

RÉSISTER SUR UN AMONCELLEMENT DE RUINES (OU ADOPTER LA POSTURE DE STEVE GIASSON DANS LES NOUVELLES PERFORMANCES INVISIBLES)

ENTRETIEN
PAUL KAWCZAK AVEC
STEVE GIASSON

Alors que la première vague pandémique forçait progressivement l’annulation pour l’année à venir d’une bonne partie des présentations artistiques, l’artiste conceptuel québécois Steve Giasson¹ inaugurerait un nouveau corpus d’actions furtives. En mai 2020, à la suite de sa série *Performances invisibles* soutenue par le centre de diffusion d’art multidisciplinaire DARE-DARE et comportant 130 performances basées sur des énoncés conceptuels, exécutées sans auditoire du 7 juillet 2015 au 7 juillet 2016 et relayées avec documentation (photos de Daniel Roy et Martin Vinette, vidéos, textes, dessins, etc.) deux fois par semaine sur le site performancesinvisibles.com et les réseaux sociaux, il entamait les *Nouvelles Performances invisibles* en collaboration avec le centre en art actuel Le Lieu à Québec, selon un protocole similaire². Quelques-unes de celles-ci ont déjà été réalisées en 2018, mais l’essentiel du projet sera effectué de mai 2020 à mai 2021. Ce nouveau projet ne perd pas sa dimension participative puisque le public virtuel est toujours invité à interpréter lui-même les énoncés conceptuels et à envoyer sa documentation afin qu’elle soit ajoutée sur le site Web dédié.

S’il ne fallait choisir qu’un mot pour qualifier l’entreprise des *Performances invisibles*, ce serait peut-être *baroque* tant elle replie son sujet principal, une certaine histoire de l’art conceptuel, sur lui-même, jouant de mises en abîme, de ramifications et d’illusions, le creusant en une réflexion spiralée qui ne se satisfait d’aucun universalisme. Cette nouvelle série augmente encore le vertige initié tout en tendant vers une épure nouvelle.

P. K. : La série des *Performances invisibles* adoptait une stratégie de citation de l’histoire de l’art et de l’histoire individuelle quotidienne, faisant écho à la conception de l’histoire de Walter Benjamin qui voit l’histoire non comme un absolu, mais la (re)construction d’un passé en forme de catastrophe continue dont il faut pouvoir dire l’existence des vaincus. Depuis la 130^e performance de 2016, entre autres événements majeurs, des milliers de migrants se sont noyés dans la Méditerranée, Donald Trump et Jair Bolsonaro, deux personnalités populistes et haineuses, ont été élus présidents de deux grandes puissances, l’Australie a été dévastée par des incendies sans précédent dus aux changements climatiques, le Parti communiste chinois a réduit la démocratie hongkongaise à peau de chagrin, l’ordre néolibéral du monde a facilité une pandémie mondiale sans précédent dont l’issue sociale est extrêmement incertaine... Walter Benjamin disait de l’Ange de l’Histoire qu’un souffle de paradis le poussait vers l’avenir en dépit de la catastrophe passée. Est-ce ce souffle qui t’a poussé vers les *Nouvelles Performances invisibles* alors que la situation mondiale s’aggrave ? Ton travail étant éminemment politique, y a-t-il eu un événement en particulier qui t’a conduit à poursuivre les *Performances invisibles* ?

S. G. : On peut se demander, en effet, pourquoi j’ai ressenti le besoin de concevoir de *Nouvelles Performances invisibles*, puisque la première itération de ce projet en renfermait déjà un grand nombre. La première raison est la plus simple : j’ai la chance de pouvoir me laisser porter par ma curiosité et le plaisir de poursuivre mes recherches. C’est pourquoi je n’ai jamais vraiment cessé de créer des *Performances invisibles*. Certaines *Nouvelles Performances invisibles* ont ainsi été énoncées et exécutées alors que le premier projet avait cours³.

La deuxième raison est autoréflexive. En effet, les *Performances invisibles* ont connu un bel écho populaire et médiatique⁴. En réaction, j’ai proposé de créer de *Nouvelles performances invisibles* au Lieu, afin de poser avec elles un regard critique sur ma pratique conceptuelle et performative. Avec ce nouveau corpus, je tente ainsi de déconstruire mon travail, afin de mieux saisir les postulats et les omissions qui le sous-tendent et potentiellement le minent, mais aussi les structures de pouvoir qui le régissent. Tu remarqueras, par ailleurs, que je cherche désormais à épurer mes actions et à les radicaliser en pratiquant une certaine ascèse conceptuelle et formelle qui se ressent notamment dans leur documentation, mais qui n’en mobilise pas moins la pensée, selon moi.

Enfin, et comme on a pu le lire dans le communiqué de presse des *Nouvelles Performances invisibles*, je désire, avec elles, « redire les bruits et la fureur de [notre] époque et propos[er] d’autres manières d’envisager l’engagement citoyen, en marge de l’activisme traditionnel ». Les motivations (micro)politiques et historiques à la base de ce projet n’ont donc pas changé depuis 2015, mais elles ont gagné en urgence, dans l’incroyable tumulte qui nous entoure et que tu décris fort bien.

Au milieu d’un tel « amoncellement de ruines », comme dirait peut-être Benjamin, on pourrait se demander : pourquoi performer encore ? Selon Sven Lütticken, l’art performance – et sa logique « événementielle », reposant sur son *unicité* prétendue et sa *dématérialisation* de principe – aurait été « absorbé » par le marché et intégré à un « vaste spectacle performatif », contaminant au passage toutes les sphères de la vie quotidienne⁵. Dans le « théâtre néolibéral » que serait devenue notre société, nous serions ainsi appelé.e.s, selon l’auteur, à « *reperformer* sans cesse des rôles scénarisés par d’autres »⁶, voire à devenir nous-mêmes des marchandises – voilà pourquoi je réinterprète, dans le cadre de la plupart de mes actions, des œuvres d’autres artistes ; à la suite de l’appropriationnisme (*Appropriation Art*), je tente ainsi, avec mes *reenactments*, de « générer de la *différence* à partir de *répétitions parfois extrêmement littérales* », comme autant de « défis anachroniques au présent »⁷.



De fait, c’est précisément en raison de cette « tournure performative » du spectacle que l’art performance me semble nécessaire pour dire quelque chose de notre temps et, en particulier, pour répondre à la fulgurante remontée des fascismes et des populismes que nous connaissons actuellement, à des degrés divers, de Washington à Québec, en passant par Brasília.

Mon choix de pratiquer des interventions légères et discrètes s’explique, en ce sens, par mon désir de ne pas répliquer – complètement – les mécanismes spectaculaires et abrutissants exploités par la droite, mais de leur résister, dans un premier temps, ou de les mettre en lumière autant que faire se peut – en les partageant ensuite sur les médias sociaux, par exemple⁸ – « dans l’espoir, à terme, de provoquer des fissures, d’introduire des porosités, d’entrebâiller des situations »⁹, même à une échelle microscopique ou interstitielle, pour citer Pascal Nicolas-Le Strat. Voilà une autre motivation de taille pour poursuivre ce projet.

P. K. : Dans la *Performance invisible n° 141* du nouveau corpus, tu proposes comme énoncé conceptuel : « Faire semblant (ou adopter la posture d’Ai Weiwei reproduisant celle du petit Alan Kurdi noyé sur une plage). » En associant la notion de « faire semblant » à cette image impossible de violence qui a cristallisé l’horreur et l’absurdité de la « crise migratoire » des années deux mille dix, n’admts-tu pas une limite absolue à cette idée d’une histoire qui ne serait pas absolue ? La mort et la souffrance incarnées n’échappent-elles pas en définitive à l’histoire et à l’art ?

S. G. : Georges Didi-Huberman, dans *Images malgré tout*, a bien répondu, il me semble à cette question de l’« inimaginable » et de l’« indicible » en suggérant que, comme le résume Isabelle Décarie, « l’image est toujours déjà dans un “travail dialectique”, entre montrer et voiler »¹⁰. Parce qu’elle appartient à l’histoire – comme les photos prises à Auschwitz qu’analyse le philosophe –, l’image du cadavre d’Alan Kurdi nous engage, il me semble, à *imaginer* la mort et la souffrance *malgré tout* ; malgré ce qui, en elle, se dérobe et nous échappe nécessairement, ne serait-ce que pour « [l’]assumer, tenter d’en rendre compte »¹¹. Cela n’implique pas pour autant qu’on puisse en faire n’importe quoi.

De fait, la *Performance invisible n° 141* est le fruit de ma douleur et de ma révolte face à la mort en mer de milliers de personnes tentant de fuir la misère et la guerre pour des vies qu’elles rêvaient meilleures¹². Mais c’est aussi un aveu d’impuissance. En effet, je cherchais, en vain, un moyen d’évoquer décemment cette situation désespérante, lorsque la photographie du petit Alan a ému le monde et moi-même, lors de sa parution. Dans la foulée, le célèbre artiste et militant chinois Ai Weiwei a réinterprété cette photographie en mimant la posture du bambin sur une plage de Lesbos, devant l’objectif de Rohit Chawla pour l’*India Today*.

Sa performance est vite devenue virale, saluée par les uns pour son engagement humaniste et dénoncée par les autres qui y voyaient un « coup de publicité » malsain. J’ai alors supputé que ce qui posait problème dans l’action d’Ai Weiwei était qu’il « faisait semblant » d’être mort, qu’il allait se relever ensuite et gagner en notoriété, même si ce n’était vraisemblablement pas son intention.

En faisant semblant à sa suite, en adoptant la posture d’Ai Weiwei reproduisant celle d’Alan Kurdi, j’ai ainsi pointé une limite possible de l’engagement en art, qui ne va pas, parfois, sans certaines compromissions – puisqu’à mon tour, je me relèverais et gagnerais un certain « capital symbolique ». En réalisant mon action à Rimouski, je voulais également rappeler le fait que la famille du petit Alan souhaitait se réfugier au Canada. J’ose espérer qu’elle aurait trouvé ici une terre d’accueil…

P. K. : *La Performance invisible n° 149*, (Faire (confiance au) silence), cite des œuvres de John Cage et Donald Burgy, mais s’accommode également d’un extrait de l’Acatliste à la Mère de Dieu, « Réjouis-toi tu nous mènes à la confiance dans le silence ». Dans cette performance, tu présentes un électrocardiogramme de ton cœur, une exploration intérieure silencieuse où le son est représenté par un graphique. Cet Acatliste a été composé en un temps de guerre, en 626, pendant le siège de Constantinople. Cet appel au silence intérieur en temps de crise, cette dimension spirituelle et mystique, est-ce une possibilité de lutte et de résistance ? À l’historique, à l’artistique et au politique, très présents dans les *Performances invisibles*, faut-il désormais ajouter le *mystique* ?

S. G. : Je vois l’art comme une « activité dialogique », une conversation avec les autres artistes et leurs travaux, avec la ou le commissaire, les collaborateur.trice.s passé.e.s, présent.e.s ou à venir, vivant.e.s ou mort.e.s ; mais aussi comme un dialogue primordial et amical avec celles et ceux qui recevront les œuvres et les compléteront alors – comme tu le fais aujourd’hui, par exemple – et avec celles et ceux qui ne les recevront pas.

La Performance invisible n° 149 est le fruit de l’un de ces dialogues silencieux. Et il s’agit probablement de l’une de mes œuvres les plus intimes. La référence à John Cage – dont les travaux furent fondamentaux pour les artistes associé.e.s à la nébuleuse Fluxus, notamment – provient d’une anecdote : « À la fin des années 1940, John Cage visite la chambre sourde [anéchoïque] de l’université de Harvard. “J’entendis deux bruits, un aigu et un grave. Quand j’en ai discuté avec l’ingénieur en charge, il m’informa que le son aigu était celui de l’activité de mon système nerveux et que le grave était le sang qui circulait dans mon corps.” De l’impossibilité à trouver le silence surgira le célèbre *4 minutes 33 secondes*, un Tacet en trois mouvements [soi-disant silencieux] dont la création par David Tudor fit littéralement grand bruit¹³. »

À la lumière de l’expérience de John Cage, « faire […] silence » n’est donc possible qu’à la condition que le cœur cesse de battre. Tu remarqueras, à ce propos, que le résultat de mon électrocardiogramme indique que j’ai possiblement fait un infarctus à une date indéterminée. On qualifie justement ce type d’infarctus de « silencieux », parce qu’aucun des symptômes classiques ne s’est manifesté…

L’énoncé « Faire (confiance au) silence » provient, quant à lui, de l’Acatliste à la Mère de Dieu. Cette référence à un hymne très ancien (un chant d’action de grâce à la Vierge Marie, destiné à être récitée debout, à la suite d’un péril évité) fait de mon exécution, comme tu l’as deviné, l’expression d’une espérance, une performance en forme de prière, sincère et muette, s’élevant parmi les cris du monde et le fracas des armes ; un *credo*, aussi, face à ma propre finitude.

Cette œuvre témoigne également de mon vif intérêt pour penser un art qui soit à la fois *religieux* et/ou inspiré par la religion – catholique, en ce qui me concerne – et *actuel* – adressé à un monde de plus en plus séculier ; un art dont je retrouve certains de ses plus beaux achèvements en musique, justement¹⁴, chez des compositeurs minimalistes comme Steve Reich – qui est juif – et, bien sûr, Arvo Pärt – qui est orthodoxe –, souvent qualifié de « mystique » lui aussi…

P. K. : *Les Performances invisibles* ont été l’objet également pour toi d’un long travail de recherche doctoral dont tu as récemment terminé la rédaction de la thèse. Tu interrogés, contextualises et analyses les stratégies artistiques, historiques et politiques mises en œuvre dans le projet. Ce regard réflexif tourné sur toi-même a-t-il influencé les *Nouvelles Performances invisibles* ? *Les Performances invisibles n° 147*, (Rester seul (un moment)), et *n° 149*, (Faire (confiance au) silence), évoquent directement se retournement vers soi. Dans l’une, tu pastiches le célèbre face-à-face de Marina Abramović et Ulay, *Imponderabilia* (1977), mais sans alter ego pour te faire face. Tu tiens le déclencheur de l’appareil photo que tu actionnes à distance, seul observateur de toi-même. Dans l’autre, tu suis en partie les consignes de Donald Burgy, qui dans *Check Up* (1969-1970) invite à s’observer jusqu’à l’ordre de l’atome, et présente un électrocardiogramme de ton cœur. Il me semble, à l’orée de cette nouvelle série performative, qu’elle aborde un questionnement de soi plus aigu.

S. G. : Rédiger une thèse doctorale¹⁵, pendant près d’une décennie, est, bien entendu, un exercice solitaire qui a laissé sa marque sur ma pratique, comme en témoignent les actions que tu évoques, qui ont été conceptualisées et exécutées en parallèle.

Au-delà de ces considérations, il faut savoir que la plupart des théoricien.ne.s qui ont tenté de définir l’art performance ont insisté sur la présence du corps du ou de la performeur.euse qui agit en son nom propre, en un lieu et en un temps donnés, devant et parfois avec la complicité d’un public. Si je voulais critiquer mon travail performatif, comme je l’ai mentionné plus haut, je devais donc nécessairement en revenir à mon propre corps, à la place prépondérante et ambiguë, à plusieurs égards, qu’il occupe dans ma pratique conceptuelle.

À ce titre, les *Performances invisibles n° 136*, (Attirer (inévitablement) les regards), et *n° 147*, (Rester seul (un moment)), sont de bons exemples, puisqu’elles désignent le caractère paradoxal de ce projet. Dans la première, je me montre nu, devant l’objectif de Daniel Roy, la tête dissimulée dans un sac conçu par Lawrence Weiner, sur lequel on peut lire l’un de ses *Statements* : « OUT OF SIGHT » (À L’ABRI DES REGARDS), que mon propre énoncé « Attirer (inévitablement) les regards » vient contredire. Dans la deuxième, je me photographie moi-même en train d’actionner la caméra à distance tandis que mon corps, dénudé et – légèrement – provoquant¹⁶, bloque partiellement la porte d’une galerie, à la suite d’Abramović et d’Ulay, parodiant ainsi – peut-être pour mieux me leurrer ? – l’inquiétude existentielle, la quête d’identité et l’affirmation du pouvoir de l’artiste démiurge que mettrait à jour tout autoportrait, selon Christian Loubet¹⁷…

Ces images cocasses soulignent, de la sorte, le fait que je ne suis pas le « seul observateur de moi-même », malgré les apparences, et que je suis conscient que, pour exister, ces actions devront nécessairement être perçues par un public, ne serait-ce qu’en différé via leur documentation partagée sur Internet – ce qui en nuance, bien sûr, l’« invisibilité ».

P. K. : Parallèlement à ce questionnement de soi, il semble que les *Nouvelles Performances invisibles* jouent parfois du mécanisme de *reenactment* critique contre elles-mêmes. *La Performance invisible n° 146*, (Être remplaçable), s’inspire de la *n° 138*, « Perdre la face », toutes deux également inspirées des masques de John et Yoko de George Maciunas et du masque de Maciunas de Peter Moore. *La Performance invisible n° 136*, (Attirer (inévitablement) les regards) fait écho à la *n° 133*, (Rester dans l’ombre), dans laquelle tu es dans l’ombre autoritaire et indiscrete d’un mur du musée de la Stasi à Berlin. Tu te situes en position d’autorité, « monument à démonu-mentaliser », au même-titre que Maciunas, John et Yoko, pour mieux te désacraliser. Il semble donc qu’il y ait toujours un risque d’autorité, de faire autorité via l’auctorialité d’une œuvre, même antiautoritaire. L’« autorité » grandissante de tes *Performances invisibles* influe-t-elle leur poiétique au cours du temps ?

S. G. : Je me livre, dans ma thèse, à une critique assez sévère de l’art performance, entrevu comme une pratique beaucoup trop autocentrée, « cédant trop facilement aux appâts du spectacle, à la mythification du “direct” et à la fétichisation excessive du corps du performeur et de son geste auratique », ayant fréquemment donné naissance à des « reliques », encore empreintes de celui-ci.

Bien entendu, cette critique devait également prendre mon propre travail pour cible. Il me fallait tenter de déboulonner la statue que je m’étais érigée, même sans le vouloir. Les *Nouvelles Performances invisibles* – que j’entrevois notamment comme un exercice de reformulation – en tirent les conséquences, et les exemples abondent d’énoncés et d’actions qui se désamorcent ou se dénoncent eux-mêmes, à mesure qu’ils s’exposent, notamment par l’humour.

En plus des œuvres que tu as citées – qui, très littéralement, mettent bas les masques ! –, je songe à la *Performance invisible n° 137*, (Faire l’idiot (incognito)), pour laquelle j’ai réinterprété un autoportrait énigmatique d’Emilio Prini, qui le représente en clown triste, intitulé *Senza titolo (Alieno)* (1968). J’ai réalisé cette performance dans le cadre d’une exposition intitulée *Tout contexte est art*, qui a été présentée au printemps 2018 à la Galerie UQO. Le commissaire Jean-Michel Quirion m’avait invité à créer de *Nouvelles Performances invisibles* qui prendraient en compte le contexte d’exposition aux points de vue physique, géographique et symbolique. Comme la Galerie UQO est une galerie rattachée à une université – un haut lieu du savoir, donc –, il me semblait pertinent de montrer que mon travail en performance se résume bien souvent à cela : « faire l’idiot (incognito) ».

La *Performance invisible n° 165*, (Faire l’artiste), dans laquelle je m’approprie une photographie du facétieux William Wegman, est son corolaire. On m’y voit en peintre – « l’artiste par excellence », autrement dit ! – terrassé ou censuré par son outil… à moins que ce soit le photographe, Martin Vinette, qui ne « [fasse] l’artiste » en prenant – à ma demande, il est vrai – un cliché particulièrement léché ? Disons, pour faire court, que, comme Sherrie Levine, « j’aime [moi aussi, parfois] le cheveu sur la soupe, la tarte [lancée] au visage. J’aime le territoire du *slapstick*, où au milieu des rires généralisés ni la mort ni le crime n’existent »¹⁸.

P. K. : Tu as reçu de nombreuses contributions de personnes qui ont performé les énoncés des *Performances invisibles* et des *Nouvelles Performances invisibles*. Quelles possibilités politiques vois-tu à ces implications artistiques ?

S. G. : Je suis heureux d’aborder cette question avec toi car, comme je l’ai dit ailleurs, s’il y a une part d’utopie dans ce projet, elle lui revient. Comme tu le sais, l’idée de reprise est au cœur des *Performances invisibles* et des *Nouvelles Performances invisibles*. Les énoncés, aussi bien que mes exécutions, citent ou évoquent un grand nombre d’œuvres d’autres artistes. Réciproquement, et en toute logique, j’invite leur public virtuel à interpréter cette fois mes énoncés et à m’envoyer des images, afin qu’elles soient ajoutées sur le site Web dédié.

Justement, dans un essai particulièrement éclairant, intitulé *Entre site et site, l’image photographique comme point de passage : les Performances invisibles de Steve Giasson*, la professeure Suzanne Paquet remarque à ce propos : « Tous les énoncés, toutes les images ainsi créées sont libres de circuler et peuvent être repris encore par d’autres. Il y a certes là une façon d’envisager l’art qui tient peu compte des comportements traditionnels, la protection des droits d’auteurs notamment, tout en suggérant qu’une œuvre d’art puisse être largement partagée ou collectivement exécutée, ce qui rappelle les propositions des premiers artistes conceptuels qui avaient cherché […] à contourner les règles du marché de l’art¹⁹. »



À ce titre, la mise en commun démocratique d’un certain nombre de connaissances relatives à l’histoire de l’art – relevant donc d’une culture dite « savante » – qu’impliquent nécessairement mes *reenactments* d’œuvres passées via Internet – un média populaire et accessible – me semble pertinente au point de vue politique.

Enfin, j’aime à penser que cette invitation lancée à mes contemporain.e.s de se réapproprier mes (*Nouvelles*) *Performances invisibles* et leurs contributions en retour, venues d’un peu partout sur le globe, font justement partie de ces « signaux amicaux » et inclusifs que Guillaume Adjutor Provost nous propose de voir dans les œuvres d’art, à la suite de Peter Sloterdijk²⁰. À l’instar des micro-interventions qu’ont analysées Luc Lévesque et Patrice Loubier dans *Inter*, peut-être pourraient-elles même représenter « des ouvertures, des possibles, des lueurs, des *malgré tout* », face au « nouveau visage du fascisme à l’ère du spectacle et de la surexposition médiatique »²¹, qui sait ?

1

www.stevegiasson.com/fr.

2

Pendant une période d’un an (mai 2020-mai 2021), les énoncés et documents des *Nouvelles Performances invisibles* sont partagés, chaque mardi et chaque jeudi, sur le site dédié performancesinvisibles.com et les réseaux sociaux Facebook, au www.facebook.com/inter.llelieu, et Instagram, au www.instagram.com/nouvellesperfinvisibles.

3

Certaines *Nouvelles Performances invisibles* ont été conçues dans le cadre de deux expositions collectives, soit *Tout contexte est art* (commissariée par Jean-Michel Quirion à la Galerie UQQ, Gatineau, du 2 mai au 8 juin 2018) à la suite d’une résidence chez Daimón et Le cabinet des censuré.e.s (commissariée par Julia Roberge Van Der Donckt, chez Folie/Culture, Québec, du 19 au 29 septembre 2019).

4

La revue de presse des *Performances invisibles* se trouve au www.performancesinvisibles.com/fr/revue-de-presse.

5

Lütticken cite à titre d’exemples les émissions de télé-réalité et leur lot de « quasi-vedettes banales ». L’une d’entre elles, Donald Trump, est tout de même parvenue à se faire élire à la tête du « pays le plus puissant du monde », après avoir animé *The Apprentice* entre 2004 et 2015, ceci expliquant peut-être cela... Notre traduction. Cf. Sven Lütticken, *Life, Once More : Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Witte de With, Center for Contemporary Art, 2005, p. 19 ; *id.*, « Performative Striptease », dans Amelia Jones et Adrian Heathfield (dir.), *Perform, Repeat, Record : Live Art in History*, Intellect, 2012, p. 187-198.

6

Notre traduction. *Id.*, *Life, Once More : Forms of Reenactment in Contemporary Art*, *loc. cit.*

7

Nous paraphrasons Sven Lütticken. *Ibid.*, p. 59.

8

Ces médias, comme l’a démontré notamment Shoshana Zuboff dans *The Age of Surveillance Capitalism : The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power* (Public Affairs, 2019, 704 p.), nous gardent sous haute surveillance...

9

Pascal Nicolas-Le Strat, « Arts de faire micro-politiques », *Inter, art actuel*, n° 120, printemps 2015, p. 4.

10

Isabelle Décarie, « Imaginer pour comprendre : *Images malgré tout* de Georges Didi-Huberman, Minuit, “Paradoxe”. 235 p. », *Spirale*, n° 205, novembre-décembre 2005, p. 37.

11

Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, 2003, p. 11.

12

En mars 2020, l’Organisation internationale pour les migrations estimait le nombre de morts en mer Méditerranée à 20 014 depuis 2014. Cf. Nation Unies, « La barre des 20.000 migrants morts en Méditerranée franchie après un naufrage au large de la Libye » [en ligne], *ONU Info*, 6 mars 2020, www.news.un.org/fr/story/2020/03/1063431.

13

Centre Pompidou, « 4’33”, après J.C » [communiqué en ligne], *Spectacles et concerts*, 25 mars 2010, www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-bb28c47d428beb5d5661874565b3e27f¶m.idSource=FR_E-c1ea102e137697232d1616ec416a2acb.

14

Mentionnons que la pensée et la pratique de John Cage ont, quant à elles, été largement influencées par le bouddhisme.

15

Cf. Steve Giasson, « *Affaire de routine* » ? *Des œuvres-partitions et de leurs exécutions* [thèse], P. Loubier (dir.), Université du Québec à Montréal, 2020. À paraître.

16

Mon début d’érection témoigne, à sa façon, de l’« ardeur tout onanique » qui anime le genre de l’autoportrait, selon Paul Ardenne, un autre jeu solitaire... (Paul Ardenne, *L’image corps : figures de l’humain dans l’art du 20^e siècle*, Du Regard, 2001, p. 268.)

17

Cf. Christian Loubet, « La représentation de l’image de soi dans la peinture occidentale de Léonard à Rembrandt », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 66, 2003, p. 137-150 ; [en ligne] 25 juillet 2005, www.journals.openedition.org/cdlm/108 ; [doi] www.doi.org/10.4000/cdlm.108.

18

Notre traduction. Sherrie Levine, Kay Heymer *et al*, *Sherrie Levine : After All. Werke 1981-2016*, Neues Museum, Staatliches Museum für Kunst und Design et Hirmer Verlag Museum, 2016, p. 134.

19

Suzanne Paquet, « Entre site et site, l’image photographique comme point de passage : les *Performances invisibles* de Steve Giasson » [en ligne], *Sens public*, 15 décembre 2017, www.sens-public.org/article1260.html ; [doi] www.doi.org/10.7202/1048848ar.

20

Cf. Guillaume Adjutor Provost, « De l’utilité des artistes » [en ligne], *Vie des arts*, n° 259, été 2020, www.viedesarts.com/dossiers/dossier-en-suspens-lart/de-lutilite-des-artistes. Je souligne qu’au fil des années, les *Performances invisibles* ont donné naissance à plusieurs amitiés qui me sont très chères, ce qui est certainement l’un de leurs plus beaux fruits.

21

Luc Lévesque et Patrice Loubier (dir.), « Micro-interventions », *Inter, art actuel*, n° 120, printemps 2015, p. 3.

p. 70

Steve Giasson. *Performance invisible n° 141 (Faire semblant (ou Adopter la posture d’Ai Weiwei reproduisant celle du petit Alan Kurdî noyé sur une plage))*. D’après Rohit Chawla. *Ai Weiwei in Lesbos for India Today*. 2016. Performeur : Steve Giasson. Photo: Martin Vinette. Retouches photographiques : Daniel Roy. Rimouski, 4 octobre 2018.

p. 74

Steve Giasson. *Performance invisible n° 184 (_____ (Rester sans voix))*. D’après Mladen Stiliновиć. *Kineska propaganda*. 2001. Performeur : Steve Giasson. Photo: Martin Vinette. Retouches photographiques : Daniel Roy. 25 août 2020.

p. 75

Steve Giasson. *Performance invisible n° 177 (Faire son cirque (sans prévenir))*. Reenactment de Charles Ray. *Plank Piece II*. 1973. Performeur : Steve Giasson. Photo: Martin Vinette. Retouches photographiques : Daniel Roy. AXENÉO7, Gatineau. 4 novembre 2019.

p. 77

Steve Giasson. *Performance invisible n° 165 (Faire l’artiste)*. Enactment de William Wegman. Artist. 1971. Performeur : Steve Giasson. Photo: Martin Vinette. Retouches photographiques : Daniel Roy. GHAM & DAFE, Montréal, 15 août 2019.

EXERCICES DE DÉCONTAMINATION

ISBN - Imprimé
978-2-924298-54-1

ISBN - PDF
978-2-924298-55-8

11,95 \$



136

Paul Ardenne
Annie Baillargeon
Laurence Beaudoin Morin
Alex-Ann Boucher
John Boyle-Singfield
Fabrice Caravaca
Laurence Caron-C
Johanne Chagnon
Morgane Clément-Gagnon
Michel Collet
Nathalie Côté
Dr François Courbe
Silvio De Gracia
André Du Bois
Jacques Donguy
Corinne Feïss-Jehel
Amélie Laurence Fortin
Katherine-Josée Gervais
Steve Giasson
Annabelle Guimond-Simard
Thierry Huard
Marie-France Jacques
Pierre-Jérôme Jehel
Paul Kawczak
France Lareau
Fabienne Létang
Estela López Solís
Éric Madeleine
Martin Nadeau
Francis O'Shaughnessy
Betty Pomerleau
Cécile Richard
Geneviève Roy
Guy Sioui Durand
Élyse St-Amour
Benoît Toqué
Alexandra Tourigny-Fleury
Sarah Trouche
Gusztáv Üto
Magali Uhl
Raoul Vaneigem
Giorgia Volpe