fois du jeu, du couple et du quotidien, elles consistent le plus souvent en une suite d'actions simples et banales visant à créer une anticipation.

Si les choses étaient différentes,
nous ferions autrement — Le colloque
Performance Sans cérémonie
de Véronique Guitard et Hugo Gaudet-Dion

Commissaires :
Marie-Hélène Leblanc, Carmelle Adam
31 mars 2023
Photographies :
House of Common Studio









Go to come back

Dana Michel

You gotta weave in and out sometimes to build more trust and faith in the thing you're leaving and coming back to. Come in and out of view to understand and feel the imprint of the thing. Leaving __has strengthened my belief in it. ABSENCE. Absence Truth Lab. Trust becomes the most important substance to build and to consume.

Il est parfois nécessaire de louvoyer pour tisser une meilleure relation de confiance et de foi envers ce que l'on quitte et ce que l'on retrouve. Entrer et sortir du champ de perception pour mieux comprendre et en ressentir l'impact. Partir __a conforté ma conviction. ABSENCE. Laboratoire de vérité. La confiance devient le plus important matériau pour construire et accomplir.*

* Descriptif traduit par Ginette Jubinville

Dana Michel est une chorégraphe et performeuse dont le travail est axé autour du *live-art*. Son travail interagit avec les champs élargis de l'improvisation, de la chorégraphie, de la sculpture, de la comédie, du hip-hop, de la cinématographie, de la techno, de la poésie, de la psychologie, du dub et du commentaire social, et convie le public à une expérience centrifuge.

Avant d'obtenir son baccalauréat en danse contemporaine de l'Université Concordia à la fin vingtaine, Dana a travaillé en marketing et a été coureuse et joueuse de football de haut niveau. En 2014, elle reçoit le tout nouveau prix ImPulsTanz Award (Vienne) en reconnaissance de ses réalisations artistiques exceptionnelles, et est remarquée par le *New York Times* comme l'une des chorégraphe de l'année. En 2017, Dana reçoit le Lion d'argent pour l'innovation en danse à la Biennale de Venise. En 2018, elle devient la toute première artiste de danse en résidence au Centre national des arts du Canada. En 2019, elle reçoit le prix international d'art vivant de l'ANTI Festival (Kuopio, Finlande). En 2022, le Conseil des arts du Canada lui décerne le Prix Jacqueline-Lemieux en reconnaissance de sa contribution à la danse au Canada.

Établie à Montréal, elle est actuellement en tournée avec quatre œuvres solos : *YELLOW TOWEL*, *MERCURIAL GEORGE*, *CUTLASS SPRING* et *MIKE*.

Si les choses étaient différentes,
nous ferions autrement — Le colloque

Performance *Go to come back*

de Dana Michel

Commissaires :

Marie-Hélène Leblanc, Carmelle Adam

1^{er} avril 2023

Photographies :

House of Common Studio









Geneviève : *Pour moi le public ça a toujours été important et je ne pouvais pas croire que j'étais à Rouyn dans une galerie et qu'il [n] y ait personne qui vienne. Je [n] ai pas accepté ça. Je trouvais que c'était important qu'on développe un public. Une des personnes qui nous a vraiment influencés là-dessus c'est Stefan St-Laurent [et son frère]. [...] L'importance qu'ils ont mis à développer les publics, à transmettre l'information, à ouvrir nos salles [...].*

Matthieu : *Donc si on était trop pointus, avec la discipline « performance » par exemple, on passait à côté de quelque chose. Donc tranquillement pas vite, on a essayé de trouver où est la performance dans la littérature, où est la performance dans la musique, qui sont les artistes qui travaillent vraiment d'une façon croisée, et c'est comme ça qu'on a réussi à constituer cet événement-là [Biennale d'art performatif] en Abitibi, qui connaît un succès par rapport à l'audience, aux spectateurs présents. [...] l'idée de voir où est la performance dans les autres disciplines, c'est quelque chose qui nous intéressait et c'est comme ça qu'on a développé ce projet-là.*

L'art de la performance redéfini

Stefan St-Laurent

Depuis qu'il œuvre comme artiste et commissaire, le duo Geneviève Matthieu n'a cessé d'orienter ses efforts vers la redéfinition des paramètres de l'art de la performance. Ses efforts ont été si prononcés qu'il s'est aventuré dans la création d'une biennale internationale qui, dans de multiples dimensions, a démontré le potentiel de révolutionner la discipline de l'art de la performance au Québec, au Canada et au-delà.

La nomenclature adoptée pour cet événement, « Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda », contrairement à « Biennale d'art performance », indique déjà clairement son aspiration à défendre les artistes dont les créations échappent à la classification facile dans le champ de l'art de la performance.

Très proche de son propre travail artistique, le duo Geneviève Matthieu s'épanouit dans des domaines de libération sans équivoque — artistique, corporel et psychologique. Il s'est en effet extirpé des limites rigides qui ont traditionnellement caractérisé le spectacle vivant.

L'interdisciplinarité, l'attention et l'accessibilité — aujourd'hui dotées d'un statut à la mode — n'ont jamais été désignées comme telles à l'époque, mais constituaient l'éthos central de cette biennale fondée en 2002. Déjeuners et soupers communautaires, réunions de famille, soutien bénévole, classes de maître gratuites, équipes multidisciplinaires, une panoplie d'espaces de présentation, une attention assidue aux artistes et au public, des artistes encourageant la relève — voilà l'éventail des stratégies habilement déployées par Geneviève Matthieu lorsqu'il a dirigé neuf éditions de la Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda.

Dès ses débuts, la biennale est devenue un événement artistique influent, attirant un public nombreux et dévoué, précisément parce qu'elle avait été si audacieuse en se définissant comme un type de performance différent en soi. Au fil du temps, des conservateurs, des conservatrices et des interprètes établi·es et émergent·es ont choisi de contourner les événements d'art de la performance les plus connus dans des métropoles comme Montréal et Toronto et de parcourir 650 kilomètres pour converger, dans une ville du Nord connue davantage pour son exploitation minière et sa fonderie, que sa scène artistique radicale.

Cela ne s'est pas fait sans un sérieux recul de la part de diffuseurs d'art de la performance plus établis qui ont proclamé dogmatiquement que la performance ne peut être qu'une action, mise en mouvement conceptuel par le propre corps de l'artiste. Indubitablement, même dans le discours contemporain, cette définition circonscrite persiste au sein de nombreuses institutions artistiques et académiques. À l'opposé, la Biennale de

Rouyn-Noranda s'est imposée comme une alternative résolue.

Paradoxalement, les gardiens de l'enracinement déploient des efforts considérables pour dicter ce que l'art de la performance devrait désavouer. Il ne doit pas être théâtral, ni traditionnel, ni cérémonial, ni culturel, ni répété, ni prémédité, ni populaire, ni accessible, ni dragueur, ni joué, ni musical. Cette préoccupation puritaine de ce dont l'art de la performance devrait s'abstenir devient un puissant mécanisme d'exclusion. De nombreuses formes de pratiques performatives émanant de communautés artistiques marginalisées se retrouvent globalement soumises à cette censure prohibitive.

Ma première rencontre avec l'œuvre de Geneviève Matthieu a eu lieu en 2005, lors du Festival de théâtre de rue de Shawinigan, en Mauricie, au Québec, où le duo a présenté sa production *Dansons dans la rue*. Je me tenais dans un parking sur la rue principale attendant avec beaucoup d'impatience sa performance qui se déroulait dans une ruelle en arrière. J'étais déconcerté par ce qui ne pouvait être comparé qu'à l'explosion d'une bombe dans un magasin de fête. L'ensemble de la présentation dégageait une esthétique à la fois captivante, exubérante et trash avec des confettis, des guirlandes et des constructions en papier mâché disséminés sur tout le site. Par le chant et la danse, sur et hors scène, le duo a transgressé la frontière conventionnelle séparant l'artiste du public, un motif récurrent qui a imprégné sa pratique au cours des deux dernières décennies. Cette performance a résonné comme une profonde ouverture d'affection envers l'expérience humaine collective, une

impression qui a trouvé écho chez les autres personnes présentes, qui ont toutes finalement succombé au macrocosme singulier de Geneviève Matthieu.

Si son univers artistique peut sembler quelque peu détaché des réalités quotidiennes, son travail est très ancré dans des lieux et des contextes géographiques spécifiques. Par exemple, *L'opéra d'or* s'attaque à la ceinture aurifère de l'Abitibi, *Les enfants du plomb* affronte la fonderie Horne de Noranda et ses émissions d'arsenic et *La Jamésie* navigue dans l'étendue inexplorée d'une région de près de 342 000 km² du Québec méconnu de tant de gens. Explorateur et campeur passionné, le duo Geneviève Matthieu s'épanouit particulièrement dans des environnements inconnus et de nature ésotérique.

Alors qu'il entame un nouveau chapitre de sa pratique artistique, passant de la dualité Geneviève et Matthieu à la singulière Geneviève Matthieu, nous sommes interpellé·es une fois de plus par leur penchant persistant à remodeler les contours de l'art de la performance.

Dans cette conjoncture, leur collectif devient désormais un, poursuivant ainsi leur conviction que la performance n'est jamais vraiment jouée par une ou deux personnes, mais plutôt par toutes les personnes présentes, dans cette expérience unifiée qu'est la vie.

Artiste multidisciplinaire et commissaire indépendant, Stefan St-Laurent est né à Moncton au Nouveau-Brunswick et travaille à Gatineau, Québec. Il est détenteur d'un baccalauréat en arts médiatiques de l'Université Ryerson de Toronto. Son travail performatif et vidéo-graphique est présenté dans de nombreuses galeries et institutions muséales au Canada (YYZ à Toronto; La Galerie d'art d'Ottawa; Western Front à Vancouver; Art Gallery of Nova Scotia à Halifax; Théâtre français du Centre national des Arts à Ottawa) et en Europe (Centre national de la photographie de Paris; Centre d'art contemporain de Basse-Normandie; Edsvik Konst och Kultur en Suède). Il a été commissaire, directeur artistique et directeur de la programmation pour plusieurs organismes artistiques et festivals dont Images Festival of Independent Film and Video (Toronto), le Lux Centre (Londres), la Cinémathèque québécoise (Montréal), le Festival international du cinéma francophone en Acadie (Moncton), Canada House (Londres), Pleasure Dome (Toronto) et Vtape (Toronto). En 2008, il est le commissaire invité de la Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda, et en 2010 et 2011, il est commissaire du Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul au Québec. Il agit à titre de commissaire de la Galerie SAW Gallery à Ottawa de 2002 à 2012, et est directeur d'AXENÉO7 à Gatineau de 2014 à 2019. Il est professeur auxiliaire au Département des arts visuels de l'Université d'Ottawa depuis 2011. En 2022, il est nommé Chevalier de l'Ordre des arts et des lettres de la République française.

Incarner
l'art

Matthieu : [...] *C'est dans cette performance-là, qui s'appelle L'opéra d'or, qui est un faux opéra, il [n] y a presque pas d'opéra là-dedans. C'est une performance qui rassemble texte, musique, installations, qui est autant présentée en galerie qu'au théâtre. C'est la première fois que Geneviève et moi écrivons un synopsis, donc un scénario.*

Geneviève : [...] *L'interdisciplinarité, on n'a pas vraiment de discours là-dessus. On en parle parce qu'on en parle, mais on [ne] pense jamais à ça. Pour nous ce qui est vraiment important c'est la création, puis la création c'est en dehors de la discipline. La discipline, ça a été bâti comme ça parce qu'il y a des écoles.*

L'œuvre d'art totale revisitée : l'expérience interdisciplinaire de Geneviève Matthieu

André-Louis Paré

Il y a plusieurs années, j'ai assisté à quelques « spectacles » du duo Geneviève Matthieu¹. Il s'agissait souvent de performances musicales présentées au sein d'un décor loufoque et toujours très coloré. Dans le cadre d'un numéro de la revue *Espace sculpture*, connue depuis 2014 sous le nom d'*ESPACE art actuel*, je me suis entretenu avec le duo au sujet de l'esprit humoristique qui sous-tend sa création artistique². Plus récemment, pour le n°131 de la même revue, ayant pour dossier « Voix », j'ai consacré une brève analyse concernant sa performance intitulée *L'opéra d'or*³. En m'appuyant sur cette récente performance dans laquelle se mélangent

- 1 Parmi ces spectacles, il y a celui présenté en 2001 lors de l'inauguration du nouveau Centre CLARK, avenue de Gaspé (Montréal) ; celui présenté en 2004 au Festival de théâtre de rue (Shawinigan) ; celui de l'événement *Trafic inter/nationale* organisé par l'Écart (Rouyn-Noranda), en 2005, ou encore à l'une des prestations offertes aux Francofolies de Montréal, probablement celle de 2006, enfin lors d'un *show* que Geneviève Matthieu a réalisé au Design House à Burlington, en 2008.
- 2 Voir « Geneviève et Matthieu : un entretien », *Espace sculpture*, n° 76, dossier « Sculpture et Humour », p. 19-23. [En ligne] : <https://id.erudit.org/iderudit/8866ac>
- 3 Voir « Écouter pour voir ». *ESPACE art actuel*, n° 131, dossier « Voix », p. 59-61.

musique, chant, sculpture, décor, costume, etc., je souhaite désormais situer son parcours artistique au sein d'une tradition esthétique qui remonte au 19^e siècle : celle de *Gesamtkunstwerk*, un concept allemand que l'on traduit en français par l'œuvre d'art totale⁴.

L'œuvre d'art totale

Dans le domaine des arts visuels, l'humour, aussi bien que l'utilisation de la voix, n'est pas un phénomène nouveau. Au sein des arts plastiques, l'esprit humoristique s'est particulièrement manifesté avec l'avènement de l'art contemporain où des artistes se sont mis à produire des œuvres composées d'objets de différents matériaux pauvres, sinon de détritrus. Il peut s'agir de jouets, de peluches, de bois récupérés ici et là, de cartons, de papier mâché, de plastiques, autrement dit : de toutes sortes de bidules rafistolés. Aussi, c'est souvent à l'aide de matériaux du quotidien qu'a pu se transmettre l'esprit ludique inhérent à certaines pratiques qui se moquent de l'art dit sérieux produit avec des matériaux nobles souvent utilisés pour les monuments ou les œuvres destinées principalement au marché de l'art. Pour ce qui est de la voix, qu'elle soit parlée, déclamée, chantée, c'est surtout dans le domaine de la performance ou de l'art vivant qu'elle est explorée, mais aussi dans certaines œuvres sonores où elle se trouve parfois au cœur de

4 Le concept d'œuvre d'art totale réfère, comme on le verra plus loin, à une création artistique qui rassemble plusieurs disciplines sous la même enseigne, comme l'opéra. Mais cette idée d'un spectacle complet en vue d'offrir une expérience esthétique totale trouve aujourd'hui plusieurs variantes grâce aux arts médiatiques. Voir Galard, Jean et Julian Zugazagoitia (dir.). *L'œuvre d'art totale*, Paris, Musée du Louvre et Gallimard, 2003.

l'expérience esthétique. Pendant un certain temps, Geneviève Matthieu a mené de front ces deux activités. En tant qu'auteur·trice-compositeur·trice, le duo d'artistes a performé sur scène en tant que chanteur·euse et musicien·ne. Ses disques, depuis 2001, proposent des balades qui enchantent par leurs histoires parfois amusantes, parfois tristes, alors qu'elles relatent des vies aux existences fragiles⁵. Mais peu à peu le duo a joint sa pratique en arts visuels avec sa musique, fusionnant ainsi les arts plastiques et l'art vivant.

Associer l'humour des arts plastiques à la musique participe de l'idée de *Gesamtkunstwerk*. À l'art contemporain présenté en galerie, sous forme d'objet en vue d'être principalement regardé, parfois touché, Geneviève Matthieu préfère la scène, l'art vivant qui requiert la présence des artistes devant un public. Intitulée *L'opéra d'or*, cette œuvre est le fruit d'un travail évolutif débuté en 2016 et achevé en 2022, avec l'enregistrement d'un album portant le même nom. Dans le livret, il est écrit : performance. Il est vrai que ce spectacle n'est pas destiné aux salles propices à l'opéra. Il se déploie dans le monde très particulier de l'art contemporain. Sa scène est celle que lui proposent les lieux de culture que sont, par exemple, les centres d'artistes. Il n'est pas question non plus d'orchestre symphonique, ni de célébrer l'art vocal avec des chanteurs et chanteuses dont le métier est l'art lyrique. *L'opéra d'or* est bel et bien une performance, mais une performance théâtrale qui parodie ou caricature les composantes essentielles à tout opéra. Enfin,

5 La discographie des albums et vinyles de Geneviève Matthieu est disponible à l'adresse suivante : <https://genevievetmatthieu.bandcamp.com/album/lop-ra-dor>

même si une caricature a pour fonction de faire rire, ou de défigurer une réalité, cela ne veut pas dire que *L'opéra d'or* soit une caricature d'un opéra-comique, bien au contraire, cette performance *flirte* plutôt avec le registre des œuvres dramatiques.

Comme phénomène artistique, le concept d'œuvre d'art totale déborde l'histoire de l'opéra. La réunion de diverses façons d'exprimer le plaisir de jouer par la danse, le chant, le costume, la pantomime, se trouve déjà dans le théâtre grec, mais aussi dans certaines fêtes païennes de l'époque médiévale. Mais il est vrai que lorsque l'opéra est apparu en Italie au XVII^e siècle, comme l'une des formes de l'art lyrique occidental, il s'est d'emblée inscrit au sein de cette tradition. C'est d'ailleurs le compositeur Claudio Monteverdi (1567-1643) qui, avec *Orfeo* (1607), aurait le premier mis en scène un spectacle où le chant, le théâtre, la poésie et la danse furent réunis. Mais il a fallu attendre la période du romantisme allemand pour qu'on puisse réellement associer ce phénomène artistique au concept de *Gesamtkunstwerk*. Dans cette perspective, l'œuvre d'art totale ne se conçoit pas uniquement comme une simple juxtaposition de différentes expressions artistiques, il prétend à une approche sensible du monde auquel nous prenons part en tant qu'être vivant. Aussi, dans l'esprit du philosophe Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854), l'idée d'une possible jonction entre les arts de la forme (ou arts plastiques) et les arts de la parole (la poésie, le théâtre, le roman) se résume à deux genres historiquement distincts : le drame antique et l'opéra moderne⁶. Dans sa compréhension

6 Von Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *Philosophie de l'art*, Grenoble, Jérôme Million, 1999, p. 384.

de ces deux genres, Schelling qualifie l'opéra moderne comme une sorte de divertissement qui dissimule toutefois une potentielle régénérescence de l'opéra en vue du drame antique. Comme le souligne la philosophe et musicologue Danielle Cohen-Levinas, l'opéra moderne cache en soi un art ancien à réinventer⁷. C'est ce renouveau que Richard Wagner (1813-1883), musicien, compositeur, poète et penseur, va s'employer à mettre en place à travers ses opéras, dont bien sûr sa célèbre tétralogie *L'anneau du Nibelung* (1849-1876).

C'est par cette distinction entre le drame antique et l'opéra moderne que Wagner verra à célébrer l'idée d'une œuvre d'art totale. Une œuvre d'art totale qui s'élabore, dans son esprit, comme l'« œuvre d'art de l'avenir » ; ce qu'il nomme aussi « l'œuvre d'art *commune* de l'avenir ». Dans cette optique, l'opéra est motivé par un idéal esthétique où tous les arts sont fusionnés en vue de célébrer la vie. Ami de Mikhaïl Bakounine (1814-1876), philosophe révolutionnaire et anarchiste, Wagner rêve d'une révolution qui ne soit pas que politique, mais esthétique et artistique. Dès lors, sa vision d'une œuvre d'art totale va s'opposer à une modernité esthétique imbue, selon lui, d'égoïsme et d'individualisme, une modernité qui prône l'isolement des disciplines, leur séparation, et qui est, souligne-t-il « grassement nourri[e] et cultivé[e] pour le plaisir et la distraction des riches⁸ ». Sa vision esthético-politique va donc plutôt prôner leur unification en vue d'une œuvre où artiste et public devraient pouvoir vivre une expérience commune. C'est en misant sur la

7 Cohen-Levinas, Danielle. *L'Opéra et son double*, Paris, Vrin, 2014.

8 Voir Wagner, Richard. *L'art et la révolution*, Bruxelles, Bibliothèque des temps nouveaux, trad. Jacques Mesnil, 1898, p. 54. [En ligne] :

<https://archive.org/details/lartetlarvolut00wagnuoft/page/n5/mode/2up>

communauté du peuple que Wagner développe l'idée d'une nouvelle forme d'opéra. Une création artistique dont l'artiste « ne sera — dit-il — ni le poète, ni l'acteur, ni le musicien, ni le sculpteur, mais le *peuple*⁹ ».

Cette vision, pour le moins étonnante, de l'opéra de l'avenir, enthousiasmera au plus haut point le philosophe Friedrich Nietzsche (1844-1900). Auteur de *La naissance de la tragédie*, paru en 1872, le jeune Nietzsche lui dédie son ouvrage. Comme son maître Wagner, il croit que l'art est la tâche suprême et l'activité véritablement métaphysique de cette vie. En effet, l'art a pour fonction de l'affirmer et de l'accroître. Mais tandis que Wagner célèbre l'art nouveau en référant au dieu Apollon représentant la beauté, les arts plastiques, la mesure, l'individuation¹⁰ ; Nietzsche considère le dieu Dionysos, associé à l'ivresse, à la fête orgiaque, aux forces de la nature et à la musique, comme étant essentiel à la puissance artistique. Aussi, comme on sait, très tôt Nietzsche prendra ses distances face au maître. Sa déception viendra notamment de sa conversion à un patriotisme germanique qu'il transposera dans une vaste opération d'un art lyrique institutionnel. Nietzsche lui reprochera également d'avoir quitté la révolution pour la rédemption, d'avoir enterré l'esprit de la fête, celle d'un art qui stimule les sens, pour un art qui guérit, qui apaise nos douleurs¹¹.

9 Wagner, Richard. « L'œuvre d'art de l'avenir », *Œuvres en prose*. Plan de la Tour, Éditions d'aujourd'hui, Tome III, 1976 [1849], p. 243.

10 Wagner, Richard. *L'art et la révolution*, p. 28.

11 Nietzsche, Friedrich. « Le cas Wagner », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, p. 24.

L'œuvre d'art totale et art contemporain

Malgré la distance prise par Nietzsche vis-à-vis Wagner, on peut dire que l'influence musicale de ce dernier demeure indéniable. Contrairement à ce qu'a prédit le philosophe Theodor W. Adorno, qui a commenté son œuvre¹², l'opéra n'est pas mort avec le XX^e siècle. Ses opéras attirent les grands metteurs en scène et plusieurs de leurs réalisations — comme celles de Roberto Castelluci — sont de grands événements artistico-esthétiques. Sa musique accompagne aussi plusieurs des films les plus importants du XX^e siècle¹³. Enfin, des expositions importantes sur l'idée de l'œuvre d'art totale ont été récemment présentées afin de souligner son apport incontestable dans le domaine des arts de la scène¹⁴. De son côté, Nietzsche — qui était lui-même musicien — a plutôt marqué les arts vivants comme par exemple la danse, mais aussi la performance. Sans doute, les artistes performeur·euses n'ont pas attendu Nietzsche pour exprimer et expérimenter les limites du corps, les diverses transgressions menant de la violence à l'extase, mais il est un de ceux qui, avec Antonin Artaud (1896-1948) et Georges Bataille (1897-1962), peut offrir sur le plan théorique un vocabulaire à leur pratique. Que ce soit dans le domaine des performances, des happenings ou de la danse contemporaine, on peut toujours référer à Nietzsche pour interpréter les forces subversives de l'art lorsqu'elles sont impulsées par l'*hubris*, la démesure dionysiaque.

12 Adorno, Theodor W. *Essai sur Wagner*, Paris, Gallimard, 1966.

13 Loranger, Anne-Christine. « Wagner au cinéma, insupportable génie », *Séquences*, n° 284, mai-juin 2013.

14 Retenons deux exemples : *L'œuvre d'art de l'avenir ou le temps dilaté* présentée du 11 octobre 2013 au 12 janvier 2014 au Musée d'art et d'histoire (Genève) et *Opéra Monde. La quête d'un art total* qui eut lieu du 26 juin 2019 au 27 janvier 2020 au Centre Pompidou-Metz.

Si donc le concept de *Gesamtkunstwerk* a pris naissance au XIX^e siècle sur fond d'un essentiel regret, celui d'une unité perdue, son idéal se poursuit, pourrait-on dire, sous de nombreuses formes. Le dramaturge et théoricien de l'art Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), mais aussi Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), auraient beau défendre une histoire de l'art respectant l'autonomie de chaque discipline, les nouvelles technologies et les multiples façons d'exprimer une idée ont donné lieu depuis quelques décennies à des pratiques inter ou multidisciplinaires. Au Québec notamment, plusieurs artistes contemporain·es ont de telles pratiques, toutefois, même si celles-ci ont beau avoir les mêmes présupposés que le concept d'œuvre d'art totale, soit celui de brouiller l'autonomie des disciplines correspondantes au système des beaux-arts, peut-on affirmer qu'elles participent d'une façon ou d'une autre à ce concept ?

L'opéra d'or

En tant que performance s'élaborant sur la scène de l'art contemporain, *L'opéra d'or* est, rappelons-le, une caricature de l'opéra moderne, incluant son idéal : celui du *Gesamtkunstwerk*. Il reprend certaines caractéristiques de l'opéra tout en les réinscrivant sous forme d'énigmes. Comme pour tout opéra, il y a dans cette œuvre performative plusieurs personnages de diverses importances. Dans le livret, on en mentionne huit. Parmi ces huit, il y a les comédien·nes qui forment un groupe de personnes masquées. Il y aussi des personnages qui ne sont pas sur scène, mais uniquement audibles par des voix hors-champs. Ces personnages, présents ou non, évoluent dans un décor plutôt baroque, voire

kitch, avec des costumes colorés souvent orange et des perruques échevelées.

Comme décor, il y a une toile de fond qui donne de la perspective à la scène et qui montre l'intérieur d'un palace avec ses sculptures de marbre et, sur un des murs de ce palace, une reproduction de *La Joconde* de Léonard de Vinci, une des œuvres les plus emblématiques du système des beaux-arts. En contraste, sur scène, il y a des poupées gonflables, des sculptures abstraites en plâtres, mais aussi d'autres sculptures en forme de calice qui contiennent des crottes de fromage orange — des *cheetos*. Toujours sur scène se trouve la régie bien visible alors que le musicien qui manipule synthé et percussions fait partie du groupe des comédien·nes, membres du ghetto. La musique qu'on y entend est qualifiée d'alternative, d'expérimentale, elle est accompagnée de la narration des divers protagonistes. Plusieurs des personnages de ce scénario improbable portent des masques, lesquels nous rappellent les mascarades des fêtes orgiaques, mais aussi le désir de ne faire qu'un au sein d'une expérience collective.

À l'instar de tout opéra, il y a aussi un livret écrit par le duo Geneviève Matthieu. Le texte est composé de trois actes, qui constituent ensemble 13 moments associés à 13 pièces musicales. L'histoire que nous propose cette performance est plutôt surréelle. Elle joue sur plusieurs temporalités et références historiques, dont des légendes qui peuvent donner le tournis pour celles et ceux qui tentent d'en décortiquer la symbolique. D'abord, l'essentiel du libretto repose sur une histoire d'amour, un amour rythmé par la musique. Cette histoire met en scène Feu Carthasis et le livreur de pizza. Carthasis (jouée par Geneviève) — dont le nom nous

rappelle inévitablement le sentiment de purgation ressenti devant une tragédie — est une chanteuse d'opéra ratée, et le livreur de pizza (joué par Matthieu) est un ancien sculpteur et DJ de bar. Au début, Carthasis est prisonnière de l'alchimiste Fulcanelli, son professeur qui l'a ensorcelée. Avec l'aide de ses ami·es du ghetto, des artistes marginaux·ales, le livreur de pizza va la libérer pour enfin la ramener à la réalité. Des histoires d'amour qui permettent de vaincre le mal et de sortir des enfers est chose courante à l'opéra. Toujours dans cette histoire, il est question de transformation, de transfiguration. Là aussi certains opéras — truffés de visions mythiques — mettent en scène la métamorphose d'une réalité en vue de parvenir à un salut, à une rédemption. Ici, dans *L'opéra d'or*, il est question d'alchimie, de transformation de métaux en or. Le personnage qui a envoûté Feu Carthasis, Fulcanelli est le pseudonyme d'un personnage réel auteur d'un livre sur la pierre philosophale¹⁵. Or la pierre philosophale sous-tend une connaissance absolue, nous initiant à une vie éternelle. Ce mystère de la pierre philosophale est représenté dans un ouvrage intitulé *Livre des secrets* qui se trouve bien visible sur la scène. Comme on sait, ces sciences occultes médiévales sont aussi contemporaines des cathédrales dont il est question dans une des chansons du livret. Or, leur architecture n'est pas sans correspondre elle-même à une forme d'œuvre d'art totale. Elle symbolise en effet la symbiose de l'art avec la nature, soit l'accomplissement spirituel du savoir-faire humain identifié à plusieurs métiers, dont les tailleurs

15 Fulcanelli, Julien Champagne. *Les demeures philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du grand œuvre*, Paris, Jean-Jacques Pauvert (dernière réédition), 2001.

de pierre et les charpentiers, mais aussi les sculpteurs, les enlumineurs, les peintres, etc. À travers la prière et les chants qu'elle inspire, la cathédrale représente l'harmonie, celle à partir de laquelle le peuple, au nom de la foi, ne fait qu'un.

L'art sans œuvre ?

Le livret de *L'opéra d'or* est dédié, entre autres, aux artistes qui transforment l'art en or, à ces artistes « alchimistes » qui transgressent les frontières des disciplines artistiques en vue de faire advenir un art vivant, où la musique occupe une place importante, autant que la sculpture, l'installation, et la performance. Mais il y a plus : cette transformation de l'art en or n'envisage pas uniquement l'interdisciplinarité, elle pointe aussi vers la fusion de l'art avec la vie.

Essayons d'y voir clair : dans cette histoire de transfiguration, le livreur de pizza retrouve ses outils de sculpteur et par cela, retrouve également son identité d'artiste. Mais cette fois-ci lorsqu'il sculpte c'est pour détruire les œuvres faites de plâtre qui sont installées sur la scène. Peu à peu, au fil de l'action, le « je » du sculpteur destructeur semble absorbé dans le « nous » d'une création collective, laquelle annonce le « Grand Œuvre ». La finale de *L'opéra d'or* donne lieu alors à une véritable mutation de la subjectivité créatrice de soi : « nous, c'est nous » scande le refrain d'une chanson, en écho au désir de fusion à laquelle prétend l'œuvre d'art totale. Aussi, par l'entremise du personnage nommé La mutante, il est question d'un nouvel espoir de l'art contemporain. Déjà le concept romantique de *Gesamtkunstwerk*, réitéré par Wagner comme « l'œuvre d'art commune de l'avenir », participe d'une utopie que

certain·es artistes d'avant-gardes vont associer à l'idée d'une fusion entre l'art et la vie. Parmi ces artistes se trouve Robert Filliou, ce génie sans talent, qui un jour déclara : « l'art est l'art de rendre la vie plus intéressante que l'art ¹⁶ ». C'est, présumons-le, dans cette perspective que *L'opéra d'or* représente sur scène le nouvel espoir de l'art contemporain. Cela est symbolisé par une performance qui se transforme en une sculpture collective, en une sculpture vivante résultat d'un art sans œuvre et où s'opère en quelque sorte la transformation de l'art en or. Une vision de l'art où les principes du marché et du *star system*, souvent promus par l'autonomie des disciplines, sont mis de côté en vue de créer autant que faire se peut une communauté où tous et toutes sans distinction de disciplines, de compétences, participent à la réalisation d'une expérience esthétique pour le moins stimulante.

Ajoutons, pour conclure, une dernière chose : Nietzsche, on l'a vu, devait considérer l'idée de *Gesamtkunstwerk* proposée par Wagner comme un projet raté. Il est vrai que l'idéal révolutionnaire de Wagner ne s'est pas réalisé, de là notamment la critique d'Adorno comme quoi son œuvre s'est transformée en une expérience bourgeoise tout simplement bonne à divertir. Or, dans la dédicace du livret de *L'opéra d'or*, en plus des artistes qui transforment l'art en or, il est fait mention des projets ratés. Un projet qui rate, c'est un projet qui manque, qui n'atteint pas son but. Si *L'opéra d'or* nous parle des artistes du ghetto, des artistes marginalisé·es, dont la chanteuse et le sculpteur, c'est

16 Filliou, Robert. *L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*, Québec, Éditions Intervention, 2003.

peut-être parce que ce projet d'un opéra d'or est et doit être un idéal toujours à recommencer en vue de parvenir comme le souhaitait Nietzsche à cet art supérieur qu'est l'art des fêtes¹⁷.

Depuis décembre 2013, André-Louis Paré est directeur et rédacteur en chef de la revue *ESPACE art actuel*. À titre de critique et théoricien de l'art, il a collaboré à diverses revues québécoises se consacrant à l'art contemporain. Il est aussi l'auteur de plusieurs opuscules et textes de catalogue. En tant que commissaire d'exposition, il a cosigné, notamment, la 3^e édition de la *Manif d'art* (Québec, 2005), *Québec Gold* (Reims, 2008) et *Monuments aux victimes de la liberté* qui s'est tenue à AXENÉO7 (Gatineau, 2015). En 2008, il a signé le commissariat de l'exposition *Hors de moi/ Beside Myself* consacrée à l'œuvre de Daniel Olson, présentée à Expression (Saint-Hyacinthe), et plus récemment l'exposition *Mutations* qui eut lieu au Magasin Général (Saint-Madeleine-de-la-Rivière-Madeleine, 2016) et *FEU*, une exposition présentée au printemps 2018 à l'occasion du 30^e anniversaire du CIRCA (Montréal). Il est membre d'AICA Canada.

17 Nietzsche, Friedrich. « À quoi bon tout l'art de nos oeuvres d'art, si nous en venons à perdre cet art supérieur qu'est l'art des fêtes ? », *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, 1882, p. 89.

Geneviève : [...] *Ce que j'aime dans la performance c'est que c'est une discipline qui est extrêmement exigeante et que j'ai appris à être patiente grâce à elle. Voir des performances comme celles que Peter James a présentées à La Chapelle, il y a peut-être deux ans, de six heures [...] de s'asseoir et tout d'un coup de participer à vivre. On dit vivant, est-ce que c'est vivant ? [...] Pour moi le vivant, c'est l'espace-temps que tu passes. Donc tout d'un coup de vivre cet espace-temps-là, la performance c'est ce que ça nous fait vivre.*

Le duo Geneviève Matthieu : une météorite sur la scène théâtrale

Marie-Christine Lesage

Le travail de création du duo d'artistes Geneviève Matthieu s'incarne dans une pluralité de médiums (livres, performances musicales et scéniques, installations, œuvres d'art sculpturales, vidéos d'art) en plus d'évoluer au sein de différents milieux (la galerie, le centre d'artistes et la scène). Ce nomadisme, à la fois formel et territorial, témoigne d'une fertile indiscipline et d'un goût pour les traversées un peu irrégulières, parfois désarçonnantes, de territoires artistiques. Je m'intéresserai ici plus spécifiquement aux plaisirs de la déroute auxquels nous invite le duo dans le contexte de la scène théâtrale performative ¹.

1 Les propos du duo Geneviève Matthieu rapportés dans ce texte ont été recueillis lors de deux entretiens : le premier s'est déroulé le 31 octobre 2022 à Montréal et le second le 16 février 2023 à la Galerie UQO. Les références à ces entretiens seront indiquées comme suit : Geneviève Matthieu, 2022 et Geneviève Matthieu, 2023.

La pratique du duo Geneviève Matthieu se situe, à mon sens, à l'intersection d'un double tournant performatif dans les arts visuels et sur la scène contemporaine, qui marque les années 2000. D'un côté, ce qu'on appelle le théâtre performatif désigne un ensemble de pratiques scéniques hybrides récentes (30 dernières années) qui a absorbé certains éléments venus des arts visuels et de l'art de la performance. Le théâtre performatif, libéré de la mise en scène du texte comme du personnage fictionnel, présente des formes davantage axées sur l'interaction entre les différents médiums que sont les corps en scène, les matières visuelles, la musique, la vidéo, la danse, la poésie, l'installation, etc., et il intègre parfois une part de hasard et de risque propres à la performance, tout en demeurant dans le contexte d'un spectacle qui se répète soir après soir comme au théâtre. On peut penser aux créations du Bureau de l'APA ou de L'orchestre d'hommes-orchestres, deux collectifs basés dans la ville de Québec, avec lesquels le travail de Geneviève Matthieu est en affinité. D'un autre côté, les dernières décennies ont vu les institutions en arts visuels, galeries et musées, inviter de plus en plus des artistes de la scène des arts vivants à créer à l'intérieur de leurs espaces. Comme l'écrivent Ferdman et Eckersall : « Un grand nombre d'expositions dans les galeries d'art n'ont pas seulement adopté le théâtre et la danse, mais ont utilisé des composantes durationnelles et d'engagement du public comme des parties intégrantes du processus même de construction [curatoriale] de l'exposition. Les musées ont ouvert et développé des départements consacrés à la performance et ont abordé des concepts autrement familiers aux études sur le théâtre et la danse, tels que

l'éphémérité [de l'œuvre], son immatérialité, le vivant, l'incarné (*embodiment*) et la structure dramatique². » Pensons à *The Artist is present* de Marina Abramovic et aux œuvres de Tino Seghal par exemple³.

Geneviève Matthieu s'inscrit dans cet entre-deux performatif, on pourrait même dire qu'il occupe les deux terrains à la fois : duo d'artistes visuels interdisciplinaires, il a assez tôt inclus l'art performatif dans ses œuvres. Il crée des installations, des œuvres matérielles qui sont exposées dans des galeries et des musées, qu'il active parfois sous la forme de performances, comme ce fut le cas en 2021 à la Galerie Pierre-François Ouellette⁴. En tant que performeur, le duo a atterri sur la scène théâtrale comme une météorite qui aurait été catapultée là un peu par hasard, ce qui fait tout l'intérêt de son geste de création envisagé du point de vue de la scène contemporaine : il ne connaît pas les codes du théâtre, il s'en balance dans une ignorance bienheureuse qui lui autorise une liberté totale et insolente. Ce duo est tombé dans la soupe théâtrale un peu par accident, soit lors du lancement d'un de ses albums

- 2 Notre traduction de : « A large number of exhibitions in art galleries have not only embraced theater and dance but have been using durational components and audience engagement as integral to the very process of exhibit-building. Museums have opened and expanded performance departments and have been dealing with concepts otherwise familiar to theater and dance studies, such as ephemerality, the immaterial, the live, the embodied, and dramatic structure. » Eckersall, Peter et Bertie Ferdman (dir.). *Curating Dramaturgy*, New York, Routledge, 2021, p.1.
- 3 *The Artist is Present* de Marina Abramovic présentée en 2010 au MoMA marque, pour les auteurs, le moment où ce tournant performatif adopté par le milieu des arts visuels a gagné en importance ; on peut aussi penser aux œuvres de Tino Seghal qui investissent l'entièreté des salles du musée et incluent de la danse et de la performance, et où les spectateurs et les spectatrices sont invité-es à participer.
- 4 *Monsieur Gros. Œuvre évolutive et protéiforme*, Galerie Pierre-François Ouellette, résidence du 13 novembre au 18 décembre 2021. <https://www.pfoac.com/exhibitions/221-m.-gros-genevieve-et-matthieu/overview/>

à la Galerie CLARK à Montréal⁵, que Geneviève a qualifié « du 15 minutes le plus payant de leur vie de duo⁶ » ! Le couple n'aurait jamais pensé se retrouver dans des lieux comme l'Usine C ou le Théâtre La Chapelle, selon son affirmation⁷, parce qu'il vient des galeries et des centres d'artistes. Le hasard d'une performance dans une galerie l'a propulsé du cube blanc vers la boîte noire, l'amenant à penser que ce qu'il faisait sous les néons, en galerie, pouvait tout aussi bien se faire sur une scène, et ce, même s'il n'avait alors aucune idée de son fonctionnement, comme il l'a expliqué lors d'une rencontre organisée au Théâtre La Chapelle en 2019 : « Quand on est arrivé pour la première fois sur une scène de théâtre, on ne connaissait rien de toute la technique, des *spots*, de l'éclairage ; on était habitué à déballer nos affaires, à les installer dans un espace puis à performer sous la lumière des néons ou à l'extérieur, et on était bien contents. Mais là on nous demandait : ça va être quoi votre éclairage, où est-ce qu'on met les *spots*, votre décor ? On n'en avait aucune idée !⁸ »

Contrairement à plusieurs artistes de la scène contemporaine qui présentent un théâtre performatif dont le geste de création consiste à déconstruire, renverser et repousser consciemment les codes et limites de la scène théâtrale, le duo œuvre sans référence, sans idée de respect ou d'irrespect envers ce qui est institué

5 Lors du lancement de son album *La Jamésie Ostie*, le 3 novembre 2014.

6 Car dans la salle, il y avait Jasmine Catudal, alors à la tête du festival OFFTA, et Danièle de Fontenay alors directrice de l'Usine C. À partir de là, le duo a été invité à entrer dans le circuit des scènes contemporaines performatives, à participer au OFFTA et au Festival Actoral, ce qui l'a fait connaître dans le circuit de la scène des arts vivants.

7 Geneviève Matthieu, 2022.

8 Propos tirés d'un entretien lors d'une rencontre au Théâtre La Chapelle en 2019.

dans une salle de théâtre, il agit dans une insouciance liberté, mais néanmoins il le fait sur une scène qui est surdéterminée par ses codes et rituels. C'est la raison pour laquelle ses créations, envisagées du point de vue du théâtre performatif, génèrent des écarts intéressants qui n'apparaissent peut-être pas de la même manière lorsqu'on les aborde selon la perspective des galeries d'art intégrant le geste de performance aux installations. Ses œuvres, propulsées sur une scène contemporaine institutionnelle, s'apparentent parfois à de l'art brut performé, un art qui ne se compromet pas avec le théâtre, aussi performatif soit-il, car il assume sa façon propre d'envisager la scène et de l'occuper sans se soumettre aux normes du spectaculaire, ni aux attentes des spectateurs et spectatrices : l'idée d'anti-spectacle est, à cet égard, importante pour le couple. En témoigne son refus de venir faire les habituels saluts à la fin, ou encore, l'interpellation du public au terme de *Monsieur Gros* présenté au Théâtre La Chapelle (2021), par laquelle Geneviève, au moment de quitter la scène, nous intime féroce de « sacrer notre camp parce que c'est fini et qu'il n'y a plus rien à voir ! Allez-vous-en ! ». Il ne s'agit toutefois pas de provoquer gratuitement l'assistance, mais plutôt de questionner la pertinence de ce rituel en regard des valeurs qui fondent leur engagement artistique. Sur ce sujet, Geneviève affirme être irritée par cette chorégraphie d'un autre temps : « Je ne comprends pas qu'on en soit encore là aujourd'hui. Quel est le sens de cette norme ? Tu vois des choses super expérimentales [en scène] puis à la fin les interprètes vont se baisser, se plier en deux devant le public avec prestance et en souriant. Pour nous, quand c'est fini, c'est fini. Tu sais

clairement que tu viens de faire un show où il n'y aura pas de *standing ovation*. Alors *Bye!* On n'a pas fait ça pour que tout le monde soit d'accord⁹. » Ce refus des saluts permet au duo de pointer l'incohérence qu'il perçoit entre son propre geste scénique, qui déplace toutes les balises de la représentation, et la forme de sa clôture imposée par la norme théâtrale.

De même, lors de la représentation offerte à l'Usine C (octobre 2022), le duo s'affaire sans transition à ramasser et à remballer ses affaires devant le public un peu médusé (qui se demande : euh on reste ? On part ? Le spectacle continue ?), de façon à montrer que son travail n'est pas terminé, que son métier consiste aussi à ranger, à prendre soin des objets et des matières, ramenant à l'avant-scène le fait que l'artiste est un·e travailleur·euse. Cette figure de l'artiste en travailleur·euse s'oppose à une vision désincarnée ou idéalisée des créateur·ices, rappelant tout le labeur, voire les exigences matérielle, humaine et économique derrière chaque œuvre. L'art est une façon de vivre, rappelle le duo, et non une manière de plaire : « on n'a pas besoin de plaire et notre liberté n'a pas de prix » affirme-t-il¹⁰. Sa liberté s'arrime dans les faits à une très grande exigence de justesse ou d'ajustement étroit entre le geste artistique et son sens collectif sans rien céder au capital culturel, à l'économie du spectacle et à ses parades et codes sociaux, dont il opère ou performe la critique en acte. Une telle liberté, voire une telle prise de risque en scène, demeure l'exception dans le paysage des arts vivants au Québec.

9 Geneviève Matthieu, 2023.

10 Geneviève Matthieu, 2023.

Un autre exemple de conflits de codes ou de méprise dans ce contexte de la scène contemporaine a trait à la scénographie : rien n'insulte plus le duo que de se faire dire « votre décor » pour désigner ce qui relève à son sens d'une œuvre d'installation visuelle en scène — ce qui arrive souvent lors de la diffusion de ses performances sur des scènes théâtrales : il s'agit bien pour lui et elle d'un assemblage de plusieurs œuvres qui ont été créées de façon autonome et qui participent à une composition possédant sa propre dramaturgie spatiale et matérielle. En témoigne le fait que les objets en scène ne sont pas systématiquement utilisés pendant la représentation. Or, pour les artisans et artisanes comme pour le public de la scène théâtrale, même performative, il s'agit bien d'un décor ou d'une scénographie, où seul l'usage des objets compte, en ce qu'ils participent habituellement à la performance des corps en scène. En revanche, pour le duo, les objets et créations installés dans l'espace du plateau sont porteurs de sens en eux-mêmes, ils peuvent être des « condensés de l'œuvre » affirme Matthieu ou encore des « objets-émotions » selon Geneviève¹¹ : certains objets seront activés et d'autres pas, constituant alors des potentiels pour l'imaginaire du public, lequel est invité à les regarder et à interroger leur forme, leur texture (souvent très haptique) et leurs couleurs, à creuser en somme l'énigme de leur présence scénique. Aussi le duo préfère-t-il désigner sa pratique scénique comme relevant de « l'installation-performance ». Son mode opératoire relève d'un entrelacement continu où la création visuelle, sculpturale et picturale génère

11 Geneviève Matthieu, 2023.

l'œuvre performative qui, à son tour, peut engendrer d'autres œuvres matérielles appelées à se déployer en galerie, lesquelles donneront lieu à de nouvelles occurrences performatives.

Faire foisonner les œuvres

Ce mode de l'auto-engendrement foisonnant peut être illustré par le processus de création de *Monsieur Gros*, qui s'est déployé sur un peu plus de deux ans, avec quatre temps forts ayant déterminé à ce jour les métamorphoses de la performance scénique. Le premier temps a eu lieu au Théâtre La Chapelle en octobre 2021, où le duo Geneviève Matthieu a joué quatre soirs à peu près le même spectacle (avec quelques variations performatives tout en demeurant dans la reprise théâtrale). Le deuxième temps se déroule en novembre-décembre 2021 alors qu'il prolonge la création par une exposition et des performances données en continu à la Galerie Pierre-François Ouellette à Montréal ; le duo recourt notamment aux caméras de vidéosurveillance pour enregistrer des performances durationnelles tout en poursuivant le travail avec les matérialités de *Monsieur Gros*. S'ensuit une résidence à la Fonderie Darling où, selon ce que le duo m'a dit (car je n'y ai pas assisté), il a déconstruit toute la structure de *Monsieur Gros* telle qu'elle a été présentée à La Chapelle, les performances offertes dans cette galerie se transformant en un terrain de jeu où le duo défait, rouvre et surtout fait émerger d'autres possibles de l'œuvre de façon à la faire évoluer et surtout à la garder vivante plutôt que de la figer dans une forme définitive. La forme de *Monsieur Gros* se transforme, lors des présentations données à l'Usine C à l'automne 2022, en une matrice

d'actions potentielles reconfigurée soir après soir de manière imprévisible, laquelle inclut une part d'improvisation : « C'est en faisant des performances sur une plus longue durée comme on l'a fait en galerie qu'on peut créer des tableaux, découvrir de nouvelles choses à partir de la matière existante, choses qui vont ensuite se retrouver dans les prochains spectacles¹² », explique Matthieu. En témoigne ce moment où le duo de performeurs s'assoit en fond de scène devant un téléviseur qui retransmet ses propres performances filmées à la Galerie Pierre-François Ouellette ; et le public est invité à le regarder se regarder en train de performer (sur une vidéo qu'on ne voit pas bien) pendant un temps assez long et suspendu où il ne se passe rien. Ce temps de latence fissure le spectacle en le ramenant à ses présences brutes en scène, comme à nos présences silencieuses dans la salle. Qu'est-on venu regarder ? Qu'attend-on de la scène ? Cette suspension questionne le contrat spectaculaire en lui substituant un moment d'intimité entre les deux artistes qui échangent à voix basse sans trop se préoccuper de nos regards tendus vers eux.

Je me permets ici une petite digression pour souligner que cette intimité mise en jeu sur la scène est envisagée, me semble-t-il, comme un matériau artistique à part entière. Elle avait adopté, dans la première version de *Monsieur Gros*, la forme d'une nudité en trompe-l'œil grâce aux peaux de silicone fabriquées par Geneviève, dont il·elle se recouvraient avant de s'étreindre. Cette façon de retourner le corps nu en scène comme une crêpe, en recourant à un artifice

12 Geneviève Matthieu, 2023.

plastique, tout en performant une étreinte sexuelle créait une forme de sculpture mouvante, à la fois chair et artifice, par laquelle se réaffirmait la liberté de son geste artistique et son ancrage dans un partage intime s'exposant comme tel : le duo artistique et de vie est travaillé comme un matériau de création à part entière.

Chaque œuvre, à son image, doit rester libre. La mobilité avec laquelle il aborde la création et ses territoires participe de la singularité de son geste artistique qui le distingue largement, dans son processus, des artistes de la scène théâtrale performative.

Dévoiler une œuvre performative comme si elle était finie, terminée, relève à son sens de l'absurde ; le couple préfère laisser le processus ouvert à la découverte et à l'émergence de nouveaux éléments¹³. Loin de viser la maîtrise parfaite d'une œuvre achevée, le duo préfère chaque fois faire une nouvelle mise en scène, quitte à perdre l'œuvre comme il le dit lui-même : l'enjeu, à ses yeux, consiste à « se donner le droit de revenir sur une œuvre et de pouvoir la modifier au risque de la perdre¹⁴ ». Le duo Geneviève Matthieu assume pleinement la vulnérabilité intrinsèque à cette posture qui implique la possibilité d'échouer, d'errer, tout comme celle de trouver de nouveaux gestes et actions qui remettent en jeu les règles qui lui sont connues : « pourquoi refaire ce qu'on a déjà fait et qu'on connaît

13 Moi qui ai assisté à *Monsieur Gros* au Théâtre La Chapelle en 2021, puis à l'Usine C à l'automne 2022, je n'ai pu m'empêcher d'être étonnée par l'écart entre les deux représentations, malgré le fait que l'installation scénique reprenait à peu près les mêmes composantes matérielles. On peut alors soit être un tantinet déçu-e si l'on s'attendait à revoir le même spectacle qu'on avait tant apprécié à La Chapelle — suivant le principe de la reprise théâtrale — ou au contraire être étonné-e et admirateur-riche de l'audace d'une proposition scénique qui remet tout en jeu en refusant de s'asseoir sur ce qui avait si bien fonctionné.

14 Geneviève Matthieu, 2023.

déjà ? » demande Geneviève, « même s'il s'agissait d'un bon show. Ça nous ennuie, ce n'est pas intéressant ¹⁵. » Son manque d'intérêt pour la répétition, pour la reprise et, surtout, pour son corollaire, la maîtrise experte d'un geste de création achevé, témoigne encore une fois de sa position inassignable, sa manière de faire se maintenant en bordure des territoires, dans les interstices et à l'angle des ramifications, là où la ligne se brise pour se transformer en des devenirs imprévisibles.

L'art de l'écart

La notion d'écart s'est imposée à moi comme figure intéressante pour tenter d'approcher ce qui se joue dans le processus de création du duo — et ce d'autant que c'est le nom du centre d'artiste qu'il a animé et dirigé pendant plusieurs années à Rouyn-Noranda. Dans son essai intitulé *L'écart et l'autre*, le philosophe François Jullien aborde la figure de l'écart en l'opposant à celle de différence, qui se rapporterait trop, selon lui, à une identité posée en amont. L'écart en tant que *modus operandi* privilégie la logique des embranchements et des ramifications qui poussent à partir du milieu, lequel est envisagé comme un carrefour de possibles. À l'origine, donc, il y a un carrefour plutôt qu'une identité. L'écart, selon l'auteur, est la figure du dérangement dont la vocation serait exploratoire. Faire un écart, c'est sortir de la norme, c'est procéder de façon incongrue, c'est opérer quelque déplacement vis-à-vis de l'attendu et du convenu. L'écart a ainsi une fonction heuristique, tendue vers la découverte de formes comme de processus encore inconnus. Cette

15 Geneviève Matthieu, 2023.

figure de l'écart entre fortement en résonance avec le travail artistique du duo Geneviève Matthieu. Le duo a, dès ses débuts, œuvré au carrefour de différentes pratiques artistiques sans appartenir pleinement à aucune, préférant travailler tant dans les entrelacements que dans les dissonances entre musique, sculpture, peinture, performance, vidéo, sans oublier qu'il agit à deux, ce qui est déjà un entrelacement créateur qui vient mettre en échec toute tentative de lui assigner une identité fixe (qu'est-ce qui appartient à qui dans ses œuvres ?), de lui imposer une étiquette ou de le classer, le duo assumant la mobilité plurielle de son art et surtout l'imprévisibilité de ses esthétiques. Son art est incompressible. Les différentes œuvres scéniques de Geneviève Matthieu ne se ressemblent pas, inutile de leur chercher un style reconnaissable ; ses processus de création ne se figent jamais, ce qui l'amène à constamment faire évoluer les formes qu'il présente.

Cette façon de privilégier la rupture et les variations à la répétition du même est le fruit d'un processus de création qui ne cesse de réinvestir autrement ce qu'il engendre sous le signe de la métamorphose. Partant des objets, de leurs œuvres matérielles, le duo investigate la scène à venir en les manipulant, il invente des scénarios, des « narrations expérimentales¹⁶ » selon Matthieu, sous l'influence de sources d'inspiration hétéroclites et populaires : les *cheetos*, le *Christ* de Borja, le *fast-food* et l'opéra (peut-être le No japonais ?) ou le karaoké pour *L'opéra d'or* ; le film d'horreur et *gore*, la barbe à papa bleue, une corde-couteau, la technique d'enquête dite *Mr. Big*, pour *Monsieur Gros*. La

valeur chromatique de la couleur orange criard pour *L'opéra d'or* et celle du bleu bébé pour *Monsieur Gros* : la scène est tout autant picturale que sculpturale. Si les œuvres visuelles créées servent de levier pour inventer la création scénique — en anticipant parfois son potentiel performatif, comme le matelas/peinture de *La Jamésie* —, inversement, des matériaux utilisés pour la performance peuvent devenir, au fil des reprises scéniques, des œuvres autonomes : tel est le cas de la tête qu'il a baptisée le *Giacometti-Barbe à papa*, qui figure dans l'installation *Prospective* de la Galerie UQO (2023), et qui a été inventée sur le vif, au fur et à mesure des performances de *Monsieur Gros*, à force d'enrober la tête de couches de barbe à papa bleue qui ont séchées et configurées une tête sculpturale certainement appelée à poursuivre sa transformation au fil des représentations.

Cette manière de faire migrer les processus et les formes relève de passages *transartistiques* d'un médium vers un ou plusieurs autres, lesquels correspondent à une philosophie de création inscrite pleinement dans l'art vivant, en ce que chaque création ouvre un univers de possibilités qu'il s'agit de faire proliférer et de garder libre en maintenant la force motrice de son inachèvement.

Marie-Christine Lesage est professeure à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Son enseignement et ses recherches en théâtre portent sur les processus de création interartistiques dans les arts vivants et sur les enjeux éthiques et micropolitiques. La recherche subventionnée qu'elle mène actuellement porte sur : « Recherche interdisciplinaire sur les pratiques et les fabriques de la scène théâtrale contemporaine au Québec (2000-) » (CRSH Savoir, 2019-2025). Elle dirige le groupe de recherche *PRint* — *pratiques interartistiques et scènes contemporaines* et elle est responsable de la publication numérique *L'Extension recherche & création* de la revue Percées. Elle a publié un ouvrage consacré au théâtre de Denis Marleau, intitulé *Paysages UBU. Mises en scène de Denis Marleau, 1994-2014* (Éd. Somme toute, 2015).

Geneviève : [...] *devant tout le choix qu'on a, qu'on avait, on a décidé quand même de se concentrer vraiment sur l'humain dans notre travail, sur l'humanité. En les mettant ensemble, on s'est rendu compte en reculant qu'on fait tout le temps, finalement, la même chose. On a toujours ce désir-là, de cette peau-là, la peau de l'être humain nu, mais aussi cette idée-là, d'être à fleur de peau ou cette vulnérabilité-là aussi de la nudité, sans l'être soi-même. On tourne toujours un peu autour de cette idée-là de l'humain au centre de la vie.*

Geneviève Matthieu à corps perdu

Jessica Ragazzini

Le corps est au centre du travail du duo Geneviève Matthieu, et pourtant, il a tendance à se faire oublier tant son omniprésence est grande. Autant dans ses performances que dans ses œuvres installatives présentées en galerie, la chair est partout, déclinée en masques, en peaux de silicone, en costumes, en sculptures de tissus anthropomorphes, en corps déchaînés, baladés, jetés sur les objets... Geneviève Matthieu — parfois nu·es d'autre fois vêtu·es — utilisent également le cri, la voix, le chant, la parole, mais aussi leur propre corps comme instruments de musique, et plus particulièrement comme percussions, donnant alors l'impression que leurs corps-costumes ont une présence amplifiée. Le corps est ainsi dans tous ses états face à un·e spectateur·trice debout dans la galerie ou assis·e dans la salle de spectacle, souvent statique et toujours habillé·e. Geneviève Matthieu apporte une exploration profonde de la corporéité qu'il est nécessaire d'envisager pour saisir la pertinence de son intérêt pour l'histoire du

corps dans les arts actuels. Pour des raisons didactiques seules, deux performances seront analysées : *L'opéra d'or* (2017-2022) et *Monsieur Gros* (2020-2023) ; ainsi que deux expositions : la rétrospective présentée à VOART Centre d'exposition de Val-d'Or (décembre 2022-janvier 2023) et la prospective déployée à la Galerie UQO (mars-avril 2023) qui forment toutes deux le projet *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement*¹. Ce choix relève de la proximité relative à l'utilisation du corps et de ses représentations par le duo.

La simulation

Les performances du duo Geneviève Matthieu explorent le corps dans sa matérialité avant tout. Rien ne lui échappe : sa forme, sa surface, son volume, son toucher, sa sonorité, sa couleur et son rapport à celui de l'autre. Dans la performance *L'opéra d'or*, le duo présente d'abord une simulation sexuelle figée représentée par des poupées gonflables grossièrement anthropomorphes qui sont empilées les unes sur les autres, formant un amas de corps en plastique froids et inertes dont Geneviève s'entoure par la suite. Ces simulacres précèdent le tableau vivant immobile qui met fin à la représentation de *L'opéra d'or*. Dans *Monsieur Gros*, que j'ai eu le plaisir de découvrir lors d'une présentation au théâtre La Chapelle en 2022, la perception du corps de Geneviève était transformée et fusionnée à un immense tissu soutenu par une armature de piliers qui lui donne une allure gigantesque. Cette

1 La ligne du temps élaborée par Carmelle Adam et Gabrielle Lafrenière dans l'exposition présentée à VOART Centre d'exposition de Val-d'Or montre la complexité de pouvoir dater les créations artistiques de Geneviève Matthieu, tant celles-ci sont évolutives d'une prestation à l'autre.

géante Geneviève avait beau être immense, la structure de son énorme corps de couvertures tremblait à chaque fois que l'artiste activait sa machine à coudre. Le duo explore alors la sculpture vivante. Comme si elle voulait devenir toujours plus *big*², son ambition la rendait sans cesse plus fragile. Geneviève devient alors une interprète, un personnage : l'artiste. Elle se défait ensuite de cette monstrueuse anatomie pour dévoiler sa propre corporalité. Peu à peu, les gestes deviennent fluides, puissants, forts, amples, participant à l'aspect si explosif qui caractérise le travail performatif de Geneviève Matthieu. Le corps est ici l'outil même des performeur·euses qui se meut en interaction avec le décor théâtral, avec les objets déclencheurs sur scène et parfois ne faisant qu'un avec elle et lui. C'est le cas notamment des simulacres de peaux en silicone qui dédouble le corps des deux performeur·euses. Matthieu les attrape, les fait tourner autour de lui comme une pâte à pizza molle, puis s'en recouvre le corps et recouvre à son tour celui de Geneviève. Les deux artistes s'enlacent, s'embrassent, s'étreignent, comme si les deux tentaient de fusionner l'un avec l'autre. Ces peaux servent alors à la fois de zone de contact intime, mais également de frontière fictivement charnelle entre deux êtres qui parviennent à créer une union parfaite dans l'art comme dans la vie. Pourtant, cette peau leur résiste. Frontière matérielle avec autrui, mais que la phénoménologie merleau-pontienne a permis de percevoir autrement³ : sans doute que ce

2 L'anglicisme est choisi en référence aux premiers temps où la performance s'appelait d'abord *Mr. Big* avant de prendre officiellement le nom francophone de *Monsieur Gros*.

3 Voir l'ouvrage de Merleau-Ponty, Maurice. *La phénoménologie de la perception*, Paris, Galimard, 1987.

simulacre est plus une surface qu'une frontière, d'avantage une enveloppe d'échanges entre le corps sentant et le corps senti, entre celui qui touche et celui qui ressent. À cet échange-ci, qui semble maladroit entre les deux artistes, avec une pénétration impossible, nous y reviendrons.

L'étrange

Lors du volet prospectif du projet *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement*, l'équipe des médiateur·trices de la Galerie UQO expliquait qu'un grand nombre de visiteurs et de visiteuses étaient fasciné·es par les simulacres de peaux et demandaient à pouvoir les toucher. Le réalisme de celles-ci, leur texture et leur forme molle incite à franchir le *Noli me tangere* de l'aura de l'œuvre d'art. À quoi le public s'attend-il en voulant toucher ? En 1970, le roboticien Masahiro Mori publie son essai « The Uncanny Valley⁴ », traduit en français par *la Vallée de l'étrange* (ou *la Vallée dérangement*, selon les traductions), dans lequel il étudie l'appréciation des objets anthropomorphes par les personnes humaines. Selon une recension complexe, il élabore un schéma lui permettant de comprendre que plus un objet est ressemblant à un être humain, plus le niveau d'affinité de l'individu avec lui augmente, jusqu'à un certain seuil. Après ce point, l'objet deviendrait inquiétant, ce serait le cas notamment d'une main prothétique qui semblerait biologique, jusqu'à ce que son touché froid renseigne sur sa vraie nature. Avec les peaux du duo Geneviève Matthieu, un sentiment comparable semble faire son effet : jusqu'où va donc le réalisme ?

4 Mori, Masahiro. « The Uncanny Valley », *Energy*, vol. 7, n° 4, 1970, p. 33-35.

Qu'allons-nous sentir ou ressentir en effleurant cette peau qui semble avoir été retirée du corps même des artistes ? Les corps qu'il-elle expérimentent — et font expérimenter par le plaisir scopique des spectateurs et des spectatrices — sont des corps-sans-organes au sens artaudien et deleuzien du terme⁵. Comme Antonin Artaud l'explique lors de l'enregistrement de l'émission de radio intitulée *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (2003 [1948]), le corps-sans-organe est celui qui se délivre de tous les automatismes afin de rendre la liberté au sensible⁶. Inspirés par le *Théâtre de la cruauté* d'Antonin Artaud qu'Amelia Jones considère comparable à l'acte performatif convulsif et passionné⁷, Geneviève Matthieu laisse ses sens expérimenter la scène autant que la galerie, et s'émouvoir violemment de celles-ci. Gilles Deleuze et Félix Guattari complètent la définition d'Artaud en précisant qu'il peut notamment s'agir « [...] [du] corps hypocondriaque dont les organes sont détruits [...] [du] corps paranoïaque, où les organes ne cessent d'être attaqués par des influences, mais aussi restaurés par des énergies extérieures [...] [du] corps schizo, accédant à une lutte intérieure active qu'il mène lui-même contre les organes, au prix de la catatonie [...] »⁸. Le corps-sans-organe est celui qui se pratique au-delà des limites biologiques de façon exacerbée et fusionnelle avec autrui et autre chose. Les organismes des membres du duo ne font

5 Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1997 [1980], p. 186.

6 Artaud, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Paris, Gallimard, 2003 [1948], p. 61.

7 Jones, Amelia. *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p.1.

8 Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille plateaux*, p. 186.

plus qu'un avec les peaux de silicone que Geneviève Matthieu revêt, avec les larges tissus cousus, avec les costumes, avec les morceaux de mannequin, et tout autre accessoire.

Lors de la rétrospective de VOART, les masques de *Monsieur Gros* sont suspendus, les longs cheveux noirs tombant en cascades. Les visiteurs et visiteuses se baissent, se relèvent, les admirent d'un côté, puis de l'autre, comme s'ils et elles cherchaient un regard absent de ces inquiétants et étranges objets. Le masque blanc que Geneviève portait lors de *L'opéra d'or* est discrètement présent dans la rétrospective. Dans un ton sur ton, le masque semble se détacher du socle, incarnant la présence des artistes dont le corps est pourtant absent.

À la Galerie UQO, la prospective est incarnée par l'ensemble de l'exposition installative que le duo d'artistes a élaborée durant un mois. Ce sont sûrement les « bébés Steve », des colosses de tissus vaguement anthropomorphes que Geneviève a conçus et cousus elle-même. Cette fois-ci nulle illusion ; ces poupées de chiffons grandeur nature ou excédant grandement la taille humaine, sont aux antipodes des peaux. Ce qui est fascinant dans leur cas, c'est leur grand nombre. Si durant la performance de *Monsieur Gros*, Geneviève Matthieu n'en présentait qu'un, elles ont fini par envahir la Galerie UQO avec également plusieurs formes de corps en devenir qui ont été découpées sans avoir été assemblées ou cousues ensemble. Chose sans doute significative. Cette étape de sa carrière marquerait-elle un point tournant pour pouvoir se détacher du corps maintenant que, par l'entremise de la multiplication des bébés Steve, ces personnifications des artistes qui

ont besoin d'amour et que l'on s'occupe d'eux — pour reprendre les mots de Geneviève —, le duo est parvenu à se cloner ? Ou le duo Geneviève Matthieu verrait-il l'avenir de sa pratique orientée davantage encore vers la corporéité ? Son avenir nous le dira.

L'échange

Lors de *L'opéra d'or*, de *Monsieur Gros* et de l'ensemble du projet *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement*, le duo Geneviève Matthieu explore sa propre corporéité à travers la question du partage et de l'échange des sensations. Lorsqu'il et elle se frottent l'un contre l'autre, les simulacres de peau deviennent une membrane de plus qui, par son claquement, son glissement, sa mollesse, fait participer le public à l'acte d'amour. C'est sans doute dans ce partage de sensations réelles par la simulation, le costume, le jeu, qui fait l'art dans lequel les artistes excellent le mieux. Ces sensations que le duo investigate entre eux et le public sont d'ordres multiples et il faudrait plus d'un essai pour en faire le tour. Je ne m'aventurerai donc qu'à seulement citer deux exemples qui me semblent emblématiques : les sensations partagées par la nourriture performée et exposée ; ainsi que la performativité de la complicité qui fut échangée dans les deux lieux d'exposition du projet *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement*.

Parmi les choses qui retiennent souvent l'attention du public, lorsqu'on demande ce qui fut le plus marquant dans *L'opéra d'or*, sont les « crottes de fromage », les *Cheetos*. Cet aliment salé, orange flamboyant, avec une senteur et un goût fortement fromagé, se fond dans l'orange des tenues vestimentaires de Geneviève Matthieu et des artistes qui l'accompagnent. Les *Cheetos*

ont plusieurs rôles dans cette performance : ils rythment visuellement la scène grâce à leur couleur particulière ; de plus, leur odeur populaire permet de créer une complicité entre le public et les artistes ; enfin, ils mettent en évidence la sonorité du corps mastiquant lorsque Geneviève masquée les met dans sa bouche ; ils soulignent également les bruyants mouvements de l'être lorsque le duo les jette par terre puis les écrase. Les *Cheetos* furent évidemment présents dans la rétrospective de VOART. Exposés sur un socle, dans des calices blancs, l'odeur attire les visiteurs et les visiteuses qui, rien qu'en les regardant, peuvent ressentir leur célèbre goût en bouche. Dans *Monsieur Gros*, la nourriture possède un rôle transformateur. Avec délicatesse, Geneviève enroule Matthieu avec de la barbe à papa bleue. Son visage prend alors une nouvelle couleur, une nouvelle texture sous l'éclairage de la salle de spectacle et une nouvelle forme. Allant plus loin encore qu'avec les *Cheetos*, la barbe à papa permet de donner une odeur au corps de Matthieu, et même un goût que le public peut sentir dans sa propre bouche grâce aux cristaux de sucre qui s'envolent dans la salle. La sensation que parvient à produire le duo Geneviève Matthieu ne se limite donc pas à un plaisir scopique, mais se transmet subtilement avec douceur, pénétrant le public jusqu'à l'intérieur même de son être. Cette expérience exceptionnelle et singulière perdure à travers le tas de barbe à papa bleue durcie que Geneviève façonne lors de chaque représentation. Semblable à une statue de Giacometti, la sculpture bleue a trôné dans la Galerie UQO en faisant imaginer le corps de Matthieu recouvert de bleu que la majeure partie du public n'avait pas encore eu l'occasion de

voir. Peut-être est-ce là l'une des particularités de ce duo, faire de l'exposition une archive du corps. Ainsi, la nourriture n'est pas simplement utilisée en tant que telle dans l'art de Geneviève Matthieu, son rôle ramène à la corporéité, permettant un échange perpétuel par la sensation.

L'année 2022-2023 marque un tournant crucial concernant la question du partage. Lors du vernissage de la rétrospective à VOART, le duo Geneviève Matthieu fait une performance cérémonieuse dans laquelle il unit ses deux entités artistiques en une, en faisant partager cet événement hors du commun à son public. Les musiques, les corps s'enlaçant l'un l'autre, l'odeur des bougies allumées ont permis de faire vivre l'expérience autant dans le corps des artistes que dans celui des spectateurs et spectatrices. À la fin, Geneviève Matthieu offre en collier l'esperluette dont il se détache aux publics, passant ainsi de Geneviève & Matthieu à Geneviève Matthieu & le public. À la Galerie UQO, l'échange s'est déroulé lors du colloque d'abord lorsque les autres performeur·euses et conférencier·ières ont placé le duo au sein de leurs influences et de leurs héritages, mais également à travers la performance finale dans laquelle les artistes ont donné vie à leurs objets, les activant par leur corps les uns à la suite des autres jusqu'à ce que leur énergie finisse par en détruire certains, acte cathartique partagé.

Pour conclure, je dirai simplement que chez Geneviève Matthieu, la corporéité se déploie, s'explore et s'expérimente autant avec les corps du duo d'artistes, qu'avec ses créations anthropomorphes et l'empathie du public qui permet de faire vivre ses œuvres. Le travail du duo est d'une riche complexité qui s'explique

par le fait que Geneviève Matthieu ne fait jamais rien à moitié. Il se donne corps et âme dans ses productions sans se contenter de rester en surface, la corporéité ne fait pas exception à cette règle. Pouvant être lu de différentes manières, le thème du corps dans son travail est riche en questionnement et en pistes d'analyse. Peut-être n'y a-t-il rien à comprendre de plus que : le corps est ce qui nous permet d'être dans une relation d'échange avec autrui, une relation sincère et incarnée, comme tout ce que souhaite inspirer Geneviève *et* Matthieu, autant que Geneviève Matthieu.

Jessica Ragazzini est chargée de cours à l'Université du Québec en Outaouais, coordonnatrice à la Galerie UQO et commissaire indépendante. Elle a soutenu en 2023 son doctorat dans le cadre d'une cotutelle entre l'Université du Québec en Outaouais et l'Université Paris Nanterre. Son parcours en philosophie, études des arts et histoire de l'art est mis à profit dans des recherches transdisciplinaires portant sur la tension qui réside entre le corps réifié et l'objet humanisé par la photographie. Elle s'intéresse à la corporéité dans la fiction et la science-fiction photographique, qui se déploie dans les arts et la mode. Autrice de nombreux articles et conférences, Jessica a également codirigé plusieurs numéros de revues ayant pour sujet les représentations du corps en mutation (*Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, *Les Écrans*, *Ex_situ*, *Images Re-vues*) et a fait partie des finalistes du prix Jeune talent aux Culturiades 2023.

Si les choses étaient différentes, nous ferions
autrement – L'exposition rétrospective
Performance de Geneviève Matthieu

Commissaires :

Carmelle Adam et Marie-Hélène Leblanc

1^{er} décembre 2022

VOART Centre d'exposition de Val-d'Or

Photographies : Marie-Claude Robert

Si les choses étaient différentes,
nous ferions autrement — Le colloque
Performance de Geneviève Matthieu

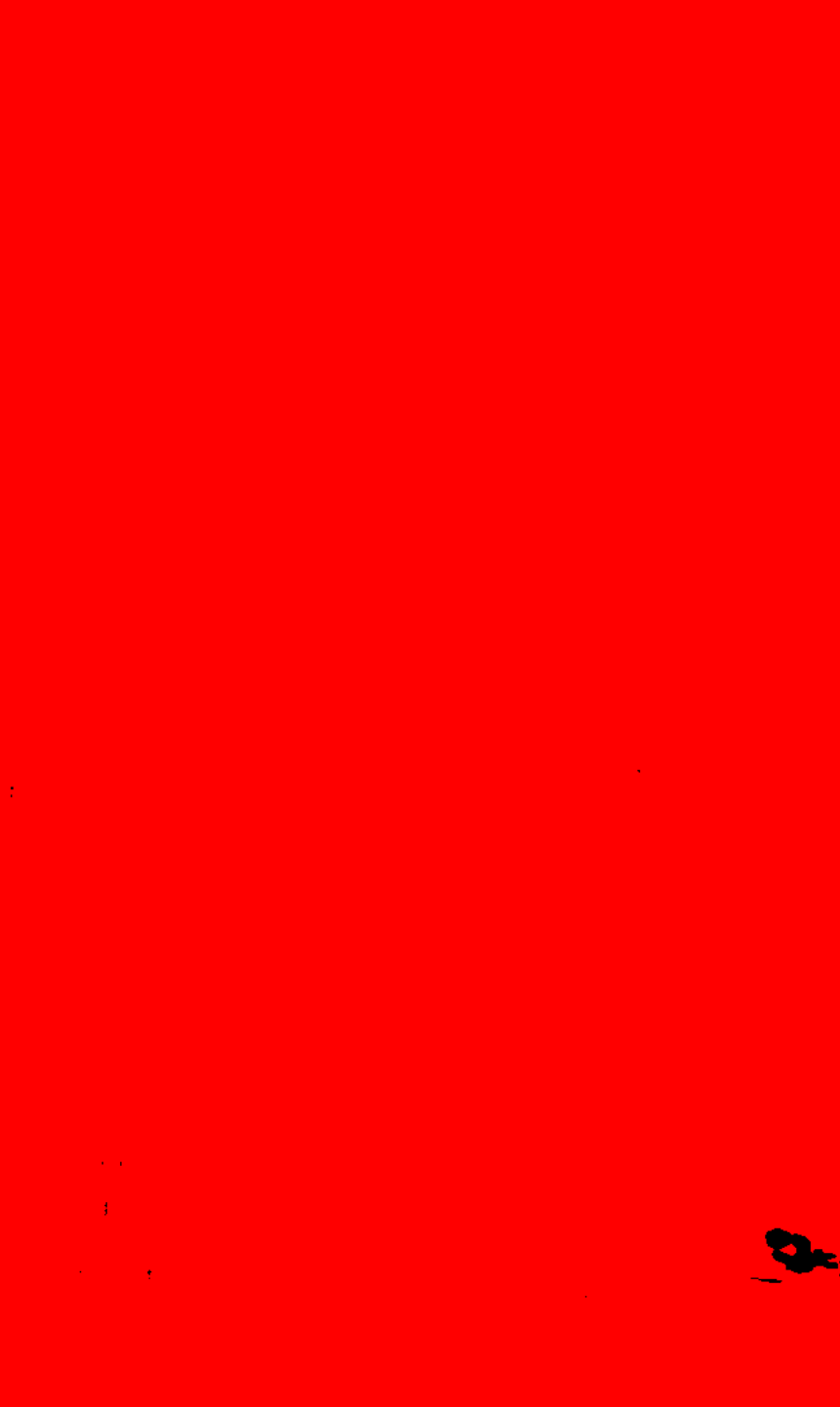
Commissaires :

Marie-Hélène Leblanc, Carmelle Adam

1^{er} avril 2023

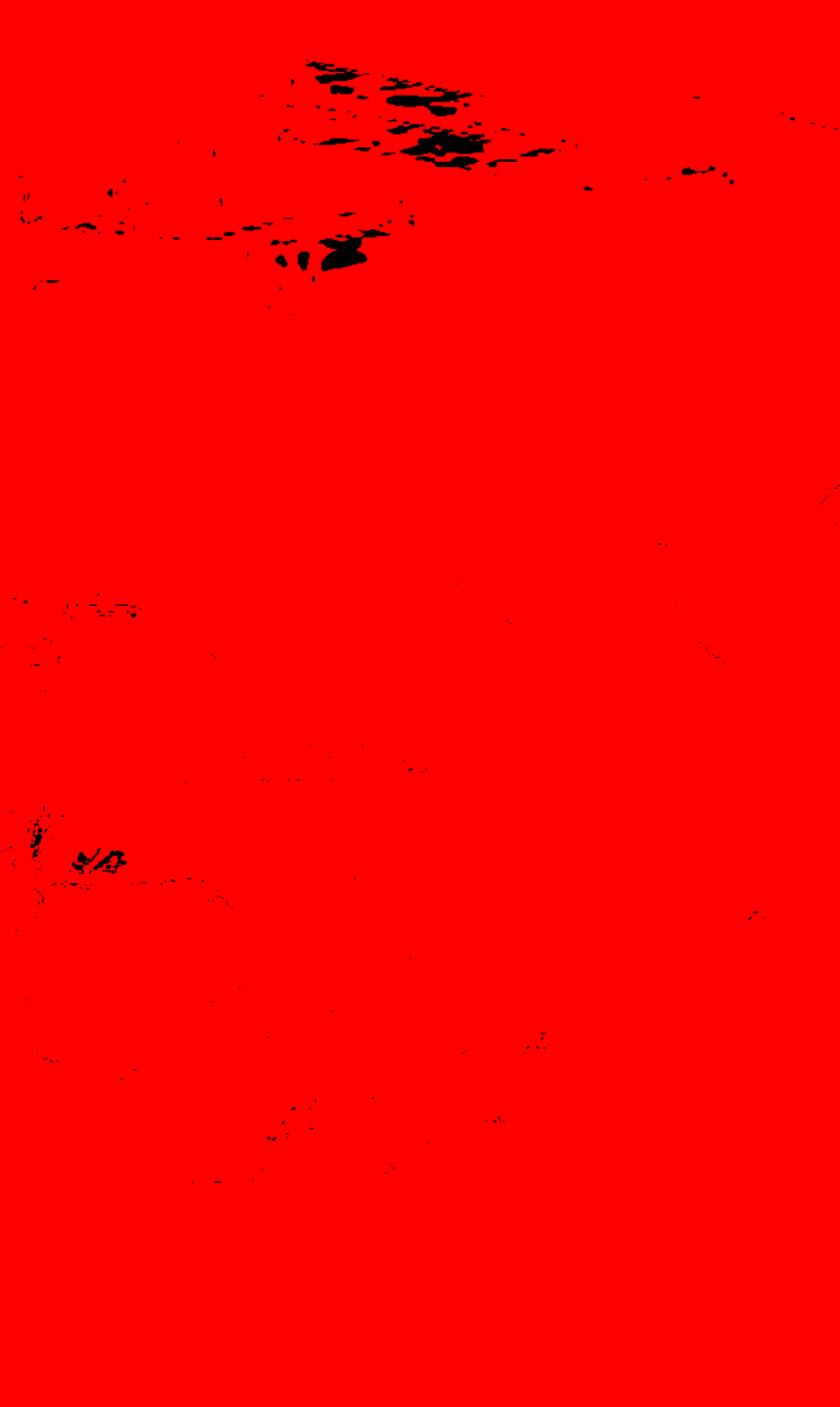
Photographies : House of Common Studio

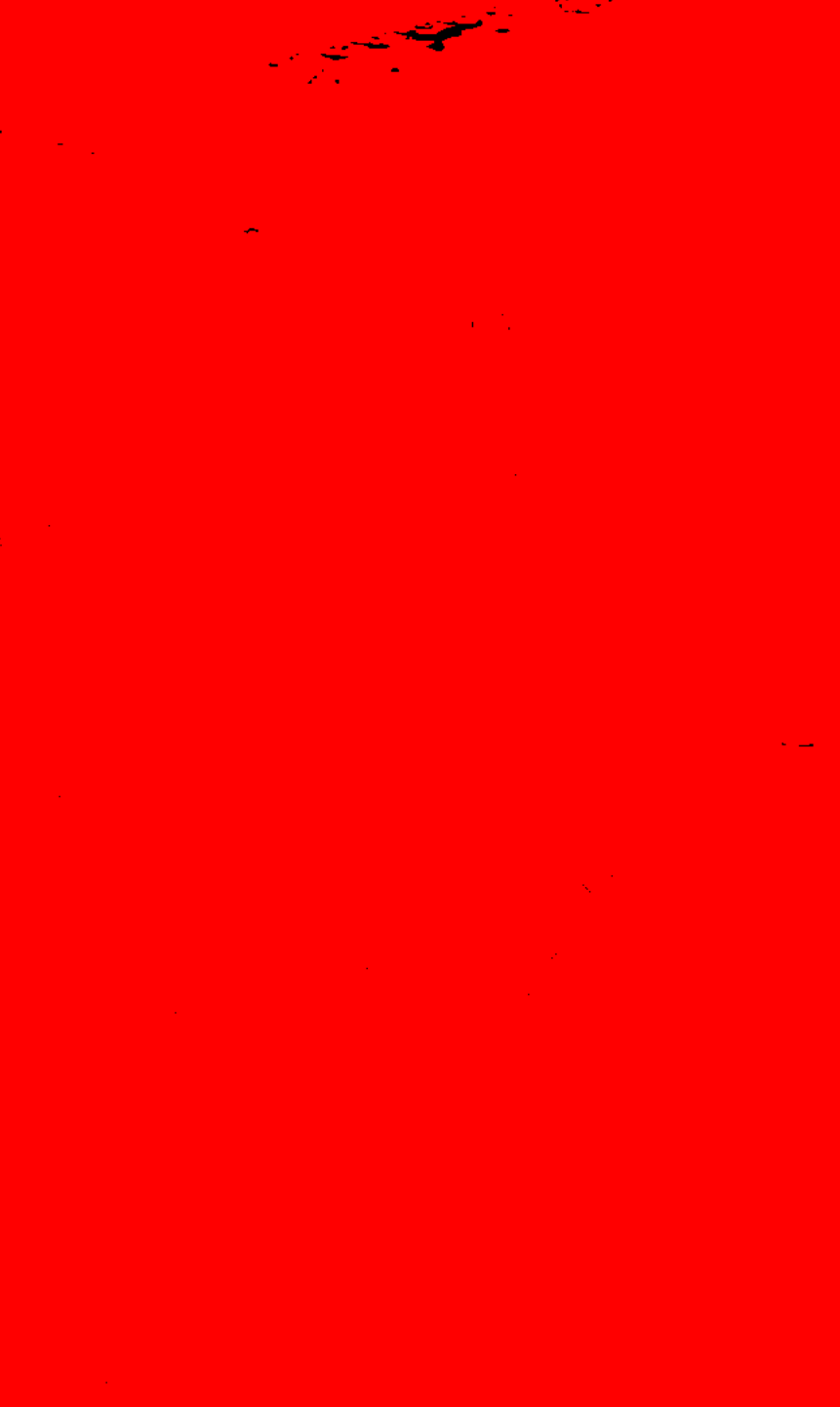












Édition :
Galerie UQO

Correctrice d'épreuve :
Jessica Minier

Directrices de la publication :
Carmelle Adam
Jessica Ragazzini

Impression :
Gilmore Reproductions

Coordonnatrices de la publication :
Gabrielle Lafrenière
Jessica Ragazzini

ISBN :
978-2-9822055-3-6
*Si les choses étaient différentes,
nous ferions autrement*
(version imprimée)
978-2-9822055-4-3
*Si les choses étaient différentes,
nous ferions autrement*
(version PDF)

Auteur-trices :
Carmelle Adam
Véronique Guitard
et Hugo Gaudet-Dion
Marc-Antoine K. Phaneuf
Gabrielle Lafrenière
Marie-Hélène Leblanc
Marie-Christine Lesage
Chloë Lum & Yannick Desranleau
Geneviève Matthieu
Dana Michel
André-Louis Paré
Jessica Ragazzini
Dominique Sirois-Rouleau
Stefan St-Laurent

Achévé d'imprimer
en octobre 2024
à Ottawa, Canada

Bibliothèque et Archives Canada et
Bibliothèque et Archives nationales
du Québec

Design graphique :
bureau60a

Galerie UQO
Université du Québec en Outaouais
Pavillon Lucien-Brault
101, rue Saint-Jean-Bosco
Local A-0115
Gatineau (Québec)
Canada J8X 3X7

Sources des photographies :
House of Common Studio,
Christian Leduc, Marie-Claude Robert
et Jérémie Roussel

Révisseuse linguistique
et traductrice :
Ginette Jubinville

La Galerie UQO et VOART Centre d'exposition de Val-d'Or tiennent à remercier leurs partenaires dans l'ensemble du projet : le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada, l'Université du Québec en Outaouais, la Ville de Gatineau, la Ville de Val-d'Or, le centre d'artistes autogéré SAW et le Théâtre du Trillium.