

Performances invisibles : entre l'histoire et le présent

Nicolas Rivard

Number 115, Winter 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/84388ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Rivard, N. (2017). Review of [*Performances invisibles : entre l'histoire et le présent*]. *Espace*, (115), 68–73.

Performances invisibles : entre l'histoire et le présent

Nicolas Rivard

Steve Glasson. Performance invisible No. 110 (Faire de la rétention d'information). Reconstitution de l'am reading a burning newspaper, Endre Tot, 1972/74. Photo : Daniel Roy, 1^{er} mai 2016.



Bien que cela puisse paraître paradoxal, les *Performances invisibles* de Steve Giasson ne sont pas passées aussi inaperçues qu'elles le suggèrent. En effet, du 7 juillet 2015 au 7 juillet 2016, tous les mardis et jeudis, cent trente énoncés performés ont été diffusés sous forme de photographies, de vidéos, de dessins et de textes sur le web et sur Facebook. Cent trente énoncés que l'artiste conceptuel a rassemblés sous le titre de *Performances invisibles*¹.

D'emblée, le qualificatif « invisible » semble quelque peu ironique, puisque les cent trente *Performances invisibles* auront réussi à atteindre 4,864 utilisateurs dans 98 pays (dont la Chine, le Japon et la Corée du Sud) grâce à leur diffusion sur le web²; d'autant plus qu'elles ont été diffusées pendant un an, que leur mise en action était principalement dédiée à une diffusion planétaire, et ce, dans les trois langues les plus parlées en Amérique du Nord : l'anglais, le français et l'espagnol. Alors, pourquoi « invisibles » ?

Alors que les énoncés des *Performances invisibles* suggèrent des actions courtes, discrètes, simples et rapides à réaliser, Giasson se réfère à des scènes, des œuvres ou de grands moments de l'histoire de l'art et de l'histoire politique en les détournant, en les jouant ou en se les réappropriant afin de les engager sur de nouvelles avenues discursives. Ainsi, par de savantes activations référentielles, Giasson réinterprète ou rejoue d'importantes œuvres dont l'actualisation en dénature le sens premier puisqu'elles se vouent à un contexte immédiat. Les *Performances invisibles* sont, d'abord et avant tout, politiques puisqu'elles sont destinées à un large public afin de permettre la multiplication des activations. En ce sens, elles révisent la notion d'auteur dans le but d'écarter toute signification définitive de l'œuvre et d'intégrer à son processus de réalisation des appropriations intellectuelles et factuelles diverses. Il s'agissait également pour l'artiste de mettre à mal sa position d'auteur en multipliant, d'un côté, les emprunts et en suggérant, d'un autre, que ces emprunts puissent donner naissance à d'autres œuvres en étant reperformées et réinterprétées.

Mais plus encore, les *Performances invisibles* sont politiques puisqu'elles se « jouent » de notre époque. Dans un monde où nos faits et gestes sont observés quotidiennement par les dispositifs de surveillance étatiques, où le droit de manifester s'effrite sur les concessions de notre assujettissement moral, dans un monde où les dispositifs numériques s'intègrent à toutes les sphères de la vie humaine, les *Performances invisibles* s'insèrent habilement dans les réseaux Internet en révélant, par contraste, l'incontrôlable puissance de la dématérialisation capitaliste.

D'abord inspirées par les performances des années 1970-1980 de l'artiste conceptuel tchèque Jiří Kovanda, les *Performances invisibles* rendent hommage à la témérité de l'éphémère et au pouvoir de l'anodin. En pleine occupation soviétique et durant le régime du président Gustav Husak, à Prague (qui a suivi le Printemps de Prague), Kovanda exécutait, le 3 septembre 1977, une action discrète qui consistait à se retourner en sens contraire d'un escalier roulant et à fixer dans les yeux les personnes devant lui (*Untitled (On an escalator... turning around, I look into the eyes of the person standing behind me)*, 1977). Cette action n'était pas, en soi, dangereuse, mais elle nécessitait une réalisation éminemment furtive afin de se « fondre » dans la masse pour mieux s'intégrer au contexte, alors sous le dogme du régime socialiste tchécoslovaque.

Giasson concrétisera d'ailleurs cet hommage dans le cadre de la performance numéro 14, *Envoyer un baiser à distance à une personne inconnue*, réappropriation de l'œuvre *Kissing Through Glass* (2007), présentée à la Tate Modern, et dans laquelle Kovanda invitait le public à lui donner un baiser à travers une vitre du musée. En cohérence avec la diffusion web de ses *Performances invisibles*, Giasson, quant à lui, enverra un « x » sur la page Facebook de Kovanda. Par la suite, il renchérit ses hommages dans la performance numéro 119, *Rencontrer une personne inconnue*, dans laquelle il va à la rencontre de Kovanda au Cafe Jedna de la Galerie nationale de Prague, rencontre qui sera notamment un prétexte singulier à l'explication de son œuvre à l'influent personnage.

L'invisibilité des performances de Giasson se trouverait donc dans leur caractère futile, une futilité discrète, certes, mais également sensible à la sévérité du présent. Elles parlent de notre époque caractérisée par la « performance », au sens productiviste du terme. Dans cette optique, les énoncés suggérés par Giasson offrent plutôt des opportunités de contre-performer le réel, c'est-à-dire d'intégrer aux activités quotidiennes de nouvelles manières de vivre le présent. Elles visent à s'insérer dans la trame déterminante du réel afin de rompre avec l'habituel ordonnancement des choses. En témoignent, par exemple, la toute première performance invisible *Respirer (Au lieu de travailler)* dans le cadre de laquelle il rejoue l'œuvre *Artist at work* (1977) de l'artiste conceptuel croate Mladen Stiljnović, ou encore la *Performance invisible* numéro 4, *Perdre de l'or (dans les airs, dans la rue, dans l'eau)*, re-enactment de la cessation de 26 grammes de feuilles d'or par Yves Klein à l'écrivain Dino Buzzati, le 26 janvier 1962 (*Zone de sensibilité immatérielle*).

D'autres performances viseront plus précisément à révéler des formes authentiques d'inscription ou d'appropriation de l'espace public. La performance numéro 123, *Répandre de la mélasse dans la rue*, s'inscrit dans la mouvance artistique de la marche urbaine que Giasson commémore en rendant hommage, entre autres, aux œuvres de Francis Alÿs (*The Green Line*, 2004), de Mladen Stiljnović (*Drew a line in chalk strating with the walls and houses on the street through the Student Culture Centre and in the Gallery SKC and the the other way round*, 1980) et d'Edward Ruscha (*Stains*, 1969). Dans cette performance, l'artiste témoigne, par une action saugrenue, de l'histoire ouvrière d'un quartier métamorphosé de Montréal, autrefois nommé le « Faubourg à m'lasse », dans le quartier Centre-Sud, véritable métaphore de l'inscription humaine dans un territoire donné.

Dans l'optique où les *Performances invisibles* s'inscrivent dans un monde caractérisé par des systèmes de normativité homogénéisant l'art, je qualifierais leur activation d'interstitielle, car elles s'inscrivent à même les paramètres de fonctionnement d'un système défini, mais révélant, par contraste, d'autres inscriptions que celles promues dans les différents rapports qu'on y entretient. Celles-ci sont qualifiées, entre autres, par leur inutilité ou encore, comme je viens de le démontrer, par leur contre-performativité. Elles visent à instaurer des temps d'arrêt dans la temporalité de l'organisation sociale. C'est en ce sens qu'elles sont politiques puisqu'elles dérogent de l'inscription ordinaire des corps dans la machinerie collective pour créer des opportunités de penser notre condition humaine.

P. 70 : Steve Giasson, *Performance invisible* No. 81 (*Descendre nu un escalier (sans se faire remarquer)*), D'après Eadweard Muybridge, *Woman Walking Downstairs*, 1887. D'après Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier* No. 1, 1911 et *Nu descendant un escalier* No. 2, 1912. D'après Gerhard Richter, *Emo (Akt auf einer Treppe)*, 1966. D'après Louise Lawler, *Nude*, 2002/2003. D'après Jonathan Monk, *Nudes Descending the Stairs*, 2007. Photo : Martin Vinette, 18 novembre 2015 et 28 janvier 2016. p. 71 : Steve Giasson, *Performance invisible* No. 114 (*Passer à l'Est*). Performeurs : Steve Giasson et deux performeurs anonymes. Photo : Martin Vinette, Checkpoint Charlie, Berlin, 14 mai 2016.





ALLIED CHECKPOINT

U.S. ARMY CHECKPOINT

MAUERMUSEUM THE WALL LE...

POINT CHARLIE

CHECKPOINT CHARLIE

Jüdisches Museum



McDonald's

McDonald's

McDonald's

McDonald's

McDonald's

McDonald's

McDonald's

McDonald's

McDonald's

McDonald's

McDonald's

McDonald's

McDonald's



Steve Giasson. Performance invisible No. 1 (Respirer (au lieu de travailler)). Reconstitution de Artist At Work, Mladen Stilnović, 1978. Photo : Daniel Roy, 26 mai 2015. Performance invisible No. 22 (Attendre un courriel). D'après Jiri Kovanda, XXX. Waiting for someone to call me..., 1976. Photo : Daniel Roy, 7 septembre 2015. Performance invisible No. 53 (Dire toute la vérité et rien que la vérité (pour une journée entière ou pour le reste de ses jours)). Photo : Martin Vnette, 26 novembre 2015.

En témoignent, par exemple, les performances numéro 21, *Reculer l'heure de sa montre de 10 minutes*, et numéro 22, *Attendre un courriel*, dans lesquelles Giasson vérifie notre relation avec la temporalité que nous imposent les normes sociales. Ces actions, plusieurs les ont déjà exécutées pour une raison ou pour une autre, mais ici, Giasson tente plutôt de mettre en lumière le pouvoir de l'individu dans les rouages du système en renversant l'incidence d'une situation éprouvée par son activation volontaire. Il tente des expériences de l'ordre de l'anodin pour tester la solidité, à moins que ce ne soit la fragilité, de la matérialité étatique, c'est-à-dire de l'infiltration des pouvoirs systémiques dans toutes les strates de la vie humaine. Pourtant, rien de révolutionnaire ne s'y produit, aucun discours contestataire n'y est avancé, mais le simple fait de proposer des actions futiles qui s'inscrivent à contre-courant du déroulement normal du réel invite à se questionner sur le rapport qu'on y entretient.

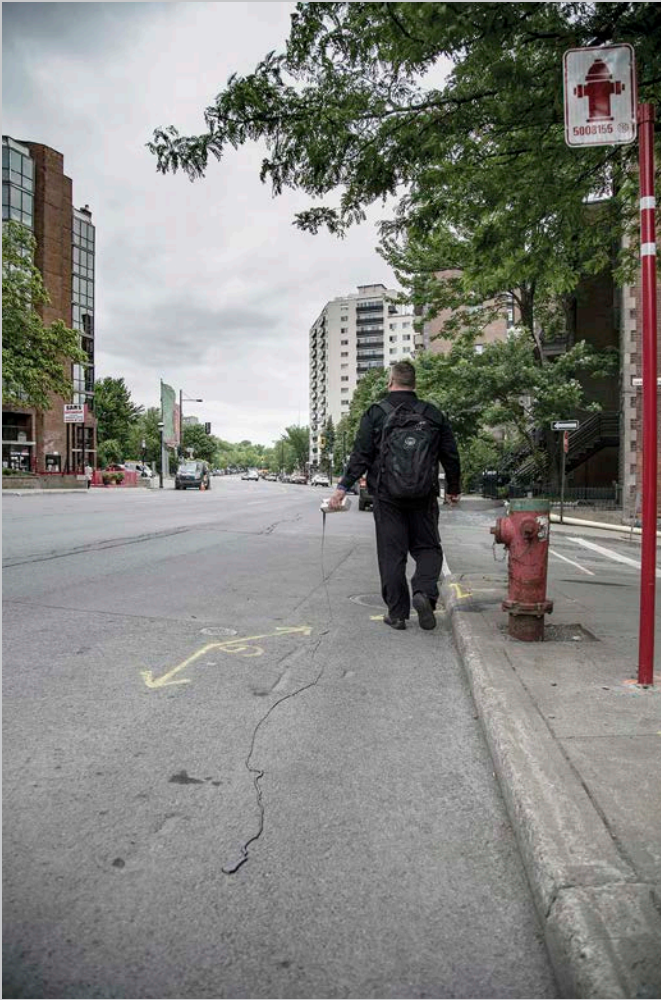
Et elles interrogent non seulement cette forme d'encadrement des activités humaines, mais aussi la notion de spectacle associée, dans ce cas précis, à la discipline de la performance. En effet, la contre-performativité que suggèrent les énoncés artistiques de Giasson n'est pas sans rappeler la problématisation qu'il fait lui-même de l'art performance. A priori, pour Giasson, le terme même de performance est discutable; au sens de performativité promue par le capitalisme et ses multiples idéologies déclinantes, mais aussi par la spectacularisation dont la discipline de l'art-performance fait l'objet depuis un certain moment déjà. En effet, Giasson dresse un portrait relativement virulent de la discipline de l'art performance et tout particulièrement de son évolution à travers l'histoire de l'art.

Selon Giasson, la vocation « romantique » de l'art-performance, telle que défendue par Peggy Phelan, entre autres, a rapidement montré ses limites, tout comme sa volonté à s'affranchir des règles imposées par l'histoire et le marché de l'art, celles-là mêmes qui intègrent à la notion subjective de l'art la propriété d'une expérience unique et monnayable. L'art performance serait, en quelque sorte, devenu une autre raison, un autre moyen de plus pour faire des images et donc, pour participer à son intégration et à sa hiérarchisation économique dans la sphère culturelle. En d'autres termes, la dématérialisation de l'objet d'art défendu par l'art-performance tendrait, dans plusieurs cas, à s'intégrer à l'équation habile que le capitalisme tardif s'affaire à perpétuer, à savoir que plus une expérience est dématérialisée, plus elle vaut cher. C'est en ce sens qu'on observe, depuis les années 2000, son inclinaison à renouer avec des modes de production de l'ordre du spectacle et dont sa distanciation antérieure était la raison première de son existence.³

Loin de moi l'idée de débattre sur cet enjeu qui nécessiterait davantage d'élaboration, mais plutôt de se servir de cette prémisse pour comprendre la nature même des *Performances invisibles* de Giasson. Comme cela a été mentionné plus haut, l'artiste en fait un prétexte à l'élaboration d'un discours complexe sur l'histoire de l'art, en faisant dialoguer différents artistes ou en rejouant différents faits marquants de l'histoire, mais il s'en sert également pour interroger la valeur marginale de l'art-performance. En effet, avec la performance numéro 80, *Savoir s'effacer*, Giasson reprend l'œuvre de Mladen Stilnović *To Dürer* (1976) qui présente quatre photographies différentes d'un oreiller où un corps, probablement celui de l'artiste, a laissé une trace. Giasson, quant à lui, présente deux oreillers sur son lit; deux corps y ont également et préalablement laissé leur trace : celles de l'artiste et de son compagnon de vie.

Il s'agit ici d'une des pièces-clés pour comprendre les *Performances invisibles*. En effet, lorsque l'artiste croate présentait *To Dürer*, en 1976, il affirmait ses convictions envers les concepts d'anti-travail et d'anti-activité comme formes de protestation contre le capitalisme et le monde artistique occidental. Selon lui, à l'inclinaison d'une production et d'une promotion de l'objet d'art défendues par l'art occidental, il fallait répondre par les vertus de la paresse (« Virtues of Laziness⁴ »). Stilnović concevait ainsi le milieu de l'art de manière

Steve Giasson, *Performance invisible No. 123 (Répondre de la mélasse dans la rue)*, D'après Francis Alys, *The Leak*, Paris, 2002. D'après Francis Alys, *The Green Line, Jérusalem*, 2004. D'après Mladen Stilinović, *Drew a line in chalk starting with the walls and houses on the street*, through the Student Culture Centre and in the Gallery SKC and then the other way round, Belgrade, 1980. D'après Edward Ruscha, *Strains*, 1969. Photo : Daniel Roy, 8 juin 2016, Montréal.



géopolitique : l'art occidental étant associé au capitalisme et l'art oriental au socialisme. *To Dürer* était, pour lui, une œuvre contestataire qui contrevenait aux paramètres de production artistique occidentale. L'artiste croate étant influent dans la pratique de Giasson, celui-ci a donc cru bon de rejouer cette importante œuvre afin de critiquer, dans un autre contexte, la spectacularisation croissante de l'art-performance. Par le fait même, cette *Performance invisible* se situe aux antipodes des critères qui font d'une œuvre une performance, c'est-à-dire qu'il n'y a ni présence ni expérience à éprouver, seulement un concept à dénouer et une critique à avaler.

Si Giasson nuance le caractère politique des *Performances invisibles*, il préfère utiliser le terme « micropolitique » en insistant sur le fait qu'il ne croit pas à une efficacité particulière de l'art sur le plan politique. Cette affirmation est peut-être due à la futilité de ses propositions, et c'est la raison pour laquelle l'analyse micropolitique de son œuvre m'apparaît plus pertinente. En regard de la pensée de Lyotard, il semble, en effet, que Giasson propose à la fois au monde de l'art et au monde social une panoplie de petits « récits » qui s'érodent sur « la croissante sinon définitive vulgarisation des échanges planétaires⁵ ». C'est en ce sens que l'artiste nous fait voir à travers les lunettes conceptuelles de sa pratique les rapports complexes entre l'histoire et ce qui façonne le présent.

1. Ce projet a été présenté dans le cadre de la programmation « Micro-interventions dans l'espace public » de DARE-DARE Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal.
2. Ceci comptabilise seulement les utilisateurs sur le site web du projet et ce, pour la durée du projet (7 juillet 2015 au 7 juillet 2016) : <http://performancesinvisibles.dare-dare.org/fr/>. La diffusion des *Performances invisibles* se faisant plus particulièrement sur Facebook sur sa page personnelle et celle de l'organisme DARE-DARE, il va sans dire que le nombre d'utilisateurs est encore plus élevé que celui chiffré dans les statistiques du site web. Malheureusement, il est impossible d'obtenir de telles statistiques sur Facebook pour l'instant.
3. Comme l'affirmait, par exemple, Peggy Phelan : « Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. » *Unmarked. The Politics of Performance*, London/New York, Routledge, 1993, p. 146.
4. Mladen Stilinović, « In Praise of Laziness », dans *Carnegie Museum of Art*, 1993. En ligne. < <http://ci13.cmoa.org/artwork/3416> >. Consulté le 21 août 2016.
5. Paul Ardenne, « L'art "micropolitique", généalogie d'un genre », *L'art dans son moment politique. Écrits de circonstances*, Bruxelles, La lettre volée, 1999, p. 266-267.

Nicolas Rivard est artiste et historien de l'art. Détenteur d'une maîtrise en histoire de l'art à l'UQAM, il a publié dans différentes revues artistiques; il a été chercheur en pratiques infiltrantes, auteur en résidence et conférencier. Ses œuvres ont été exposées dans plus d'une vingtaine de lieux au Québec. Il est actif au sein de différents organismes artistiques, notamment auprès du Péristyle Nomade et de DARE-DARE. Il est membre du Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec (RAIQ).