



**Francis O'Shaughnessy**

**L'artiste inactuel**

**Francis O'Shaughnessy**

**L'artiste inactuel**

**Protocole pour imaginer de nouvelles manières d'exister**

À tous mes amis qui vivent chaque jour comme  
une œuvre d'art et qui font de leur vie un miracle  
pour exister!

Je crois qu'aujourd'hui plus que jamais l'artiste a cette mission [...] à remplir : maintenir allumée la flamme d'une vision intérieure dont l'oeuvre semble être la traduction la plus fidèle pour le profane.

Duchamp, 1994, p. 237

Développer progressivement une intelligence collective de la nécessité de créer est, sans doute, l'un des plus grands chantiers culturels que nous devons entreprendre.

Hers et Douroux, 2011, p. 23

## RÉSUMÉ

Comme tout pionnier de chaque époque, l'artiste alternatif tente de faire perdurer un souffle intellectuel qui traverse le temps. Si une révolution est entrevue, elle ne sera pas la tâche individuelle d'un penseur, mais de l'oeuvre historique d'une convergence de pensées. Le temps est venu d'exiger des stratégies artistiques propices à un « laconisme sans pathos ». Renouveler la théorie de l'art m'apparaît comme une nécessité. Il n'y a pas de vérité, que des essais d'artistes. Si l'art est sans cesse en mouvement, alors l'artiste peut reconsidérer son contenu dans ses concepts, ses actions et ses définitions. Sur quelles motivations l'approche alternative de l'art performance doit-elle se fonder pour établir son style ? Quelle est la stratégie pour changer de paradigme et enfin se libérer de la postmodernité ? Pour constituer les balbutiements d'une révolution, il est primordial de créer les conditions d'un nouveau récit de l'histoire de l'art. L'idée n'est pas de promouvoir un mouvement, des valeurs ou de préconiser des projets, mais d'enraciner une stratégie judicieuse pour donner un nouveau sens à l'art du XXI<sup>e</sup> siècle.

## PROLOGUE

En 2014, j'ai fait une conférence intitulée: *La souffrance dans l'art actuel tue la pensée créative* au Forum étudiant, Association des doctorants en études et pratiques des arts de l'UQAM (Montréal, Canada). Il s'agissait de présenter les préoccupations de l'artiste du XXI<sup>e</sup> siècle par rapport aux paradigmes des époques antérieures. En continuité avec mes recherches sur les enjeux actuels de l'art performance, j'ai donné en 2015 au 5<sup>e</sup> Congrès Asie Pacifique du CNRS (Paris, France) une conférence pour débattre sur la souffrance comme moyen d'accusation et sur les défenseurs de la créativité de l'Extrême-Orient.

Débuté en septembre 2014 et achevé en avril 2015, j'expose dans ce court essai de multiples points de vue sur la dynamique de la création artistique contemporaine. Ici, je ne suggère pas des manifestations funestes qui dénoncent le sadisme et la négation, mais un protocole aux attitudes alternatives pour créer un espace de renouvellement.

## INTRODUCTION

Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, l'humain a cherché à comprendre la réalité de notre monde physique en accentuant les recherches scientifiques dans tous les domaines. Ces dernières ont permis de faire d'importantes découvertes et de réaliser des applications remarquables. La plupart de ces applications ont bénéficié à notre civilisation. Mais l'utilisation mercantile ou mal intentionnée de certaines a amené à la dégradation de l'environnement, au totalitarisme et aux guerres mondiales. Notre environnement et les idéologies courantes ne permettent plus de perpétuer le projet de société issu du Siècle des lumières (ce mouvement mettait essentiellement l'importance sur la raison et la science).

Au cours des dernières décennies, l'art action a avivé le désintéressement à l'égard des « métarécits » (l'être ensemble, le sujet collectif) de la modernité (1863-1975)<sup>1</sup>, car la performance se caractérise comme une pratique de délégitimations. La prise de position de l'artiste actuel va à l'encontre du rêve de la modernité (paix universelle, bien-être planétaire) dont le but était de réaliser l'« unité » de tous les domaines du savoir et des principales composantes de la société. Autrement dit, les grands discours religieux, métaphysiques, politiques, moraux ou scientifiques fondés sur la logique moderniste du progrès de l'humanité ont perdu toute légitimité (Jimerez, 2005, p. 140). Par conséquent, dans les années 1960, on a assisté au déclin des métarécits. Pour le contemporain, la philosophie et l'idéologie inspirées des Lumières est obsolète.

---

<sup>1</sup> Selon l'écrivain français Alain Brunn, le début de l'« art moderne » est au environs de 1863 avec le Salon des refusés. Toutefois, ne faut pas confondre avec les Temps modernes dans le champ de l'histoire qui commencent en 1492 avec la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb (Brunn, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], 2015).

Aujourd'hui, l'artiste s'attarde à l'éloge de la différence. Son processus propose de dépasser les questionnements de la philosophie moderne en les déconstruisant. Le métarécit a été remplacé par le « microrécit » (les « multidimensions » de la subjectivité ; une pensée fondée sur soi). La culture expressive du moi en performance est un concept que les précurseurs de la postmodernité nous ont laissé comme héritage. Il s'agit du narcissisme (Fluxus, Abramovic) et de l'égoïsme (Vautier, Muehl). Peut-on penser que ce type d'actions découlent du passage du modernisme à la postmodernité ?

Les pionniers de la performance ont forgé des théories, des croyances et des raisonnements dans lesquelles ils refusaient de se laisser dominer par l'hégémonie culturelle et sociopolitique. La contestation fut la rigueur ; pas question de passivité. Cette position ferme a aiguë la critique de l'artiste, ce qui l'a conduit aux répliques parfois brutales. L'artiste postmoderne a une prise de conscience des échecs de la période précédente. Il remet en cause les valeurs de ses fondements ; ce qui a aidé à faire évoluer le domaine des sciences, de la littérature et des arts.

L'époque moderne a eu des répercussions négatives (parfois sanglantes) sur certaines des réalisations performatives de la postmodernité. Les exemples sont nombreux, il s'agit de rappeler à la mémoire les innombrables crimes contre l'humanité (les guerres, les conflits religieux, l'oppression raciale, la domination sexuelle et l'injustice). L'artiste qui s'engage dans un carrefour d'intervention comme tel adopte la plupart du temps l'approche paradoxale de l'activiste nostalgique et l'attitude analytique. Puisque le performeur « perturbateur » puise ses idées à même la réalité, il peut arriver qu'il se produise dans des activités artistiques extrêmes : conduite à risque, logique du record, culture du compromis vital, esthétisation de la brutalité, championnat d'atrocités. Le plus clair de son temps, l'artiste postmoderne n'accepte pas *ce qui est*, car il ne veut plus subir les choses. Il marque vivement son désaccord

en engageant la polémique. Il investit la voie du témoignage pour souligner les aspects problématiques de la réalité dans laquelle il habite.

La rupture avec l'époque moderne a entraîné l'usure de la performance ; ce qui a déclenché conséquemment l'abus des discours pessimistes. Depuis soixante ans, les « héros » du mal-être de l'art action ont modelé une histoire dans laquelle l'artiste en larme inflige à son public sa révolte colérique. La « souffrance est l'état postmoderne de la pensée [précise Lyotard (1993)], ce qu'il est convenu d'appeler ces temps-ci sa crise, son malaise ou sa mélancolie » (p. 93). On peut postuler que le paradigme postmoderne est par nature « destructeur », car en son noyau se trouve une conscience de la réalité (Brunn, *Encyclopædia Universalis*, 2015). La performance n'apporte aucun remède à cet état, elle propose une explication de la crise ou l'expression de cette crise.

Si le performeur persiste à promouvoir les définitions des puristes des années 1960 ainsi que la méthodologie de l'art contextuel (1976), je juge que ses préoccupations sont inactuelles. L'« artiste du présent » entretient une singulière relation avec son propre temps auquel il souscrit tout en prenant ses distances. Il se situe constamment en écart et en anachronisme, puisqu'il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps. Pour régler ses comptes avec la postmodernité, l'artiste actuel prend position sur le présent, ce qui lui permet de vivre dans l'actualité. Pour Agamben (2008), le « vrai » artiste est celui qui n'adhère pas aux prétentions du passé ; il se définit alors comme inactuel. Celui qui convienne parfaitement avec l'époque, n'est pas un contemporain<sup>2</sup> parce [qu'] [...] il n'arrive pas à la voir. Il ne peut pas fixer le regard qu'il porte sur elle (Agamben, 2008, p. 11). Ainsi, le contemporain est un artiste qui « appartient à aucun des mouvements ou courants dûment répertoriés dans

---

<sup>2</sup> Selon l'historienne française de l'art Raymonde Moulin, le mot « contemporain » signifie *ce qui est de notre temps*. Le monde contemporain est, par définition, celui où nous vivons. La notion d'art contemporain remonte aux années 1980 (Moulin [*Encyclopædia Universalis* en ligne], 2015).

l'histoire de l'art moderne » (Jimenez, 2005, p. 152). L'artiste « actuel » est censé fixer son regard sur le présent afin de percevoir ce qui est tari en performance. Il ne se laisse pas aveugler par les valeurs et l'énergie postmoderniste ; c'est pour cette raison qu'il peut en saisir les obscurités. Percevoir l'obscurité, c'est prendre conscience que les tendances artistiques de son époque ne le touchent pas. L'artiste du présent cherche une méthodologie alternative de production comme l'a fait Duchamp au début du XX<sup>e</sup> siècle et Swidinski à la fin des années 1970. Cette vision d'artiste est rare, parce qu'il est à la quête de quelque chose d'insaisissable : une frontière entre le « ne plus » (passé) et le « pas encore » (futur). Sa relation particulière avec le temps inscrit en lui une césure et des discontinuités ; il s'efforce de mettre sans relâche son regard sur le point de cassure de la postmodernité. Porter attention sur le « non-vécu » du présent est le défi de vie de l'artiste contemporain. La difficulté est de proposer un concept étranger à la pensée postmoderne.

Pour raviver la relation qu'il a avec la réalité de son époque, l'artiste du « maintenant » tente de lire l'histoire d'une manière inédite. Il s'interroge sur l'insaisissable du présent tout en mettant à jour ses enquêtes historiques du passé. Autrement dit, l'artiste du siècle revitalise des considérations inactuelles qu'il avait déclarées mortes (les auteurs éloignés de plusieurs siècles et d'autres récents) pour prendre position sur le présent. En se cultivant et en acquérant un savoir et des connaissances à propos du passé, il s'affranchit peu à peu de la pensée postmoderne. Dans cette perspective, « il est essentiel à l'imaginaire [...] [de l'artiste] de projeter sa légitimité en avant, tout en la fondant dans une origine perdue » (Lyotard, 1993, p. 91), c'est-à-dire l'« historicité » comme imaginaire alternatif du temps.

Pour renverser la banalité, l'« infraordinaire » et l'indifférence, l'artiste promeut via la culture le « transfert » des valeurs alternatives. Ainsi, la performance perd sa valeur (son énergie destructrice), car l'artiste ignore volontairement les fondements, le système et la nature de l'art action postmoderne. La valeur conservée est la

« manière » de se produire. Le style devient la valeur. Pour Lyotard (1993), c'est sur le « style » que le transfert des valeurs a lieu. L'approche performative que je proclame caractérise une manière de faire qui ne se conforme pas à une tradition pessimiste de l'art action ; elle réclame la métamorphose, c'est-à-dire une « énergie artistique » qui ose traverser les vicissitudes que le culturel a subi au cours de l'histoire de l'art. L'artiste alternatif proteste contre la performance subversive actuelle (révolte, colère, transgression). Il emprunte le costume du militant qui est contre l'aliénation pour réinterpréter les bases de la performance du XXI<sup>e</sup> siècle (ses préoccupations, son énergie et ses attitudes).

J'ai l'impression que notre époque a déjà annoncé le déclin du microrécit. Ce dernier se referme sur lui-même, puisqu'il est constamment en lutte avec le métarécit. Mes convictions m'incitent à penser que la culture expressive du moi (le narcissisme, et l'égoïsme) est un obstacle qui va basculer, puisqu'elle ne prend forme que dans des événements qui sont relatifs à des lieux particuliers et se déploie devant un public restreint. Hypnotisé par le microrécit, l'artiste postmoderne présume que ses performances transmettent des actes libérateurs, mais en réalité, ils dévoilent en grande partie des actes aliénés. La souffrance et l'automutilation sont loin d'être les catégories les plus importantes ; or, puisqu'ils sont spectaculaires, perturbants, protestataires et subversifs, les commissaires d'événements artistiques leur accordent un intérêt démesuré pour attirer les foules. Aidé du commissaire, l'artiste diffuse ses propositions artistiques par l'intermédiaire de l'événement et des médias sociaux ; ainsi, il promeut le thème de la décadence et de la souffrance en performance. Le commissaire croit bien faire en exposant la condition pathétique de l'artiste, car il est sensible à la situation culturelle dominante. L'artiste et le commissaire sont deux individus indissociables dans l'art action. De connivence, ils bouclent le cercle « vicieux » de l'art en projetant un « monde en pleurs ». Il n'est pas surprenant qu'en 2016, le « chagrin de l'artiste » est un sujet surreprésenté en performance. Dans cette lignée d'intervention, il est clair que le performeur épuise l'imaginaire en promouvant

des mécanismes et des manières de faire qui découlent du passé. Il neutralise les valeurs, éradique les différences, annihile les singularités et généralise la désastreuse « monoculture » qu'on connaît de la postmodernité. Cette évolution signe désormais la fin du désir de transcendance, d'idéal et d'illusion en art.

La performance « actuel » doit cesser d'obéir aux mécanismes postmodernes (jugements, valeurs, théories et mode opératoire) et de se réduire aux étiquettes dominantes. Pour trouver de nouvelles manières d'exister, l'artiste imagine une méthode alternative de production, une méthode astucieuse qui peut transformer les conditionnements de la performance. L'art du performeur alternatif n'est pas une invention, mais l'un des effets de la postmodernité. L'esthétisation de nouvelles étiquettes en devenir est à mon sens une des réponses pour réformer la performance.

Bien qu'il soit ardu d'insérer des idéaux pacifiques au sein d'une histoire engluée de souffrances, l'artiste alternatif tâtonne de nouvelles manières d'exister pour faire renverser les valeurs « inactuelles ». Pour amorcer un pas vers l'avant, la question à se poser est : comment, par un objet simple et une action stratégique, l'artiste peut-il construire l'histoire de l'art du présent et mettre fin à la postmodernité ? Son intention est incontestablement de fonder de nouvelles valeurs et énergies pour révolutionner les processus, la logique, les mythes, les activités et les conduites de la performance.

Dans l'étude qui suit, je remets en question les étiquettes dominantes de la performance (la souffrance et le cynique). Je préconise la « positivité de la subversion » et « la radicalité sur le conservatisme ». Je tente de réformer la performance issue d'une postmodernité étroitement rattachée à ses étiquettes pour introduire des repères « alternatifs ». L'approche que je promeus se veut fondamentalement différente du mouvement de pensée stéréotypée des puristes et des tenants de l'art contextuel. Je veux interpeller, perturber et bousculer les mentalités présentes afin de révolutionner le mode de pensée, le monde de la pensée et le monde

pensé de l'univers de la performance. En d'autres mots, je suis à la quête d'un paradigme conforme à des concepts antinomiques. Sous de nouvelles bases, je veux explorer un territoire qui se caractérise par des traits correspondants à un art valorisant l'imaginaire du « maintenant ».



Francis O'Shaughnessy, *Le dessert*, NIPAF, Tokyo, Japon, 2014. Photo : Thanh Nguyen Quoc.

## **La dépression et la souffrance présente dans l'art actuel**

[...] oui, ce siècle épouvantable au cours duquel le corps humain, au préalable désacralisé par ses artistes, a été l'objet de toutes les mutilations, de toutes les expériences (Jimenez, 2005, p. 55).

Depuis les années 1920, la figure du déprimé dans l'art a donné lieu à des allégories multiples ; on l'a « surnommé la maladie du siècle » (Grenier, 2004, p. 9). La performance des années 1950 a récupéré ce mal fondamental pour bouleverser les schémas formels et idéologiques en investissant la dépression dans l'image-corps. La forme dépressive de la modernité a conduit à un anti-art, à l'insurrection formelle et à la subversion (p. 8). Puis, au cours des mêmes années, le mal-être au sens large surgit en performance. L'art action (re)présente souvent des blessures secrètes ou fictives, des lamentations à propos du comportement humain ou des revendications sur des sujets scandaleux ; tout est motif pour faire de la performance un lieu de souffrance. L'artiste activiste et contextuel a engendré la crispation laissant le public médusé et abasourdi. Il partage par l'intermédiaire de l'art ses angoisses et expose une vision déconcertante telle que celle trop souvent offerte par l'industrie médiatique. La télévision « couvre » en direct et à l'échelle planétaire les catastrophes naturelles, les attaques terroristes, les guerres, les révoltes, les brutalités, les conflits religieux et idéologiques. En art, le performeur sensible se positionne par rapport à l'état du monde en s'incorporant dans le quotidien ; il adopte des comportements artistiques adaptés aux bouleversements de la société. Pour se sentir intégré dans une société dite

malade, il rassure son insécurité en produisant un art malade. L'artiste fait partie d'une communauté qui se situe elle aussi dans un mouvement de la décadence. Par conséquent, il s'investit dans un art qui évoque « le monde en crise ».

Les orientations, tendances et stéréotypes répressifs du mouvement de l'art actuel incitent l'artiste à accepter la souffrance. Il est prêt à commettre des actes de violence et même à mettre sa vie en péril pour acquérir la reconnaissance artistique. C'est le cas de l'artiste chinois He Yunchang qui a réalisé la performance *Un mètre de démocratie* (Chine, 2010) pour faire réagir les gens par rapport à la torture. À l'aide d'un médecin, il s'est fait retirer de son corps une côte de 23 centimètres sans anesthésie pour se confectionner un collier. Yunchang n'a pas hésité à endurer les pires blessures ; il s'était fixé comme seule limite de rester en vie<sup>3</sup>. Quelques années auparavant, Zhou Bin a accompli la performance *Chase the sun* (Chine, 2007). Cette dernière consistait à regarder le soleil pendant 12 heures, du lever au coucher. Cette violente épreuve a failli lui coûter la vue ; ses yeux ont été gravement brûlés (Ha Thuc, 2014, p. 29). Les actions d'automutilation de Yunchang et Bin semblent être influencées par les performances de l'actionnisme viennois des années 1960 et 1970. Je pense à Hermann Nitsch et à son *Théâtre des Mystères et Orgies* ; à Otto Muehl et à ses performances psychodramatiques mettant en scène des échanges sexuels collectifs avec parfois des animaux ; à Gunther Brus et à ses actions d'automutilation agressives avec des instruments pointus et aiguisés (lames de rasoir et des couteaux) ; et à Rudolf Eberhard Schwarzkogler et à ses comportements autodestructifs utilisant l'image du corps maltraité (parfois même violé). Les motivations artistiques de Yunchang et Bin, concernant la haine du corps, ne se basaient pas sur celle des années 1960 et 1970 qui était en réaction aux atrocités de la Deuxième Guerre mondiale ; elles répondaient aux préoccupations d'aujourd'hui. Les performances de ces deux artistes se classent au rang des pires *Records Guinness*. Ces bassesses

---

<sup>3</sup> Pour voir la performance vidéo, se référer à l'adresse : ([youtube.com/watch?v=zyaoHIFxA54](https://youtube.com/watch?v=zyaoHIFxA54)).

humaines ont été réalisées au nom de l'art. Les performances de Yunchang et Bin mettent en scène une sordidité démesurée. Ces deux protagonistes font la diffusion d'un « art corporel<sup>4</sup> » souffrant le martyre comme jamais vu. Le milieu de l'art a fait d'eux des « stars », car on accepte et on glorifie la souffrance comme divertissement. Les deux protagonistes démontrent que les personnes qui se torturent lors d'une performance peuvent être vouées à la réussite. Ils font ce que certains attendent d'eux, ils représentent l'image névrotique de la société.

Les gagnants de l'art action s'engagent dans le carrefour d'intervention du « mal-être » : Serge III Oldenbourg (*Solo pour la mort*, 1964), Chris Burden (*Shoot*, 1971)<sup>5</sup>, Gina Pane (*The Conditioning*, 1973), Tehching Hsieh (*One Year Performance*, 1978–1979), Michel Journiac (*Action neutre*, 1985), Orlan (*Première Opération Chirurgicale-Performance*, 1990), Isvan kantor Monty Cantsin (*Ideal Gift*, 1991) et Marina Abramovic (*The House With the Ocean View*, 2002). Ce sont des oeuvres que le siècle dernier nous a léguées. Ces types de travaux ont encouragé l'artiste à dépasser les bornes en modélisant l'image sombre de la performance. L'image de l'artiste qui souffre est devenue un mythe. Cependant, cette dégradation de l'art action n'est pas un argument pour concevoir la performance comme l'aliment de sa propre douleur ou un moyen pour soulager une blessure. Le public n'est pas non plus un médecin à qui l'on confie ses états d'âme torturée.

L'artiste qui explore l'écosystème du mal-être en art est conditionné par des idées fondées sur la souffrance, la violence, la dépression et l'auto-destruction. Il perpétue les anciennes réflexions (1960-1970) qui se sont manifestées différemment au cours des époques, mais qui restent des conditionnements. La performance d'aujourd'hui répète les schémas des années passées sous de nouvelles approches. L'artiste

---

<sup>4</sup> Depuis 1971, l'art corporel aussi nommé en anglais *Body Art* fait référence à des actions qui explorent la douleur extrême.

<sup>5</sup> Le théoricien et artiste québécois Richard Martel (2000) a rédigé un impressionnant article dans lequel il analyse la performance de Burden.

maintient la confusion de l'esprit ; il rassure sa vulnérabilité en se réconfortant dans ses allégories artistiques autodestructives.

À l'heure où l'artiste jouit d'une prétendue liberté totale, la transgression et la provocation, cyniques ou désabusées, deviennent des sortes de jeux obligés, des modes destinées à séduire momentanément le marché ou bien des postures délibérées réservées à une minorité d'initiés (Jimenez, 2005, p. 20).

L'artiste indonésien Yoyo Yogasmana, la guatémaltèque Régina José Galindo et le birman Nyan Lin Htet étudient l'identité, la brutalité et le pouvoir dans la société. La performance est pour eux la discipline par excellence pour dénoncer la souffrance sous forme d'avertissement ; c'est leur « arme » préférée pour échapper à toute esthétisation. Dans *Criminal Harmony* (2001), le corps de Yogasmana était ligoté avec une vingtaine de cordes. Les participants prenaient plaisir à tirer violemment sur ces cordes pour bousculer l'artiste dans tous les sens. Brutalement malmené, Yogasmana fut étranglé par son dispositif et se blessa gravement au cou (O'Shaughnessy, 2006). En 2010, lors du festival *Live Action Göteborg* (Suède), Htet a failli mourir dans sa prestation *Choke 19622010* (étouffement). Durant 10 minutes, il a tourné une corde fine autour de son cou. Près de l'asphyxie, il a demandé à une personne volontaire de couper la corde à l'aide d'une paire de ciseaux. Malencontreusement, ces derniers se sont brisés ; ce qui a nécessité beaucoup plus de temps pour le sauver de la mort. Yogasmana et Htet veulent nous faire prendre conscience de la souffrance en réalisant des situations hautement sadomasochistes. Ils expriment un profond sentiment de frustration par rapport à la société et l'évoquent dans leurs performances. Leurs propositions artistiques renforcent l'image de la cruauté puisque leurs performances sont des sacrifices au nom de la violence. Vouloir combattre la violence par la violence n'est pas une solution créatrice ; le conflit ne fait que croître.

Par l'intermédiaire d'images performatives, Yogasmana (2001) et Htet (2010) cherchent à mettre en évidence les formes déconcertantes de la société (conflits et chagrins). Pour eux, la créativité artistique est le résultat de l'expression de la douleur des autres ; c'est un cri, le ressassement d'une plainte perpétuelle. Leur lutte s'avère périlleuse, car leurs performances ont atteint un degré d'agressivité insoutenable. Ces artistes n'affrontent pas la torture « directement », car le discours performatif n'est jamais en contact direct avec le fait (*ce qui est arrivé*). Ainsi, ils ne peuvent pas se libérer des traumatismes, des conflits et de la violence par des explications intellectuelles, parce qu'ils entretiennent une théorie à propos du fait. Ni intention artistique, ni explications théoriques ne résolvent la souffrance ; l'idée qu'ils ont d'elle n'évoque que leur profond désespoir. Ils sont en larmes ; ils imposent à leur auditoire leur révolte et leurs motifs de lamentations sous l'excuse qu'ils veulent revivre et habiter leur chagrin. Le performeur qui n'a aucun moyen d'échapper à la souffrance mue cette dernière en passion (Krishnamurti, 2008, p. 100). Il la personnalise, la vénère et s'y attache<sup>6</sup> ; il s'enferme ainsi dans le cercle égocentrique de la performance. L'égocentrisme, l'égoïsme ou la négation de soi, c'est ce à quoi l'artiste est condamné lorsqu'il déplore d'être ce qu'il est (il ne s'aime pas<sup>7</sup>).

Dans un champ d'activité comparable à celles de Yogasmana (2001) et Htet (2010), les actions de Regina José Galindo sont extrêmes. Elle base son langage artistique sur son insatisfaction de l'écosystème dans lequel elle vit. Née et élevée pendant une sanglante guerre en Amérique latine durant près de 36 ans, José Galindo explique, d'un point de vue formel, qu'il s'agit d'une recherche obsessionnelle de « nettoyage » par rapport à la blessure, à la mémoire historique et aux situations d'injustice. À la *Biennale de Venise* (Italie, 2005), elle a présenté *Golpes* (Coups). Nue, elle s'est fait fouetter 279 fois ; ce qui représente le nombre de femmes assassinées au Guatemala

---

<sup>6</sup> Dans le monde chrétien l'artiste a idéalisé la souffrance, il l'a mise sur une croix et il l'adore, entendant par là qu'il est impossible d'y échapper (Krishnamurti, 1994, p. 85).

<sup>7</sup> L'« ego ce n'est pas l'amour de soi, c'est le non-amour de soi » (Desjardin, 1985, p. 330).

entre le 1<sup>er</sup> janvier et 9 juin 2005. Pour José Galindo, ses performances mettent en évidence l'indifférence et l'insensibilité du monde entier ; les gens l'écoutent, la regardent, mais personne n'agit pour changer la situation déplorable de la société parce qu'ils ne se sentent pas obligés ni responsables. À la suite de cette performance, elle a remporté le prix du *Lion d'or* de la *Biennale de Venise* : l'une des plus prestigieuses distinctions pour un artiste dans cette catégorie.

José Galindo est consciente que son travail esthétise l'horreur et par le fait même banalise le cynisme. Elle signale que son goût pour le morbide est une maladie cachée. À son sens, tout est pathologique, c'est pourquoi elle expérimente littéralement la douleur. Elle précise dans une entrevue avec Sylvio de Garcia que « l'art n'est pas la vie, et encore moins la réalité » ([José Galindo] dans de Garcia, 2010) ; et cela même si l'art porte la vie et que la performance se compose à partir du vivant. Sa performance intitulée *Golpes* est une réinterprétation de la réalité. Cette réalité passe par le biais des codes de l'artiste qui l'étudie, l'observe et l'analyse. José Galindo se déploie dans une forme d'expression où la violence est réelle, car elle devient sa propre tortionnaire. Dans *Golpes*, le public a vu le fouetteur et a entendu les gémissements. Personne n'a vu le sang couler, mais on peut très bien l'imaginer. Cette performance place le spectateur dans « une zone entre l'art et la vie quotidienne et entre le postulat esthétique et l'éthique » (Meyer, 2006). Selon José Galindo, « la vraie souffrance n'apparaît pas dans ses performances » (de Garcia, 2010).

Je n'ai aucune faiblesse pour la douleur. Je ne cache pas une impulsion masochiste derrière mon travail. Je montre la victime[,] mais aussi le tortionnaire, et ce qui est le plus important, mais d'une façon évidente, l'auteur intellectuel derrière tout acte violent ou d'agression. ([José Galindo] dans Duran, 2012)

Dans *Golpes*, il y a de la violence et de l'automutilation, mais n'oublions pas que tout est entièrement orchestré. Elle contrôle son traumatisme dans les moindres détails : le nombre de coups, le lieu où se déroule l'action et la finalisation. Elle a créé volontairement une expérience pour faire ressortir des traumatismes historiques et la condition de la femme guatémaltèque ; c'est une critique acérée de la réalité de son pays. La douleur représentée dans *Golpes* est « artificielle » (artistiquement), car elle est assumée et auto-infligée. Selon le théoricien et artiste allemand Helge Meyer, la souffrance en performance n'est pas la même que celle qui est subie par des personnes agressées ou des patients hospitalisés ; il faut alors l'examiner avec d'autres outils. En outre, il est important de « cerner les motivations et les symboles qui se cachent derrière l'image de la blessure » (Meyer, 2006). Pour José Galindo, la douleur n'apparaît pas dans une œuvre d'art, car elle n'est pas un objectif en soi, mais se présente davantage comme une métaphore ou un moyen d'accusation. José Galindo compose des situations sadomasochistes pour révéler ses étiquettes de travail : le viol, le racisme, la torture, le féminisme, l'identité et le trauma. En d'autres mots, elle s'interroge sur la nature du corps en performance, car pour elle le corps est politique. Elle utilise d'une manière symbolique le corps d'autrui comme matériau de création pour dévoiler ses discours revendicateurs par le biais d'une allégorie qui met en scène son propre corps.

Dans sa démarche performative, José Galindo (2005) différencie la réalité et la représentation, cela même si parfois ils se confondent. Dans *Golpes*, sa douleur est à la fois réelle (présentée) et artificielle (représentée). Sa performance est une sorte de laboratoire qui est ici transformée en phénomène sensationnel et spectaculaire ; puisqu'en action José Galindo n'a pas la même attitude que dans la vie réelle. Paradoxalement, le sensationnel et le spectaculaire ne sont pas ses intentions de travail. C'est le discours mis en action qui lui importe ; son corps communique des signes et la douleur présentée est transformée en symbole.

Pour Yogasmana (2001), Htet (2010) et José Galindo (2005), la différence entre l'art et la vie se situe au niveau de la justification et du contexte. Leurs expériences performatives tissent des liens avec la vie (un désir de jonction). Leurs performances mettent en évidence le désir d'être « associés » à la réalité, mais elles se dissocient de la vie. C'est une logique d'investissement qui met de l'avant le concept de la souffrance (une métaphore, un moyen d'accusation) dans le présent. Ce concept est une perception pessimiste du paysage social. Autrement dit, c'est une « allégorie réelle » (Ardenne, 2002, p. 22) de la compréhension et de la reformulation de la réalité accomplies par l'artiste. Les performances de Yogasmana, Htet et José Galindo dépeignent au nom de l'art une vision personnelle dérangementante qui est en connexion avec des faits horribles de la réalité. Ils dénoncent des scènes morbides de la vie en utilisant des moyens réalistes et essaient de se rapprocher le plus près du fait social en question. Leurs performances représentent une violence artificielle, car il s'agit d'une réalisation artistique produite dans un contexte particulier. Il s'agit d'allégories symboliques et réelles qui mettent en scène la tristesse associée à des faits réels.

Dans l'écosystème artistique, la performance conditionne l'artiste à se conformer selon des normes préétablies (définitions, attitude, comportements). Les images que la société nous impose doivent être parfois dévoilées, comprises et dépassées quand elles exercent un effet corruptible sur l'artiste. L'exercice de la création, c'est à mon avis aimer ce qu'on fait ; rien ne nous oblige à produire des actions qui ne nous représentent pas. Après tout, la performance est un art qui désigne une « mise en vue » d'images vivantes dans le présent. À chacun ses préoccupations et ses folies.

### La positivité de la subversion et la radicalité sur le conservatisme

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, Marcel Duchamp suggérait que l'artiste actualise sa pratique par rapport à son époque. À cause des progrès technologiques, les formes traditionnelles de l'art étaient jugées dépassées. Duchamp a imaginé un mode de fonctionnement par lequel il surpasse l'imitation des techniques de la peinture impressionniste, fauve et cubiste. Pour mener une révolution artistique, il s'est opposé à un mouvement de pensée moderne afin d'introduire une nouvelle *valeur* à la forme artistique. Son approche intellectuelle s'élevait « contre la servitude manuelle de l'artiste » (Décimo, 2005, p. 41).

En 1976, l'artiste polonais Jan Swidzinski dévoile son manifeste *l'art comme art contextuel*. Ce mouvement de pensée postmoderne faisait appel à une stratégie différente par rapport à l'approche artistique classique, car à ce moment-là l'art n'était présenté que dans des lieux identifiés tels que des galeries et des musées. L'art contextuel a propulsé l'art d'attitude et l'art engagé de caractère activiste dans des lieux qui échappent aux structures institutionnelles, c'est-à-dire la rue, les espaces publics et les médias. Selon cette conception artistique, ce « ne sont pas les artistes qui décident de ce qui relève de l'art, mais bien l'environnement » (Swidzinski, 1977/1997, p. X). En modifiant les perspectives de travail, Swidzinski a contribué à l'avancement de l'art. Puis, dès les années 1980, la pensée de l'art contextuel a déterminé une nouvelle manière d'effectuer la pratique performative.

Duchamp et Swidzinski m'ont transmis, à travers leurs oeuvres et leurs écrits, l'idée

que l'artiste doit être radicalement critique par rapport au langage conservateur qui est dominant en art. C'est également l'opinion partagée par les tenants du dadaïsme, du futurisme, du surréalisme et du *happening*. Depuis les années 1950, la performance a progressivement évolué ; on ne l'associe plus aux préoccupations antérieures dirigées contre l'institution, la spécialisation et l'esthétique. Aujourd'hui, la performance est souvent un instrument au service de la souffrance. De nombreux artistes participent au mouvement de « désublimation » du monde de l'art et se produisent par le moyen de l'esthétique du banal. C'est une sorte de déclaration d'amour à l'« *infraordinaire* » et au désenchantement de notre époque. L'ensemble des problématiques performatives consiste à rattacher l'art à la signification qu'on attribue à la réalité vue de façon pessimiste ; ce qui confine l'artiste à diffuser son insatisfaction permanente dans la création.

Depuis quarante ans, l'art contextuel est une méthodologie acceptée et même généralisée. Tout art est en train de devenir contextuel ([cité par Ardenne] Swizinski, 2003). La communauté artistique a adopté ce mouvement de pensée comme modèle pragmatique de la performance ; d'ailleurs, on enseigne maintenant cette approche dans les institutions collégiales et universitaires, car c'est un outil prétendu incontournable. Serait-il juste de supposer que l'art contextuel contribue au négativisme de l'art actuel ? Si on se fit aux performances des dernières décennies, je présume que oui. Swidzinski a défendu une vision de l'art qui est dépendante d'un contexte (Swidzinski, 2005, p. 111) ; cela a entraîné un mode de subversion adapté à la société névrotique. Avec l'art contextuel, les problèmes de l'art et les problèmes sociaux proviennent de la même source (p. 19) : la vie. Les activistes se sont approprié des notions de l'art contextuel pour dénoncer les injustices et exprimer leurs mécontentements. L'artiste n'est pas indifférent à son époque, il évoque dans son art le monde tel qu'il est. Cependant, ce mimétisme le rend « insensible » par rapport à la souffrance et à la dépression. Dès lors, on assiste à l'effacement

progressif d'un art d'attitude dit « alternatif » au profit du contexte (les circonstances historiques, économiques, politiques et socioculturelles).

En ce qui me concerne, l'art contextuel n'est plus une méthodologie adéquate pour exprimer la créativité de l'artiste et cela même si ce dernier a été conditionné à puiser ses thèmes de création dans le monde qui l'environne. Je crois sincèrement qu'on est arrivé à un moment en art action où il y a saturation et où l'épuisement amène l'inertie. Pour briser l'impasse actuelle, je propose de prendre une distance par rapport à certains principes de l'art contextuel qui (selon les circonstances) s'apparentent au *Body Art*<sup>8</sup>. Dans le courant performatif postmoderniste, exprimer sa frustration est une approche prédominante. Notre société nous présente de multiples exemples qui pervertissent la pensée créatrice. Cette tendance revendicatrice s'avère inopérante lorsque cette forme d'attitude est majoritairement partagée et universalisée. À mon avis, le combat actuel est de s'éloigner de ce modèle hégémonique. Ici j'insiste : il est temps de se détacher de la doctrine qui prétend que la vie est ennuyeuse. Je propose une révolution « attitudinale » (La Chance, 2002, p. 60) de l'artiste pour qu'il renouvelle son identité et ses concepts. Je suggère de modifier le raisonnement de « l'art de la vie et la vie de l'art » ainsi que la logique hégémonique de l'écosystème de l'art contextuel. Il me semble approprié de suggérer des stratégies alternatives afin d'avoir différents points de vue sur l'art (des attitudes et des comportements qui sont non mimétiques de l'art contextuel).

Pour générer un art proactif, je réclame un art alternatif. Je tente d'entreprendre une recherche performative dans laquelle je suis « conscient » de la réalité, mais qui se dissocie du contexte sociétal. Ma démarche consiste à m'éloigner des références habituelles de la performance afin d'y substituer ma pratique individuelle : le haïku

---

<sup>8</sup> Se référer à la note de l'art corporel à la section précédente.

performatif (O'Shaughnessy, 2013)<sup>9</sup> c'est-à-dire un genre qui promut l'*attitude de l'artiste amoureux*. Je propose une démarche artistique dans laquelle j'affirme ma position « anti-culturelle » par rapport au triomphe de la postmodernité pour occasionner une révolution du regard. Je suggère d'investir un art qui suscite une « adaptation » dans son approche performative, car je veux définir un art alternatif. Ce que j'offre ici, c'est la « transcendance » de l'art.

La négation de la transcendance nous condamne au narcissisme ou au cynisme, ces deux faces [...] qui ont caractérisé l'art « avancé » des dernières décades. Mais en réalité, l'échec des révolutions passées n'est pas un argument qui invalide des actions présentes et futures. Peut-être faudrait-il rappeler Gilles Deleuze : « Il y a un devenir révolutionnaire qui ne se confond pas avec le futur de la révolution et qui ne passe pas forcément par les militants ». En ce sens, nous pouvons affirmer, avec Robert Filliou, que l'art est ce qui fait la vie plus intéressante que l'art. (Vilar i Heerero, 2003)

Les artistes BBB Johannes Deimling (Allemagne), Le Brothers (Le Ngoc Thanh and Le Duc Hai, Vietnam) et moi cherchons à créer un art qui s'exclut de l'esthétique collective actuelle. Or, nous sommes conscients qu'il est impossible de faire une rupture « totale » avec la tradition de la performance. Aussi obscure qu'il puisse être, le passé de l'art action (souvenirs, expériences, savoir) est nécessaire pour faire la transition vers un art alternatif. Nous sommes le « produit du passé » (Krishnamurti, 2008, p. 39), nous vivons sous la formule et les conclusions rassemblées par la pensée. Par conséquent, nous ne pouvons que « réagir » à ce passé. Deimling, Le Brothers et moi ne créons pas un retournement uniquement en guise de protestation ; nous faisons une modification par rapport à la performance du passé. En nous détachant de la routine de la souffrance intérieure et des misères extérieures, nous

---

<sup>9</sup> Consulter la thèse doctorale sur le haïku performatif sur le site web : francisoshaughnessy.com. Se référer à la section « Mes écrit 2016 ».

engendrons une transformation de soi. Nous proposons de franchir le territoire de la décadence pour générer un champ alternatif d'investigation. Dans cet ordre d'idée, l'avenir de la performance ne se fonde pas sur les problèmes du passé, mais sur les « points de passages ». En évitant de participer au mouvement obscur de cette pratique, nous ne réduisons pas notre capacité d'expression à une autorité performative.

L'artiste qui veut se produire autrement explore d'autres sujets d'intervention que la souffrance ou la dépression pour s'exprimer. C'est le cas de BBB Johannes Deimling. Ce dernier ne se conforme pas aux images névrotiques que la société lui impose ; il n'a clairement pas besoin de l'influence d'un guide (autorité, théories, définitions) pour se définir. Il investit toute sa personne dans ses propres recherches en étant à l'écoute de son être. Il s'affranchit des modèles de pensée et d'action pour devenir littéralement sa propre autorité pour affronter ses propres limites. En d'autres mots, Deimling amorce à lui seul une révolution psychologique : il emprunte une voie radicalement différente que celle de ses collègues. Son travail porte sur l'insaisissable : le *je ne sais quoi* créatif qui révèle une joie de vivre. Dans *A rolling stone gathers no moss #13* réalisé à Mountain Standard Time (Canada, 2014)<sup>10</sup>, les images qu'il a construites révèlent son génie artistique. Il se détache du connu (le passé, les conditionnements) pour affronter l'inconnu de soi : sa créativité. Dans ses actes, il s'autorise une liberté d'action par rapport aux « supposées » conventions de la performance. Sa posture en tant que performeur d'expérience est de poétiser l'existence à partir de gestes d'une grande sensibilité. Son langage performatif est un moyen de se découvrir par l'intermédiaire de la sculpture de soi.

Dans des carrefours d'intervention similaires à ceux de Deimling, Le Brothers cherche à savoir pourquoi après un demi-siècle de performance on ne s'est d'aucune

---

<sup>10</sup> Se référer à sa performance. Consulter ([vimeo.com/109745823](https://vimeo.com/109745823))



BBB Johannes Deimling, *A rolling stone gathers no moss #13*, Mountain Standard Time, Calgary, Canada, 2014. Photo : Monika Sobczak.

façon interrogé si la transgression cynique peut tuer la créativité. Il découvre que là où il y a attachement il y a peu de créativité. Cette dernière ne dépend pas de la remémoration du passé, mais d'un discours proactif par rapport à ce passé. Pour transformer et dépasser *ce qui est*, Le Brothers adapte ses performances à un comportement qui permet de se libérer des conditionnements de l'Asie du Sud-Est (dont la guerre du Vietnam). En s'affranchissant de l'héritage de la performance, il opte pour la cessation de la création avilissante. Cela « consiste à être heureux au cœur de ce que les autres appellent la souffrance » (Desjardins et Loiseleur, 1989, p. 180). Ainsi, choisir de vivre un art alternatif, c'est oser se faire plaisir et être heureux.

À ma connaissance, il y a peu d'artistes comme Le Brothers qui investissent une approche performative qui proclame une vie empreinte d'euphorie et de bonne humeur (joie, sensibilité et créativité). Dans les années 1960, il y a eu le groupe Fluxus qui voulait générer des *event*<sup>11</sup> qui font sourire. Maciunas a beaucoup insisté sur le gag et le vaudeville, car il refusait de produire un art ennuyeux. En 1961, Yoko Ono a créé *Une pièce pour rire* qui marque un humour dévastateur afin de purger le monde de la maladie bourgeoise. Elle a dit : « n'arrêtez pas de rire pendant une semaine entière ». Plus tard dans les années 1980, l'artiste hollandais Jacques Van Poppel défend l'esprit festif et la plaisanterie à travers des univers poétiques d'objets. En 1997, l'artiste catalan Nello Vilar i Herrero compose un art dans des « contextes esthétisés » (Vilar i Herrero, 2003). Il a envoyé près de 400 lettres de félicitations à tous les critiques d'art qui s'appelaient Antoine dans l'État de l'Espagne. L'artiste québécois Francis Arguin réfléchit sur des dispositifs formels atypiques ; il construit des propositions performatives qui mettent à l'avant des idées lumineuses et délirantes. Ses réalisations artistiques montrent que la vie peut devenir merveilleuse. Je ne crois pas que la réintroduction de l'attitude Fluxus dans l'art action du présent

---

<sup>11</sup> L'*event* est une action brève et sans prétention.

soit appropriée. Toutefois, réinvestir l'imagination marquée de bonne humeur est à mon sens essentielle pour construire les définitions d'un art alternatif. Ce qui importe dans le discours que je défends, c'est que l'humain devienne le créateur de sa propre réalité. Dans la création, l'art est aussi d'explorer d'« autres » modèles de vie. La créativité chez les artistes Le Brothers, Van Poppel, Vilar i Herrero et Arguin forge de nouvelles motivations de pensée et d'action qui reposent sur une « joie de vivre » au présent. La performance devient alors une expression qui transcende leurs peurs (peur de soi, les interdits, les négations) ; elle libère leur peur de vivre<sup>12</sup>. Dans toute leur intégrité et leur honnêteté, ils découvrent un art dans lequel la joie est nécessaire à l'apprentissage de l'« oser vivre alternatif ». Pour vivre leurs capacités créatrices, ils cessent de dévaloriser ce qui leur ait étranger (leur créativité) sous le prétexte que la vie s'expérimente dans la souffrance et la déception.

Pour vivre un art qui s'écarte du paradigme traditionnel (les vieux schémas collectifs de la performance), l'artiste affronte sa peur du changement. Est-il prêt à ce changement ? Être en réaction par rapport aux idées de nos prédécesseurs est une stratégie positive pour rejeter la tradition artistique. L'artiste qui reconnaît que le contexte en relation à la performance pervertit l'élaboration d'un art alternatif saisit toute l'absurdité de se maintenir dans un mouvement guidé par des définitions du passé. Défenseur de la créativité, l'artiste contribue à la « resingularisation » du processus identitaire de la performance. Il suggère de faire évoluer son caractère performatif pour adopter de nouvelles possibilités d'existence. Ce projet ambitieux vise à amorcer une « adaptation » radicale par rapport à notre récente histoire de l'art. Il démontre que l'art peut très bien exister dans un système de production et de distribution autre qu'hégémonique. Il s'agit d'engendrer une révolution psychologique qui ne s'exprime pas par les modèles. Si l'« histoire [de l'art] correspond au développement des idées dans le temps » (Hegel [cité par Schöffler],

---

<sup>12</sup> Selon Desjardins, on a « peur de vivre parce que vivre c'est prendre le risque de souffrir » (1989, p. 11).

1970, p. 9), alors j'ai espoir d'introduire une approche performative qui transmet la volonté de vivre des expériences qui ne tombent pas dans l'imitation.

Si l'artiste a la volonté d'aborder un art contemporain, il investit une approche alternative ; c'est un choix très personnel qui ouvre un espace de renouvellement. Dans ce cas-ci, l'action novatrice nécessite une opposition à l'histoire de l'art. Le performeur s'autorise d'explorer la créativité comme construction : un territoire dans lequel il produit ses propres règles, méthodologies et modèles. Ainsi, la créativité ne se rattache à aucune autorité ou éducation de la performance. Voyons dans la section suivante de quoi il s'agit.



Francis Arguin, Proposition pour quitter le sol, Art Nomade, Rencontre internationale d'art performance de Saguenay, 2007. Photo : Valérie Lavoie.

## **La créativité contre la tradition**

Il y a des artistes qui sont épuisés de la pratique névrotique en performance. Ils veulent amener du renouveau. Ils cherchent à créer des formes d'activités innovatrices et à susciter de nouvelles motivations. Les performeurs BBB Johannes Deimling, Sara Létourneau (Saguenay), Le Brothers (Le Ngoc Thanh and Le Duc Hai, Vietnam), Lynn Charlotte Lu (Singapour) et Nello Vilar i Herrero (Espagne) tentent comme moi de produire un changement de paradigme par l'intermédiaire de la pensée radicale dans un écosystème artistique, intellectuel et vital. Ainsi, nous tentons de réinvestir de nouveaux attributs de la créativité. Pour « dépasser » l'usage de la transgression désabusée dans la pratique de l'art performance une révolution psychologique en profondeur s'impose. Comment agir ? Que faire ? On ne peut pas changer facilement l'esprit d'un artiste conditionné par certaines traditions liées à la performance (éducation, influences, violence). Pour qu'un performeur s'investisse dans la créativité alternative, cela prend du temps.

Mon expérience en tant que praticien réflexif de l'art m'a enseigné qu'il y a peu de créativité dans une proposition artistique névrotique. L'artiste compose avec des formes déconcertantes parce qu'il ne veut pas perdre ses attaches (ses expériences, ses idées) qui forment ses conditionnements. Ces derniers reliés aux définitions performatives des années passées (le rituel, la représentation, la violence, la provocation et la nudité) réactualisent les préoccupations d'une autre génération (les confrontations idéologiques des années 1900 à 1950). Actuellement, les motivations

performatives des artistes sont toutes autres. Pourquoi persister à défendre *ce qui a été* ?

Militaire de formation, l'artiste cubain Adonis Flores a vécu l'expérience de la guerre durant huit mois en Angola (Afrique du Sud, 1989). Pour lutter contre la souffrance, qui a radicalement changé ses valeurs humaines, il la détourne pour faire émerger sa créativité. À la *Rencontre internationale d'art performance de Québec* (2014), Flores a présenté une performance dans laquelle il n'essaie pas de rompre avec son passé (l'expérience de la guerre) ; il s'y reporte et l'utilise comme matière pour développer ses narrations poétiques. Son vêtement militaire symbolise ses blessures de guerre. Toutefois, il déjoue le spectateur en évoquant l'« être de joie ». À mon avis, mieux « vaut [...] subir [la guerre] à travers des astuces poétiques qui permettent de la regarder sans la voir » (Anton Castillo, 2007) plutôt que d'endurer des souffrances insupportables. Dans *Danza sobre alfombra persa* (La danse sur un tapis Persien), il a associé l'image du militaire (la violence) au danseur (le sensible). Le discours de Flores superpose le motif du chagrin et de la joie ; c'est un moyen pour exprimer sa sensibilité à travers la danse. Flores emprunte le costume de « Dionysos »<sup>13</sup> : il a été mis en morceaux par la guerre, l'art lui a donné le souffle pour se reconstituer, et maintenant l'artiste danse. C'est une manière ingénieuse de contribuer à la transformation de l'identité du soldat.

Flores nous démontre par son travail performatif qu'il y a des souffrances qui sont exclusivement négatives et d'autres qui sont positives. Dans mon étude, je les catégorise sous deux ensembles : l'une névrotique, l'autre positive. Dans l'avenue du névrotique, j'ai situé précédemment le travail de He Yunchang (2010), Nyan Lin Htet (2010) Zhou Bin (2007), Régina José Galindo (2005) et Yoyo Yogasmana (2001).

---

<sup>13</sup> Dans la mythologie grecque, le fils de Zeus : Dionysos est né de la mère mortelle Sélémé. Ce mythe raconte qu'il est coupé en morceaux et cuit dans une marmite. Son culte a donné lieu aux fêtes « dionysies » : un culte secret et mystérieux dans lequel il y a des cérémonies initiatiques.

Ces artistes soutiennent un art qui s'inscrit dans le mouvement d'actes de destruction. Je suis conscient que « rien ne peut être acquis sans la souffrance » (Desjardins, 1985, p. 32), mais son caractère névrotique ne fait pas progresser personne.

La souffrance positive prend un autre sens. L'artiste indonésienne Melati Suryodarmo nous le démontre avec sa performance *Exergie – butter dance*<sup>14</sup> dans laquelle elle danse sur des briques de beurre avec des souliers à talons hauts. Au cours de cette action, elle glisse et chute à de multiples reprises au sol. À première vue, sa performance esthétise des images déconcertantes ; toutefois, ce n'est pas son intention, puisqu'elle tente d'évoquer les hauts et bas de sa vie. Suryodarmo tente de vaincre des efforts physiques pour faire éclore des images créatrices. Elle désire mettre à l'avant la limite du corps et le dépassement de soi qui sont deux motivations pour franchir des épreuves corporelles et culturelles, car ils sont des vecteurs d'amélioration et de progression. Le discours constructif qu'elle privilégie est le dépassement de la souffrance. Elle conteste le sens actuel de la performance ; puisque selon elle on néglige grandement la créativité, un élément en voie de disparition dans l'art.

Le discours de Suryodarmo est radical. Dans *Exergie – butter dance*, elle ne se contente pas de vouloir présenter une idée dans sa généralité. Elle souhaite libérer la créativité qui est en elle. Pour s'exprimer, elle ne fait pas une « copie » ou un « calque » des situations de sa vie. Par l'intermédiaire de la performance, elle affirme sa radicalité en créant des images qui sont en rupture par rapport aux opinions courantes (ou perçues comme courantes) de *qu'est-ce que la vie ?* Son expression artistique se veut innovante. Ainsi, les images de *Exergie – butter dance* sont au service de son imagination et non de la réalité qui l'entoure. Pour elle, exercer sa

---

<sup>14</sup> Se référer à sa performance à l'adresse suivante : ([youtube.com/watch?v=dnPNr9yquuc](https://www.youtube.com/watch?v=dnPNr9yquuc))

liberté de pensée c'est créer des concepts pour explorer le champ du sensible, des passions, des intuitions et des émotions.

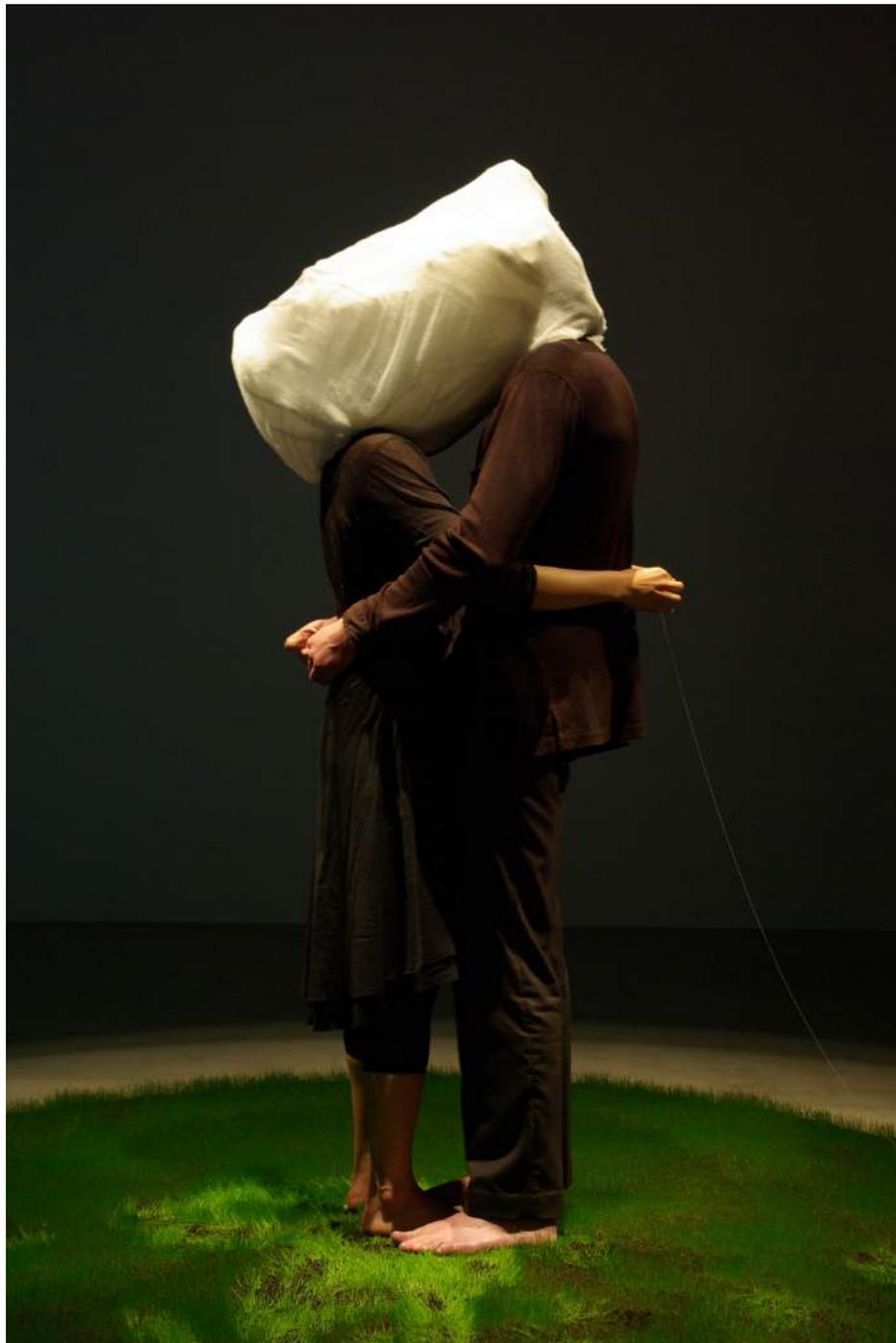
Pour apporter une transformation marginale dans la performance, l'artiste qui aspire à la révolte créatrice affronte le problème « seul » (Krishnamurti, 2008, p. 24). Être seul<sup>15</sup> est l'une des choses les plus difficiles : n'appartenir à aucun groupe et n'adhérer à aucune idéologie. Dans mes *haïkus performatifs*, j'ai l'audace d'énoncer que je construis un art sans m'intéresser à l'art. C'est un discours ambitieux qui affirme que mes idées créatrices ne sont pas au service d'un système de notation, d'une conception qui concerne l'histoire de l'art, de la réception artistique et du paradigme actuel. Ma créativité ne se préoccupe pas du mouvement de l'art (l'éducation, tendances, méthodes et théories). Je me dissocie de la logique hétéronome qui influence le travail de l'artiste ; mon intention est d'investir un art qui est gouverné par ma propre logique. C'est une approche qui met à l'avant ma quête identitaire : le *qui je suis* en performance. Dans cette perspective, mes recherches tentent d'énoncer mon « amour de vivre ». Paradoxalement, pour avancer dans cette voie, je dois détenir de bonnes connaissances de l'art performance (histoire, réseaux et tendances) ; sinon mes performances sont vouées à la répétition de ce qui a été fait antérieurement. « Sans le savoir, il n'y a pas d'invention » (Krishnamurti, 2008, p. 255). La connaissance artistique me permet de découvrir les territoires alternatifs de la créativité et d'être critique par rapport à ce qui se situe dans la norme.

---

<sup>15</sup> L'artiste qui est « seul » n'est pas nécessairement isolé. Il y a une différence entre isolement et solitude. L'isolement est un processus par lequel l'artiste se protège (il a peur et ne veut pas être blessé), c'est pourquoi il résiste et s'isole (Krishnamurti, 2008, p. 41). Par contre, la solitude est une source d'inspiration poétique et un refuge pour l'artiste désirant composer des œuvres d'art (Souriau, 1990). Pour l'artiste, l'idée de solitude sous-entend l'élargissement de sa conscience d'être, la consolidation de son sentiment d'identité et l'enrichissement de sa vie. La solitude n'effraie pas celui qui est un bon compagnon pour lui-même et qui prend le temps d'entretenir sa richesse intérieure. La solitude qui « construit » est une solitude acceptée. Tous ceux qui travaillent dans les arts, les lettres, les sciences ressentent ce besoin de solitude pour mener à bien leurs réalisations.



Adonis Flores, *Danza sobre alfombra persa*, Rencontre internationale d'art performance de Québec, Québec, Canada, 2014. Photo : Francis O'Shaughnessy.



Lynn Lu, *An idealized moment when everything is simple and secure*, Japon, 2008.  
Crédit photo Koike Hirohisa.

Aujourd'hui, j'ai le pressentiment qu'il y a une confusion extrême en ce qui concerne la notion de créativité. Trop souvent, on utilise cette notion pour valoriser tous les attitudes, les comportements ou les propositions artistiques qui incorporent des notions de nouveauté. Or, dans le paradigme de la performance actuelle, il y a très peu de créativité, car il y a un nombre élevé d'artistes qui définissent leur pratique en regard des traditions idéologiques des années 1950, 1960 et 1970. De plus, l'influence de la pensée duchampienne et contextuelle maintient une logique conservatisme. Dans cet ordre d'idée, l'approche « traditionnelle » de l'art action est loin de mettre en oeuvre un concept qui transforme la perception qu'on a de l'art ; puisque soumis à une forme d'expression stéréotypée, l'artiste contribue davantage à la pérennité des vieux schémas performatifs qu'à une mise en valeur de l'inventivité. La créativité produit une quantité d'idées permettant l'innovation de l'art ; alors comment peut-on distinguer un artiste « créatif » d'un autre qui l'est plus ou moins dans le domaine des arts visuels<sup>16</sup> ?

Ici, j'expose ce qui est à mon sens la créativité chez l'artiste « névrotique » et l'artiste « alternatif ». Le premier se base sur ses productions performatives pour exposer les problèmes de la réalité (esthétisation de la protestation) alors que le second développe la forme esthétique à partir de tensions intérieures (discours esthétique).

Mes recherches me permettent de supposer qu'un artiste névrotique a un comportement mimétique. L'innovation superficielle de ses performances représente des « faux-semblants » de la réalité. Il emprunte ses idées au passé et les réactualise dans le présent. Pour s'exprimer, il s'inspire de la vie d'autrui comme matériaux de création. Cet artiste fait usage de moyens traditionnels pour refléter *ce qui est*<sup>17</sup>. Chez l'artiste névrotique, le discours à propos de l'oeuvre (les faits, la rationalité) occupe

---

<sup>16</sup> La notion de créativité ne remet pas en question le statut de l'art, elle repose uniquement sur les capacités du créateur concernant l'innovation et la radicalité.

<sup>17</sup> Or, il est évident que « l'art subversif présente quelques analogies avec la pacification des conflits sociaux » (Vilar i Herrero, 2003) ; on va y revenir un peu plus loin dans cette section.

une place primordiale. Il utilise l'art comme moyen pour révéler la souffrance ; il espère changer les choses. Le discours est limpide, car l'artiste explique habituellement à son public le « pourquoi » de ses propos. Ainsi, il est extrêmement prévisible et frise la banalité. Pour Htet (*Choke 19622010*, 2010) et José Galindo (*Golpes*, 2005), libérer un art qui reflète la réalité est plus important que l'expression de leurs propres pensées. Ils défendent des réalités qui sont bien « senties » du public. Cependant, les conflits qu'ils composent au nom de l'art ne se « révèlent » pas dans leurs créations. Leurs propositions artistiques ne représentent que les symboles culturels d'un conflit ; il s'agit de l'expression d'une expérience personnelle et non d'une adaptation à un destin extérieur. Htet, et José Galindo ne se soucient guère des tortures et blessures qu'ils infligent à leur corps ; l'important c'est la diffusion du discours qui manifeste l'« autre ». Pour eux, c'est une question de survie<sup>18</sup> de la race humaine.

Cette tendance artistique est influencée par l'attitude des « artivismes » (Lemoine et Ouardi, 2010, p. 1-192) et paraît répressive à première vue, mais l'intention de ces artistes est positive : faire régner la justice (dénoncer le sadisme et la négation) et « embellir la vie ». D'un côté, les artistes névrotiques évoquent les frustrations qui proviennent d'origines extérieures ; et de l'autre, ils ont un besoin de créer. Leur processus de création est paradoxal, puisque Htet, et José Galindo tentent de se protéger de la vie (qui signifie pour eux déclin et mort) ; et parallèlement, ils organisent des expériences sadomasochistes qu'ils cherchent à convertir en performance. On pourrait énoncer qu'ils essaient de transformer la mort en vie en énonçant leurs discours performatifs ; mais en réalité, ils échouent et transforment la vie en mort. Le discours devient un facteur négatif lorsqu'il est détourné de l'intention positive (embellir la vie). Htet et José Galindo sont continuellement à la

---

<sup>18</sup> Selon le docteur français en philosophie Egard Morin : survivre, « c'est sous-vivre, être privé des jouissances que peut apporter la vie [...], ne pas pouvoir épanouir ses aspirations individuelles » (2014, p. 23).

recherche de nouveaux refuges dans leur vie ; et ils composent des expériences qui ne représentent que la mortalité.

Opposé à l'artiste qui est conditionné par les diverses traditions culturelles, l'artiste « alternatif » est à la quête d'une proposition qui repose sur l'accomplissement de soi. Un artiste éloigné du peuple ne peut pas à la fois valoriser l'originalité (conforme au régime de singularité) et l'adéquation aux masses (conforme au régime de communauté) ; c'est pour cette raison qu'il se donne la liberté de se produire dans des formes alternatives. Ses performances subversives accordent une grande importance au développement du langage symbolique et poétique. L'alternatif trouve son expression dans l'idéalisation, la passion du présent et l'émotion. Il emploie sa puissance intérieure pour donner forme à un concept qui a des qualités purement esthétiques. Il veut satisfaire ses désirs émotifs, c'est pour cette raison qu'il interroge la sensibilité. Cet artiste à caractère constructiviste engage sa vie dans une oeuvre basée sur la libération de tensions intérieures. Son processus de création est plus important que ce qu'il produit (le résultat, les conclusions). Si on se penche sur les activités de BBB Johannes Deimling (*A rolling stone gathers no moss #13*, 2014), de Sara Létourneau (*Wonder Woman 4*, 2013) et de Arti Grabowski (*Wrong Way, good direction*, 2013), ces derniers privilégient la subjectivité, parce qu'ils envisagent leurs performances sous l'angle du développement de leur personnalité. À la recherche de nouvelles formes et contenus permettant d'exprimer leur soi personnel, ils aspirent à faire basculer le modèle artistique hégémonique. Ils ont l'espoir que leurs performances assureront « à la communauté une vie future par le truchement des éléments collectifs de [leur] oeuvre » (Rank, 1998, p. 63).

Or, leurs discours et leurs codes plastiques sont difficiles à déchiffrer par le public en raison de leur originalité, voire l'ésotérisme de leur grammaire. Par conséquent, le spectateur perçoit souvent la performance de l'artiste comme une forme profonde d'aliénation. Trop souvent entendu, ses paroles : l'art est nul, c'est n'importe quoi !

Cette critique se fonde sur l'appréciation ou la dépréciation, en se référant explicitement à des notions « classique » d'art et d'oeuvres d'art. La déception est chez celui qui ne retrouve pas dans l'art performance l'univers artistique des époques antérieures. Le spectateur doit oser détourner son regard des oeuvres d'arts traditionnelles et s'interroger sur la nature d'un geste qui peut lui sembler incongru (Jimenez, 2005, p. 184). Ainsi, de nouveaux modes d'analyse et d'interprétation l'art peut être imaginées.

Un certain degré de conflit est nécessaire pour construire la voie névrotique (l'aptitude à souffrir) et créatrice (l'aptitude à jouir de la vie) du performeur. Le conflit nous indique le stress de l'artiste ainsi que les moyens qu'il projette pour évoquer son « amour de vivre » ; que les gens aiment ou non. Le conflit se situe entre l'exaltation extrême (violence, folie) et le besoin d'affectivité (attachement, épanouissement, joie). Les conflits de l'artiste névrotique et l'artiste alternatif s'opposent tout en ayant, à leur manière, la volonté d'« embellir la vie ». Ce qui les différencie, c'est essentiellement la source à laquelle ils puisent leurs discours artistiques. L'artiste névrotique est en proie à l'échec ; par des moyens pessimistes, il veut nous faire prendre conscience que les conflits de la société ont atteint une intensité extrême. Sa préoccupation première est de revendiquer les multiples discours de la tragédie sociale. Il est sensible au monde en crise dans lequel il habite, mais manque assurément de créativité pour exprimer ses discours. L'artiste alternatif recherche via la performance la plénitude, l'émotion et la sublimation. Défenseur de l'esthétique, sa volonté est au service d'une création conceptuelle. Son propos ne s'attarde pas aux critiques de la société, il base essentiellement ses recherches sur l'invention formelle, le soi personnel, la jouissance et les conflits d'amour.

La performance des dernières décennies est une navigation permanente entre la rationalité et la passion du présent. Je crois sincèrement que la dialectique raison/passion adéquate est celle qui est guidée par la joie et l'amour. De l'avis de

Edgar Morin (2014), c'est la seule voie pour dépasser ce que *Homo sapiens demens*<sup>19</sup> a inventé : la haine, la méchanceté gratuite, la volonté de détruire pour détruire » (p. 28). J'ai la vive impression que pour être un contemporain, l'artiste doit éviter de céder aux « bassesses » de l'art action. Le refus de cette idée se situe au centre de la sagesse. Il s'oppose ainsi aux schémas traditionnels qu'on ne cesse de réactualiser. Comme je l'ai dit précédemment, dans l'écosystème actuelle, l'approche névrotique est dominante. Cette constatation est soulignée par plusieurs artistes et critiques de notre époque qui considèrent ce type d'art comme l'expression collective de l'idéologie culturelle. De toute évidence, les performances du névrotique ont conduit à l'inhibition (de sa créativité) et à la fixation (du conservatisme et de la subversion négative) ; elles dressent le portrait d'une réalité artistique repoussante. Il est urgent d'investir un art alternatif qui s'élargit à d'autres préoccupations et modalités d'expression. Par de multiples moyens artistiques, le performeur cherche à embellir la vie et à transmettre l'amour qu'il a pour la création ; pour lui, c'est la manière la plus pertinente de se produire.

---

<sup>19</sup> *Homo sapiens demens* (homme savant fou), est un terme, employé par Edgar Morin pour désigner l'humanité.



Arti Grabowski, *Wrong Way, good direction*, Interakcje, Piotrkow Trybunalski, Pologne, 2013. Photo : Francis O'Shaughnessy.



Sara Létourneau, *Wonder Woman 4*, Fluxee, Turku, Finlande, 2013. Événement satellite de Art Nomade, Rencontre internationale d'art performance de Saguenay, 2013. Photo : Francis O'Shaughnessy.

## CONCLUSION

Le paysage de dégradation de l'artiste est une image qui est à mon avis surexploitée dans les circuits de la performance et cela à l'échelle internationale. Il est naïf de penser que les (re)présentations sombres et sordides qui témoignent d'un réalisme pur et dur est une voie par excellence pour envisager l'art contemporain. En tant que praticien réflexif, commissaire indépendant et Docteur en études et pratiques des arts, mes inquiétudes sur l'avancement de la performance m'ont conduit à réinterroger le paradigme dit postmoderne. Au cours des dernières décennies, l'artiste performeur n'a pas cessé de justifier ses créations à travers l'histoire des attitudes pessimistes. Mes observations dans ce domaine me portent à croire qu'il n'y a rien de plus banal et conformiste pour un artiste se disant « actuel » d'adopter le comportement d'aliénation. Les préoccupations postmodernes présentent un artiste en désarroi (la représentation du *pathos* et le microrécit) qui nous transmet des discours inquiétants sur la conception générale de l'évolution des sociétés. Comme vous l'avez constaté, les activistes et les tenants de l'art contextuel épuisent l'imaginaire. Peu d'entre eux osent proposer de nouveaux moyens d'agir dans l'avancement de l'art action.

Mes recherches m'ont fait prendre conscience qu'il y a un véritable essoufflement en performance puisque l'artiste rejoue des enjeux comparables depuis un demi-siècle. Il est compréhensible que de plus en plus d'artistes veuillent échapper aux dessèchements et aux menaces du paradigme postmoderne, car vraisemblablement ils ne sont pas adeptes des performances aux situations spectaculaires et dérangeantes.

La performance aux attitudes postmodernes annoncerait-elle son déclin ? L'est-elle déjà ?

Comme tout pionnier de chaque époque, l'artiste alternatif tente de faire perdurer un souffle intellectuel qui traverse le temps. Quoique ce souffle intellectuel ne soit pas encore coagulé en forme identifiable et originale, on anticipe contre quoi il s'oppose aujourd'hui. Si une révolution est entrevue, elle ne sera pas la tâche individuelle d'un penseur, mais de l'oeuvre historique d'une convergence de pensées. Le temps est venu d'exiger de nouvelles régulations, c'est-à-dire des stratégies artistiques propices à un « laconisme sans pathos » (Lyotard, 1993, p. 29). Renouveler la théorie de l'art m'apparaît comme une nécessité et cela même si l'art échappe à toute position définie. L'art est loin d'être clos ; il y a toujours des conditions imprévisibles ou nouvelles qui apparaissent. C'est pourquoi, il n'y a pas de vérité, que des essais d'artistes. Si l'art est sans cesse en mouvement, alors l'artiste peut reconsidérer son contenu dans ses concepts, ses actions et ses définitions. Sur quelles motivations l'approche alternative de l'art action doit-elle se fonder pour établir son style ? Quelle est la stratégie artistique pour changer de paradigme et enfin se libérer de la postmodernité ? Pour constituer les balbutiements d'une révolution paradigmatique, il est primordial de créer les conditions d'un nouveau récit de l'histoire de l'art. L'idée n'est pas de promouvoir un mouvement, des valeurs ou de préconiser des projets, mais d'enraciner une stratégie judicieuse pour donner un nouveau sens à l'art du XXI<sup>e</sup> siècle.

## LISTE DES RÉFÉRENCES

- Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain ?* [trad. Maxime Rovere]. Paris : Payot & Rivages (Original publié en 2008).
- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel*. Paris : Flammarion.
- Brunn, A. (2015). Modernité, *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Consulté le 27 mars 2015 : [universalisedu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/modernite](http://universalisedu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/modernite)
- Décimo, M. (2005). *Le Duchamp facile*. Dijon, France : Les presses du réel.
- De Garcia, S. (2010). La poésie de la violence : entretien avec Regina José Galindo, *Inter, art actuel* (105) 8-11.
- Desjardins, A. (1985). *Pour une vie réussie, un amour réussi*. Paris : La table ronde.
- Desjardins, A., Loiseleur, V. (1989). *L'audace de vivre*. Paris : La table ronde.
- Duchamp, M. (1994). *Duchamp du signe* [écrits, réunis et présentés par Michel Sanouillet avec la coll. D'Elmer Peterson]. Paris : Flammarion.
- Duran, M. (2012), *Urgences métaphysiques, gestes et troubles des corps exacerbés de deux artistes de l'Amérique latine : Rosemberg Sandoval et réginal José Galindo*. Document inédit.
- Gosselin, P. (2009). La recherche en pratique artistique : spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies. Dans Gosselin, P., Le Coguiec, E. (sous la dir.). *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 21-32). Québec, Canada : Presses de l'Université du Québec.
- Grenier, C. (2004). *Dépression et subversion ; les racines de l'avant-garde*. Paris : Centre Pompidou.
- Ha Thuc, C. (2014). *L'art contemporain en Chine depuis 2000*. Paris : Scala.
- Heinich, N. (1999). *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*. Paris : Nathalie Heinich et l'Échoppe.

- Heinich, N. (2007). Art et compulsion critique, *Noesis* [en ligne], 11. Consulté à l'adresse : ([noesis.revues.org/813](http://noesis.revues.org/813))
- Hers, F.; Douroux, X. (2011). *L'art sans le capitalisme*. Dijon, France, Les presses du réel.
- Jimenez, M. (2005). *La querelle de l'art contemporain*. Paris : Gallimard
- Keucheyan, R. (2010). Qu'est-ce qu'une pensée radicale ? Aspects du radicalisme épistémique, revue du *MAUSS permanente* [en ligne]. Consulter à l'adresse : ([journaldumauss.net/?Qu-est-ce-qu-une-pensee-radicale](http://journaldumauss.net/?Qu-est-ce-qu-une-pensee-radicale)).
- Krishnamurti, J. (1994). *Se libérer du connu* [C. Suarès, trad.]. Ojai, États-Unis : Stock (Original publié en 1969).
- Krishnamurti, J. (2008). *Vivre dans un monde en crise ; ce que la vie nous enseigne en ces temps difficiles* [trad. Laurence Delage]. Paris : Presses du Châtelet.
- La Chance, M. (2002). Attitudes flottantes. Dans Martel, R. (sous la dir.) *Arts d'attitudes*. Québec, Canada : Interventions.
- Lemoine, S., Ouardi, S. (2010). *Artivisme, Art, action politique et résistance culturelle*. Paris : Alternatives.
- Liotard, J.-F. (1993). *Moralités postmodernes*. Paris : Galilée.
- Martel, R. (2000). Deux balles, deux trajectoires. *Inter, art actuel* (77) 66-68.
- Meyer, H. (2006). *Schmerz als Bild, Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art* [L'image de la douleur – la souffrance et l'automutilation dans l'art de la performance] (thèse de doctorat, Staatliche Akademie der Bildenden Künste à Stuttgart, Allemagne). (ISBN 978-3-89942-868-1).
- Morin, E. (2014). *Enseigner à vivre ; manifeste pour changer l'éducation*. Paris : Actes Sud.
- Moulin, R. (2015) « ART CONTEMPORAIN », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Consulté le 28 mars : [universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/art-contemporain/](http://universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/art-contemporain/)
- Nhat Hanh, T. (2000). *Le cœur des enseignements du Bouddha* [M. Coulin, trad.].

Paris : La table ronde (Original publié en 1998).

O'Shaughnessy, F. (2006, hiver). L'art actuel en Indonésie, *Inter, art actuel* (92), 34-37.

O'Shaughnessy, F. (2013). Haïku performatif. Dans *Index du performatif* [Brochure] (p. 13). Québec, Canada. *Inter, art actuel* (115).

Rank, O. (1998). *L'art et l'artiste ; créativité et développement de la personnalité* [C. Louis- Combet, trad.]. Paris :Payot & Rivages. (Original publié en 1979).

Schöffler, N. (1970). *Le nouvel esprit artistique* [préf. De Philippe Sers]. Paris : Denoël/ Gonthier.

Souriau, A. (1990), Solitude. Dans *Souriau/ Vocabulaire d'esthétique*. Paris : Quadrige/ PUF, p. 1297.

Swidzinski, J. (1997). *Art contextuel*. Québec, Canada : Québec, Canada : Intervention et Jan Swidzinski.

Swidzinski, J. (2003). L'art n'est pas semblable à la vie, c'est une partie de la vie, *Inter, art actuel* (85) 31-33.

Swidzinski, J. (2005). L'art et son contexte ; au fait, qu'est-ce que l'art ?. Québec, Canada : Intervention.

Vilar, N. (2003). Art et vie vs art mort ; art et vie dans un contexte esthétisé, *Inter, art actuel* (85) 34-37.

**TABLE DES MATIÈRES**

5	Résumé
6	Prologue
7	Introduction
15	La dépression et la souffrance présente dans l'art actuel
23	La positivité de la subversion et la radicalité sur le conservatisme
33	La créativité contre la tradition
46	Conclusion
48	Liste des références

## AUTEUR

### **Francis O'Shaughnessy**

Depuis 2002, il a réalisé plus de 125 performances dans 23 pays d'Europe, d'Asie, d'Afrique et des Amériques. Ses recherches fondent les bases du haïku performatif, une approche artistique qui revendique un retour en force de la lettre d'amour comme prolongement de soi. Il a acquis une maturité et une notoriété qui lui ont permis de présenter des conférences, de guider des artistes aux niveaux collégial et universitaire et de diriger des ateliers sur l'art action au Québec et à l'étranger. Depuis 2007, il a été directeur artistique et commissaire de 20 événements d'envergure dont Art Nomade, rencontre internationale d'art performance au Saguenay (2007 à 2015) et d'un volet du Congrès Pacifique Asie du Centre national de la recherche scientifique à Paris (CNRS) (France, 2015). Il a écrit régulièrement dans les revues spécialisées en art : Inter, art actuel, Zone occupée (Québec), Ligeia (France), Performatus (Brésil). Il est Docteur (Ph.D.) en études et pratiques des arts de l'Université du Québec à Montréal. ([francisoshaughnessy.com](http://francisoshaughnessy.com))

