

DOSSIER DE PRESSE  
PRESS KIT  
STEVE GIASSON

2503 RUE FRONTENAC, APP.2,  
MONTRÉAL, QC, H2K 3A2  
514-525-9979

[stevegiasson@outlook.com](mailto:stevegiasson@outlook.com)

[www.stevegiasson.com](http://www.stevegiasson.com)

## Entretien avec Steve Giasson

*Depuis quelques années, votre travail est de plus en plus vu. Vous faisiez partie des artistes présents à la 4<sup>e</sup> édition de la Foire en art actuel de Québec qui a eu lieu en novembre 2016 à la Coopérative Méduse, plus précisément à L'Œil de Poisson et VU photo. Mais on peut retenir aussi, pour l'année 2016, l'exposition L'art est-il devenu sans importance ? présentée à la galerie Diagonale (Montréal) et l'installation ayant pour titre VOX présentée également à Montréal dans les fenêtres du 2-22, situé au coin des rues Saint-Laurent et Sainte-Catherine. Si l'on devait trouver un fil conducteur pour ces trois expositions, quel serait-il ?*

**Steve Giasson :** Les trois expositions sont effectivement très différentes les unes des autres. Dans ma pratique – ouvertement conceptuelle, l'idéation primant sur la réalisation et se doublant d'un rejet ferme du spectaculaire et du décoratif –, je ne cherche pas une unité stylistique. Bien au contraire. Je tends plutôt à poser des questions (peut-être sans réponse), qui sont souvent de nature politique et historique, en usant de dispositifs qu'il me faut constamment réactiver. Au sein de mon travail, il existe pourtant un fil conducteur, une stratégie qui revient inlassablement : l'appropriation. Depuis les années 1970 et la *Picture Generation*<sup>1</sup>, l'appropriation a été largement récupérée, au point de devenir un outil parmi d'autres pour les DJ et les vidéastes, par exemple<sup>2</sup>. Mais ce geste, à mes yeux, conserve une certaine force de frappe, une portée critique puisqu'il met à mal les notions d'originalité et d'authenticité, qui sont autant de chimères et de reliquats du 19<sup>e</sup> siècle, mais aussi quelques-unes des bases sur lesquelles repose le capitalisme, par le biais des brevets, marques déposées, droits de reproduction, etc.

Lors de la Foire en art actuel de Québec<sup>3</sup>, j'ai ainsi présenté une « réédition » du premier magazine de la vieille capitale : le *Magazine Québec*. Celui-ci a été fondé et édité par mon arrière-grand-père, Alexandre Aubé, en juin 1909. Conséquemment, je trouvais intéressant de « redonner » aux habitants de ma ville natale (par un geste – la réédition – qu'on n'associe pas forcément à l'appropriation en art et que j'ai fait mien), une œuvre qui est à la fois un pan oublié de notre histoire collective, mais aussi de mon histoire familiale. Il s'agissait encore d'un moyen d'interroger, à la suite de Giorgio Agamben, la notion d'« actuel » – qui donne son nom à la Foire – par rapport à celle de « contemporain », en proposant une œuvre « anachronique », et peut-être « déphasée », mais nous permettant de mesurer l'écart abyssal qui nous sépare du rêve moderniste que constituait le *Magazine Québec*.

*L'art est-il devenu sans importance ?*<sup>4</sup> inaugurait, quant à elle, la vitrine de Diagonale comme lieu de monstration. J'y exposais (fort discrètement, d'ailleurs) un plat de nouilles au fromage Dinner Kraft®, afin d'évoquer le dernier repas du protagoniste du film *Last Days* de Gus Van Sant, long-métrage qui s'inspirait lui-même des derniers jours du chanteur grunge Kurt Cobain. J'y présentais encore un t-shirt intitulé *Le Postmoderne expliqué aux enfants riches déprimés* qui en reproduisait un autre de la marque dite *anti-fashion* (mais se détaillant à plusieurs centaines de dollars) ENFANTS RICHES DÉPRIMÉS. Une impression, tirée du site Internet e-flux questionnant la pertinence de l'art contemporain et une plante artificielle arrosée de GHB (la rencontre fortuite sur une table de dissection d'un poème de Charles Baudelaire et d'un film de John Baldessari) venaient enfin compléter celle-ci et esquisser, à première vue, un portrait assez complexe, « tragico-comique » peut-être, de notre temps, de ses plantes et de ses paradis artificiels...

*VOX*<sup>5</sup>, quant à elle, était constituée de toutes les phrases que j'ai entendues distinctement à l'extérieur de mon appartement, puis notées manuellement, sur une période d'une année complète. Il s'agissait d'un projet presque monomane qui aurait pu s'intituler *I Heard (J'ai entendu)*, en référence aux œuvres *I Went (Je suis*

*allé*) ou *I Met (J'ai rencontré)* d'On Kawara, par exemple, dans lesquelles l'artiste compilait scrupuleusement des faits quotidiens. J'ai écrit ailleurs, à propos de cette œuvre, qu'il s'agissait d'un portrait « par et sur mes contemporains », mais aussi d'un « autoportrait en creux », dans la mesure où elle est le produit d'une surveillance radicale et performative de mon environnement sonore immédiat et dont la lecture permet de « suivre » chacun de mes déplacements. En plus d'avoir été publiée, cette œuvre textuelle, qui fait près de 200 pages et qui est chaque fois justifiée en son centre, afin de rappeler une onde sonore, a été exposée en totalité à trois reprises, dont deux fois en solo, toujours à l'extérieur, afin de la « rendre » à l'espace public d'où elle est issue : la première, sur la devanture de la maison d'édition Publication Studio : Malmö (Suède), coïncidant avec sa parution, la deuxième, lors du festival *Art Souterrain* et la troisième, dans les fenêtres de l'édifice 2-22.

Chacune de ces œuvres s'approprie donc différents aspects de la culture populaire et savante afin de les faire dialoguer sur un mode allégorique et de cristalliser certaines pensées. Cette mise à l'avant de la pensée me semble primordiale – vitale même – à notre époque !

***Les Performances invisibles (juillet 2015 – juillet 2016) sont également des appropriations d'œuvres performatives d'artistes du 20<sup>e</sup> siècle. Ce projet ambitieux, dont fait partie la Performance invisible n° 20 (Imaginer une pièce vide), vous a fait connaître comme performeur. Quelle place occupe la performance dans votre parcours ?***

Avant ce projet, j'ai réalisé, en effet, quelques performances, des *reenactments* (reconstitutions) surtout. Mais à tout prendre, je serais plutôt un « contre-performeur » (comme on dit qu'une action a contre-performé sur les cours de la Bourse)... La performance, à mes yeux, est une manière de donner corps à des idées, au même titre que l'écriture, la sculpture, la peinture ou la photographie. Et le choix du médium à adopter dépend toujours des idées que je veux transmettre. Ainsi, avec les *Performances invisibles* <sup>6</sup>, je souhaitais approfondir mes recherches et, en particulier, sonder l'histoire de la performance; prendre physiquement position par rapport à celle-ci, quitte à laisser de côté ma pudeur et ma timidité. (À cet égard, je suis allé beaucoup plus loin que je ne l'imaginai au départ <sup>7</sup>...)

Je voulais également mettre sur pied un projet qui s'inscrive en faux contre une certaine logique comptable et quantitative qui contamine même notre rapport à la création, en proposant justement de penser et de performer 130 œuvres sur une période d'une année complète, et ce, sans autres moyens financiers que le soutien apporté par DARE-DARE. J'y suis finalement arrivé, mais c'est notamment grâce à l'extraordinaire générosité de mon ami et photographe Daniel Roy et à l'appui de mon conjoint et complice Martin Vinette <sup>8</sup>.

Il s'agissait enfin de s'interroger sur la notion de « performance » elle-même qui est, entre autres, associée à celles de « compétition » et de « prouesse » puisque, dans son sens premier, le terme « performance » désigne les « résultats [ou les] actions accomplies par un cheval de course »... Justement, dans son essai *Progressive Striptease*, Sven Lütticken a bien montré que nous sommes entrés dans une ère où le « performatif » a colonisé toutes les sphères du travail : le barista travaillant chez Starbucks ne vend plus simplement un café, il vend une « expérience » performative et personnalisée : chaque nouveau café est un fétiche.

De même, il est difficile de ne pas établir de parallèle, comme le fait encore Lütticken, entre la télé-réalité et l'art performance : cette transformation d'un « réel » fantasmé – dont il faut sans cesse repousser les limites – en « spectacle » qui se nie n'est-il pas né de l'art performance et de son rejet du théâtre, troqué pour une « réalité » plus franche et plus crue, mais toujours esthétisée, si ce n'est *mise en scène* ? L'accession d'une star de la télé-réalité comme Donald Trump <sup>9</sup> à la Maison Blanche rend ces questions urgentes. Et même si le spectacle dont il nous afflige depuis trop longtemps peut nous paraître grotesque ou carrément vulgaire, il faut se rappeler que, pour Walter Benjamin, le fascisme, c'est « l'esthétisation de la politique »... Sans jouer les Cassandre, on peut dire qu'avec son élection, « la domination du spectacle sur la vie », déjà annoncée en 1967 dans *l'Internationale Situationniste*, semble accomplie.

C'est donc dans une perspective critique que j'ai choisi de « contre-performer » à mon tour : *Respirer (au lieu de travailler)*; *Ajouter une pincée de sel dans la mer*; *Créer un courant d'air*; *Censurer un texte sans importance*; *Augmenter une dette*; *Ralentir son orgasme en pensant à un individu déplaisant*; *Attendre la guerre* sont autant d'actions qui ne servent à rien et qui n'ont d'autres finalités qu'elles-mêmes. La *Performance invisible n° 20 (Imaginer une pièce vide)* relève de cette même logique.

***Si cette série de « sculptures vivantes » doit être aussi comprise comme des contre-performances en vue de résister à la performance exigée par une économie axée sur la rentabilité à tout prix, la Performance invisible n° 20 (Imaginer une pièce vide) suggère-t-elle d'abord une aspiration au repos, à la bonne mobilité, ou est-elle plutôt un clin d'œil aux diverses attitudes artistiques du 20<sup>e</sup> siècle par lesquelles le vide se trouve esthétisé ?***

Il est vrai que plusieurs *Performances invisibles* convoquent la notion de sculpture, à commencer sans doute par la n° 5 (*Adopter, pendant un certain temps, au coin d'une rue, la position de Marie van Goethem par Edgar Degas et demeurer debout dans une attitude de repos, les jambes en dehors, les pieds formant la quatrième position classique du ballet, les mains derrière le dos, le buste dressé et la tête rejetée en arrière*), la n° 11 (*Se masturber discrètement contre une sculpture d'Alexander Calder*) et la n° 37 (*Adopter, pendant un certain temps, une posture évoquant la sculpture Reclining Figure [1969-70] d'Henry Moore*), par lesquelles je propose, pince-sans-rire, de reconsidérer notre rapport à certaines œuvres canoniques de la modernité, soit en les singeant, soit en les profanant, c'est-à-dire, en renouvelant l'usage que l'on fait de celles-ci, en *jouant* avec elles, pour paraphraser Agamben. D'autres encore empruntent à la statuaire son apparente passivité, comme la *Performance invisible n° 3 (Demeurer immobile et en silence [un certain temps])* et la *Performance invisible n° 103 (Garder ses idées pour soi)*. Dans cette optique, je comprends pourquoi vous rapprochez la *Performance invisible n° 20 (Imaginer une pièce vide)* de la « sculpture vivante », dans la mesure où elle peut être comprise comme une invitation à s'arrêter, à « faire le vide », littéralement, et donc, par extension, à « se statufier ».

De plus, et comme vous le suggérez, cette performance dialogue elle aussi avec plusieurs œuvres du passé. L'énoncé « Imaginer une pièce vide » peut ainsi être rapproché de certaines *Instructions Paintings* de Yoko Ono<sup>10</sup> qu'elle a colligées dans son livre *Grapefruit*, (par exemple : « CLOUD PIECE Imagine the clouds dripping. Dig a hole in your garden to put them in. 1963 Spring »<sup>11</sup>), en proposant une « action » purement cognitive, une *contre-performance* à réaliser dans sa tête. Pour exécuter la *Performance invisible n° 20*, j'ai moi-même choisi de m'approprier une série d'œuvres de l'artiste slovaque Roman Ondák, intitulée *Somewhere Else* (2002), dans laquelle il s'est dessiné lui-même dans des galeries tracées au préalable par ses parents, en demandant à mon tour à mon collaborateur Daniel Roy de bien vouloir imaginer et dessiner une pièce vide dans laquelle j'ai ajouté mon portrait en pied et de dos<sup>12</sup>. Notre exécution est donc une sorte de *reenactment* dessiné.

Mais la *Performance invisible n° 20* évoque encore d'autres expositions vides qui ont marqué l'art du 20<sup>e</sup> et du 21<sup>e</sup> siècle par leur radicalité et leur ascétisme. Je songe notamment à la célèbre exposition d'Yves Klein *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* présentée à la Galerie Iris Clert (Paris) du 12 avril au 12 mai 1958, dans un espace vidé, pour l'essentiel, de son contenu<sup>13</sup> et repeint en blanc par l'artiste. Ou encore à la *Marcuse Piece* de Robert Barry, présentée entre le 30 mars et le 8 avril 1971, sous la forme de l'énoncé « *Some places to which we can come, and for a while « be free to think about what we are going to do.* » (*Marcuse*)<sup>14</sup> », dans différentes galeries à travers le monde, désignées ainsi comme « lieu[x] de réflexion et de rencontre »<sup>15</sup>. Un exemple plus récent pourrait enfin être cité; il s'agit de *Money at the Kunsthalle Bern* (2001), pour laquelle Maria Eichhorn utilisa les fonds alloués à la mise sur pied de son exposition afin de faire rénover la Kunsthalle, soulignant ainsi les besoins financiers urgents de l'institution et les possibles négligences de la part de son administration.

À la suite, et dans la continuité de ces démarches jusqu'au-boutistes, et peut-être en réaction à l'*encombrement* qui caractérise notre société<sup>16</sup>, la *Performance invisible n° 20* offre une expérience plus minimale encore, soit celle d'« imaginer une pièce vide » où, en écho au célèbre vers de Wallace Stevens<sup>17</sup>, l'on peut « réfléchir sur le rien qui se trouve dans cette pièce, et le rien qui ne s'y trouve pas<sup>18</sup> ».

---

1. Voir notamment à ce sujet la célèbre exposition *Pictures*, commissariée par Douglas Crimp et présentée à l'Artists Space (New York), du 24 septembre au 29 octobre 1977, où se retrouvaient les travaux de Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo et Philip Smith, et qui a largement contribué à lancer ce qu'on a appelé par la suite la *Picture Generation*. En ligne : <http://artistsspace.org/exhibitions/pictures>

2. Voir notamment à ce sujet, Nicolas Bourriaud, *Postproduction – La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les presses du réel, 2004; et Nicolas Bourriaud, *Radical, pour une esthétique de la globalisation*. Paris, Denoël, 2009.

3. 4<sup>e</sup> Foire en art actuel de Québec. L'Œil de Poisson et VU photo. 24 – 27 octobre 2016. Commissaire : Emmanuel Galland. <http://foireartactuel.com/>

4. Steve Giasson. *L'art est-il devenu sans importance ?* 20 novembre 2015 – 6 janvier 2016, Diagonale (Montréal). Commissaire : Chloé Grondeau. <http://www.artdiagonale.org/20152016.html>

5. Steve Giasson. *VOX*. 8 juillet – 8 septembre 2013. Publication Studio : Malmö, Suède. Commissaire : Ola Ståhl.

Steve Giasson. *VOX*. 28 février – 15 mars 2015. *Art Souterrain*. Lauréat du Prix de La Vitrine culturelle pour un artiste montréalais de la relève et d'une mention du Cirque du Soleil.

Steve Giasson. *VOX*. 9 août 2016 – 9 oct. 2016. Édifice 2-22, Montréal.

6. Les *Performances invisibles*, réalisées en collaboration avec DARE-DARE, centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, dans le cadre de leur programmation « Micro-interventions dans l'espace public », ont d'abord pris d'abord la forme d'énoncés conceptuels qui peuvent se lire comme des œuvres autonomes, à l'exemple des *Event Scores (Partitions d'événements)* de Fluxus, des *Gestes* de Ben Vautier et des œuvres textuelles de certains artistes conceptuels et néo-conceptuels (Lawrence Weiner, Peter Liversidge, etc.). Mais ils peuvent aussi être interprétés comme des partitions pour réaliser d'autres œuvres : des performances. Ces énoncés ont été mis en ligne deux fois par semaine, entre le 7 juillet 2015 et le 7 juillet 2016, sur Facebook et sur le site Internet dédié : [www.performancesinvisibles.dare-dare.org](http://www.performancesinvisibles.dare-dare.org), avec la documentation entourant les exécutions que je réalisais *sans convier d'auditoire*, dans l'espace public et privé. Pour activer ceux-ci, j'ai effectué, de fait, un bon nombre de *reenactments* de performances ou d'œuvres du passé. Mais ces exécutions ne sont ni prescriptives, ni définitives. D'ailleurs, le public était et est toujours invité à interpréter librement les *Performances invisibles* et à m'envoyer la documentation entourant ses propres exécutions, qui est ensuite ajoutée sur le site et a le même statut que la mienne.

7. Certaines *Performances invisibles* impliquaient, par exemple, que je me masturbe ou expose l'étendue de mes dettes...

8. Je tiens également à souligner l'apport indispensable de ma mère Andrée Boivin (qui a accepté de « contre-performer » avec moi, entre autres choses), de mes ami.e.s, de ma famille, de mon directeur de thèse, M. Patrice Loubier, de Mme Anne Bénichou, de toute l'équipe de DARE-DARE et de toutes les personnes qui ont exécuté certaines *Performances invisibles* et qui ont rendu ce projet possible.

9. Donald Trump a animé la version américaine de l'émission de télé-réalité *The Apprentice*, entre 2004 et 2015, avant de se lancer dans la course présidentielle, avec les résultats que l'on sait...

10. On notera que pour exécuter la *Performance invisible n° 108 (Envoyer des fleurs à une personne inconnue)*, j'ai justement fait livrer un bouquet à Yoko Ono...

11. PIÈCE DE NUAGES Imaginez les nuages s'égouttant. Creusez un trou dans votre jardin pour les mettre dedans. Printemps 1963 (Yoko Ono. [1964/2000]. *Grapefruit*. New York : Simon & Schuster) [*Ma traduction*.]

12. Je souhaitais notamment souligner ainsi le fait que : « [...] l'exposition est aussi auto-exposition. Le geste expositoire est de nature doublement déictique : en montrant l'objet, on se montre, car le doigt qui point est attaché à un corps, à une personne. C'est en vain que la boîte blanche fut mobilisée pour rendre ce corps invisible. » (Mieke Bal cité in Nathalie Desmet « Une relation esthétique impossible : les expositions dans lesquelles il n'y a rien à voir ». In *Nouvelle Revue d'esthétique*. n° 3/2009, p. 87. En ligne : <http://nathaliedesmet.fr/wp-content/uploads/2015/02/DESMETune-relation-esth%C3%A9tique-impossible.pdf>) Ce qui est d'autant plus vrai en ce qui concerne l'art performance...

13. Il faut toutefois remarquer que cette exposition « vide » a été largement mise en scène par Yves Klein. En outre, les visiteurs étaient invités à boire un cocktail bleu avant d'entrer par la porte de la galerie parisienne, surmontée d'un dais pour l'occasion et encadrée de gardes républicains... Voir à ce sujet : Denys Riout. « Exaspération 1958 », in Mathieu Copeland (dir. publ.), *Vides : une rétrospective*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 37-49 et Yves Klein. « La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée » in Mathieu Copeland (dir. publ.), *Vides : une rétrospective*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 51-56.

14. Des lieux où nous pouvons venir, et pour un moment, « être libre de penser à ce que nous allons faire ». (Marcuse)

15. Mathieu Copeland (dir. publ.), *Vides : une rétrospective*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 78.

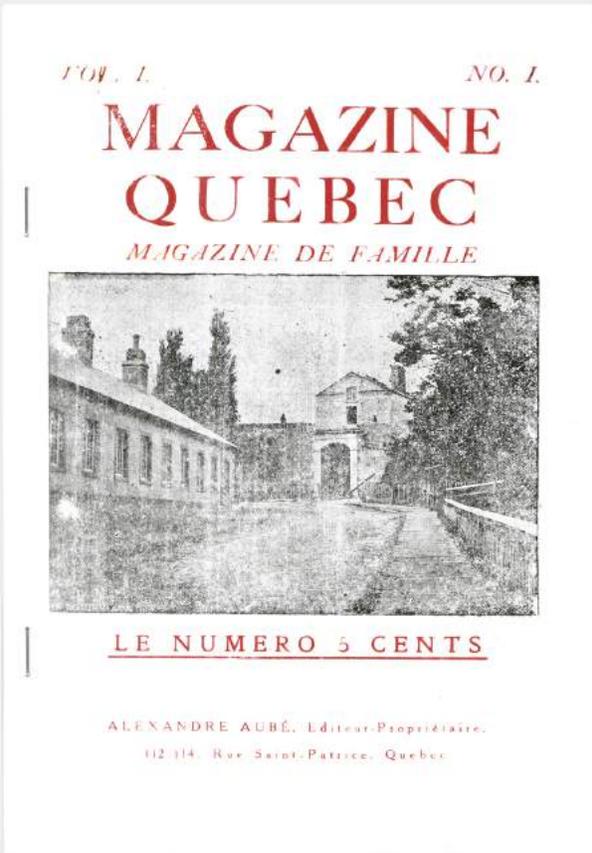
16. « C'est le grand encombrement de notre époque, dont témoigne la prolifération chaotique des produits culturels, des images, des médias et des commentaires, qui a réduit à néant la possibilité même d'une table rase : surchargés de signes, immergés dans une masse d'œuvres en constante progression, nous ne disposons même plus d'une forme imaginaire ou d'un concept pour penser le *recommencement*, sans même parler d'une alternative aux cadres économiques ou politiques dans lesquels nous vivons. » (Nicolas Bourriaud., *Radicant ; pour une esthétique de la globalisation*. Paris, Denoël, 2009, p. 55.)

17. « For the listener, who listens in the snow /And, nothing himself, beholds/Nothing that is not there and the nothing that is. » Wallace Stevens, « The Snow Man », in *Poetry magazine*, octobre 1921. En ligne : <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/45235>

18. Nathalie Desmet « Une relation esthétique impossible : les expositions dans lesquelles il n'y a rien à voir », in *Nouvelle Revue d'esthétique*. n° 3/2009, p. 87. En ligne : <http://nathaliedesmet.fr/wp-content/uploads/2015/02/DESMETune-relation-esth%C3%A9tique-impossible.pdf>

Publié le 1 mars 2017

<https://espaceartactuel.com/entretien-avec-steve-giasson/>



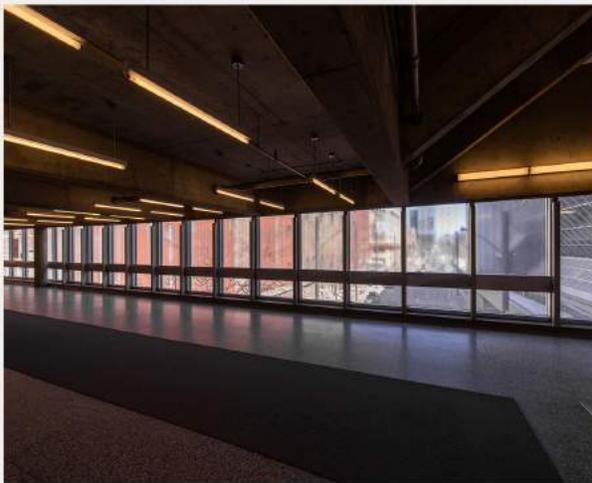
Steve Giasson. *Magazine Québec (réédition)*. Livre d'artiste. Impression offset sur papier. 16,5 x 24,6 cm. 24 pages. 2016. Exposition : « Foire en Art Actuel de Québec 2016 », Vu Photo, Québec.



Steve Giasson. *Dernier repas*. Macaroni au fromage Kraft Dinner®, bol et cuillère, table conçue par Patrick Bérubé. Dimensions variables. 2015. Exposition : « L'art est-il devenu sans importance ? », Diagonale, Montréal.



Steve Giasson. *Draguer une plante artificielle*. Vidéo HD. Muet. 0-41. 2015. Concept : Steve Giasson. Performeur : Steve Giasson. Caméra : Martin Vinette. Exposition : « L'art est-il devenu sans importance ? », Diagonale, Montréal. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=zonvymp6Snl>



Steve Giasson. *VOX*. Texte imprimé sur vinyle transparent autocollant sur 14 fenêtres de 142,55 x 134,93 cm. 2015. Exposition « Art Souterrain 2015 », Passerelle Viger, Palais des congrès de Montréal. Photographie : Guy L'Heureux.



Steve Giasson. *VOX*. Texte imprimé sur vinyle transparent autocollant sur 14 fenêtres de 142,55 x 134,93 cm. 2015. Exposition « Art Souterrain 2015 », Passerelle Viger, Palais des congrès de Montréal. Photographie : Guy L'Heureux.



Steve Glasson. Performance invisible No. 7 (Ajouter une pincée de sel dans la mer). Performeur : Daniel Roy. Photographe : Daniel Roy. Mai 2015.



Steve Glasson. Performance invisible No. 1 (Respirer (au lieu de travailler)). Enactment de Mladen Stillnović. Artist At Work. 1978. Performeur : Steve Glasson. Photographe : Daniel Roy. 26 mai 2015.



Steve Glasson. Performance invisible No. 113 (Attendre la guerre). Performeur : Steve Glasson. Photographe : Martin Vnette. Führerbunker, Berlin. 15 mai 2016.



Steve Glasson. Performance invisible No. 43 (Censurer un texte sans importance). Performeur : Steve Glasson. Photographe : Daniel Roy. 30 novembre 2015.



Steve Glasson. *Performance invisible No. 11 (Se masturber discrètement contre une sculpture d'Alexander Calder).* Alexander Calder. *Trois disques (L'Homme)*. 1967. Parc Jean-Drapeau, Île Sainte-Hélène, Montréal. Performeur : Steve Glasson. Photographe: Daniel Roy. 1er juillet 2015.



Steve Glasson. *Performance invisible No. 3 (Demeurer immobile et en silence (un certain temps)).* Performeur : Steve Glasson. Participant involontaire : Inspecteur de police. Photographe : Daniel Roy. 17 juin 2015.



Steve Glasson. *Performance invisible No. 37 (Adopter, pendant un certain temps, une posture évoquant la sculpture Reclining Figure (1969-70) d'Henry Moore).* Dale Chihuly. 2003. *Le soleil*, de la série « Lustres & Tours ». Henry Moore. 1968. *Grande tête totemique*. Musée des beaux-arts de Montréal. D'après Bruce McLean. *Pose Work for Plinths*. 1971. Performeur : Steve Glasson. Photographe : Daniel Roy. 3 octobre 2015.

# 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'acte de lecture d'un journal brûlant, Lire (1972/74). Photo: Daniel Roy, 1<sup>er</sup> mai 2016.



P. 70 : Steve Giasson, Performance invisible No. 81 (Descendre ou un escalier (sans se faire remarquer)), 1987. D'après Marcel Duchamp, Nu descendant un escalier. No. 1, 1911 et Nu descendant un escalier. No. 2, 1912. D'après Gerhart Richter, *Emi* (Akt ou/et Ingep), 1966. D'après Jonathan Monk, *Nude Descending the Stairs*, 2003. D'après Martin Vinec, *Photo*, 2015 et *Photo*, 2016. D'après Steve Giasson, Performance invisible No. 114 (Ouvrir à l'Est), Performances : Steve Giasson et deux performeurs anonymes, Photo : Martin Vinec, Cheekpoint Charlie, Berlin, 14 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*<sup>1</sup>.

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 web<sup>2</sup>; 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 rejouant 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'écartier 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.

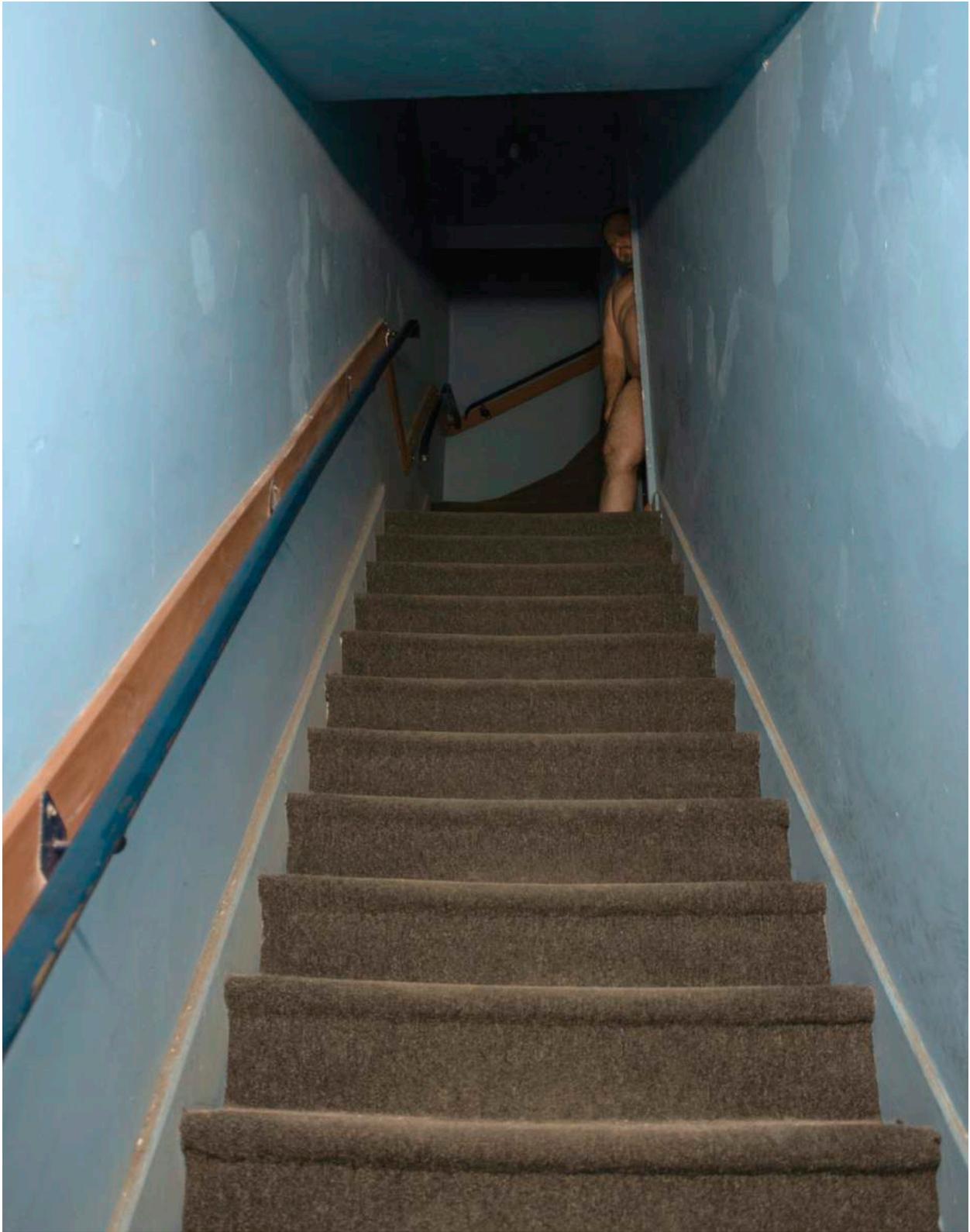
D'abord inspirées par les performances des années 1970-1980 de l'artiste conceptuel tchèque Jiří Kovanda, les *Performances invisibles* rendent hommage à la témérité de l'éphémère et au pouvoir de l'anodin. En pleine occupation soviétique et durant le régime du président Gustav Husak, à Prague (qui a 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 Café 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 Stilinović, 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, *Répondre 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 Alys (*The Green Line*, 2004), de Mladen Stilinović (*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'asse », 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.







Steve Giasson, Performance invisible No. 1 (Respirer (ou lieu de travailler)), Reconstitution de Artist At Work, Mladen Stilinović, 1978. Photo : Daniel Roy, 26 mai 2015. Performance invisible No. 22 (Attendre un courriel), D'après Jiri Kovanda, XXX, Working 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 Vinetier, 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.<sup>3</sup>

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 jouant 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 Stilinović *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 Laziness<sup>4</sup> »). Stilinović concevait ainsi le milieu de l'art de manière

Steve Giasson, *Performance invisible* No. 123 (à l'opéra 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*, Zagreb, 1980. D'après Edward Ruscha, *Stains*, 1993. Photo : Daniel Roy, 9 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.

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).

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 planétaires<sup>3</sup> ». 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://c13.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. « Performances invisibles : entre l'histoire et le présent », *ESPACE art actuel*, No. 115, hiver 2017, p. 68-73.



ART ACTUEL PRATIQUES ET PERSPECTIVES

# espace

## Campagne de financement 2017 2017 Fundraising Campaign

ESPACE art actuel inaugure avec ce numéro une série de 30 magazines où se trouve insérée une œuvre signée par un ou une artiste.

*This issue of ESPACE art actuel is inaugurating a series of 30 magazines that will have an artist's signed work inserted in them.*

Impression jet d'encre sur papier Moab 300 naturel/  
Inkjet print on Moab Natural 300 paper, 20,3 X 28 cm.

**100 \$** CAD  
(\* taxes et frais de poste/ \* taxes and shipping cost)

Chaque exemplaire 1/30 est accompagné d'une courte biographie de l'artiste, ainsi qu'une description de l'œuvre./A short biography of the artist and a description of the work will accompany each artwork 1/30.

**Pour commander/To order:**

**espaceartactuel.com**  
**info@espaceartactuel.com**  
**514.907.6147**

Pour ce n° 115, nous proposons un document de la *Performance invisible n° 20 (Imaginer une pièce vide)* de **Steve Giasson**.

Dessin : Daniel Roy et Steve Giasson (7 septembre 2015).

Steve Giasson est un artiste conceptuel. Son travail a été présenté dans neuf pays différents, en Europe et en Amérique du Nord, notamment à la Liverpool Biennial 2012 et ED RUSCHA BOOKS & Co. au Museum Brandhorst (Munich) et à la Gagolian Gallery (New York City, Paris et Beverly Hills). Il est le lauréat du Prix de La Vitrine culturelle pour un artiste émergent et d'une Mention du Cirque du Soleil, décernés dans le cadre d'Art Souterrain 2015. Il vit et travaille à Montréal.

*For this edition no. 115, we propose documentation from **Steve Giasson's** Performance invisible no. 20 (Imaginer une pièce vide).*

*Drawing: Daniel Roy and Steve Giasson (September 7, 2015).*

*Steve Giasson is a conceptual artist who lives and works in Montreal. His work has been presented in nine different countries in Europe and North America, most notably at the Liverpool Biennial 2012, ED RUSCHA BOOKS & Co. at Museum Brandhorst, Munich and at Gagolian Gallery in New York City, Paris and Beverly Hills. He is the winner of the Prix de La Vitrine Culturelle for an emerging artist and a Mention from the Cirque du Soleil for his work in Art Souterrain 2015.*

# LE DEVOIR

LIBRE DE PENSER

Penser la neige en arts visuels

## La neige, une page blanche inépuisable

3 janvier 2017 | [Jérôme Delgado](#) - Collaborateur | [Arts visuels](#)

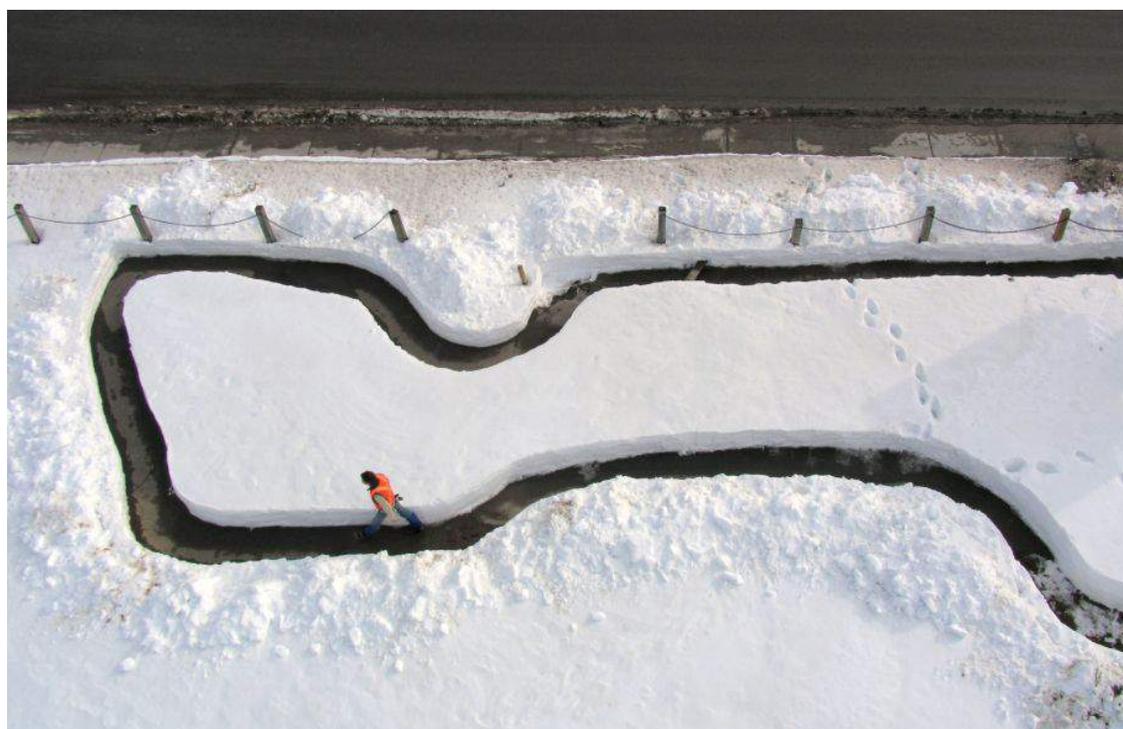


Photo: Patrick Beaulieu «Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps», volet pelletage (février 2011) de Douglas Scholes

Comment les artistes d'aujourd'hui pensent-ils la neige dans leurs oeuvres ? Entre technique et poétique, symbolisme et synchrétisme, *Le Devoir* explore cette humeur blanche qui colore nos imaginaires. Première escale du côté des arts visuels, pour lesquels sa blancheur en fait un matériau polymorphe.

La neige les fascine, les attire, bien plus qu'elle ne les déprime. Et elle les a suffisamment captivés pour qu'ils s'en servent comme matériau. Catherine Bodmer, [Steve Giasson](#), Manuela Lalic et Doug Scholes, artistes montréalais de leur état, ne signent pourtant pas des bonshommes de neige — pas plus que des châteaux de sable, l'été.



« *La neige, c'est comme une page blanche, avec plein d'informations. C'est excitant comme matière* », clame Manuela Lalic, arrivée au Québec d'Alsace (est de la France), dans les années 1990. La sculptrice, habituée à trafiquer les produits industriels, considère la neige comme la « *matière de son immigration* », le « *degré zéro* » à partir duquel elle s'est redéfinie.

Lors d'une performance dans le Quartier des spectacles, elle a fini par faire de la neige une question identitaire. Elle tentait alors de balayer celle qui s'accumulait autour d'elle. C'était pendant l'hiver 2014, celui de la Charte des valeurs québécoises.

« *C'est un matériau qui nous définit* », opine Steve Giasson, non sans se moquer de Voltaire et de ses arpens de neige par lesquels il désignait le Canada. Dans le cadre de ses *Performances invisibles*, vaste programme d'actions simples, Giasson a créé en février 2016 des « *monochromes en direct* », en versant sur cette page blanche diverses matières analogues : sucre, farine, talc, cocaïne, parmi d'autres.

### **De banale à carte postale**

Peu importe qu'ils abordent la blancheur hivernale de manière poétique, politique ou philosophique, les quatre artistes cités plus haut demeurent terre à terre, ancrés dans leur réalité urbaine, loin du paysage carte postale. La neige, ça se pellette et ça se balaie. On la piétine, on la repousse dans un coin.

La première fois que Catherine Bodmer s'y est intéressée, elle concevait des installations avec des matières rejetées, comme la charpie. Portée à « *regarder des coins qu'on ne regarde pas* », elle a vu dans les monticules de neige abandonnés par les souffleuses de véritables pics montagneux. De là est né le projet photographique *Déplacer des montagnes* (2004), livré en... cartes postales.

« *Dans le contexte montréalais, ces monticules sont banals. Mais pour moi, ils étaient remarquables* », admet l'artiste native de Zürich, au pied des Alpes.



Photo: Paul Litherland «Performance VIP» (2014) de Manuela Lalic

*Déplacer des montagnes* date de l'époque où le cellulaire n'était pas encore la caméra du quotidien. Bodmer a utilisé un appareil jetable et s'en est servi comme une touriste. « *J'étais vraiment dans l'idée du déchet, du peu précieux, du banal. Je prenais vite des photos de ce que je voyais. J'ai ensuite pensé à les reproduire en cartes postales, avec l'idée de les envoyer.* »

La neige, elle n'hésite pas à la qualifier de « *matière culturelle* ». À Taïwan, elle s'en est rendu compte à force de devoir expliquer la banalité de ses tas de neige sale. À ses yeux, ces monticules parlent autant d'aménagement urbain que de nos échelles de valeur. « *La neige me permet d'aller au-delà des évidences* », commente-t-elle.

## **Pragmatique**

Pas de souffleuse pour Douglas Scholes, plutôt une pelle et son courage à deux mains. La neige, pour lui, c'est une affaire de pragmatisme social.

En février 2011, Scholes a intégré le pelletage à son *Esthétique pragmatique* à l'oeuvre en quatre temps. Cette action réalisée lors d'une résidence au 3e Impérial, centre en art actuel de Granby, lui a permis d'aborder les tâches liées à l'entretien d'un terrain. C'est dans la peau d'un employé municipal qu'il a déblayé la neige pendant une semaine.

« *J'ai travaillé avec les cols bleus de Granby. Je me pointais le matin, avec ma timecard. Je voulais créer ce lien [avec les travailleurs], leur donner la reconnaissance qu'ils n'ont pas.* »

Éphémère comme la neige, l'oeuvre n'existe aujourd'hui que par sa documentation. La condition passagère de la neige mène souvent à des actions performatives davantage qu'à des oeuvres à mettre sur le marché.

« *Ce qui me paraissait important, c'était de faire le travail. Pas de terminer le projet, mais de le vivre* », précise Doug Scholes.

## Micropolitique

« *Matière ludique et pure* » pour Manuela Lalic, matière « *à profaner* » pour Steve Giasson, la neige les a poussés à faire dans le trompe-l'oeil. Lalic a testé les limites de la neige, « *en écho avec des éléments en polystyrène, des angles droits et des choses improbables à faire [avec elle]* ». Les actions de « *Répandre [une matière blanche] sous la neige* » de Giasson étaient, elles, imperceptibles. Comme la pollution.

« *Toutes les entreprises pratiquent le gaspillage. Pourquoi ne pas en faire une matière artistique ?* » dit-il, en soulignant qu'il existe aussi une industrie de neige artificielle.

En toute humilité, et avec une ironie assumée, Steve Giasson reconnaît que son geste accusateur est presque un coup d'épée dans l'eau. Ça va de soi : il est artiste, non pas militant.

« *Si j'ai un impact, c'est au niveau de ce qu'on pourrait qualifier de micropolitique. Cette idée de répandre diverses substances blanches peut être invisible, sans impact immédiat. Mais elle peut susciter une réflexion, être un déclencheur.* »

## Top 5 de la neige dans l'histoire de l'art au Québec

***Danse dans la neige, Françoise Sullivan, 1948, reprise en 2006.*** Cette chorégraphie clé de la modernité naissante fait partie d'un cycle sur les quatre saisons. Celui-ci existe sous forme d'album photo et sera exposé dans son intégralité en janvier à la galerie de l'UQAM.

***Neige dorée, Ozias Leduc, 1916.*** Sublime paysage enneigé du maître de Borduas, il est l'archétype de sa peinture, empreinte de spiritualité.

***Snow Walk Maze, Bill Vazan, 1972.*** Dans ses années land-art, le Montréalais signe une série de marches labyrinthiques dans la neige, dont celle-ci, au parc Maisonneuve.

***Artic Power, BGL, 2008.*** L'emblématique motoneige hissée comme un corps-mort et glacé, voilà le Québec hivernal, selon l'irrévérencieux collectif.

***Le Rapide, Jean-Paul Lemieux, 1968.*** Comment ne pas inclure l'artiste des grands espaces blancs ? Voici un exemple de sa peinture paysagiste.

<http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/488297/penser-la-neige-en-arts-visuels-une-page-blanche-inepuisable>



-ICI Radio-Canada Télévision Québec, émission “Le Téléjournal Québec”, animateur : Bruno Savard, reportage de Claudia Genel et introduction en studio, 25 novembre 2016, durée : 1 min. 52 (entrevues avec Florent Cousineau, Steve Giasson, Acapulco, un jeune visiteur et Emmanuel Galland)

<http://ici.radio-canada.ca/tele/le-telejournal-quebec/2015-2016>



**-RADIO CKIA 88,3 FM**, Radio urbaine, émission “**Épilogue**”, animée par Valérie Gaudreau avec Bryan St-Louis, émission spéciale livre et édition dans le domaine de l’art actuel d’une heure en direct de la Foire en art actuel, invités : Marie-Christine Morin (prés. FAAQ), Jean-Michel Bourgeois (copropriétaire Galerie Trois Poitns et pour le guide Collectionner de l’AGAC), André-Louis Paré (revue ESPACE art actuel), **Steve Giasson (Magazine Québec)**, Charles-Frédéric Ouellet (VU), 27 novembre 2016, durée : 60 min., en baladodiffusion <http://ckiafm.org/emission/epilogue>

Publié le 19 novembre 2016 à 21h15 | Mis à jour le 19 novembre 2016 à 21h15

## Quatrième Foire en art actuel de Québec: transactions créatives



Claudie Gagnon présentera de nouvelles sculptures suspendues, dont les matériaux et les prix restent à déterminer. Ici, on voit une de ses œuvres dans l'exposition *De Ferron à BGL, Art contemporain au Québec* au MNBAQ. Photothèque le Soleil, Patrice Laroche



[Josianne Desloges](#)

Collaboration spéciale

Le Soleil (Québec) La Foire en art actuel arrive à grands pas. Pour sa quatrième présentation, l'événement qui réunit galeristes, collectionneurs, néophytes et artistes de tout acabit renouvelle sa formule. L'événement déborde des galeries de l'OEil de poisson pour occuper également les deux espaces d'exposition de VU et est maintenant muni d'un commissaire, Emmanuel Galland.

«Je vois la Foire comme un environnement transactionnel à

contenu créatif», résume celui qui adore penser et repenser les paramètres de l'art, du domaine des arts visuels, des expositions et des institutions.

Il s'est donné pour mission de multiplier les entrées possibles pour intéresser le public à l'art actuel, «toujours en train de se faire, de se réfléchir, et qui peut donc parfois être déstabilisant», note-t-il. On n'achète pas une œuvre d'art actuel parce qu'on la trouve jolie, mais parce qu'elle nous bouscule, nous questionne et nous interpelle.

Plusieurs activités entourent donc la Foire. Les collectionneurs sont invités comme à l'habitude à acheter des billets pour un vernissage VIP avant le vernissage public et gratuit. Les Matins créatifs (Creatives Mornings) présentent une conférence parmi les œuvres vendredi matin. Le public pourra assister, chez Engramme, à une performance sérigraphique du dynamique Samuel Breton, qui a remporté (avec raison) le Coup de cœur du public au Symposium de Baie-Saint-Paul cet été. L'espace d'exposition situé à la pointe de Méduse viendra d'ailleurs s'ajouter l'an prochain à ceux déjà occupés par la Foire. Le collectif Colifichet, qui réalise des objets et des aliments tricotés, donnera un atelier famille le dimanche. Il y aura le lancement du guide *Collectionner* de L'Association des galeries d'art contemporain, un ouvrage qui expose l'ABC de l'acquisition d'œuvres d'art. Le commissaire animera aussi des «rendez-vous avec...», sorte d'entrevues «pop up» avec les artistes qui parleront de leurs œuvres. Entre autres.

Emmanuel Galland s'est présenté en entrevue avec sept pages et demie d'idées pour la Foire en art actuel. Il a sélectionné 29 artistes (alors qu'on en comptait 18 la première année), a visité les ateliers, discuté d'art et de prix. «Je ne savais pas que j'aurais autant de demandes pour évaluer leurs œuvres», note-t-il. La Foire tente d'accommoder tous les budgets, présentant des œuvres dont les prix varient entre 300 \$ et 30 000 \$. «Il n'y a pas d'équation magique. Il faut avoir des comparatifs, tenir compte de la cote, de la constance, du format, des

matériaux, du nombre d'éditions, des frais de production», répond le commissaire lorsqu'on lui demande comment se fixe le prix d'une oeuvre.

Quelques oeuvres, souvent les plus gigantesques et les plus onéreuses, seront là pour attirer l'attention, intégrer la scénographie, comme une chute magistrale de Gabrielle Boucher faite d'une courtepoinde de papier hygiénique Cascades. On verra aussi une imposante installation sculpturale de Carl Bouchard, du Saguenay Lac Saint-Jean. Les premiers acheteurs auront toutefois des dessins et des impressions plus abordables à se mettre sous la dent.

### La Foire en six artistes

Nous avons causé des maux de tête au commissaire en lui demandant de sélectionner six artistes qui pourraient être représentatifs de la diversité de ce qui sera présenté à la FAAQ.

Il nomme d'abord Claudie Gagnon, bien connue pour ses tableaux vivants, ses créations théâtrales déjantées comme *Amour, délices et ogre* et ses installations débordantes de nourriture, de confiseries ou d'objets usuels. Celle-ci présentera une sculpture suspendue inédite, construite avec des lunettes.

Puis, Gabrielle Boucher, originaire de Pont-Rouge. «Elle peut faire penser à Michel de Broin, puisqu'elle intègre des objets de la vie domestique [un hachoir à viande ou des soucoupes de porcelaine, par exemple] dans des structures murales», note M. Galland.



*Jardin fleuri* de Gabrielle Boucher, 2015, 25 soucoupes ornées de fleurs encastrées et matériaux mixtes, 79 x 79 x 7 cm, 1 800 \$  
Gabrielle Boucher



*Débordement synaptique* de Hélène Bouffard, 2014, résine Epoxy, fibre de verre, polyuréthane, tige de métal, polystyrène expansé, plaque de métal,

Jeffrey Poirier, qui travaille avec des répétitions de motifs et de formes, proposera des pièces en deux dimensions, sortes de tondo montrant la surface d'une de ses installations. «Un artiste très intéressant, qui n'essaie pas de suivre une tendance internationale qui définit sa singularité avec des formes et des matériaux inusités», souligne le commissaire.

Des images de Guillaume Légaré, qui faisait partie de l'exposition collective présentée plus tôt cette saison pour les 30 ans de Regart, montreront des fantômes, des suaires, comme un hommage au cyanotype et aux premiers temps de la photographie.

John Boyle-Singfield, «l'artiste le plus en phase avec le monde contemporain dans les outils qu'il utilise», note Galland, reviendra avec ses grands formats carrés, créés en appliquant des filtres de l'application Instagram sur du blanc, qu'il était venu présenter à VU en 2014.

Enfin, Steve Giasson, «cultivé, éloquent, prolixe dans sa manière de travailler, qui va dans l'autoréférentiel ou dans les références à l'histoire de

104 x 41 x 64 cm, prix à déterminer  
Hélène Bouffard

l'art avec un à propos impeccable», selon le commissaire, rééditera le premier magazine paru à Québec, qui était conçu et imprimé par son

grand-père.

La Foire en art actuel se tiendra du 24 au 27 novembre à l'Oeil de poisson et à VU, dans la coopérative Méduse.

Info : [foireartactuel.com](http://foireartactuel.com) (<http://foireartactuel.com/>)

### Jacinthe Loranger: nature morte et aspics



Exposition *On se revoit dans l'oubli* de Jacinthe Loranger à Engramme  
Hubert Gaudreau

Jacinthe Loranger a trouvé une manière de sublimer la technique du papier mâché - la « matière molle », comme elle l'appelle - et de l'amalgamer avec des aspects de la peinture baroque, des vanités, des natures mortes, des peintures animalières... et de l'esthétique culinaire des années 50. Oui, ce sont bien des hot dogs, un chien saucisse déguisé en banane et une banane

lubrique près d'un coquillage que l'on distingue dans ce triptyque placé au mur. «J'aime prendre les classiques avec humour, jouer avec le côté poétique, kitsch et humoristique», constate la jeune femme. Elle explore également ce qui peut être attirant et répulsif en même temps, utilisant notamment des photos d'animaux écrasés sur les routes pour créer des bas reliefs et l'imposante installation d'un chevreuil dévoré par les mouches et les corbeaux. «Lorsqu'on rend ça esthétique, ça nous fait regarder de plus près ce qui nous révolte», indique-t-elle. On pourra aussi voir le travail de l'artiste qui vit et travaille à Montréal près de celui d'Isabelle Demers, d'Amélie Laurence Fortin et de Fanny Mesnard à L'Espace Parenthèses pendant la Manif d'art. *On se revoit dans l'oubli* est présenté chez Engramme, 510, côte d'Abraham, jusqu'au 4 décembre.

### Tim Moore: la course identitaire



Tim Moore  
Le Soleil, Erick Labbé

Tim Moore utilise l'imagerie des courses de chevaux pour aborder les relations interraciales en Saskatchewan, où les Métis, les Autochtones et les Blancs cohabitent non sans heurts. «En jonglant avec mes idées et mon héritage familial, je m'amuse avec des scénarios qui peuvent devenir complètement ridicules. Je me suis dit, tout ce qui arrive ici est dans un monde blanc [sur

une page blanche], donc tout peut arriver», explique l'artiste. Dans ses collages cohabitent des dessins réalistes, de la photographie, des formes géométriques, des objets, qu'ils superposent. «Je fais souvent plus de découpage que je ne devrais, donc je dissèque et je dissèque constamment jusqu'à ce que je rassemble tous les morceaux», indique-t-il. Il réutilise la même silhouette de cheval pour lui donner différentes identités ou pour exprimer ses

propres luttes intérieures par rapport à l'art. Le pistolet qui donne le départ des courses, une fois placé dans une main et posé sur un panneau orange et triangulaire, devient un avertissement alimenté par tous les faits divers comprenant une arme à feu, un Blanc, un Métis, un malentendu. Plusieurs phrases alimentent la réflexion et injectent un humour incisif à ses collages identitaires. *Race Day/Jour de course* est présenté à la Galerie 3 (247, rue Saint-Vallier Est, Québec, jusqu'au 27 novembre.

[Détente](#)

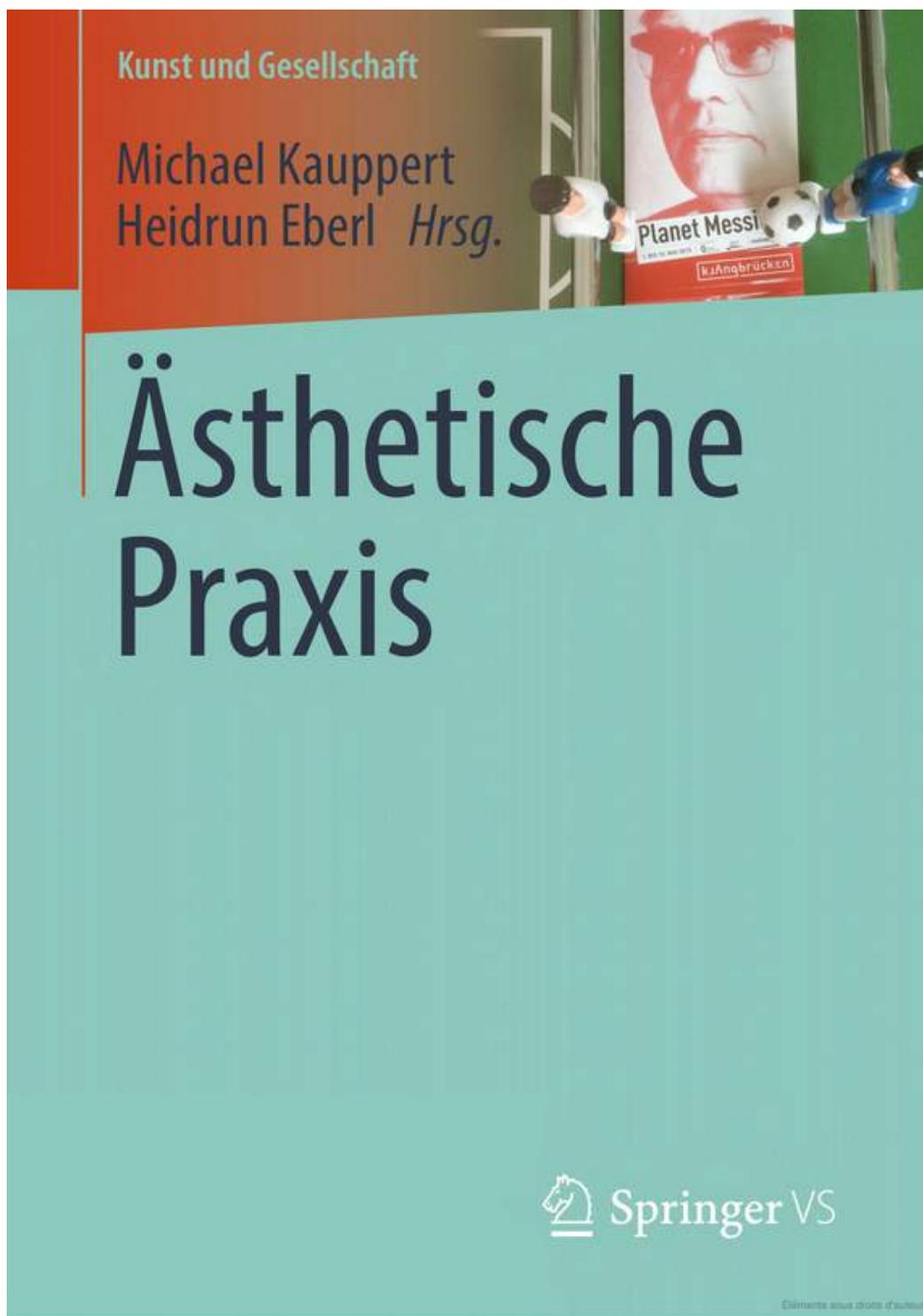
[Avis de décès](#)

[Archives](#)

[Petites annonces](#)

[Plan du site](#) [Modifier votre profil](#) [Foire aux questions](#) [Nous joindre](#) [Conditions d'utilisation](#) [Politique de confidentialité](#)

Judith Elisabeth Weiss „Mord‘ an der Kunst Zur Verweigerungslogik in der Kunst der Gegenwart“ in : Michael Kauppert & Heidrun Eberl (dir. publ.) 2016. *Ästhetische Praxis*. Kunst und Gesellschaft. Berlin : Springer, p. 55-82.



eingegangen ist (vgl. Glozer 1981; Gohr & Gachnang 1989). Das *Limited Art Project* wird damit zu einer Metareflexion der Theoretisierung der Kunst selbst.

Vergegenwärtigen wir uns nochmals die ausgelöschten Werke im Berliner Cuvry-Areal: Monochrome schwarze Flächen, die in ihrem konsequenten Bildentzug Ausdruck von Protest und Verweigerung mit politischer Interessenslage sind. Die schwarze Fläche steht für eine Rückeroberung der Kunst angesichts des Scheiterns an ihrem Anspruch. Sie ist allerdings auch das Resultat eines künstlerischen Aktes, dem nicht zuletzt innerhalb der ästhetischen Ordnung eine Bedeutsamkeit zukommt, innerhalb derer seit Malewitschs revolutionärem Bild *Schwarzes Quadrat* (1914/15) eine der Grundbedingungen künstlerischer Produktion formuliert ist: Die Kunst vom „Gewicht der Dinge“ zu befreien, wie Malewitsch sein zur Ikone der Malerei avanciertes Werk bekanntlich selbst kommentiert hat. Die monochrome Fläche scheint eine besonders prädestinierte Form der Befreiung vom „Gewicht der Dinge“ zu sein, vom Gewicht kunsthistorischer Zuschreibungen, vom Gewicht gesellschaftlicher Auferlegungen, vom Gewicht ökonomischer Zwänge und vom Gewicht motivischer Vereinnahmungen des Blicks. Askese der Mittel jedenfalls gehört zu den formalästhetischen Kriterien einer radikalen Verweigerungsästhetik, denn in der Strapazierung der stofflichen Präsenz liegt ein Zug zur Auflösung. Die Transformation materialer oder motivischer Opulenz in die Kargheit bescheidener Mittel ist wie jede Askese eine Übung der Disziplinierung. Diszipliniert werden die Exzesse des Schauens in unserer Gesellschaft, auf die sich reduktive Tendenzen in der Kunst richten. Sie wollen die Unvermeidlichkeit des Visuellen mit seiner gesamten Bildmächtigkeit in eine optische Selbstbezwungung verkehren.

Der **kanadische Konzeptkünstler Steve Giasson** hat in vielfältiger Weise die Grenzen, Schwellen und Übergänge der Kunst thematisiert, die einem solchermaßen favorisierten Reduktionismus zugrunde liegen. Schwarz ist auch bei ihm die Fläche, die zum Träger einer lakonischen Feststellung wird: „There is no image available“ (Abb. 7).



**Abbildung 7** Steve Giasson, 2011: There is No Image Available.

Quelle: Courtesy the artist

Fast bekommt man den Eindruck, dem Künstler habe die schwarze Fläche mit ihrer alles verschlingenden Intensität und Dichte nicht ausgereicht, um seiner Bildverneinung Ausdruck zu verleihen, als benötigte die Auflösung des Bildes im schwarzen Nichts nochmals einer Nachdrücklichkeit, die die Unverfügbarkeit des Bildes beglaubigte. *There is no image available* (2011), dieses Werk widerstrebt einem meditativen Innehalten, ganz im Gegensatz etwa zu den licht- und farblosen, vor seinem Tod immer wieder als „letztes Bild“ gemalten *Black Paintings* Ad Reinhardts, diesen letzten Instanzen des Sichtbaren, über die Susan Sontag in ihrem Essay *Die Ästhetik des Schweigens* (1967) geschrieben hat, es ginge bei diesen schwarzen Flächen um die Befreiung des Künstlers von sich selbst, ja, um die Auslöschung des Künstlers aus seinem Werk, um die Befreiung der Kunst von der Geschichte, um die Erlösung des Denkens von seinen perzeptuellen und intellektuellen Grenzen und die Freisprechung des Geistes von der Materie (Sontag 1967). Giassons Werk widerstrebt auch der Emphase, wie sie in Arnulf Rainers *Schwarze Übermalung* (1958) oder den jüngsten *Schwarzen Bildern* von Georg Baselitz zum Ausdruck kommen mag, die in ihrem jeweiligen Œuvre die Malerei mit dem Bildentzug radikal an ihr vorläufiges Ende führen. Was Giasson uns in

seinem so unmittelbaren „There is no image available“ eröffnet, ist die Überholung der Kunst im Zeitalter digitaler Technologien. Am Computer konzipiert und im Siebdruck umgesetzt, jener Technik, die für Warhol das Substitut für die Malerei war, kommt hier ein höchst nihilistischer Wink einer Absage an die Kunst zum Tragen. Weiße Lettern auf schwarzem Grund, dies ist nicht zuletzt eine Referenz auf Joseph Kosuths Serie *Art as Idea as Idea* (1966-68, Abb. 8), die lexikalische Definitionen von „Kunst“, „Bedeutung“, „Wert“ und anderen mit dem Kunstwerk zusammenhängenden Termini auf schwarzem Grund annouciert.

**im-age** (im'āj), *n.* [OF. F. *image*, < L. *imago* (*imagin-*), copy, likeness, image, semblance, apparition, conception, idea, akin to *imitari*, E. *imitate*.] A likeness or similitude of something, esp. a representation in the solid form, as a statue or effigy; also, an optical counterpart of an object as produced by reflection, refraction, etc. (see phrases below); also, form, appearance, or semblance (as, "God created man in his own *image*, in the *image* of God created he him": Gen. i. 27); also, an illusion or apparition (archaic); also, a counterpart or copy (as, the child is the *image* of its mother); also, anything considered as representing something else; a symbol or emblem; also, a type or embodiment (as, "An awful *image* of calm power . . . now thou sittest": Shelley's "Prometheus Unbound," i. 296); also, a mental picture or representation, as formed by the memory or imagination; an idea or conception; also, a description of something in speech or writing; in *rhet.*, a figure of speech, esp. a metaphor or a simile. — **real image.**

**Abbildung 8** Joseph Kosuth, 1966: Art as Idea as Idea.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016

# LE DEVOIR

LIBRE DE PENSER

**Bilan de l'année 2015**

## L'espoir dans la relève, la honte en art public

31 décembre 2015 | [Jérôme Delgado](#) - Collaborateur | [Arts visuels](#)



Photo: Source James Ewing Quelque 125 000 visiteurs sont passés par le Musée d'art contemporain de Montréal pour voir les oeuvres de David Altmejd.

En six états d'âme, voici un survol de l'année en arts visuels.

**La honte.** Que ressentir d'autre quand les maires des deux grandes villes du Québec manquent du même jugement à l'égard d'oeuvres dans l'espace public ? Presque simultanément, les administrations Labeaume et Coderre se sont montrées non seulement sévères envers l'art public, mais incapables de dialoguer avec le passé. Les oeuvres historiques ne plaisent pas ? Détruisons-les ! C'est le sort qui attendait en juin la mal nommée *Dialogue avec l'histoire*, sculpture du Français Jean-Pierre Raynaud, installée depuis 1987 dans le Vieux-Québec. Et c'est le nuage qui a menacé tout l'été l'ensemble architectural et sculptural de Charles Daudelin, situé au square Viger et érigé lui aussi dans les années 1980. Si ce dernier a finalement été en partie sauvé, rien n'a été dit au sujet du reste du square Viger, où reposent des traces du travail de Peter Gnass et Claude Thériège.

**La crainte.** Quand la politique se mêle d'art, il y a risque de dérapage idéologique. Deux cas l'ont rappelé cette année. Fin février, l'exposition *Art souterrain* s'apprêtait à être inaugurée lorsque des artistes ont appelé à son boycottage. Faire un événement sur le thème de la sécurité, avec le soutien financier d'Israël, était déplacé. C'est de l'argent, accusait-on, teinté de partialité sur la question du conflit au Moyen-Orient. À l'automne, pendant la campagne électorale fédérale, les règlements de comptes idéologiques de Stephen Harper ont été la cible du milieu artistique. L'exposition *Monuments aux victimes de la liberté*, au centre AXE-NÉO7 de Gatineau, a en effet répondu, par une multitude de gifles, au *Monument aux victimes du communisme* que le gouvernement Harper comptait ériger à Ottawa. Harper désormais disparu, le monument sera réévalué, sans que l'on sache encore jusqu'à quel point.

**Le plaisir.** Celui de constater la métamorphose réussie du Musée d'art de Joliette (MAJ). Bunker hier, édifice vitré aujourd'hui, tourné vers la rivière L'Assomption. Restauré de fond en comble, réorganisé plutôt qu'agrandi — la superficie pour les expositions est la même — le nouveau MAJ n'a pas perdu son âme. Il est toujours le petit musée qui peut faire de grandes choses, comme l'expo inaugurale consacrée à Geneviève Cadieux. Joliette n'a rien à jalouser, même si de nouveaux gros pavillons de musée sont attendus en 2016 (en février, celui du Musée national des beaux-arts du Québec, en novembre, celui du Musée des beaux-arts de Montréal). Le MAJ termine néanmoins l'année sur une note amère, avec le départ annoncé en décembre de sa directrice, Annie Gauthier.

**L'étonnement Altmejd-Rodin.** Rarement aura-t-on vu deux expositions se répondre aussi bien que celles tenues pendant l'été au Musée d'art contemporain et au Musée des beaux-arts. La première saluait le travail de David Altmejd, figure de proue à l'international de l'art actuel québécois. La seconde replongeait dans l'atelier d'Auguste Rodin, mort il y a près d'un siècle. Le corps et sa métamorphose, la matière et sa malléabilité, la sculpture et sa multiplicité... Il y avait plus d'une raison pour voir Altmejd et Rodin comme de proches parents. À noter que les deux expos ont été de francs succès populaires, 125 000 visiteurs pour celle de l'artiste des loups-garous, 200 000 pour celle du père du *Penseur*.

**Le deuil.** Si, chaque année, des lieux de création font leur apparition, d'autres disparaissent ou annoncent leur disparition imminente. L'automne 2015 aura scellé le sort de la petite galerie Les Territoires, petit centre voué aux artistes de la relève et enraciné depuis 2008 dans l'édifice Belgo au centre-ville. L'entité Graff, scindée entre un centre de production en estampes et une galerie privée, a, de son côté, annoncé la fermeture dans les prochains mois des locaux de la rue Rachel, après plus de 30 ans d'activités. Les Territoires, la Galerie Graff et l'Atelier Graff n'appellent cependant pas au deuil permanent : chacun promet de réapparaître ailleurs en ville.

**L'espoir.** Il se déploie à travers trois nouveaux noms : Shanie Tomassini, Steve Giasson, Caroline Mauxion. La première, qui a eu son premier solo en janvier (aux Territoires), sculpte la précarité à travers une étonnante exploration des matières et de notre environnement. Le second, auteur de projets de longue haleine, est depuis l'été en haut de l'affiche du centre Dare-Dare avec sa série de *Performances invisibles*, une manière pleine d'audace pour s'inscrire à la fois dans le paysage urbain et dans la sphère virtuelle. La troisième, invitée en août à la galerie Simon Blais en tant que lauréate 2015 du prix Sylvie-et-Simon-Blais pour la relève en arts visuels, s'affirme comme une hardie photographe, qui cumule les prises de vue et des images d'un blanc admirable.



<http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/459002/bilan-de-l-annee-2015-l-espoir-dans-la-releve-la-honte-en-art-public>

# LE DEVOIR

LIBRE DE PENSER

## Tous contre le monument

10 octobre 2015 | [Jérôme Delgado](#) - Collaborateur | [Arts visuels](#)



Photo: Rémi Thériault L'une des propositions de l'exposition «Monuments aux victimes de la liberté» est celle de Dominique Sirois, qui a conçu une sculpture hyperréaliste d'un sans-abri sans visage à enjambrer dans le corridor.

### Arts visuels

*Monuments aux victimes de la liberté*

AXENÉO7 (80, rue Hanson, Gatineau), jusqu'au 17 octobre

*S'endormir près du monument pendant la révolution*

Galerie UQO (101, rue Saint-Jean-Bosco, Gatineau), jusqu'au 31 octobre

**Le centre d'artistes AXENÉO7 et la toute nouvelle Galerie UQO (pour Université du Québec en Outaouais) ne se sont pas nécessairement mis d'accord, mais leurs expositions, en ces temps de campagne électorale, s'opposent au dogmatisme de Stephen Harper et à son projet de monument public.**

Au Monument aux victimes du communisme, projet du gouvernement canadien qui prendra forme en 2016, faudrait-il répondre, comme l'a déjà suggéré Elizabeth May, chef du Parti vert, par un « *monument aux victimes du capitalisme* » ? Cette commémoration en pierre fait-elle partie, comme l'a signalé l'historien Yakov Rabkin, « *de la rhétorique belliqueuse et manichéenne du gouvernement Harper en matière de politique internationale* » ([Le Devoir, 7 juillet 2015](#)) ?

Le futur monument est déjà tout un symbole de l'idéologie défendue par la mouvance conservatrice qui dirige le pays depuis dix ans. En ces temps de campagne électorale, des artistes sont montés au front pour dénoncer une manière simpliste de (re)faire l'histoire. Deux espaces de Gatineau, à l'ombre du Parlement, exposent une vague de contre-propositions à faire déboulonner le plus solide des édifices.

Politisée jusqu'aux os, l'exposition *Monuments aux victimes de la liberté* réunit, au centre AXENÉO7, la plus imposante délégation d'artistes engagés dans une cause. De mémoire, même le printemps érable n'avait réussi à tenir une expo avec autant de porteurs de carrés rouges.

Les quinze propositions exposées découlent d'un appel lancé par le collectif Entrepreneurs du commun, qui invitait, par ironie, à voir la liberté comme un totalitarisme. L'idée consiste à offrir autre chose qu'un monument idéologique, confus et malhonnête.

Certains artistes en proposent le parfait antidote, comme Emmanuel Galland et son *Quand c'est non, c'est non...*, ou comme Edith Brunette et son *Contre-monument à 100 millions de brins d'herbe identiques*. Les deux s'imaginent occuper le site voisin de la Cour suprême du Canada destiné au monument, le premier avec un « non » géant, la seconde avec un jardin communautaire.

Sans tomber dans la dénonciation brutale du néolibéralisme, l'expo en pointe les paradoxes. Le « communisme » n'est-il pas de nos jours un produit qui se vend ? Steve Giasson, l'artiste qui a entamé cet été des *Performances invisibles*, a acheté sur le site Web de l'empire Walmart différentes éditions du *Manifeste du Parti communiste*. Onze Marx et Engels, dans onze sacs en plastique, sont ainsi exposés à AXENÉO7, à la fois comme marchandise et comme objet de convoitise.

L'expo, qui déborde des salles habituelles, prend place autant dans le corridor que dans les toilettes (une oeuvre sonore qui tombe dans le brouhaha inoffensif), ainsi qu'à l'extérieur. C'est là qu'un non-monument attend les visiteurs. La plaque en bronze de Milutin Gubash rappelle la désillusion qui attend souvent les immigrants en quête de liberté. Pas question d'ériger un monument, dans ce cas.

L'humour s'offre, pour sa part, en échappatoire à un sombre contexte. Chez Clément de Gaulejac, la touche toute simple digne de la caricature politique s'exprime en affiches, puis par l'entremise d'un autel votif avec boîte à musique (on y entend *L'internationale*, bien sûr).

Cynique, la contestation prend une tournure macabre lorsque les artistes comptabilisent les victimes d'autres régimes. Le collectif Projet EVA identifie avec des fiches nécrologiques 28 individus décédés entre 1839 et 2014 — les Rosa Luxembourg et Biko de ce monde. Pour Dominique Sirois, la pauvreté est un stigmate du capitalisme qui se camoufle bien. Elle énonce ceci en deux oeuvres, *Monument du désœuvrement*, une sculpture hyperréaliste d'un sans-abri sans visage à enjamber dans le corridor, et *Sleeping Data*, série de graphiques statistiques cousus sur un sac de couchage.

La liberté a engendré toutes sortes de créatures, dont le pédophile John Wayne Gacy, dit « Killer Clown », devenu une fois en prison peintre apprécié de collectionneurs. Thierry Marceau, artiste de la performance connu pour ses mises en scène où il incarne d'illustres personnages, revient sur ce triste énerguemène. À la manière de l'ermite dans le film *Simon du désert*, de Buñuel, le Gacy de Marceau est perché dans sa cage, oisif, sauf pour se peindre en clown. Un scrupuleux marchand d'art, qui vient cueillir les tableaux, s'en réjouit.

## **Révolution sans monument**

L'exposition *S'endormir près du monument pendant la révolution*, à la Galerie UQO, n'a pas les mêmes ampleur et rage. Elle offre néanmoins une autre lecture du passé communiste que celle étriquée défendue par les Harper au pouvoir.

Milutin Gubash (encore), Guillermo Trejo et le Néerlandais Bojan Fajfric se partagent l'espace en proposant leur vision toute personnelle. Le monument de Gubash, réalisé par accumulation de ses propres oeuvres, artefacts et caisses d'entreposage, parle d'identité. Les imprimés de Trejo évoquent le rôle des tracts dans la lutte politique, alors que la vidéo de Fajfric revient sur la fin de la Yougoslavie, prélude à d'autres injustices et conflits.

Tout n'est pas si simple ni simpliste, contrairement à ce qu'énoncera le Monument aux victimes du communisme. Or, c'est lui qui sera coulé dans le béton. Comme jadis les statues de Lénine.

<http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/452151/tous-contre-le-monument>

# leDroit

Publié le 03 octobre 2015 à 13h49 | Mis à jour le 03 octobre 2015 à 13h49

## Art manifeste, expressions de libertés



L'exposition *Monument aux victimes de la liberté*, à l'AxeNéo7 Etienne Ranger, LeDroit



**Valérie Lessard**  
Le Droit

Depuis qu'il a été rendu public, le projet de Monument aux victimes du communisme, qui doit être érigé à Ottawa, suscite bien des interrogations sur sa pertinence et son emplacement, non loin de la Cour suprême. Près d'une vingtaine d'artistes visuels ont décidé d'entrer en dialogue avec ledit monument, que ce soit en remettant en question l'idée même de ce qu'est un monument, en ouvrant d'autres perspectives sur le concept de la liberté d'expression ou en offrant d'originales prises de positions dans le débat. Ce faisant, ils interpellent le visiteur et le forcent à lui aussi réfléchir à la valeur de leurs contre-propositions. Regard sur l'expositions présentée à AxeNéo7.

Le corps gît par terre sur un couvre-sol de fortune, dans le hall d'entrée de la galerie AxeNéo7. Les pieds vert-de-gris dépassent au bout d'un pantalon défraîchi. La sans-abri pourrait aussi bien dormir qu'être morte de froid...

La sculpture réaliste de Dominique Sirois qui accueille le visiteur donne d'emblée le ton à *Monuments aux victimes de la liberté*: l'exposition collective se veut le foisonnant revers de la médaille, une série de contre-propositions réfléchies au Monument aux victimes du communisme.

«Pourquoi un tel monument ici, au Canada? C'est assurément l'une des questions qui revient le plus, dans ce dossier, et à laquelle nous avons voulu offrir une réponse sous forme d'oeuvres d'art», soutient le co-commissaire de l'exposition, André-Louis Paré.

Ainsi est né, en réaction au lobby du groupe Tribute To Liberty (derrière le projet du Monument aux victimes du communisme), le regroupement Les Entrepreneurs du commun, réunissant des philosophes et artistes, qui a mis sur pied le projet *Monuments aux victimes de la liberté*. Sur la trentaine de dossiers soumis, une douzaine ont été retenus pour l'exposition présentée à l'ombre d'Ottawa.

«Il allait de soi de présenter le résultat de notre processus de réflexion commun à Gatineau, à quelques kilomètres du Parlement et du site retenu pour ériger le Monument aux victimes du communisme», renchérit M. Paré.

### **La liberté, à quel prix?**

Ainsi, Dominique Sirois a travaillé l'esthétique de son itinérante, moulant ses propres mains et pieds, fondant leurs formes pour ensuite les oxyder... comme les sculptures de cuivre dans les lieux publics. Accroché juste à côté, un sac de couchage cache, dans sa doublure, des graphiques et statistiques troublantes sur la pauvreté féminine, notamment.

«C'est ma façon de célébrer les victimes d'un système compétitif, axé sur la performance comme source de liberté», fait valoir la Montréalaise.

Non loin, les satires visuelles de Clément De Gaujelac font écho à son oeuvre, en revoyant et corrigeant l'image de la Statue de la Liberté, justement.

En plus de sa réjouissante demi-douzaine de dessins, ce dernier pousse l'exercice par une installation à la fois ludique et mordante. Jouant une fois de plus des symboles et emblèmes de l'idéologie - et de l'ambiguïté entre nostalgie, rituels, lucidité et ironie - M. De Gaujelac offre au public la possibilité d'allumer, tel un cierge dans une église, le flambeau (une chandelle pour gâteau d'anniversaire) de sa reproduction de la Statue tout en activant une boîte à musique... d'où s'égrenent les notes de *L'Internationale*.

Étienne Tremblay-Tardif investit pour sa part les deux toilettes publiques avec une oeuvre audio déclinant trois niveaux de discours (incluant des extraits de discours des membres de l'organisme Tribute To Liberty, du premier ministre Stephen Harper, entre autres). Ce faisant, il fait non seulement un clin d'oeil à la controversée *Fontaine* de Duchamp, mais il explore également (et surtout) l'idée de la frontière entre collectif et individu, entre sphères privée et publique.

«À mes yeux, la toilette est le contre-pied parfait à l'espace public où l'on installe habituellement des monuments, alors qu'il s'agit de l'espace universel et démocratique par excellence!» lance l'artiste dans un large sourire.

### **Contre-emplois et autres échos**

La murale de l'artiste autochtone d'Ottawa Frank Shebageget (en haut, page de droite) évoque de prime abord le mémorial: une surface noire sur laquelle s'alignent 719 noms. Or, chacune des communautés crie, innues, mi'kmak, mohawk ou autre qui y est inscrite renvoie à une collectivité en train de se réapproprier sa langue et sa culture, à l'instar de la nation anishnabe du Lac-Simon, qui réapprend l'ojibwé, par exemple.

Faite de mains (blanches) et d'armes (noires) achevées, la sculpture moléculaire de Michel de Broin n'est pas sans rappeler *Majestic*, son oeuvre composée de lampadaires de la Nouvelle-Orléans renversés par l'ouragan Katrina, offerte au Musée des beaux-arts du Canada et installée sur la pointe Nepean depuis 2012.

Dans cette même salle, Nicolas Rivard déroule littéralement le «*curriculum vitae d'un gouvernement du désastre*» dans lequel il recense l'expérience des conservateurs dans les abolitions de programmes et autres compressions faites dans les domaines social, culturel, environnemental, scientifique, etc. Parallèlement, il a écrit - et envoyé, sans avoir

toutefois reçu de réponses encore - trois lettres de «non motivation» à Abstrakt Studio Design (en charge du design du Monument aux victimes du communisme), au Parti Conservateur et à Tribute To Liberty. Sa démarche se double d'un autre message, plus subtil celui-là. Son entreprise fictive ne s'appelle pas La Fatigue culturelle pour rien: elle remet notamment en cause le processus de demandes de subventions des artistes.

Quant à Steve Giasson, il emballe pour sa part les 11 versions du Manifeste de Karl Marx disponibles sur les tablettes des magasins Wal-Mart états-unis.

«Voilà qui démontre bien que ce livre est un produit de consommation comme les autres, même pour une entreprise qui a déjà menacé de fermer ses portes pour empêcher la syndicalisation de ses employés», souligne le principal intéressé d'un ton mi-figue, mi-raisin.

### **Prisons, intervention et morts**

Dans une autre pièce, l'*Unité d'isolement 01* de Sheena Hoszko découpe l'espace en un bloc blanc représentant à l'échelle les dimensions d'une cellule d'isolement dans les prisons canadiennes.

Comme en réponse à cette oeuvre, la vidéo de Thierry Marceau évoque le tueur en série John Wayne Gacy. Personnifiant celui qui a été surnommé The Killer Clown, installé dans une cage juchée dans un arbre, M. Marceau reproduit les autoportraits et tableaux que ce dernier a peints pendant 14 ans en prison avant d'être exécuté... et que son agent artistique a fait exposer dans diverses galeries et vendre aux enchères.

Édith Brunette a de son côté conçu sa création comme une intervention au coeur même de l'espace qui serait occupé par le Monument, en lien avec l'esprit des Jardins de la Victoire (ces potagers familiaux et collectifs mis de l'avant par le gouvernement pour contrer la pénurie alimentaire pendant les deux Guerres mondiales). Dans la pelouse manucurée qui entoure habituellement les monuments publics, symbolisant «l'uniformisation par la perfection» et la monoculture, elle inviterait la population à planter les quelque 25 semences de variétés de plantes différentes ici rassemblées et fleurissant dans des petits pots.

Cela dit, c'est l'installation du tandem Étienne Grenier-Simon Laroche qui s'avère le clou de cette exposition (voir la une du Cahier).

D'abord, ils ont placardé sur le mur 28 fiches de militants décédés et associés à la gauche, célèbres (Rosa Luxembourg, Steve Biko, Louis Riel, Chevalier de Lorimier...) ou nettement moins connus (dont la gréviste québécoise Michèle Gauthier ou encore Albert Goodwin, qui s'est battu contre la conscription avant de... mourir au front).

Puis, ils sont partis du design du Monument aux victimes du communisme pour non seulement construire une maquette mais aussi décliner des moules de stèles pour chacune de ces 28 victimes, créant du coup «autant de micro-monuments du souvenir du mouvement syndical qu'on pourrait vendre comme les miniatures que les touristes achètent au pied de la tour Eiffel ou des pyramides d'Égypte», explique Étienne Grenier.

### **Pour y aller**

**Quand?** Jusqu'au 17<sup>o</sup> octobre

**Où?** AxeNéo7

**Renseignements:** 819-771-2122 ou [axeneo7.qc.ca](http://axeneo7.qc.ca)

<http://www.lapresse.ca/le-droit/arts-et-spectacles/arts-visuels/201510/03/01-4906330-art-manifeste-expressions-de-libertes.php>

**Nunavik**  
Le cœur à cheval entre deux villages, après la relocalisation  
Page A 3



**Élections fédérales 2015**  
Thomas Mulcair critiqué pour ses manières à la Harper  
Page A 2



www.ledevoir.com

# LE DEVOIR

VOL. CVI N° 173 LE DEVOIR, LE MARDI 4 AOÛT 2015 1,13 \$ + TAXES = 1,30 \$



Barack Obama présente lundi la nouvelle politique environnementale.

## Grossesse garantie ou argent remis

Une entreprise qui offre des plans de financement pour la FIV lorgne le Québec

JESSICA NADEAU

« **Grossesse garantie ou argent remis** » le rêve américain, vendu à crédit aux couples infertiles à travers de très coûteux forfaits financiers, arrive à petits pas sur le marché québécois. Le géant américain IntegraMed, qui

offre ces populaires programmes aux couples américains, vient d'annoncer un partenariat avec les cliniques québécoises de procréation médicalement assistée Procrea, au moment même où Québec s'appête à retirer la couverture publique des dispendieux traitements de fécondation in vitro.

« La majorité des patients payent pour un cycle de fécondation in vitro en s'allant cycle par cycle, ce qui peut s'avérer stressant et coûteux. Après un cycle non fructueux, vous êtes confronté à la délicate décision de savoir si vous essayez encore ou

VOIR PAGE A 8 : GROSSESSE

CLIMAT

## Obama met les Américains au défi

Le nouveau plan de réduction des GES séduit la communauté internationale, mais risque de se heurter à la contestation

FLORENCE SARA G. FERRARIS

Bien plus qu'un simple plan pour lutter contre « la grande menace » que font peser les changements climatiques sur la planète, la nouvelle politique environnementale américaine, présentée par le président Barack Obama lundi, est une main tendue vers la communauté internationale, à moins de six mois de la tenue de la conférence de Paris sur le climat. « Cette nouvelle prise de position d'Obama est très symbolique », insiste Maya Jegou, professeure au Département de science politique de l'Université du Québec à Montréal. Les États-Unis ont longtemps été la cible de lourdes critiques en matière d'environnement. Le président se positionne, envoie à ses rivaux internationaux un message clair qui dit que les États-Unis sont enfin prêts à bouger. Le président mise sur la mobilisation citoyenne déjà en marche pour forcer la main des politiciens qui seraient tentés de contester son nouveau plan de lutte contre les changements climatiques.

VOIR PAGE A 8 : CLIMAT  
Lire aussi : Le pas de plus de Barack Obama. Un editorial de Guy Taillefer. Page A 6

## LA MOUSSON FAIT DES CENTAINES DE MORTS EN ASIE



Les pluies de la mousson ont coûté la vie à des centaines de personnes à travers l'Asie, et les secours tentaient toujours d'atteindre lundi certaines zones sinistrées en Inde, au Pakistan et au Myanmar. Les Nations unies se sont déclarées « préoccupées » par la situation au Myanmar (notre photo), qui pourrait être bien plus critique que ne le montrent les premiers bilans, faisant état jusqu'ici de 46 morts. Page A 5

AUJOURD'HUI



**Culture** - Le tandem Kidjo-Bonifassi chante les femmes et l'esclavage au Festival musique du bout du monde de Gaspé. Page B 7

**Économie** - Un symbole de l'âge d'or du bitcoin tombe. Mark Karpeles aurait ajouté artificiellement un million de dollars à son compte bancaire. Page B 1

Abonnés	.....	B 2
Diéces	.....	A 4
Méso	.....	B 6
Météo	.....	B 6
Petites annonces	.....	A 4
Sudoku	.....	B 5

## L'art invisible pour reprendre la ville

L'art dans l'espace public n'est pas qu'une affaire encombrante de béton ou de fontaine hors d'usage. Il se décline aussi en performances en chair et en os si discrètes qu'on ne les voit pas. Un art poétique, absurde et... éminemment politique.

JÉRÔME DELGADO

Performances invisibles, micro-interventions, projets d'infiltration: l'année 2015-2016 du centre d'artistes Dare-Dare est portée par la discrétion. Aucune date à retenir, aucun vernissage à courir, rien pour attirer la meute.

Ce n'est pas faute d'idées: l'artiste Steve Giasson occupera l'espace public par une interminable série d'actions. Pendant un an... « Je me mets au défi de faire 130 performances, dit celui qui dévoile ses intentions sur le Web, deux fois par semaine. Chaque œuvre tient dans une petite phrase descriptive qui cristallise un moment de pensée. »

L'ensemble s'intitule *Performances invisibles*. Invisibles, parce qu'elles se déroulent sans préavis, à l'insu de tous. Parmi les projets mis en ligne depuis juillet, Giasson propose de « demeurer immobile et en silence (un certain temps) » ou de « remettre une



Même si la roulotte de Dare-Dare, qui porte la grille du collectif En Masse, est bien visible, les Performances invisibles de Steve Giasson, elles, se veulent aussi discrètes que puissantes.

VOIR PAGE A 5 : INVISIBLE

# LE DEVOIR

LIBRE DE PENSER

## L'art invisible pour reprendre la ville

4 août 2015 | [Jérôme Delgado](#) | [Arts visuels](#)



**Photo: Pedro Ruiz** Le Devoir Même si la roulotte de Dare-Dare, qui porte la griffe du collectif En Masse, est bien visible, les Performances invisibles de Steve Giasson, elles, se veulent aussi discrètes que puissantes.

**L'art dans l'espace public n'est pas qu'une affaire encombrante de béton ou de fontaine hors d'usage. Il se décline aussi en performances en chair et en os si discrètes qu'on ne les voit pas. Un art poétique, absurde et... éminemment politique.**

Performances invisibles, micro-interventions, projets d'infiltration : l'année 2015-2016 du centre d'artistes Dare-Dare est portée par la discrétion. Aucune date à retenir, aucun vernissage à courir, rien pour attirer la meute.

Ce n'est pas faute d'idées : l'artiste Steve Giasson occupera l'espace public par une interminable série d'actions. Pendant un an. « *Je me mets au défi de faire 130 performances*, dit celui qui dévoile ses intentions sur le Web, deux fois par semaine. *Chaque oeuvre tient dans une petite phrase descriptive qui cristallise un moment de pensée.* »

L'ensemble s'intitule *Performances invisibles*. Invisibles, parce qu'elles se déroulent sans préavis, à l'insu de tous. Parmi les projets mis en ligne depuis juillet, Giasson propose de « *demeurer immobile et en silence (un certain temps)* » ou de « *remettre une pierre à sa place (dans un mur, dans un trottoir, dans un lac)* ». Tôt ou tard, les énoncés sont activés par l'artiste ou par quiconque le veut.

« *J'invite les gens*, dit le doctorant de l'UQAM, *à se réapproprier l'espace public. À poser ces gestes de nature poétique, au premier abord futiles, qui ponctuent l'espace.* »

Depuis 11 ans, le centre Dare-Dare ne vit que par la diffusion dans l'espace public. Sur le mode de l'itinérance, avec une roulotte pour bureau, à travers des projets marqués au sceau de la contestation. C'est Dare-Dare qui a remis sur la « *mappe* » le square Viger, en 2004.

Depuis, le programme *Dis/location* a animé plusieurs sites mal-aimés ou vacants, comme un parc sans nom ou un espace bétonné. La phase 6 de ce plan vient de débiter dans un « *triangle* » gazonné aux environs du marché Atwater.

Si « *l'abri mobile* » demeure visible, recouvert de la griffe du collectif En Masse, la programmation, portée par des « *micro-interventions dans l'espace public* », sera plus que jamais confidentielle.

Le duo d'artistes joue à ce point les agences secrètes qu'il reste incognito. Pour le moment. Faut pas leur en vouloir : ces créateurs ont simplement répondu à un appel autour de la « *notion d'infiltration* ».

« [On] *encourage le « micro », l'effacement, « l'être ensemble », l'antispectaculaire et la dématérialisation* », lit-on dans l'appel publié en 2014 par Dare-Dare.

## **Résistance critique**

Apparue dans les années 1960 conceptuelles, la pratique de la micro-intervention a pris de l'envergure ces dernières années. Le 3e impérial, centre d'essai en art actuel de Granby, a fait ainsi de « *l'art infiltrant* » son identité, en valorisant l'engagement social.

Parfois, l'actualité ouvre une grande porte à ce type d'art. Depuis la destruction de la sculpture *Dialoguer avec l'histoire*, de Jean-Pierre Raynault, des oeuvres « *micro* », sous forme de dessin au pochoir anonyme ou de performance ponctuelle, sont en effet apparues dans les rues de Québec. Art et politique, inséparables ?

« *Le fait d'occuper l'espace public, de travailler avec lui, déjà, c'est politique* », concède Patrice Loubier, professeur d'histoire de l'art à l'UQAM. Ce spécialiste de l'art d'intervention et des pratiques furtives a dirigé, avec l'architecte Luc Lévesque, un dossier « micro-interventions » dans la revue *Inter art actuel*.

Dans ce numéro, toujours en kiosque, la micro-intervention est définie comme « *toute intervention légère* ». Les deux complices estiment que « *la perturbation infinitésimale du micro peut constituer le vecteur d'une propagation dispersive, créative et imprévisible de la résistance critique* ».

Patrice Loubier signale cependant que la légèreté de l'intervention infiltrante ne lui assure pas une teneur politique. Mais, peu importe l'intention, ces apparitions dans l'espace public invitent « *le riverain à s'affranchir de ses habitudes* ». « *Le potentiel politique dépend de la bonne volonté du passant* », note-t-il.

### **Micro et démesuré**

L'invisibilité, telle que vue par Steve Giasson, a plus d'une portée. « *Qu'est-ce qui est invisible dans la ville ? Entre autres, les clochards, qu'on ne veut pas voir et qu'on rend invisibles en les négligeant* », dit celui dont un des énoncés invitera les gens à un face-à-face avec les itinérants.

Paradoxalement, l'espace urbain abonde aujourd'hui de caméras de surveillance, comme pour tout voir, tout enregistrer. « *Sans vouloir céder à la paranoïa, on peut s'inquiéter et dire que c'est anormal* », dit Giasson, qui a pensé ses performances en réaction à l'obsession de la sécurité.

Des caméras discrètes, Janie Julien-Fort en placera elle-même plusieurs. Sa micro-intervention *Chantiers sous surveillance*, également au programme de Dare-Dare, captera différents sites en construction de Montréal et de Laval. Rien de simple : l'artiste de Rouyn-Noranda procédera selon une technique photographique nécessitant des temps d'exposition de plusieurs mois. La nature micro peut conduire à la démesure.

« *Ce qu'on souhaite*, résume Martin Dufrasne, coordonnateur à Dare-Dare, *c'est excéder les formats conventionnels*. » La *Dis/location* montre que l'art peut se vivre au quotidien, hors des cadres rigides de la galerie et du musée. Infiltrer l'espace public, rue et Web inclus, c'est proposer des rencontres fortuites, sans mauvaises intentions. Au contraire.

« *Je vois l'art comme une offrande*, conclut Steve Giasson. *Felix Gonzalez-Torres* [artiste conceptuel mort en 1996] *distribuait des bonbons. J'aime l'idée que l'oeuvre n'existe qu'à travers le don.* »

<http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/446663/miser-sur-l-invisibilite>

Article

---

« Micro-interventions artistiques : pour une pratique artistique de l'espace habité. Entrevue avec Steve Giasson »

Anne-Marie Le Saux

*Nouveaux Cahiers du socialisme*, n° 15, 2016, p. 51-59.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/80874ac>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

## Micro-interventions artistiques : pour une pratique artistique de l'espace habité

Entrevue avec Steve Giasson

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE-MARIE LE SAUX

### *Steve Giasson : l'art de la performance...*

*Steve Giasson est un artiste conceptuel montréalais que j'ai eu le plaisir de découvrir récemment au détour de mes déambulations livresques. L'art de Steve Giasson témoigne d'un riche questionnement à la fois sur sa pratique artistique, sur l'histoire de l'art et sur la capacité artiscopolitique des micro-interventions de questionner et de dynamiser l'espace public. Ses œuvres, allant du banal au subversif en passant par une critique politique, sont marquées par l'utilisation d'une grande variété de formes et de médias (écriture conceptuelle, vidéo, performance, photographie, etc.) transgressant ainsi les genres et questionnant leurs limites.*

*Artiste à la plume luxuriante, il a écrit une vingtaine de livres et quelques articles dans certaines revues d'art, notamment dans RACAR (une revue d'art canadienne) tout en poursuivant un doctorat en études et pratiques des arts à l'UQAM. Son travail a été présenté au Canada, aux États-Unis, au Mexique, en Angleterre, en Espagne et en France, dans le cadre d'expositions internationales.*

*Par cette entrevue, nous souhaitons faire connaître aux lectrices et aux lecteurs des Nouveaux Cahiers du socialisme un artiste des plus foisonnants et généreux*



Steve Giasson, *Performance invisible n° 7, Ajouter une pincée de sel dans la mer*, 2015.  
Performeur : Daniel Roy. Photographe : Daniel Roy

*qui trace les pourtours d'un espace public en constante redéfinition par une pratique artistique inventive, souterraine, subversive et traversée par une poésie du quotidien.*

**AMLS – *Performances invisibles* est un projet qui s'échelonne sur une année complète, du 7 juillet 2015 au 6 juillet 2016, et regroupe 130 performances. L'ensemble s'intitule *Performances invisibles*, invisibles, parce qu'elles se déroulent sans préavis, à l'insu de tous. Parlez-nous de *Performances invisibles*, de ces micro-interventions, de ces infiltrations qui, telles des pratiques buissonnières<sup>1</sup>, tracent et reconfigurent les pourtours de l'espace public ?**

**SG** – Pour commencer, il me faut préciser que les *Performances invisibles* prennent d'abord la forme d'énoncés performatifs ou conceptuels, c'est-à-dire de courtes phrases décrivant des idées d'œuvres. Ces énoncés sont déjà, à mes yeux, des œuvres en soi, ayant leur propre capacité à « faire image », leur propre portée poétique, comme autant de petits instants de pensée. Mais ils peuvent se lire également comme des instructions pour réaliser des performances. Ils rappellent délibérément en cela les *Events Scores* (partitions d'événements) des membres de Fluxus (comme Yoko Ono ou George Brecht) et les œuvres textuelles des artistes conceptuels (comme Robert Barry, Lee Lozano ou Lawrence Weiner) et néoconceptuels (comme Peter Liversidge ou Ryan Gander).

Ces énoncés sont mis en ligne sur le site Internet dédié <www.performancesinvisibles.dare-dare.org>, deux fois par semaine : chaque mardi et chaque jeudi, en français, en anglais et en espagnol<sup>2</sup>. Ils sont accompagnés chaque fois de la documentation entourant leurs activations dans l'espace public ou privé (étant mises en ligne, ces notions se voient bien sûr nuancées,

- 
- 1 L'utilisation de l'expression « pratiques buissonnières » fait écho au livre du philosophe et historien Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Tome 1. Arts de faire* (Paris, Gallimard, 1990). Dans cet ouvrage, Michel de Certeau théorise sur l'invention du quotidien grâce aux « arts de faire », ruses subtiles, tactiques de résistance par lesquelles nous pouvons détourner les objets et les codes, se réapproprier l'espace et l'usage à notre façon. Cet ouvrage se veut une réflexion sur l'importance d'une pratique de l'espace.
  - 2 En créant un site trilingue, je souhaitais m'adresser au plus grand nombre possible de personnes, en commençant par ma langue maternelle, le français, et les deux autres langues les plus couramment parlées en Amérique. Idéalement, je souhaiterais que les énoncés des *Performances invisibles* soient traduits en d'autres langues...

puisqu'Internet est, en partie du moins, un espace public<sup>3</sup>). Toute personne qui le désire est d'ailleurs cordialement invitée à activer à son tour ces énoncés et – j'insiste sur ce point – selon sa propre interprétation.

De fait, le titre *Performances invisibles* désigne également ces performances qui sont peut-être en train d'être activées, en ce moment même, quelque part dans le monde, ou qui l'ont été et dont personne n'a (encore ?) pris connaissance, à part leur performeur ou leur performeuse.

**AMLS – Vos *Performances invisibles* se situent entre le geste minimal, l'intime et le public, le banal et le transgressif, en passant par une certaine critique de l'ordre social. Parlez-nous de vos intentions artistiques et politiques derrière des performances telles qu'*Ajouter une pincée de sel dans la mer*, *Jouer à cache-cache en solitaire*, *Reculer l'heure de sa montre de 10 minutes*, *Se masturber discrètement contre une sculpture d'Alexander Calder*.**

**SG** – Il n'est pas aisé de traiter des micro-interventions artistiques et en particulier des *Performances invisibles* en des termes généraux ou universaux (c'est-à-dire « macrologiques »). Il est donc heureux que vous citiez quelques *Performances invisibles* très différentes les unes des autres :

- *Performance invisible n° 7, Ajouter une pincée de sel dans la mer* appartient à ces gestes très minimaux dont vous parliez plus haut, apparemment vains et sans autre finalité qu'eux-mêmes. Et c'est précisément en cela qu'ils m'intéressent. Ils invitent à un « usage » renouvelé et profane du monde, qui ne passe plus par la tyrannie de la consommation et de la fétichisation des marchandises, « à une praxis qui s'est libérée de sa relation à une fin, a oublié joyeusement son objectif et peut désormais s'exhiber comme telle, comme un moyen sans fin »<sup>4</sup>.
- De même, *Performance invisible n° 12, Jouer à cache-cache en solitaire*, est une action absurde, lorsqu'elle est pratiquée en solitaire et, en plus, par un adulte. Mais il faut savoir que cette performance se réfère à une autre, au contenu très similaire, intitulée *I Hide* de l'artiste Jiří Kovanda<sup>5</sup> (1977).

3 « [...] [T]out Internet ne fait pas partie de l'espace public, [...] il faut au moins deux conditions. Première condition : que le site, le chat, le forum soient accessibles par n'importe quel internaute. Cela exclut tous les contenus en ligne accessibles avec un mot de passe, les intranets. Deuxième condition : être un site, un forum... dont le contenu porte à la connaissance de tous les faits [...] discutés collectivement. » Éric Dacheux et Sébastien Rouquette, « Internet est-il un espace public ? » dans Béatrice Vacher, Christian Lemoëne et Alain Kiyindou (dir.), *Communication et débat public. Les réseaux numériques au service de la démocratie ?* Paris, L'Harmattan, 2013, <[http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic\\_00848835/document](http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00848835/document)>.

4 Giorgio Agamben, « Éloge de la profanation » dans *Profanations*, Paris, Rivages, 2005.

5 Les performances et les interventions minimales de Jiří Kovanda sont une référence incontournable de ce projet.

Celui-ci l'a réalisée en Tchécoslovaquie, sous le régime communiste, tandis que la population était largement surveillée et forcée de se cacher pour acheter, par exemple, des machines à écrire, puisqu'elles pouvaient faciliter la diffusion d'opinions politiques<sup>6</sup>. Poser le geste de se cacher à nouveau, au Canada, en 2015, qui plus est dans un paysage bucolique, a, bien sûr, une autre portée. Cela rappelle le prix de notre liberté de parole, mais aussi le fait que l'on est espionnés, nous aussi (notamment par d'innombrables caméras de surveillance)...

- *Performance invisible n° 21, Reculer l'heure de sa montre de 10 minutes*, évoque également une autre performance de Kovanda, dans le cadre de laquelle il est simplement arrivé en avance de 10 minutes à un rendez-vous avec des amis. « Reculer l'heure » me semblait toutefois plus inutile encore, allant davantage dans le sens d'une *contreperformance*, comme on parle d'une contreperformance d'une action sur les cours de la bourse.

Dans le cas présent, reculer l'heure de sa montre prend également une tournure politique. J'ai en effet pensé cet énoncé après que la Corée du Nord ait annoncé qu'elle comptait reculer ses pendules de 30 minutes pour se mettre à « l'heure de Pyongyang », rejetant ainsi le fuseau horaire qui leur fût imposé lors du règne colonial japonais (1910-1945)<sup>7</sup>. Je songeais également à l'heure uniformisée de la France et de l'Allemagne, imposée sous l'Occupation, puis adoptée par l'Italie et l'Espagne fascistes et qui a toujours cours aujourd'hui. Comme si l'expression la plus extrême du pouvoir passait (d'abord ?) par une maîtrise du temps.

- *Performance invisible n° 11, Se masturber discrètement contre une sculpture d'Alexander Calder* (comme l'aurait fait Calder lui-même contre chacune de ses œuvres, selon une rumeur rapportée il y a peu par Ragnar Kjartansson). Avec cette performance, j'entendais, d'une part, pointer la fétichisation extrême des marchandises et en particulier des œuvres d'art à notre époque et, d'autre part, le caractère souvent phallogentrique de l'art moderne (représenté ici par *L'homme* de Calder, dont la monumentalité et les formes élancées pourraient faire gloser ou glousser les psychanalystes).

6 Voir notamment : *Life during the Communist era in Czechoslovakia*, <<https://www.private-prague-guide.com/article/life-during-the-communist-era-in-czechoslovakia/>>.

7 <<http://www.koreatimesus.com/n-korea-to-push-back-its-standard-time-by-30-minutes/>>.

Il s'agit aussi d'une réflexion sur notre société hypersexualisée, à l'ère d'Internet, où une performance comme le *Seedbed* de Vito Acconci<sup>8</sup> se retrouve, au fond, démultipliée sur les sites pornographiques.

Enfin, cette performance pourrait également se lire comme un commentaire autoréférentiel par rapport à ma propre activité de performeur œuvrant sans public (mon grand ami Daniel Roy qui documente les performances et performe lui-même, mais aussi me conseille et m'inspire en tout, ne peut être vu comme un « spectateur » de ces actions) et, en quelque sorte, pour mon propre plaisir (onaniste ?).

**AMLS – À travers ce projet, il y a l'idée de détourner notre regard, de rendre visible ce qui est invisible au sein de l'espace urbain. Que souhaitez-vous rendre visible ?**

**SG** – J'ai développé les *Performances invisibles* dans un contexte marqué en Occident par une régression de la liberté d'expression. L'adoption du projet de loi C-51 par Ottawa, les nombreux scandales entourant la surveillance planétaire exercée par l'Agence nationale de la sécurité américaine (NSA), la restriction du droit de manifester dans les rues au Québec, l'omniprésence des caméras de surveillance dans les lieux publics sont autant de facteurs d'une coercition discrète et apparemment sans victime de l'appareil étatique. De fait, les *Performances invisibles* peuvent être comprises notamment comme une invitation lancée à mes contemporains et à mes contemporaines de se réapproprier l'espace public, social et politique, à faire de celui-ci un espace d'action, de réflexion et de subversion. S'il y a une part d'utopie dans ce projet, c'est précisément dans cette adresse à mes semblables qu'il faut la chercher, dans ce « dispositif personnel » que j'ai conceptualisé et qui est, au fond, une main tendue.

**AMLS – Diriez-vous que le fait d'occuper l'espace public, de travailler avec lui est politique ?**

**SG** – Je ne peux pas, bien sûr, me prononcer au nom de tous les artistes qui ont des pratiques clandestines dans l'espace public, mais je crois qu'en ce qui concerne les *Performances invisibles*, il faudrait parler de « micropolitique », à un bémol près...

En effet, les théoriciens qui abordent le micropolitique évoquent souvent une forme de désengagement. Ainsi, Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs écrivent dans l'introduction du catalogue *Les commensaux. Quand l'art se fait circonstances* : « [S]i ces pratiques indiquent bien une revivification du politique

<sup>8</sup> *Seedbed* est une performance célèbre de Vito Acconci, réalisée du 15 au 29 janvier 1972 à la galerie Sonnabend de New York. Sous une rampe installée dans la galerie, l'artiste se masturbait et partageait ses fantasmes retransmis par haut-parleur avec les visiteurs et les visiteuses qui ne pouvaient le voir.

en art, elles relèvent d'une attitude très différente de l'idéal des avant-gardes, n'appelant nullement à quelque mobilisation collective [...]. Les modélisations micropolitiques qu'elles proposent apparaissent ainsi davantage comme un ultime moyen de l'artiste [...] pour assumer le désenchantement et le désarroi qui sont trop souvent, hélas, le lot du citoyen contemporain »<sup>9</sup>.

De même, pour Paul Ardenne<sup>10</sup>, l'art micropolitique est le fait d'« artistes [qui] ont fait leur deuil des engagements frontaux »<sup>11</sup>. Rejetant l'art engagé, « [soutenu] par les institutions, [et qui] sert à celles-ci, pour l'essentiel, d'alibi démocratique et ne s'élève guère au-dessus du "politiquement correct" », il lui préfère un art travaillant dans les interstices entre « le centralisé et le segmentaire », entre « l'idéologie dominante » et les « comportements [...] pas forcément intégrés dans la mécanique sociale », pour suggérer justement de nouvelles « lignes de fuite », des « effets de parasitage »<sup>12</sup>. « L'art micropolitique, poursuit-il, adoptera tout aussi fréquemment un tour polémique. Intervenir de manière équivoque, s'immiscer : autant d'attitudes que l'artiste micropolitique a soin de cultiver, sinon d'intensifier. »

De fait, Ardenne apporte lui-même une nuance intéressante à la vision sombre qu'il dresse de ces artistes contemporains qui n'adhèrent « fondamentalement à rien, pas plus qu'ils ne *sont contre*, viscéralement » et qui n'auraient en partage qu'une question en forme de réponse (douloureuse) : « Face aux actuels systèmes de domination, d'une puissance inouïe de coercition, existe-t-il une efficacité naturelle de l'art à refonder le monde ? La réponse est implicite, et cette réponse est non, qu'on le déplore ou non ». Il ajoute en effet un peu plus loin : « Pour les artistes [micropolitiques], il ne s'agit plus d'édifier un monde mais de participer, à la mesure de soi, au monde qui existe *hic et nunc*. Il s'agit de créer du "politique" sur des terrains incertains et mouvants davantage qu'en suivant des lignes déterminées par avance ».

J'aimerais ici reconsidérer cette vision. En effet, bien que j'intervienne dans l'espace public de manière équivoque et que je crée des « effets de parasitage » micropolitiques, je n'ai pas renoncé pour autant à m'engager frontalement dans mon travail, comme le démontrent plusieurs *Performances invisibles*, telles que : *S'efforcer de transmettre télépathiquement le désir de démissionner de ses fonctions à un chef d'État (par exemple, Stephen Harper)* ou *Éjaculer dans une chaussette pour*

9 Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les commensaux. Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001.

10 Paul Ardenne a lui-même organisé une exposition intitulée *Micropolitiques*, au Magasin de Grenoble en 2000.

11 Toutes les citations de Paul Ardenne sont tirées de la conférence *Micropolitiques* qu'il a donnée la même année, à cette occasion au Magasin, le Centre national d'art contemporain de Grenoble, <[www.arpla.fr/canal10/ardenne/micropolitiques.pdf](http://www.arpla.fr/canal10/ardenne/micropolitiques.pdf)>.

12 Citant au passage Gilles Deleuze et Félix Guattari qui ont forgé l'expression « micropolitique ». Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Micropolitique et segmentarité » dans *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

*homme neue Dolce & Gabbana*, dans lesquelles je m'oppose, d'une part, à l'ancien premier ministre du Canada, et, d'autre part, à la vision « hétéronormative » de la famille curieusement promue en 2015 dans les médias, par Domenico Dolce et Stefano Gabbana, tous deux ouvertement homosexuels...

Néanmoins, dans ces œuvres, je n'adopte pas un discours monolithique ou strictement partisan. Et il faut bien reconnaître que je rejette avec elles tout effet « spectaculaire » ou grandiloquent. Ainsi, à l'activisme politique traditionnel (qu'on retrouvait encore chez les avant-gardes) se voit préférer ici un geste absurde : transmettre télépathiquement le désir de démissionner à un politicien, certes honni<sup>13</sup>. Tandis que le *money shot*, symbole d'un certain « succès »<sup>14</sup>, se voit dissimuler dans une chaussette, conservant intacte son ambiguïté : entre la jouissance (de l'artiste ou la frustration du spectateur-voyeur) et la profanation (d'un vêtement griffé). Conséquemment, si avec les *Performances invisibles* je ne cherche pas à « refonder le monde », je tente néanmoins de créer du « politique », au cœur du « terrain incertain et mouvant » de l'espace public.

**AMLS – S'inscrire au cœur du « terrain incertain et mouvant » de l'espace public, est-ce cela que vous entendez par une « poésie du déplacement » ?**

**SG** – J'ai employé cette expression pour parler de deux autres projets : *VOX* (dans lequel j'ai colligé par écrit toutes les phrases que j'ai entendues à l'extérieur de mon appartement entre le 25 juillet 2009 et le 24 juillet 2010) et *LOCUS* (dans lequel j'ai colligé par écrit les géolocalisations de tous les endroits où je me suis rendu pendant une année également). Il est vrai toutefois que dans la plupart de mes travaux, j'opte pour une certaine « poésie du déplacement », puisqu'en lieu et place d'une création « originale », je me contente souvent de « déplacer » un objet préexistant (que ce soit une œuvre passée ou une anecdote historique); ce « déplacement », ce « recadrage » étant à mes yeux assez riche de connotations diverses pour se suffire à lui-même et dire quelque chose de notre temps.

**AMLS – En tant qu'artiste conceptuel, vous utilisez une grande variété de formes et de médias afin de transgresser les genres et de questionner leurs limites. Cette démarche vous semble-t-elle être une posture privilégiée de dialogue à la fois avec le spectateur – ou la spectatrice – et l'histoire de l'art ?**

**SG** – En effet, pour saisir ma pratique, on pourrait parler, à la suite de Nicolas Bourriaud dans *Radicant*, d'un « art du transfert : on transporte des données ou

<sup>13</sup> Cette performance réactive notamment celle de Gianni Motti : *Nada por la fuerza, todo con la mente* (1997).

<sup>14</sup> Cette expression désigne autant une photographie ou un film qui est assuré de remporter un succès commercial, que l'éjaculation comme point culminant ou apogée d'un film pornographique.

des signes d'un point à un autre [...] »<sup>15</sup>, la création appartenant chez moi à une forme de « collectivisme culturel », une « postproduction », puisque chacune de mes œuvres, ou presque, réactive, réplique, parodie, détourne, complète ou s'approprie plus directement une ou plusieurs œuvres du passé ou du présent, « l'histoire de l'art constitu[ant] un répertoire de formes, de postures et d'images, une boîte à outils où [comme] chaque artiste, [je suis] en mesure de puiser »<sup>16</sup>.

**AMLS – Vous avez dit au sein d'un article publié dans *Le Devoir* s'intitulant « L'art invisible pour reprendre la ville »<sup>17</sup> que « l'œuvre n'existe qu'à travers le don ». Qu'en est-il de ce don de l'artiste ?**

**SG** – Dans cette entrevue, je faisais référence à une œuvre de Félix González-Torres<sup>18</sup>, qui est constituée de bonbons durs enveloppés, dont le poids total équivaut à celui de son amoureux défunt, et que le public peut emporter gratuitement, dans un geste rituel qui rappelle la communion eucharistique. J'aime la portée poétique et politique de cette œuvre et le fait qu'elle s'active à travers le don de l'artiste au public. Avec les *Performances invisibles*, j'essaie, dans un même esprit, d'offrir quelque chose à mes semblables, d'aller vers eux.

**AMLS – Tout comme les avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle ont largement choisi de s'illustrer par l'éphémère : happenings, art corporel, land art, *in situ*, etc., vous explorez à travers vos différentes propositions l'éphémère. Quelle est l'importance de l'éphémère dans votre démarche ?**

**SG** – Les propositions éphémères sont peut-être toujours des *memento mori*, n'est-ce pas ? Elles aideraient alors à « mal dire » à la fois la beauté de l'existence et son essentielle fragilité ? Qui sait ?

**AMLS – Vos différentes interventions éphémères peuvent faire penser à l'empreinte écologique que nous laissons derrière nous à travers nos actions quotidiennes. Cette empreinte se veut le résultat d'actions pouvant nous sembler « banales », mais qui, si nous regardons sous l'angle écologique, revêt un caractère résolument collectif et durable. Vos micro-interventions furtives et minimales laissent-elles, tout comme l'empreinte écologique, des traces durables dans la collectivité ?**

<sup>15</sup> Nicolas Bourriaud, *Radical. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Jérôme Delgado, « L'art invisible pour reprendre la ville », *Le Devoir*, 4 août 2015.

<sup>18</sup> Félix González-Torres, « Sans titre » (Portrait de Ross à Los Angeles), 1991. Bonbons enveloppés individuellement dans du cellophane multicolore, approvisionnement sans fin. Dimensions variables ; poids idéal de 175 lbs. Art Institute of Chicago.

**SG** – J’apprécie d’autant plus cette analogie que dans plusieurs *Performances invisibles* je me contente de « perdre » ou d’« abandonner » quelque chose, comme si, au fond, je « pratiquais » ou je « performais » la consommation pour elle-même de biens divers, le gaspillage, la pure perte (à l’instar peut-être des sociétés capitalistes...). Quant à savoir si mes performances laisseront des « traces durables dans la collectivité », seul l’avenir le dira...



Steve Giasson, *Performance invisible n° 21, Reculer l'heure de sa montre de 10 minutes*, 2015.  
Performeur: Steve Giasson. Photographe: Daniel Roy

# ACTUALITÉS UQAM

## Poétiser le quotidien

Steve Giasson réalisera au cours de l'année plus de 130 performances dans l'espace urbain montréalais.

Par [Claude Gauvreau](#)

31 Août 2015 à 15H48



Performance de Steve Giasson: demeurer immobile et en silence un certain temps.

Photo :Daniel Roy.

Demeurer immobile et en silence un certain temps... Ajouter une pincée de sel dans la mer... Boire de la vodka sous une averse... Dans une file d'attente, laisser systématiquement passer les gens... Répandre de la mélasse le long des rues qui délimitent le quartier Centre-sud, anciennement connu sous le nom de «Faubourg à m'lasse»...

Ces énoncés, et bien d'autres, ont été conçus par Steve Giasson, doctorant en études et pratiques des arts, pour son projet intitulé *Performances invisibles*. Celui-ci prévoit la réalisation de plus de 130 performances, souvent minimalistes et pince-sans-rire, qui se déploieront dans l'espace urbain jusqu'en juillet 2016. Le projet s'inscrit dans le cadre du volet «Micro-interventions dans l'espace public» du [Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal DARE-DARE](#).

Les performances prennent d'abord la forme de simples phrases, en français, en anglais et en espagnol, mises en ligne tous les mardis et jeudis sur un [site Internet](#) créé à cet effet. Elles sont aussi partagées sur la page Facebook de

DARE-DARE. Steve Giasson active ensuite chacun de ces énoncés dans les lieux les plus divers et les plus triviaux: rue, parc, toilette publique, gymnase, librairie, bibliothèque... Certains, comme «respirer au lieu de travailler» ou «épier quelqu'un ou quelque chose de sa fenêtre» peuvent aussi être activés de chez soi.

«Ces performances se font sans préavis et sont autant d'occasions d'injecter de la fiction dans le réel, d'insuffler un peu de poésie dans le quotidien, souligne le doctorant. N'importe qui peut s'emparer des énoncés, les interpréter à sa façon et les activer sous une forme ou une autre. J'invite les gens à me faire parvenir la documentation de leurs performances – photos, vidéos, pistes sonores, textes –pour qu'elle soit mise en ligne sur le site Internet.»

Détenteur d'un baccalauréat en arts visuels et médiatiques et d'une maîtrise en théâtre de l'UQAM, Steve Giasson est un artiste conceptuel qui utilise l'écriture, la performance, l'installation et la vidéo. Ses travaux reposent sur un effort de démythification du processus créateur et de la figure de l'artiste. Ils ont été présentés dans des expositions internationales au Canada, aux États-Unis, au Mexique, en Angleterre, en France, en Allemagne, en Suisse et en Suède. Le doctorant a remporté, en 2015, le Prix de la Vitrine culturelle, décerné à un artiste de la relève, pour son installation VOX à l'événement Art souterrain.

## Se réapproprier l'espace public

Selon Steve Giasson, ses performances invisibles sont une façon de se réapproprier l'espace public et de réagir à l'obsession de sécurité. «Sans sombrer dans la paranoïa, il faut reconnaître que nous vivons dans une société où nos actions dans l'espace public sont souvent scrutées, limitées et contrôlées. Pensons, par exemple, à l'omniprésence des caméras de surveillance dans différents lieux publics ou à la difficulté, depuis le printemps étudiant de 2012, de manifester librement dans les rues de Montréal.»

L'artiste reconnaît que ses performances se situent à la marge du marché de l'art. «Mon travail de création ne peut pas être confondu avec une forme de divertissement social ou d'animation culturelle», dit-il.

## Une signification politique

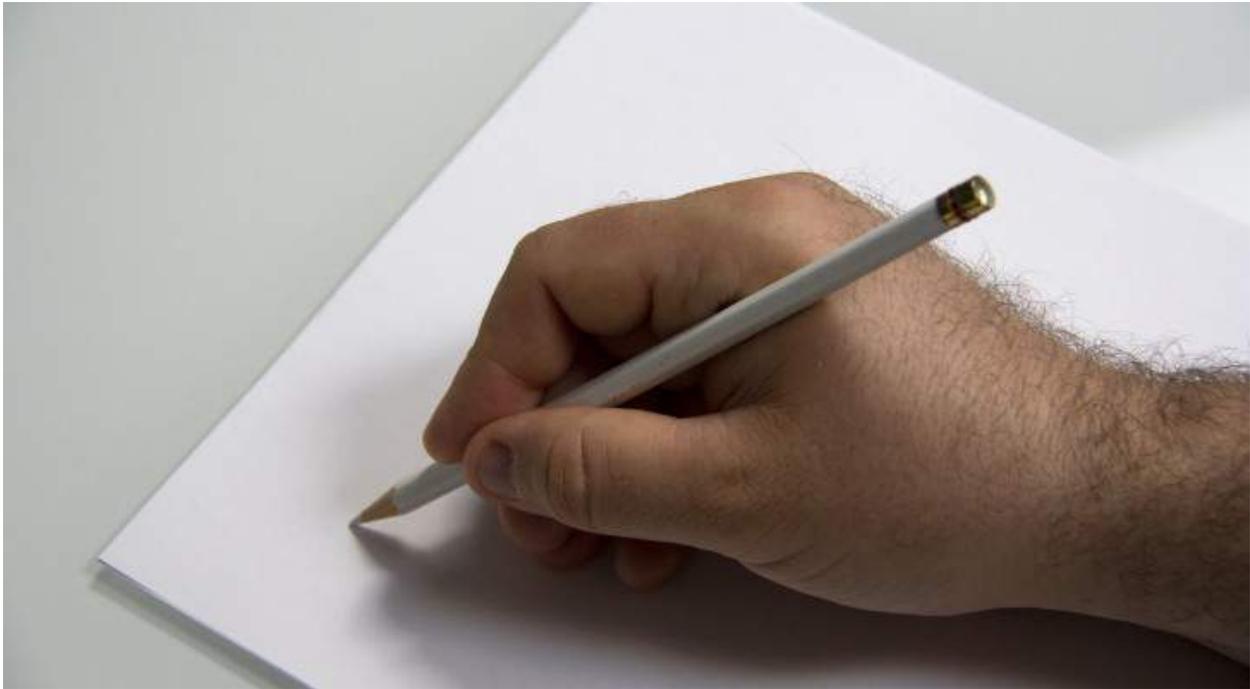
À l'instar de son directeur de thèse Patrice Loubier, professeur au Département d'histoire de l'art, Steve Giasson croit que le fait d'intervenir dans l'espace public et de le travailler revêt parfois une signification politique. «Certains de mes énoncés, comme "manger des truffes au milieu des clochards", ont un caractère directement politique, affirme-t-il. Le grand dramaturge allemand Heiner Müller disait que *ce serait un acte révolutionnaire si les gens prenaient consciemment plaisir à en voir d'autres qui n'ont rien à bouffer. Il y aurait alors l'ombre d'une chance qu'un jour ces clochards finissent par être exaspérés et fassent quelque chose.*»

## Entre l'art et la vie

Pour certaines performances, le doctorant s'inspire de mouvements artistiques d'avant-garde – Futurisme, Dada, Fluxus, art conceptuel, Pop Art – qui ont cherché à abattre les frontières entre l'art et la vie. «J'aime revisiter des œuvres du passé pour voir dans quelles mesure elles nous parlent encore, dit-il. Pour les artistes appartenant à ces mouvements, même les gestes les plus anodins devenaient des outils de création. Face à mes performances, on peut se demander si c'est l'art qui se rapproche de la vie ou si c'est la vie qui prend la place de l'art.»

Les performances de Steve Giasson ont débuté en juillet dernier. Comment les gens réagissent-ils ? «Parfois, certaines personnes détournent le regard, alors que d'autres ont une réaction plus forte. Un jour, j'étais immobile et silencieux sur un terre-plein de la rue Notre-Dame, entouré de voitures qui circulaient à vive allure. Un policier s'est approché et m'a demandé poliment si j'avais envie de me suicider. Comme quoi, même un geste aussi innocent que se tenir immobile et en silence peut comporter une part de risque.

<http://www.actualites.uqam.ca/2015/poetiser-quotidien-par-performances-invisibles>



## Occuper (discrètement) l'espace public

7 octobre 2015 Par [Catherine Drapeau](#)

**L'artiste conceptuel Steve Giasson invite les gens à se ré-appropriier l'espace public dans sa troisième exposition solo, *Performances invisibles*.**

Des mots, des énoncés, qui peuvent être absurdes, poétiques, simples, parfois engagés, puis des actions. C'est ce que propose Steve Giasson dans son plus récent projet diffusé sur une période d'un an, soit du 7 juillet 2015 au 6 juillet 2016. L'oeuvre est un volet du projet «Micro interventions dans l'espace public», un appel de dossier du centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal DARE-DARE.

«Il s'agit d'une façon d'inciter le public à trouver un moyen de poétiser leur monde, tout en les incitant à réfléchir à certains enjeux d'ordre plus politique, ou à se rendre compte de l'absurdité de certaines situations qui parsèment notre vie», note le doctorant en études et pratique des art à l'UQAM.

L'artiste, qui détient une formation en arts visuels, en théâtre et en littérature, s'alimente de ces médiums qui enrichissent sa pratique artistique. Les 130 performances prennent d'abord la forme d'énoncés, de courtes phrases, diffusées sur le web, qui décrivent des idées d'œuvres. Elles n'existeront que durant l'intervalle de temps pendant laquelle l'artiste occupera l'espace public pour les réaliser, mais sans public.

Il les qualifie d'invisibles, car elles ne sont pas annoncées. Elles sont toutefois exposées sur un site web qui leur est dédié. L'artiste indique qu'il utilise cette plateforme pour disséminer les œuvres, car les gens ne pourraient pas les voir autrement. «C'est le paradoxe de faire des œuvres qui sont à la fois invisibles, mais à la fois rendues visibles par la trace qu'elles ont laissé. Celles-ci sont documentées sur le web par mon collègue Daniel Roy qui joue un rôle important dans le projet», note l'artiste, aussi titulaire d'un baccalauréat en arts visuels et médiatiques et d'une maîtrise en théâtre de l'UQAM.

La performance traditionnelle se fait devant public, alors que dans le cas de *Performances invisibles*, le public ignore qu'il s'agit d'une forme d'art. «Nous pouvons soupçonner ou se demander ce que fait cet individu, mais a priori, on ne se dit pas *ceci est une œuvre d'art*, car il y a une absence d'indicateur ou de signaux précis», admet le professeur au Département d'histoire de l'art et directeur de recherche au doctorat en études et pratiques des arts, Patrice Loubier.

Elles passent inaperçues dans le tissu du quotidien et cela représente une partie importante de l'art d'intervention. «Ce sont des types d'œuvres qui créent des petits décalages dans l'espace public et qu'on peut observer si cela titille notre curiosité, précise-t-il. C'est un peu énigmatique.»

### **Susciter des réflexions**

Certaines œuvres sont plus engagées et ont un discours qui est plus direct, plus frontal. À guise d'exemple, l'artiste mentionne sa performance n.9 *Insérer discrètement des bijoux dorés dans l'Agora de Charles Daudelin* au Square Viger de Montréal, qu'il a réalisée afin de réagir à l'annonce que l'Agora allait être détruite.

«Je trouve que ça en dit long sur la place de l'art dans la société. Ce n'est pas parce que lorsqu'une œuvre publique ne semble plus faire l'affaire des gens, il faut la détruire», pense-t-il.

«Puisqu'aux yeux de nos dirigeants il n'y a peut-être que l'or qui brille qui peut avoir de la valeur, je me suis dit qu'il faudrait peut-être insérer des bijoux dorés dans l'Agora», remarque Steve Giasson.

Dans ce genre de processus, la vie et l'art deviennent très imbriqués. Le travail de réflexion et de création constant est un défi pour lui, mais qui comprend toutefois des avantages. L'implication du public est aussi sollicitée. Le doctorant invite le public à proposer et envoyer leur propre version de ses énoncés, qu'il publie deux fois par semaine sur son site.

### **L'art dans l'espace public**

À l'occasion de l'appel de dossier *Micros interventions dans l'espace public*, l'organisme DARE-DARE, qui se dédie exclusivement à la diffusion de projets dans l'espace public, a retenu la candidature de Steve Giasson. «Le fait que le projet soit aussi imposant est une des caractéristiques qui nous y a fait croire», observe le coordonnateur à la programmation de DARE-DARE, Martin Dufrasne. «Nous étions curieux de voir quel résultat cela pourrait générer, quel genre de participation cela pourrait susciter chez le grand public», dit-il.

Parmi les mandats du centre d'artiste, permettre la recherche et l'avancement de la pratique artistique est un point essentiel. DARE-DARE s'intéresse au projet *Performances invisibles* pour ce qu'il amène à la pratique de la performance et comment il la critique. «C'est la première fois que nous appuyons un projet de cette nature-là, aussi long et qui fait des actions performatives, observe Martin Dufrasne. À chaque année, nous essayons de diversifier notre programmation et ce projet-là est complètement différent de ce que DARE-DARE a présenté jusqu'à maintenant.»

L'artiste, dont les performances passent inaperçues dans l'espace public, souhaite se démarquer dans ce projet en proposant au public une façon d'être au monde. Ce sera à son tour d'ouvrir l'oeil.

Crédit photo: Steve Giasson. Performance invisible No. 24 (Compter les secondes de silence (dans une minute, dans une heure, dans une journée, dans une semaine, dans un mois, dans une année, dans une vie).) Performeur : Steve Giasson. Photographe : Daniel Roy. 20 septembre 2015.

<http://montrealcampus.ca/2015/10/occuper-discretement-lespace-public/>

# Rétrospective et réactualisation de l'exposition *Monuments aux victimes de la liberté*

Par Josée Desforges

## MONUMENTS AUX VICTIMES DE LA LIBERTÉ

Commissariée par Mélanie Boucher, Nathalie Casemajor,  
André-Louis Paré et Bernard Schütze \*

Peu avant les élections fédérales du 19 octobre 2015, la Commission de la capitale nationale, talonnée par le gouvernement conservateur de Stephen Harper, était sur le point d'approuver et de cofinancer la construction de l'imposant *Monument aux victimes du communisme*. La forme colossale et brutale de ce monument, constituée de crêtes et de sillons, devait être érigée sur le terrain adjacent à la Cour suprême du Canada jusque-là réservé à un potentiel troisième édifice du plus haut tribunal du Canada afin de reproduire la triade architecturale du Parlement. Ce projet a suscité de vives oppositions, non seulement au sujet de sa forme surdimensionnée et de son emplacement inapproprié, mais aussi quant à son sujet.

Dès 2014, les Entrepreneurs du commun<sup>1</sup> ont élaboré le concept d'une exposition s'inspirant de l'opposition des termes *communisme* et *liberté*

sous-entendue dans le nom du monument et dans celui de l'organisme qui cofinance le projet : *Tribute to Liberty* (Hommage à la liberté). L'appel de propositions demandait aux artistes de questionner l'instrumentalisation idéologique du concept de liberté par le gouvernement conservateur. 24 contre-propositions ont été retenues afin de répondre au monologue autoritaire du gouvernement conservateur et à son projet monumental en offrant une multiplicité de voix, d'objets et de figures présentés comme des victimes de la liberté. Les œuvres ont été exposées en pleine campagne électorale au centre d'artistes Axénéo<sup>7</sup> situé à Gatineau, dans l'exposition *Monuments aux victimes de la liberté*.

Malgré l'accession récente des libéraux au pouvoir, l'exposition qui initiait une réflexion critique sur le futur *Monument aux victimes du communisme* garde toute son



actualité. En effet, au moment où j'écris ces lignes, l'édification du monument, quoique retardée, est toujours prévue. En décembre 2015, la nouvelle ministre libérale du Patrimoine canadien, Mélanie Joly, diminuait le budget octroyé au projet par le gouvernement fédéral, demandait le déplacement du monument ainsi qu'un nouveau *design*, mais continuait néanmoins à soutenir le projet d'élever un monument commémoratif aux victimes du communisme. Un sondage a été mis en ligne du 2 au 16 février 2016 afin d'interroger la population canadienne sur les objectifs, les rôles et les formes du futur monument.

#### La tragédie conservatrice et la farce libérale

Dans le 18 *Brumaire de Louis Bonaparte* (1852), Karl Marx écrit à propos des grands événements qu'ils se répètent deux fois : la première en tant que tragédie et la seconde comme une farce. Les deux projets de *Monument aux victimes du communisme* proposés sous le gouvernement

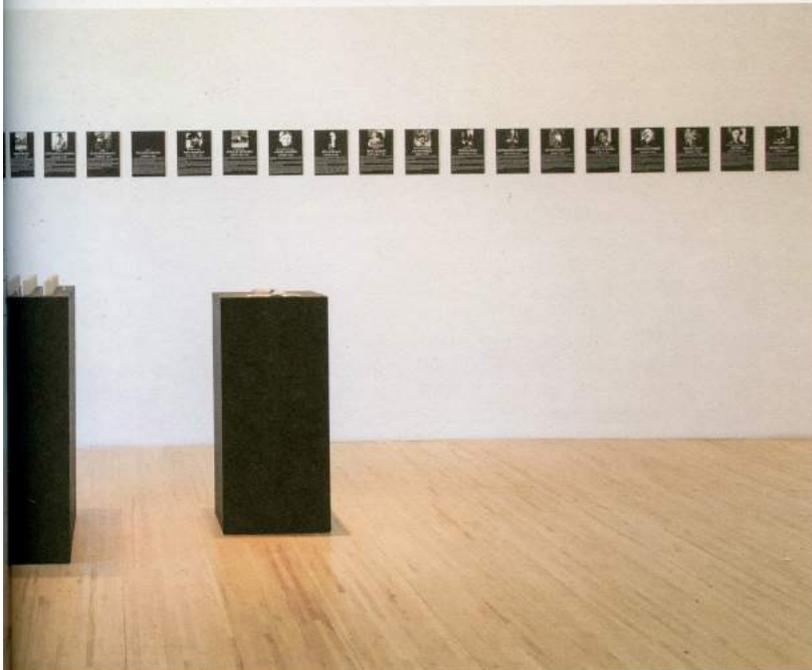
conservateur de Stephen Harper et sous le gouvernement libéral de Justin Trudeau cadrent avec ce schéma historique. La première proposition est tragique, car elle impose un projet pourtant critiqué par la juge en chef de la Cour suprême et par la Commission de la capitale nationale, sans compter les rebuffades de nombreux architectes et urbanistes. Nathalie Casemajor, membre du collectif *Entrepreneurs du commun* et cocommissaire de l'exposition *Monuments aux victimes de la liberté*, a pour sa part dénoncé dans la revue *Espace art actuel* (hiver 2016) l'écrasement des mécanismes démocratiques par le gouvernement conservateur dans le but de perpétuer la longue lutte anticommuniste canadienne.

Avec la seconde proposition préparée par le gouvernement au pouvoir vient la farce libérale. Celle-ci consiste à convaincre la population canadienne qu'un sondage de trois questions à choix multiples mis en ligne pendant 15 jours est suffisant pour que l'on puisse considérer prendre une décision collective, éclairée et transparente

sur ce que sera le futur *Monument aux victimes du communisme*. L'illusion démocratique du sondage a été utilisée en 2012 par le gouvernement conservateur qui avait demandé à la population de choisir les artefacts-vedettes du nouveau Musée canadien de l'histoire parmi des objets présélectionnés, sans toutefois demander l'avis des Canadiens et Canadiennes sur le changement de nom et de mandat de l'ancien Musée canadien des civilisations. De même, les questions savamment orientées par les libéraux à propos du futur monument empêchent toute remise en question des fondements idéologiques et politiques du projet. Le formulaire comprend une section ouverte aux commentaires, mais ce type de recensement est difficilement quantifiable, contrairement aux questions à choix de réponses. De plus, l'emploi du terme *communisme* dans le discours tenu par les instigateurs du projet, vivement critiqué pour ses allures de fourre-tout idéologique, n'est jamais abordé. Ainsi, malgré les changements apportés par le gouvernement libéral et l'apparente ouverture de celui-ci, le *Monument aux victimes du communisme* demeure un projet directif, cloisonné et réducteur.

#### Le décroïsonnement par la multiplicité

Au directivisme du gouvernement, à la réduction idéologique et au cloisonnement du terme *communisme* de même qu'à l'unicité du monument, l'exposition *Monuments aux victimes de la liberté* répond par la multiplication des voix et la profusion d'objets dont certains tendent à déconstruire la forme traditionnelle du monument jusqu'à sa disparition.



Projet EVA (Simon Laroche et Étienne Grenier)  
*Micro-monuments souvenirs (Bientôt en vente I)*, 2015.  
 Archives de production.  
 Photo : Rémi Thériault.

## 24 contre-propositions ont été retenues afin de répondre au monologue autoritaire du gouvernement conservateur et à son projet monumental en offrant une multiplicité de voix, d'objets et de figures présentés comme des victimes de la liberté.

La diversité des propositions des 16 artistes ayant contribué à l'exposition renverse en elle-même le monolithisme du *Monument aux victimes du communisme*. Alors que les décisions du gouvernement conservateur et de *Tribute to Liberty* ont été prises en lieu clos, les Entrepreneurs du commun se sont tournés vers la communauté artistique canadienne afin d'élargir les réponses à leur « commande ». Ce mouvement d'expansion vers autrui habite certaines œuvres, notamment dans le projet d'Edith Brunette, *Contre-monument à 100 millions de brins d'herbe identiques* (2015). Luttant contre l'esthétique du gazon parfait comme symbole du capitalisme, l'artiste a proposé de planter une semence d'herbe sauvage pour chacun des brins d'herbe qui sera soigneusement entretenu autour du futur monument. Pour mener à bien ce projet, Brunette demande la participation de plusieurs groupes communautaires, détournant ainsi le concept des Jardins de la victoire élaboré par le gouvernement canadien lors de la Deuxième Guerre mondiale. La mise en commun se trouve amplifiée par cette prise en charge collective du monument. Chez d'autres artistes, la multiplicité des voix se manifeste à travers un dénombrement, notamment dans *Communities III* (2013) de Frank Shebageget, qui inscrit sur un papier goudronné le nom des 719 communautés inuites et métisses du Canada laissées à l'abandon

par les gouvernements canadiens. Nicolas Rivard offre un autre exemple de déferlement dans son inventaire vertigineux des actions perpétrées par le gouvernement Harper depuis son arrivée au pouvoir en 2006 avec *Curriculum vitae d'un gouvernement du désastre* (2015). Pour sa part, Étienne Tremblay-Tardif transforme l'objet du monument en avalanche auditive de discours politiques, de données biographiques des membres de *Tribute to Liberty* et d'extraits des réflexions du philosophe Maurizio Lazzarato sur le néolibéralisme et la liberté. Son œuvre sonore *Separation of Capital and State* (2015), diffusée dans les toilettes, s'est imposée à tous ceux et celles qui ont dû utiliser les lieux d'aisance d'Axénéo7.

Au dénombrement des voix se joint une recension des victimes de la liberté, laissés pour compte du régime néolibéral canadien. Plusieurs artistes ont souligné la précarité de certaines minorités. Dans *Sleeping Data* (2015), Dominique Sirois imprime sur un sac de couchage, symbole de l'itinérance, des graphiques témoignant de la pauvreté des femmes. Dans *Segregation Unit 01* (2015), Sheena Hoszko dénonce plutôt le milieu de vie des prisonniers canadiens en reconstituant à l'échelle une unité d'isolement. La figure de l'artiste a également été présentée comme une victime du système néolibéral dans la vidéo de Thierry Marceau

intitulée *Pogo et les sept nains : résidence de production de 14 ans en vue de la vente aux enchères* (2015), qui dénonce l'emprisonnement résultant du marché de l'art. Pour sa part, Clément de Gaulejac, dans *Tronc commun* (2015), demande au public une contribution volontaire afin d'activer une boîte à musique qui égraine les notes du chant de *L'Internationale*. Dans *Spectres* (2015), Steve Giasson présente les 11 éditions du *Manifeste du Parti communiste*, de Karl Marx, disponibles sur le site internet américain de la multinationale Walmart. Les ouvrages sont suspendus à un mur dans les sacs en plastique semi-transparents de l'entreprise. À travers cette confrontation satirique entre les systèmes capitaliste et communiste, l'installation rappelle les dérapages de l'entreprise dans sa lutte contre la syndicalisation de ses travailleurs et travailleuses. De plus, l'achat en ligne dénonce la centralisation des entreprises de commerce électronique via les multinationales comme Walmart, mais aussi Amazon, dont on connaît les manquements à l'éthique.

Plusieurs artistes ont interrogé la matérialité, l'unicité et la grandiloquence du projet de monument présenté par le gouvernement conservateur et *Tribute to Liberty*. Dans *Guerre de la liberté* (2014), Michel de Broin a troqué les formes abstraites du monument étatique contre celles de bras armés pointant

dans tous les sens. Emmanuel Galland a proposé une maquette montrant la monumentalisation de l'affirmation négative « NO » dans un monument minimaliste intitulé *Quand c'est non, c'est non* (2015). Dans *A Proposal for a Monument That is Not Really There* (2015), Milutin Gubash a pour sa part exposé la plaque d'un monument invisible à l'extérieur de la galerie. En outre, plusieurs artistes, dont Anne-Marie Trépanier et Alexandre Piral avec leur site internet *excellentes.solutions* (2015), ont misé sur la profusion d'images. C'est dans cette volonté de multiplier non pas l'image, cette fois, mais l'objet du monument que s'est positionné Projet EVA. Le duo d'artistes constitué de Simon Laroche et d'Étienne Grenier a proposé de s'infiltrer dans le marché économique en vendant des micromonuments-souvenirs sur le lieu occupé par le futur monument commémoratif. Les micromonuments en question sont en fait des coffrets bipartites composés

de deux segments amovibles qui s'emboîtent l'un dans l'autre. La partie positive est une réplique du *Monument aux victimes du communisme*, alors que la partie négative – le moule – devient un nouveau monument dédié aux victimes de la liberté. Ces victimes de la liberté sont incarnées par les fiches nécrologiques de 28 personnes tuées sous le joug de démocraties libérales.

#### Réactualisation

Ironiquement, l'objet souvenir que propose le Projet EVA fait penser à la réappropriation du projet des conservateurs par les libéraux qui cherchent à donner l'impression à la population canadienne de faire partie du nouveau projet. Comme le monument bipartite du Projet EVA, la deuxième proposition des libéraux restera toujours moulée sur la première puisqu'elle conserve le concept de *communisme*, avec les problèmes sémantiques qu'il implique, et ce, malgré la réflexion menée sur la forme du monument

et son lieu d'accueil. Ainsi, bien qu'elle ait pris fin en octobre 2015, l'exposition *Monuments aux victimes de la liberté* conservera son actualité tant que le projet du *Monument aux victimes du communisme* existera. Ces contre-monuments, d'abord conçus pour hanter l'ancien premier ministre Stephen Harper, selon les mots de Marie-Ève Charron dans *Le Devoir*, dissipent aujourd'hui l'illusion démocratique déployée par Patrimoine canadien. Pour ce qui est des nouvelles possibilités qui ressortiront du sondage, elles ne pourront qu'être une autre farce à l'ombre de la richesse des réflexions déjà offertes à Axénéo7. ■

\* MONUMENTS AUX VICTIMES DE LA LIBERTÉ. Exposition commissariée par Mélanie Boucher, Nathalie Casemajor, André-Louis Paré et Bernard Schütze pour les Entrepreneurs du commun. Présentée au Centre d'artistes Axénéo7, du 24 septembre au 17 octobre 2015.

1 Erik Bordaileau, Mélanie Boucher, Michel de Broin, Nathalie Casemajor, Gregory Chatonsky, Dalie Giroux, François Lemieux, Michael Nardone, André-Louis Paré, Jean-Michel Rose, Bernard Schütze et Stefan St-Laurent. En attendant la publication du catalogue de l'exposition, le site internet du collectif héberge la documentation de l'exposition : <http://entrepreneursdumcommun.net/>

Steve Giasson.  
Spectres (détail), 2015.  
Photo : Martin Vuette



Josée Desforges. « Rétrospective et réactualisation de l'exposition *Monuments aux victimes de la liberté* », *Spirale*, no 257, été 2016, p. 60-63.

Article

---

« Êtes-vous afterpop ? »

Antonio Domínguez Leiva

*Spirale : arts • lettres • sciences humaines*, n° 254, 2015, p. 62-64.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/79857ac>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

# Êtes-vous afterpop ?

Par Antonio Dominguez Leiva

L'irruption d'une rubrique « pop » dans un haut lieu de haute culture tel que celui-ci peut d'emblée prêter à irritation ou sourire (que l'on soit d'humeur plutôt apocalyptique ou intégrée, selon la célèbre distinction proposée il y a un demi-siècle par Umberto Eco). Elle peut, alternativement ou successivement, passer pour une dégradation des enjeux du discours intellectuel (ou tout simplement du goût des intellectuels), une provocation héritière des réappropriations avant-gardistes des rebuts de la culture de masse, une portion congrue de « divertissement » au sein d'une somme de réflexions « sérieuses » sur notre temps, ou encore l'entrée dans l'ère de l'afterpop.

Si l'on connaît de longue date les trois premières options (qui ont dominé le discours critique sur la culture populaire depuis l'émergence de la modernité), la quatrième caractériserait le moment « exact » où nous nous trouvons en publiant cet article. Non plus le moment « pop » qui, du Pop Art au postmodernisme, a caractérisé le jeu (au sens du *serio ludere* érasmien) avec les formes, les thèmes et les genres popu-

laires (de Paolozzi à Pynchon, en passant par Kubrick, Venturi ou Burroughs), mais celui d'un après-pop, théorisé entre autres par Eloy Fernández Porta dans son ouvrage de 2007 (*Afterpop. La literatura de la implosión mediática*).

À l'âge de « l'implosion médiatique », les frontières entre pop et non-pop, haut et bas, se seraient tout simplement dissoutes. Non pas pour créer un *totum revolutum* chaotique comme le regrettent ses critiques plus acerbes (rejouant sans cesse la « défaite de la pensée » à la Finkielkraut) mais pour désamorcer l'opposition binaire qui a longtemps tenu lieu de dichotomie essentialiste et par laquelle les deux sphères se définissaient. Des critères tels que la difficulté, chiffrée dans les figures multiples de la réflexivité (dont ce fétiche postmoderne – « PoMo » pour les initiés – que fut la métafiction), étaient censés distinguer sans contredire une culture « highbrow » (aux sourcils élevés, phrénologie oblige) des formes dégradées de la culture « low ». Cette dernière, a contrario, serait marquée par toutes les dérives simplistes qui, du sensationnalisme au manichéisme,

exploitent les instincts les plus bas d'un public aliéné, voire bestial.

Ce schisme, historiquement déterminé par l'occultation de la culture carnavalesque chère à Bakhtine qui marquait encore les trois grandes synthèses occidentales de l'humanisme savant et du folklore populaire (Rabelais, Cervantès, Shakespeare), toucherait désormais à sa fin. La réflexivité est devenue, après sa dominance dans les stratégies modernistes et post-modernistes de la haute culture, un dispositif central de la culture (after)pop, des *Simpsons* jusqu'aux publicités coquines (telle la « Cinderfella » de Ann Summers), en passant par le post-rock ou les « films-puzzle » érigés en *blockbusters* (*Inception*, etc.). Inversement, le sensationnalisme est dorénavant une stratégie obsessionnelle (et payante) des circuits longtemps associés à la haute culture, des galeries d'art (*body art* à la limite du gore et du porno) aux opéras post-punk ou à la « littérature blanche » de plus en plus circonscrite à la pure rhétorique de la transgression (à grands renforts d'inceste et de sadisme).

## les frontières entre pop et non-pop, haut et bas, se seraient tout simplement dissoutes.

### Nous sommes tous des hybrides culturels

De ce chassé-croisé, vous êtes, chers lecteurs/chères lectrices, le vivant exemple. Fêru(e)s de *House of Cards* et de YouTube comme d'Andrés Serrano ou de David Lynch, en passant par la « pop philosophie », vous êtes des hybrides terminaux de domaines jadis distincts. À l'image des t-shirts de notre collaborateur bien connu Mathieu Arsenault, nous transitionons tous de Louis-Ferdinand à Céline (Dion), navigant au fil des flux transmédiateurs de plus en plus imprévisibles. Le *geek* comme le hipster témoignent, à leur manière, de ce nouvel état des choses, purs produits de cet état omnivore de consommation culturelle transhumante, nomade. L'opposition fantasmagorique qui longtemps opposa des ermites néo-luddites voués à la seule vénération des classiques (« *ce qui s'est dit et pensé de mieux* » selon la célèbre formule, ô combien ringardisée par des décennies de déconstruction critique, de Matthew Arnold) à de purs réceptacles aliénés de sous-produits décerclés (des romans Harlequin aux

téléralités de la « *montée de l'insignifiance* ») n'est plus opératoire, ces deux postures étant de part et d'autre marginalisées.

Les « dominants » du champ culturel aiment à se parer de l'aura paradoxale de l'ex-marginalité pop (amateurs de cinéma bis, voire trash, de *bands* obscurs de hip-hop ou de grindcore et de « mauvais genres » en général), montrant ainsi l'étendue de leur souveraineté (ils peuvent se permettre, sans risque, d'aimer Mike Brant tout autant que Mike Patton ou Mike Kelley) : c'est d'ailleurs l'attitude arrogante de Fernández Porta lui-même, porte-parole d'une certaine *intelligentsia* barcelonaise fêrue de « coolitude » globalisée. Inversement les consommateurs « de masse » plébiscitent des œuvres métapop telles que *Lego* (2014) contre des formules plus convenues et prévisibles telles que le remake des *Teenage Ninja Turtles* (2014). Le « *capitalisme artiste* » défini par Lipovetsky et Serroy ne connaît lui-même plus de frontières ici.

Alors, afterpop rime-t-il avec ce que d'autres appellent l'indistinction (après quatre siècles de scission

entre high et low) du « nobrow » ? Il faudrait, pour ne pas tomber dans les travers des logos totalisateurs qui nous sont devenus si lassants, être attentifs aux multiplicités de phénomènes qu'englobe ce nouvel état du champ culturel. Il n'y aurait pas une seule façon d'être afterpop, mais bien un vaste éventail d'attitudes en situation commune d'implosion médiatique.

### Afterpop, oui, mais lequel ?

Ainsi plusieurs auteurs, sur la lancée de « l'avant-pop » défini, à partir de l'étude de Barthelemy, par Larry McCaffery dans « Avant-Pop : Still Life After Yesterday's Crash » (1995), revendiquent un afterpop militant qui puise dans les matériaux de la culture de masse (encore jugés essentiellement aliénants ou du moins non-problématiques au sens lukácsien) pour les transformer en dispositifs de « défamiliarisation » esthétique. C'est la voie choisie par les auteurs de la « génération Nocilla » – nom du Nutella de notre enfance – que veut théoriser Porta et dont on trouve de multiples analogies un peu partout, notamment le Québec de Steve Glasson. Il ne faut toutefois pas y voir un mouvement homogène sur le modèle des vieilles avant-gardes ; les possibilités esthétiques de l'afterpop vont de l'expérimentalisme hyperfictionnel hérité de Sukenik au détournement post-situationniste, en passant par le minimalisme sale des héritiers de la « blank generation » d'Easton Ellis ou le « réalisme hystérique » saturé de références encyclopédiques de Foster Wallace ou Zadie Smith.

Cet afterpop érigé en esthétique cohabite avec un autre que l'on pourrait dire, parodiant Schiller, naïf. Un afterpop perçu comme nouvelle naturalité de la « culture commune », état allant de soi pour l'immense majorité des « prosumers » (producteurs-consommateurs) de l'ère digitale. Il ne s'agit pas seulement, dans le prolongement de la société de consommation que l'on dira bientôt « classique », de la cohabitation tranquille sur les rayons des grands supermarchés culturels des grands succès du « midbrow » littéraire (Houellebecq, Nothomb et compagnie), des intégrales de séries HBO et des albums de rappeurs sacrés poètes. C'est que tout cela forme désormais un continuum, si bien que notre propre outillage mental est tissé à partir de références multiples assimilées sans réelle hiérarchie : notre vie mentale, et nos causeries amicales comme nos conversations les plus intimes, en sont peuplées.

Une multiplicité d'attitudes se dégagent là aussi, à commencer par les « tripeux » intensifs qui connaissent tout des niches culturelles les plus obscures, qu'elles soient traditionnellement considérées « basses » (du *deep trance* aux

*gialli* italiens en passant par les *fumetti* cochons d'Elvifrance) ou « hautes » (les œuvres rares d'auteurs cultes à la Richard Fariña ou Jean-Pierre Martinet), souvent d'ailleurs en marge de ces catégories (œuvres « inclassables », hétéronomies). La plupart des auteurs contemporains, tous domaines confondus, se caractérisent de fait par leur condition initiale de fans et plusieurs en font la base de leur (méta)création (Air et les pionniers de l'eurodance, Tarantino et le cinéma bis, etc.).

#### Vers l'afterpop réflexif

Aux antipodes, d'aucuns revendiquent une « *attention oblique ou distraite* », selon l'expression de Richard Hoggart, et ne jurent que par les produits les plus *mainstream*, de Marc Lévy ou Paulo Coelho à *Occupation Double*. Pour une grande majorité des bobos généralistes que nous sommes, le dernier film des frères Coen peut sembler tout aussi significatif pour comprendre notre époque que le dernier Žižek (lequel tire, comme l'on sait, une grande partie de son aura de sa confrontation dialectique avec la pop culture).

Le Slovène illustre de fait un troisième pôle, celui de l'afterpop réflexif qui tente de comprendre (de façon hégélienne ou pas) sa propre condition. Là aussi plusieurs écoles de pensée se dégagent, et celles-ci ne correspondent plus nécessairement aux vieilles familles critiques (francfortois, bourdieusiens, sémiologues, paralittérateurs *e tutti quanti*). Que l'on se situe plutôt du côté de la vision systémique (industries culturelles, Spectacle, idéologie de consolation) ou de l'analyse précise d'objets culturels (dont le célèbre *casus belli* des « Madonna Studies »), que l'on déplore l'aliénation ou que l'on célèbre l'*empowerment* pop des « braconniers textuels » dans la culture de la convergence, la nécessité de conceptualiser notre rapport à la culture popifiée s'impose.

C'est, on l'aura compris, cette exigence qui nous amène à proposer cette rubrique qui ouvre ses portes à toute contribution consacrée à cerner cet état d'« afterpopitude » où nous sommes, *nolens volens*, immergés. ■

**Il n'y aurait pas une seule façon  
d'être afterpop,  
mais bien un vaste éventail  
d'attitudes en situation commune  
d'implosion médiatique.**

**Judith Elisabeth Weiss, « Kunstverweigerungskunst II », Kunstforuminternational [en ligne], consulté le 4 juin 2015. URL : <http://www.kunstforum.de/lesen/artikel.aspx?z=iv&a=232100&li=i>**

KUNSTFORUM international

<http://www.kunstforum.de/lesen/artikel.aspx?z=iv&a=232100&li=i>

(../default.aspx)  
**KUNSTFORUM**.Band 232  
INTERNATIONAL

(../default.aspx) ≡ MENÜ

BAND 232, 2015, TITEL: KUNSTVERWEIGERUNGSKUNST II, S. 28

## Kunstverweigerungskunst II

Verneinung zwischen Formgebung und Ausstieg

Herausgegeben von Herbert Kopp-Oberstebink und Judith Elisabeth Weiss

< > ⤴



STEVE GIASSON, This is not a work of art (yet), 2011, Courtesy the artist

Verweigerung als ultima ratio gegenüber einer allesverschlingenden Kunst- und Kulturindustrie hat seit gut einem Jahrhundert vielgestaltige Formen angenommen.



## Visual Arts: Art souterrain examines the trade-offs between individual freedom and national security



[John Pohl, Special to Montreal Gazette](#) [More from John Pohl, Special to Montreal Gazette](#)

Published on: March 6, 2015

Last Updated: March 6, 2015 10:00 PM EDT



Artist: Clement Valla Title: Postcards from Google Earth Exhibition: Art Souterrain Photo credit: Clement Valla/Art Souterrain

Every Internet search, cellphone call and use of our credit card makes it easy for both governments and corporations to find us and collect information about us.

Security in our society: What remains of our personal freedoms? is the theme of this year's Art souterrain, the art festival that runs along a six-kilometre path through 12 buildings connected by tunnels to five downtown métro stations. About 65 artists from Quebec, Canada and several other countries address the theme.

The art installations of Art souterrain will remain until March 15, but it's best enjoyed on a guided tour or in the presence of the artists during special events. Sites for scheduled activities include the Eaton Centre on March 7, Place des Arts (March 8), Complexe Les Ailes (March 14) and 1000 de la Gauchetière (March 15).

Art souterrain's theme of security and privacy is timely, with federal legislation about to be enacted that will erode legal protections of privacy in the name of security from terrorist attacks.

But the Swiss-based photographer Mari Bastashevski writes in an installation in the CDP Capital building: Government surveillance can be "a weapon for preserving power by infringing on the privacy of those who oppose it."

And what of the corporate sector, which is seemingly more interested in identifying our needs and wants as consumers so we can be targeted with ads?

Rik Maclean and Deane Hughes of the Toronto-based Subzeroarts collective find a sinister side to touch screens in a mall.

"You assume the touch screen is to give you information," Hughes said in an interview. "It could be recording your fingerprint, or photographing you."

That scenario might seem paranoid, he said, but he noted that your fingerprints are already in a database if you use them to unlock the screen on your iPhone.

"Five years ago, we thought facial recognition was crazy," Hughes said. Now it's in wide use, and we also have GPS tracking us through our phones."

In the Palais des congrès, Eva Clouard connected her smartphone to a map so that Art souterrain visitors can follow her every move.

Back in the tunnel that connects Square Victoria métro to the World Trade Centre, Maclean and Hughes are standing by their Touchcubes, plastic cubes with sensors that react to the presence of a person with music and coloured lights.

I had to wonder: Is there anything else in those cubes?

Leda Montereali shows photographs that simulate Google Street Views of houses with curtains open to allow peeks into the family dramas within. One shows a smiling woman talking on a phone downstairs while upstairs, a man holds a gun to his head.

A little melodramatic perhaps, but Steve Giasson reproduces snippets of conversation overheard in public places over a period of one year. It's non-intrusive surveillance, but a stranger listening to you, pen in hand, might make you uneasy.

Clement Valla's Postcards from Google Earth in the Guy Favreau building shows what appear to be glitches: Roads are distorted and bridges seem to sit on the ground. Valla claims the distortions reveal that Google Earth is a database disguised as a photographic representation.

After seeing a number of installations that used cameras, I wondered: Are the artists recording their interactions with passersby for later use? Unwilling to retrace my steps to ask the artists I'd already met, I moved on to new installations, finding two that used cameras.

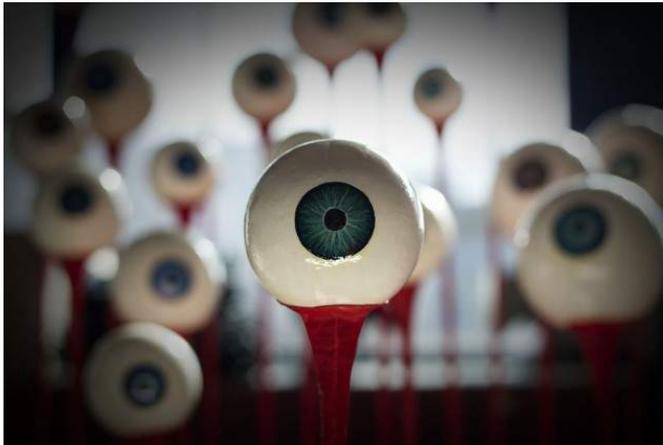
The artists at both installations said they were showing live feeds that weren't being recorded. But how do I know if they were telling the truth?

**Art souterrain: Festival d'art contemporain** continues to March 15 in Montreal's underground city that is connected through the McGill, Bonaventure, Square-Victoria, Place d'Armes and Place des Arts métro stations. Info: [artsouterrain.com](http://artsouterrain.com)

[HTTP://MONTREALGAZETTE.COM/ENTERTAINMENT/LOCAL-ARTS/VISUAL-ARTS-ART-SOUTERRAIN-EXAMINES-THE-TRADE-OFFS-BETWEEN-INDIVIDUAL-FREEDOM-AND-NATIONAL-SECURITY](http://MONTREALGAZETTE.COM/ENTERTAINMENT/LOCAL-ARTS/VISUAL-ARTS-ART-SOUTERRAIN-EXAMINES-THE-TRADE-OFFS-BETWEEN-INDIVIDUAL-FREEDOM-AND-NATIONAL-SECURITY)

Publié le 18 février 2015 à 12h05 | Mis à jour le 18 février 2015 à 12h05

## 7e Festival Art souterrain: la sécurité comme fil conducteur



Le duo hollandais FRONT404, formé de Thomas voor't Hekke et Bas van Oerle, présentera *Eyestalkers*, une colonie d'yeux vigilants qui fixent sans ciller le visiteur et suivent ses mouvements.

Photo fournie par le Festival Art Souterrain



[Éric Clément](#)

La Presse

Le festival montréalais d'art contemporain Art souterrain sera de retour du 28 février au 15 mars. Plus resserrée que la précédente, la septième édition présentera les oeuvres de 65 artistes sous le thème de la sécurité. Avec comme invité d'honneur Israël.

Chaque année, l'ex-galeriste et fondateur d'Art souterrain Frédéric Loury se bat pour mettre sur pied un événement d'art contemporain de deux semaines qui met en valeur des artistes d'ici et d'ailleurs tout comme le patrimoine architectural et culturel de la cité souterraine. Cette

année, sa tâche a été plus ardue puisque le commanditaire principal des dernières éditions, Québecor, a quitté le bateau.

«Cette année, nous sommes allés chercher davantage de partenariats stratégiques avec des entreprises qui nous ont offert du temps, des services et des matériaux, ce qui nous a permis d'équilibrer notre budget prévisionnel», dit Frédéric Loury, qui prépare cette édition depuis un an et demi.

Il avait alors choisi le thème «La sécurité dans notre société, qu'advient-il de nos espaces de liberté?» et avait entrepris de trouver des artistes québécois, canadiens et étrangers qui pourraient illustrer tout ce qui a trait aux dispositifs de sécurité et de surveillance déployés pour assurer la protection des citoyens.

### 6 km et 4 circuits

Il en résulte une édition qui présentera, sur six kilomètres et selon quatre circuits souterrains, les oeuvres de 65 artistes, dont trois Israéliens, Merav Svirsky, Inbal Hoffman et Maya Landman. Israël est en effet le pays invité cette année. Presque logiquement compte tenu du thème choisi, la sécurité étant une variable incontournable dans cette région du monde. C'est la commissaire israélienne Carmit Blumensohn qui a choisi les trois artistes israéliens.

«Leurs oeuvres offrent un vaste aperçu de la sécurité personnelle, sociale et culturelle au-delà des frontières historiques, dit-elle. Cet aspect transpire d'origines humaines universelles, adoptant les mythes, traditions et

rituels ancrés profondément dans la culture humaine.» Ces oeuvres seront présentées au Centre de commerce mondial, Inbal Hoffman présentant en plus sa vidéo *Incubator* jusqu'au 14 mars à la galerie Joyce Yahouda, dans l'édifice Belgo. Les trois artistes parleront de l'influence de la sécurité dans leur quotidien lors d'une table ronde qui aura lieu dans cette galerie le 27 février, de 16h à 18h.

Deuxième commissaire invité cette année, Raymond Cantin a sélectionné plusieurs photographes dont les séries de clichés explorent «comment la photographie a été utilisée à la fois comme un instrument de surveillance et comme un outil pour documenter, exposer et contester l'impact de la surveillance sur les libertés civiles, les droits humains et les libertés fondamentales».

Parmi ces photographes, Martin Girard et Frank Gross exposeront leurs oeuvres à la Place Ville Marie, Leda Montereali et Mari Bastashevski exposeront au Centre CDP Capital, Florent Bohm, au Palais des congrès et Clément Valla, au complexe Guy-Favreau.

### **Soutien à Jafar Panahi**

Art souterrain débutant lors de la Nuit blanche, le festival s'est associé aux Rencontres internationales du documentaire de Montréal pour présenter le 28 février, de 20h à 2h, l'activité *Du bruit la nuit*, à la Place Bonaventure. Il s'agira d'un atelier sur l'art du bruitage dans les films accompagné du visionnement du court-métrage *Hacked Circuit*, de Deborah Stratman.

Le centre autogéré d'artistes Vidéographe présentera huit films d'animation d'un projet intitulé *Libérez Jafar Panahi!*, en soutien au cinéaste iranien violenté par le régime de son pays depuis 2011. Ces créations de plusieurs artistes (dont Steven Woloshen, Théodore Ushev, Georges Schwizgebel et Francis Desharnais) seront diffusées à la Place de la Cité internationale.

Parmi les autres artistes invités à Art souterrain 2015, Leo Selvaggio, en provenance de Chicago, exposera une oeuvre interactive au Palais des congrès de Montréal. Au même endroit, Steve Giasson affichera 200 pages de textes qui correspondent aux phrases qu'il a entendues et transcrites pendant un an. «Une mesure du brouhaha qui nous entoure», dit-il.

Mélanie Désourdy proposera, au complexe de la Gare centrale, une installation sur ses habitudes de consommation alimentaire. Mathieu Valade revient au festival avec deux tours imposantes en aluminium, *Protection*, érigées au complexe Guy-Favreau. Et Michel de Broin exposera son oeuvre *Blowback* sur le sabotage près des bureaux de l'OACI.

Art souterrain, c'est aussi une trentaine d'activités allant de la visite guidée au tatouage artistique en passant par les 5 à 7 Apéro-Art, les visites des collections privées de Fasken-Martineau, McCarthy Tétrault et Ivanhoé Cambridge, des rencontres avec des artistes ainsi que des tournées réservées aux groupes scolaires.

Pour information: [artsouterrain.com](http://artsouterrain.com) (<http://artsouterrain.com>)

© La Presse, Itée. Tous droits réservés.

# YIGRU ZELTIL, « Bateriile nu sunt incluse în preț - o introducere în poezia conceptuală - », poesisinternational [ en ligne ], consulté le 4 juin 2015. URL : <http://poesisinternational.com/bateriile-nu-sunt-incluse-in-pret/>

poesisinternational.com » Blog Archive » Bateriile nu sunt inclu...

<http://poesisinternational.com/bateriile-nu-sunt-incluse-in-pret/>

[stiri](#)

[media](#)

[arhivă](#)

[despre noi](#)

[contact](#)

[poemul  
săptămânii](#)

[Caută](#)

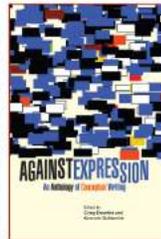
Casa de Editură  
Max Blecher  
Clubul de lectură  
Institutul Blecher  
Fabrica de  
Literatură  
SUBCAPITOL  
Zona Nouă

## Bateriile nu sunt incluse în preț – o introducere în poezia conceptuală – YIGRU ZELTIL

Nu știu alții cum sunt, dar am crescut nu printre basme și jocuri în fața blocului, ci mai ales printre atlase, *Pagini Aurii*, *Arborele Lumii* și o întreagă serie de reviste din domeniile cele mai disparate (desperate?). Călătoream urmărind hărți, mâncam din priviri rețelele din *Practic în bucătărie*, mă jucam citind recenzii din *PC Games* și aproape că locuiam în casele din revistele de arhitectură și design interior – nu mai spun de jocurile video pe care le încercasem încă de la 3 ani, așa încât ajunsesem să percep drept „nesatisfăcătoare” jocurile copilăriei... Exagerez, desigur, ceea ce acum poate părea „curiozitate epistemică” era doar rezultatul unei plictiseli. Cu mult după ce am trecut la literatură, am început să-mi dau seama în cât de mare măsură sunt produsul unei lumi *made into itself* (vorbă unui rapper) și cât de condiționate sunt toate lucrurile pe care le fac... și în care investesc un elan care, abia el, pare a spune ceva autentic despre mine, dincolo de toate dorințele și reacțiile pe care le pot observa ceilalți.

Nu mă pot descotorosi de senzația că trăiesc într-o realitate ca o mare instalație *pop art*, care îmi pare în același timp demnă de satiră, un *matrix* de temut, dar și un *kitsch* fascinant, policrom. Mi-am amintit chiar acum de o plimbare singulară făcută într-o seară de ianuarie prin *METRO*, unde părinții mei făceau cumpărături. Obosit, comiseseam gestul infantil (și psihanalizabil) de a mă așeza în căruciorul supradimensionat, contemplând astfel, dintr-o poziție comodă, labirintul de cutii de carton și de baxuri. Fie vorba între noi, am insistat pe toate acestea pentru a pune într-o altă lumină subiectul din rândurile următoare, de o ariditate care nu pare să suporte decât un unghi intelectualist sau – eventual – ludic. Nu putem însă vorbi despre posibilitățile poeziei conceptuale înainte de a vedea cam despre ce este vorba...

**Poezia conceptuală** este o mișcare relativ recentă din literatura americană (mai ales din mediul academic). Prezența termenului de „poezie” se datorează următoarelor două aspecte: acești conceptualiști, cu unele excepții, nu sunt prezenți în circuitul artelor vizuale (în care conceptualismul e prezent de aproape o jumătate de secol), ci în cel al literaturii, fiind publicați de edituri mici asociate mai ales cu poezia; în plus, ei evocă modelele din avangardele istorice și neoavangarde, care s-au manifestat în poezie (nu fără excepții majore: Joyce, prozatorii din *OuLiPo*...). Altminteri, termenul mai potrivit ar fi cel de **scriere conceptuală**, pe care îl folosesc Craig Dworkin și Kenneth Goldsmith, autorii volumului de referință *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing* (2011). Publicată la o editură universitară, antologia se situează mai degrabă drept un volum-manifest (proiectul era legat, la început, de inițiativa unei arhive on-line de scrieri conceptuale); Craig Dworkin, într-adevăr, preferă termenul de „eseu ilustrat”. Antologia include



[autori](#)

[poezie](#)

[eseu](#)

[proză](#)

[teatru](#)

[cronică](#)

[interviu](#)

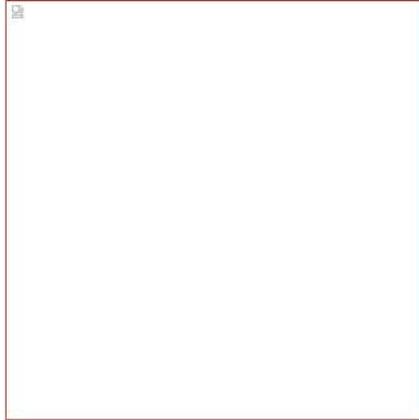
[anchetă](#)

[colecții](#)

[editorial](#)

[română](#) [english](#) [magyar](#)  
[français](#) [srpska](#) [العربية](#)  
[español](#) [deutsch](#) [türkçe](#)  
[עברית](#) [հայերեն](#) [česky](#)

[...]



poezie conceptuală, iar voința de „a inova” nu este stingherită nici ea de ipocrizia și ambiguitatea 100% warholiană a unei abordări precum cea a Vanessei Place, a cărei „critică” a capitalismului constă chiar în înfiintarea unui brand (VannesaPlace, Inc.) și comercializarea unui volum compus dintr-o sumă de bancnote imprimate (titlul volumului este, desigur, \$20). Ceea ce nu înseamnă că scrierea conceptuală ar trebui desconsiderată în esență; dimpotrivă, cel mai „acelaționist” gest ar fi, în momentul de față, acela de a exhiba conceptualismul nu ca o subversiune sau o probă de inteligență.

O abordare care să accepte și ironia neacademică pare să apărut deja la cei pe care Felix Bernstein îi menționează în articolul său despre „poezia post-conceptuală” sau „structuralismul *queer*” (de pildă, membrii grupului „Troll Thread”, care publică volume gratuite pe Tumblr). Deocamdată, aceștia par să se caracterizeze printr-o abordare mai relaxată a conceptualismului, folosind mai ales tehnici asociate și cu grupul „Flarf”, prin care se exploatează resursele expresive ale *kitsch*-ului și ale textelor *spam* (într-o manieră metalronică, uneori afină cu abordarea curentului muzical *vaporwave*). Unii poeți apropiază fragmente de Facebook (Sophia Le Fraga) sau de 4chan, Tumblr, Twitter etc., alții inventariază sinonime pentru „alb” (Holly Melgard), creează narațiuni din date GPS sau „autoportrete” din măsurători (Steve Giasson) ș.a.m.d. Unul dintre volumele lui Chris Sylvester este compus din codul jocului Pokemon Yellow, contribuțiile autorului reducându-se la alegerea fontului și la copertă (care constă în reproducerea unui fals e-mail din partea celui care ar fi realizat varianta în engleză a jocului, care se declară plictisit de „poezia” celor de la „Troll Thread”, „denunță” plagiatul și spune că „*the world doesn't need a living literary version of duchamp*”), lată cât de creativă poate fi „lipsa de creativitate”!

La noi, sintagma „poezie conceptuală” a început să circule în aceeași perioadă cu apariția unui volum de traduceri din poezii suedeze, *Colonia poetică* (2011), deși adjectivul a apărut mai devreme – într-o recenzie pentru revista „Cultura”, Mihai Iovănel descrie volumul *spațiu privat*, publicat în 2009 de Elena Vlădăreanu, cu 33 de ilustrații de Dan Perjovschi, drept „capodopera conceptuală a poeziei douămiiste”. Cu aprecierile lui Iovănel a polemizat Daniel Cristea-Enache, care, în (puțin spus) vituperantul text „Poezie și inflație (I)”, folosește din belșug adjectivul în felul următor: „Primul simptom al inflației autothone în genul poetic îmi pare a fi subțirimea volumelor aruncate pe piață ca într-o încăpătoare pubelă. (...) Cu toții se vor încînta de un *concept* (simptomul numărul doi) nemăiîntîlnit în literatura națională și universală și care se ilustrează exclusiv prin autorul subțiratic-săgalnicului volum de versuri. Acesta are multe spații albe, uneori pagini și file întregi, pe care o gospodină și-ar putea nota rețete detaliate, fiindcă hîrtia e de calitate, iar cotorul rețetarului poetic ține. Și cînd nu sînt

[...]



**POP-EN-STOCK**

Antonio Dominguez Leiva

**YouTube  
Théorie**

01

**LES ÉDITIONS DE TA MÈRE**  
**ESSAIS**

Antonio Domínguez Leiva. 2014. **YouTube Théorie ; un vertige baroque**. Montréal : Éditions de Ta Mère, p. 85-89

Nouveau degré de complexité, YouTube commence à générer sa propre conscience autoréflexive, non seulement par l'émergence des YouTube studies, entamées par le YouTube Reader et auxquelles ce travail voudrait modestement contribuer, mais aussi par la réappropriation esthétique par des formes d'art qu'on peut désormais qualifier YouTube Art. Parmi quantité d'exemples, nous pourrions citer [...] dans le domaine littéraire, les œuvres de Steve Giasson dévolues au site (The YouTube Series) qui montrent l'aurore de tout un nouveau pan de la réflexivité youtubéenne où, par un changement de médium (des posts au livre imprimé), le site se voit obligé de se mirer en lui-même de façon typiquement néobaroque. [...]

Les vidéos négationnistes, xénophobes ou antisémites alternent sur YouTube avec des délires ufologiques, alchimiques, tantriques, résurrectionnistes, millénaristes ou créationnistes au même titre qu'avec des émissions documentaires de la BBC, des extraits de téléjournaux, voire des transcriptions de cours universitaires. Nul critère, outre la surveillance de contenu potentiellement criminel ou la "main invisible" des dénonciations des utilisateurs pour les cas les plus litigieux [...] n'est prévu pour mettre de l'ordre dans ce fatras absolu d'informations, de mensonges, de demi-vérités et de purs délires. La dissipation de la catégorie du vrai (voire du simple vraisemblable) est renforcée par l'effet amplificateur des commentaires, dont le travail effectué par Steve Giasson sur les posts relatifs au clip YouTube de l'attentat du 11 septembre montre l'absolue cacophonie, souvent régie par une sorte de syndrome collectif de Gilles de la Tourette.

**David Enríquez, « Ubuweb y algunas rarezas de la literatura expandida », , [en ligne], consulté le 15 novembre 2014. URL : <http://migala.mx/ubuweb-y-algunas-rarezas-de-la-literatura-expandida/>**

# UBUWEB Y ALGUNAS RAREZAS DE LA LITERATURA EXPANDIDA

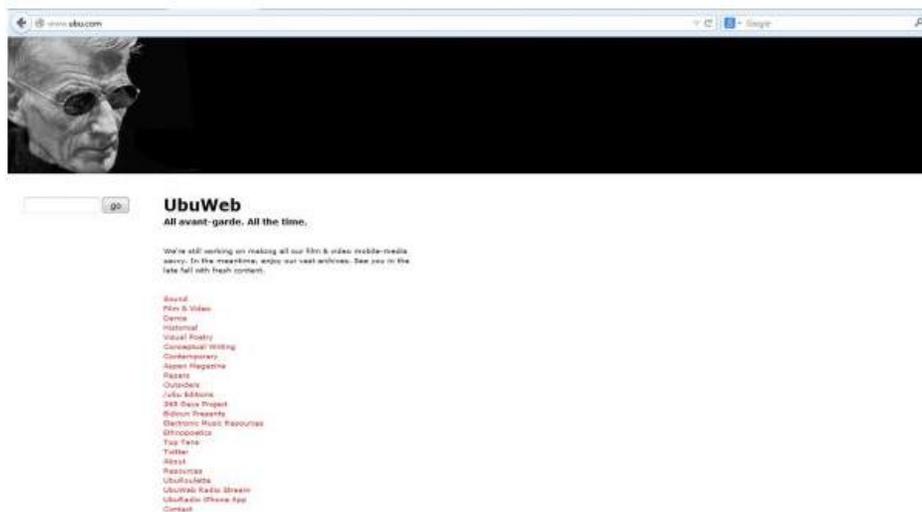
David Enríquez · 22 octubre, 2014 · Literatura, Stuff

**Me gusta** A 22 personas les gusta esto. Sé el primero de tus amigos.

**Twitter** 4

## Ubuweb

Sí, es una página web ([www.ubuweb.com](http://www.ubuweb.com)), creada en 1996 por Kenneth Goldsmith, donde este sujeto ha subido y comentado miles, sí, miles de archivos, más de 10 mil, de poesía expandida: ya sea poesía visual, arte sonoro, videoarte, documentales de literatura, ediciones o revistas. Al entrar, puede ser por [ubuweb.com](http://ubuweb.com) o por [ubu.com](http://ubu.com), lo primero que vemos es:



eso y solo eso. ¡Pero ahí está todo! Sé que parece como querer andar el continente a pie visto así, por eso, antes de darles la *Guía Migala de la Ubuweb* con las mejores recomendaciones, haré un par de apéndices más al respecto.

- o Ubuweb funciona completamente gratis, no pide ni permite anunciantes o logos; se sostiene de la buena fe de algunas universidades de Estados Unidos y de la fundación Centro, de México; yo los conocí gracias a ellos que trajeron a su autor al Museo del Chopo hace dos años. De hecho esta nota iba a ser una reseña de ese día, pero desde entonces he sondeado la página y masticado lentamente el tema.
- o Todo el contenido lo consigue mediante donaciones, o apropiaciones. Cuando el editor de la página inició con este blog, veía cosas interesantes en internet y las pedía a los autores; a veces, gustosamente donaban el material, que está completamente disponible en descarga gratuita, y otras veces, no respondían. Cuando no respondían, Kenneth Goldsmith pensaba, “no creo que lo encuentren o que se enojen”, y lo ponía de todas formas en su blog. Afirma que si alguien solicita retirar el contenido, él lo hace, pero nunca ha sucedido.

He visto bastantes archivos de Ubuweb y les daré algunas recomendaciones. Es difícil conocer todo este material, hay cosas interesantes para todos y hay cosas muy específicas; el mismo creador de la página afirma no haber visto todos los archivos que ha subido, pero sí está gustoso, como yo, de que estén ahí. Como esas muchachas tan bellas que pasan frente a uno, y uno nunca les va a hablar ni a hacerles nada, pero es reconfortante saber que existen.

Allá va pues:

## Guía Migala de Ubuweb: cinco joyas

### 1. Steve Giasson: → II

¿Cómo haces un libro de 2493 páginas en 15 minutos? Copiar, pegar. El libro *7/11 (avioncito, torre, torre)* es una maravilla. El autor copió y pegó desde el inicio hasta el final la página web de Youtube en el video del choque de las Torres Gemelas. Toda la página con los miles y miles de comentarios de toda la gente rara, ociosa, vieja, joven, nazi, iraquí, proyanqui, mexicana, negra, en todos los idiomas, que se les haya ocurrido comentar algo. No hay mayor prueba de objetividad en un sondeo, no hay más democracia que incluir a todos y a cada uno!

September 11 2001 Video.



Ese es el video y estas son algunas capturas del libro:



El libro está disponible en esta dirección: [http://www.ubu.com/ubu/unpub/Unpub\\_056\\_Giasson.pdf](http://www.ubu.com/ubu/unpub/Unpub_056_Giasson.pdf)

Es tan acojonante por tantas cosas que haré otra lista:

1. Ubuweb tiene una plataforma propia de edición de libros. Es decir, hacen libros, ediciones digitales de textos que les parecen interesantes. Su lema es "Publicando lo impublicable", en inglés, claro. Es genial, porque nadie va a querer publicar esta idea, es desquiciado por la cantidad de páginas y el asunto, es impublicable en cualquier editorial con sentido común. ¡Pero Ubuweb lo hace!

2. Todos hemos comentado y visto alguna nota de algún artículo en internet, y luego se suscitan peleas, amistades, o se confirman tendencias en esos comentarios. Personalmente me aterran. En la revista *Proceso* seguido se están mentando la madre ahí. Los comentarios de este tipo de noticias sirven como un sondeo del estado mental del promedio de la población de internet. ¡Es algo tan acertado y tan interesante como material poético!



**Jacobo Vera** - ★ Mejor comentarista

Los modernos "Sherlock's Holmes" que pululan en Proceso, con tan pocos indicios ya desenredaron la madeja, encontraron al culpable y, erigidos en supremo juez, ya hasta dictaron sentencia.

Dios me guarde de caer en manos de esta turba enardecida!  
Igual que en la de los "polecias".

Responder · Me gusta · 👍 1 · Seguir esta publicación · hace 43 minutos



**Abraham Alejandro Galvan Gutierrez** · Universidad Nacional Autónoma de México

Dios me guarde?? jajaaj que te guarde en su bolsa o en su paraiso o en donde?? quiza en una galera de los separos para que en carne propia, aprendas, que si la gente opina que fueron los polis es por algo, ni tantito lo dudaria...

Responder · Me gusta · hace 12 minutos



**Tony Millan** - ★ Mejor comentarista

hey JACOBO todavia hay tortas y frutsis en el PRI, LLEGALE A TU VICIO!!

Responder · Me gusta · hace 3 minutos

<http://www.proceso.com.mx/?p=385395>

Así como ese, hay muchísimos más libros en el apartado /ubu Editions, así como en el de poesía visual.

Y apenas empezamos 😊

(...)

Partager 0 Plus Blog suivant

Créer un blog Connexion

# Galatea Resurrects #22 (A Poetry Engagement)

Sunday, June 1, 2014

## FOURTH INTERNATIONAL TEXT FESTIVAL

MARTON KOPPANY Engages

**Fourth International Text Festival, Curated by Tony Trehy, Philip Davenport, Susan Lord, Diana Hamilton and KFS Press**  
(Bury, U.K., 2014)

### PLEASE DO NOT TOUCH

**Fourth International Text Festival**, Bury, UK, 2014. Curated by Tony Trehy (also founder of the Festival, director of the Bury Art Museum), Philip Davenport (also editor of *The Dark Would* anthology), Susan Lord, Diana Hamilton and the KFS Press.

The fourth incarnation of the Text Festival, which I was lucky to attend, is an exciting constellation of exhibits and performances commenting on each other. These are just brief footnotes to a few miraculous things I saw less than a week ago. (But see also my other review in this issue of *Galatea Resurrects* about the photo-documentation of an earlier performance which was repeated at the Festival.) Deeper analyses will need more time and a better chronicler. Some of the events I'll mention concentrated on the first three days, but the exhibitions will be open through early July, and new events are in the making, so it is well worth a visit.

Some examples:

I enter the beautiful building of neo-classical reminiscences. (They will continue in the sculptures and paintings of the permanent collection.) Ian Hamilton Finlay would probably be pleased to be exhibited here. And indeed, on the second level, behind the columns of the circular gallery (and behind Barney's), there's an I.A. Finlay on the wall, part of a small exhibit of "political texts".

I enter the main room of the permanent exhibition (or something that looks like that) and run into Steve Giasson's titles of artwork, which look like ordinary titles, and are fastened on the wall or the pedestals exactly like those. They are written in Latin (and perhaps translated from ancient Greek). If we need the English versions, we can pick up their printed lists in the middle of the room. Thanks to Latin, we read the twofold (or threefold) punned titles with a delay in the English translation, which makes a difference. Generally speaking: this clown won't give the first laugh, we'll have to figure out for ourselves when to laugh and when to cry.

**DESISTE TE LUDERE TANTUM DE DELICIIIS ET MORTE COGITAS (Stop**

Editor: Eileen Tabios

[Guide to Other Issues \(Archive\)](#)

[Review Submission & Review Copy Information](#)

#### Reviewers & Other Contributors

[Aditya Bahl](#)

[Aileen Ibardaloza](#)

[Burt Kimmelman](#)

[Cherise Wyneken](#)

[David Rudolph](#)

[Edric Mesmer](#)

[Eileen Tabios](#)

[Enca Goss](#)

[Genevieve Kaplan](#)

[Greta Aart](#)

[Jim McCrary](#)

[John Bloomberg-Rissman](#)

[Marton Koppany](#)

[Neil Leadbeater](#)

[Nicholas James Whittington](#)

[Patrick James Dunagan](#)

[Richard Lopez](#)

[T.C. Marshall](#)

[Thomas Fink](#)

[Tom Beckett](#)

[Tom Hibbard](#)

[Wilfredo Pascua Sanchez](#)

#### Blog Archive

▼ 2014 (41)

▼ June (20)

[Issue No. 22 TABLE OF CONTENTS](#)

[EDITOR'S INTRODUCTION](#)

[JOIE DE VIVRE: SELECTED POEMS 1992-2012 by LISA JA...](#)

[CHAPBOOKS by MICHELLE DETORIE, C.J. MARTIN,](#)

**Kidding Yourself, You Only Think About Sex and Death) – photo by Philip Davenport****CREDEBAM LEONARDUM DICAPRIO FUISSE HOMINEM QUI MONAM LISAM PINXIT (I Used To Think That Leonardo Dicaprio Was The Guy Who Painted The Mona Lisa) – photo by MK**

"Please do not touch." The warnings on the wall look like Steve's titles, which look like ordinary titles. They are now part of the installation. It is sad that we are not allowed to touch the artworks. And the sculptures are sad, too, no doubt. They don't like to be alone. They don't like to be copies of another "-ism", called classicism. Deep inside they are original. That is their secret. "But how could we touch anything which is 'just' an idea," the installation asks. On the other hand, good ideas are touching, and the sculptures are saved for the moment.

(And there are points of time in vinyl on the floor saying how far I am from a Victorian painting of Orpheus, taming the animals... And the huge painting, one of the many in the room, spoke to me through its title: MIHI NON AMICIS OPUS EST SED SECTATORIBUS. // I Don't Need Friends, I Need Followers! "As everything could now be done openly he ran because of curiosity and the wish to get it over with long flying leaps towards the pulpit.", I thought.)

On Sunday morning, a group of moaning and crying and praying and yawning zombies invaded the rooms of the museum, both the permanent and the temporary exhibitions because for them, there's no difference between the two. They were identified by those who hadn't been pulled at once into their group (and forced to behave like them) as the (brilliant) *Juxtavoices* "anti-choir". They

JAIMIE...

BOOKS by DANIEL ROBINSON  
and JOE SAFDIEVERSES TYPHOON YOLANDA  
Edited by EILEEN R. TABIOSREADING THE UNSEEN  
(OFFSTAGE) HAMLET by  
STEPHEN RA..."IT IS WELL KNOWN" by  
HARRIET ZINNES

ZEN by JESSICA SMITH

COMPANIONABLE VOICES.  
FIVE FILIPINO POETS

STELE by COLE SWENSEN

AMERICAN HAIKU by  
JONATHAN HAYESTHE ACHARNIANS by  
ARISTOPHANES"OVERPAINTED THRESHOLDS"  
by TOM BECKETTIMAGINED SONS by CARRIE  
ETTERMICROGRAMS by JORGE  
CARRERA ANDRADEWHAT THE HEART CAN BEAR  
by ROBERT GIBBFATE LINES / DESIRE LINES by  
CALEB PUCKETT

DISTURBANCE by IVY ALVAREZ

FOURTH INTERNATIONAL TEXT  
FESTIVAL► [May \(21\)](#)

seemed to be equally bored of (or angry at) (or sorrowful for) the neo-classical clichés and the daring novelties of, say, *The Language of Lists*. When they withdrew at last, nothing remained behind them but a gentle breeze: surviving museum goers and surviving artworks united in a momentary relief of *just* being.

**Singer from Juxtavoices "anti-choir" at Bury Art Museum – photo by Philip Davenport**



The physical reality of Matt Dalby's video, titled *Long Lankin*, is a labyrinth-like barcode in the vicinity of Dante Meditating the Episode of Francesca da Rimini and Paolo Malatesta by Sir Joseph Noel Paton, in a corridor hosting *The Dark Would* exhibition. (It is the continuation of a project, therefore it is "Dark Would No. 3".)

"Long Lankin" is based on a British folk ballad about a motiveless murder; more closely on a song, especially as it was performed by a singer in the sixties; and on Matt's previous short videos. Matt recites the song (in several voices), and the monotonous rhythm of the simple song gives threatening coherence to the "story", which otherwise consists of flashing images of streets, cars, a blooming tree, and beyond them fallen leaves, discarded toys, dying fish, fences, a microwave, a feather, twigs in the water, segments of the of sky, unpaired shoes, petals. Each image is a different goodbye. Matt keeps moving (we don't see him, only what his camera sees), and at the end of the video when he fights his way through the bushes, we don't know: is he escaping an unnamable danger or is he the danger himself? In this state of hypnotized concentration everything has a dream-like logic, but nothing can be predicted, judged or even named. Only the permanence of the danger is real – although not more real at all than the image of a feather caught on a branch.

**Liz Collini – photo by MK**



The Text Festival is about different kinds of writing and our ability to read. In the Lawrence Weiner show we experience how objects become words and words become objects. Poems can be based on the simple gesture of moving from one page to the next, and they can be found, like in the case of several pieces in the rich and diverse Language of Lists group exhibition. They can absorb time and radiate it like in Liz Collini's beautiful, memorable work made on the spot during the three opening days of the festival. They can be inclined toward minimalism – or be as comprehensive as Caroline Bergvall's breathtaking multimedia performance, one of the most outstanding events of the Festival, where Gesamtkunstwerk was perfectly functional, and typography served the highest purposes of a myth without intervening gods. It is a song on isolation and compassion, ending in between, but leading to catharsis.

**Caroline Bergvall – photo by Philip Davenport**



Visual poetry per se (for me simply one of the names for the "same" open field, but a name I know more closely), was represented, too, although to a lesser extent than in 2011. I met a lot of wonderful artists this year as well – and I missed a lot some of my visual poet friends who I'd met the previous time.

Tony Trehy and Philip Davenport put together valuable works and events belonging to very different genres and coming from very different traditions (also from "outsiders"). They looked behind labels and saw them as simply constructions. As we walk around the exhibitions and move from one event to the next one, we must learn to read again and again – and that's a great pleasure.

**Rachel Defay-Liautard - photo by MK**



...Finally I arrive at Rachel Defay-Liautard's performance (it actually happened one day before the Juxtavoices), held with good reason in one of the rooms for The Language of Lists. During the whole time of the performance Rachel (blindfolded with a black cloth covering her eyes, leashed on the cord of the microphone she held in her hand and followed by her shadow on the screen), repeated the same formula, the title of Walter Benjamin's famous essay: *The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility*. She kept moving, but her motion was clumsy because she entangled again and again in the cord. She felt her way reaching the microphone toward us as if searching for contact. And indeed, she came closer to us, repeating the formula in different languages, English, German, French, Italian, Spanish, and apparently waiting for a response, for some kind of participation. And it is not by chance that I use the word "formula", because step by step, the text lost its meaning and became almost a chant. Before the performance Rachel had asked me to intervene in case the spectators were too polite to eliminate the distance. At a certain point I went to the microphone and repeated the title in Hungarian. Then others joined me, and the participation became almost continuous and multilingual. It wasn't until the performance ended and I came out of the room that I realized (and I might have been wrong), that Rachel might have wanted us to say something *else*.

-May 11, 2014

\*\*\*\*\*

Marton Koppány lives in Budapest, Hungary. He has been dealing with visual poetry, language art, intermedia etc. since the beginning of the 80's. His latest book in print is *Addenda* (Otoiths, 2012). His new ebook, *Hungarian LangArt*, can be downloaded here: <http://www.eratiopostmodernpoetry.com/pdfs/HungarianLangArt.pdf>

Posted by EILEEN at 7:30 PM

 Recommend this on Google

No comments:

[Post a Comment](#)

**Márton Koppány, « Fourth International Text Festival », Galatea Resurrect # 22, [en ligne], consulté le 28 août 2014. URL : <http://galatearesurrection22.blogspot.ca/>**

## Frédérique Doyon « La médiation culturelle sous la loupe des chercheurs » Le Devoir, 14 mai 2014

la médiation culturelle sous la loupe des chercheurs | Le Devoir  
**LE DEVOIR**  
Libre de penser

<http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/408198/1...>

### La médiation culturelle sous la loupe des chercheurs

14 mai 2014 | Frédérique Doyon | Actualités culturelles



Photo : Félix Bowles

Une photo de *30 Screen Tests*, de l'artiste Steve Glasson, dans le cadre de «Labyrinthe artistique», une création multidisciplinaire menée avec des résidents du quartier Centre-Sud par l'organisme Péristyle nomade.

#### Consultez l'étude sur la médiation culturelle

La médiation culturelle, dont la Ville a fait son principal axe d'intervention en matière de développement culturel depuis 2005, est sous la loupe de chercheurs québécois depuis six ans. Les résultats de la vaste étude qualitative, intitulée *Les effets de la médiation culturelle : participation, expression, changement*, ont été dévoilés mardi à l'occasion d'un forum professionnel en marge de l'Acfas et permettent de dégager les impacts et caractéristiques de ces activités.

Moyen de contrer l'isolement, de favoriser l'insertion sociale, de stimuler la créativité, de rehausser l'estime de soi et le sentiment d'appartenance, d'améliorer l'apprentissage scolaire... Les effets constatés de la médiation culturelle sont nombreux et rejoignent à bien des égards ceux que les études des dernières années ont attribués plus largement à la participation culturelle. Mais ce qui distingue les activités de médiation culturelle, c'est que leurs impacts ne se limitent pas aux participants, ils se répercutent aussi sur les organismes qui les orchestrent, les artistes qui les mènent. Ceux-ci en tirent de nouvelles idées ou pratiques pour nourrir leur propre processus de création. Ceux-là y découvrent de nouveaux publics et voient leur réseau de collaboration enrichi. Il y a échange, rencontre.

1 sur 2

14-05-14 16:11

Car, comme son nom l'indique, le propre de la médiation est de « *mettre en relation étroite des artistes, des*

[...]

**Frédérique Doyon « L'art de la violence comme acte de résistance »  
Le Devoir. Culture / Danse. 28 mars 2013**

L'art de la violence comme acte de résistance | Le Devoir

<http://m.ledevoir.com/culture/danse/374391/l-art-de-la-violence...>

# LE DEVOIR

Libre de penser

Connexion

Frédérique Doyon  
28 mars 2013 Culture / Danse

## L'art de la violence comme acte de résistance

Recommander 0   Tweeter 5   g+1 0

D'une scène de viol chez Dave St-Pierre ou chez Sarah Kane aux insultes au public et autres masturbations chez Jan Fabre, la transgression et la violence (envers soi comme envers les autres) qui vient avec elle semblent dominer la création scénique contemporaine. Y en a-t-il plus ? Y en a-t-il trop ? Et « pourquoi tant de haine ? », a osé demander le Département de danse de l'UQAM à l'occasion de sa dernière table ronde de l'année, mercredi.

Cette esthétique de la violence n'est certes pas nouvelle puisqu'elle traverse l'histoire de l'art, des tragédies grecques aux peintres de la Renaissance en passant par les images bibliques et Shakespeare. Mais le XXe siècle, porté par les avant-gardes, dont les ready-made de Marcel Duchamp, franchit une nouvelle limite avec l'art de la performance dans laquelle « la représentation est abolie, une part de fiction est évacuée au profit d'un geste cru, terrible, amoral, anormal, inouï », rapportait l'artiste conceptuel Steve Giasson, un des trois panélistes invités, en rapportant l'acte de roulette russe de l'artiste Serge Oldenbourg, dit Serge III, à l'occasion d'un des événements du mouvement Fluxus dans les années 1960.

Avec la tendance des formes artistiques à se contaminer mutuellement, cet art performatif teinté de plus en plus la création scénique québécoise, notamment en danse, et tend à augmenter la part de violence « performée », directe, dans les oeuvres, commentait la chargée de cours Geneviève Dussault à la fin des interventions.

Pour Jérémie Niel, jeune metteur en scène qui signait récemment la pièce *Croire au mal*, l'intensification de la violence dans l'art est une fausse impression. « On a toujours connu ça », dit-il en faisant notamment référence à *Titus Andronicus*, peut-être la première et la plus sanglante des tragédies shakespeariennes, où se succèdent meurtres, torture et anthropophagie. Mais il tient à apporter une nuance : « Il y a beaucoup de violence représentée [sur nos scènes], mais pas tant de haine », beaucoup plus délicate à aborder selon lui parce qu'elle engage la question de l'amoralité, « qui est au cœur de la création contemporaine ». Donc, à la question « pourquoi tant de haine, d'abject ? », il répond : parce que « c'est le moteur » de l'art, « qui naît de l'angoisse ».

### **Mal-être**

Angoisse et souffrances psychiques sont particulièrement exacerbées à notre époque où crise de civilisation se conjugue avec des mutations profondes de diverses sphères de la vie, tant psychiques que sociales ou économiques, rapporte la chorégraphe et danseuse Catherine Gaudet, en citant sa lecture du moment, *Mal-être* du psychanalyste René Kaës.

« Les artistes tentent de témoigner de ce mal-être en enclenchant un processus créatif pour entrevoir de nouvelles avenues », dit celle qui, dans *Je suis un autre*, mettait en scène une certaine haine de soi dans le rapport à l'autre.

Elle a tout de même signalé son agacement par rapport à l'effet de mode que semble répercuter cette surenchère de violence. « Mais je ne connais aucun artiste autour de moi qui se dit qu'il va vomir sur

scène pour attirer le public. »

Si le corps s'est libéré du joug religieux et de l'obligation de pureté, de nouveaux diktats « ont pris le relais » et le contraignent encore, selon elle, comme la société marchande et ses modèles de corps propres et parfaits.

« Toute cette mise en scène de l'abject offre un nouveau modèle de corps et veut se dissocier de ce qui est devenu officiellement beau parce que cette beauté appartient à l'univers du dollar. »

### **Convention inversée**

L'art qui cultive l'agression et les souillures est donc vu comme un acte de résistance au rouleau compresseur de la logique marchande. Une approche qui requiert toutefois vigilance et exigence de l'artiste pour ne pas glisser dans cela même qui est dénoncé. Car le capitalisme s'est montré très habile à récupérer les transgressions.

« Si l'artiste utilise les interdits pour les renverser sans amener une ambivalence de sens ou un questionnement, il se retrouve dans une espèce de convention inversée. Il cultive alors les attendus dualistes d'une culture judéo-chrétienne sur une ligne de partage entre l'interdit et l'autorisé », indique Catherine Gaudet.

Ce que Steve Giasson a réitéré à sa manière en rappelant que la violence gratuite, qui court-circuite toute réflexion, n'est que pur spectacle. Et alors « l'artiste ne se distingue pas du terroriste », a-t-il conclu.

Danse

KATYA  
MONTAIGNAC **POURQUOI TANT DE HAINE ?**  
**La violence dans la création artistique actuelle**

**Synthèse de la Tribune 840<sup>1</sup>, table ronde organisée le 27 mars 2013 par le Département de danse de l'UQAM. Y participaient la chorégraphe Catherine Gaudet, l'artiste visuel Steve Giasson et le metteur en scène Jérémie Niel.**

Toujours plus crue, la violence se généralise sur la scène contemporaine, notamment en danse : du *trash*, de la pornographie, des images-chocs... Les artistes semblent ne reculer devant rien pour pulvériser les tabous et provoquer le spectateur (qui en redemande). La Tribune 840 du Département de danse de l'UQAM a invité trois artistes respectivement issus de la danse, des arts visuels et du théâtre pour débattre de la question. La violence est-elle de plus en plus présente sur scène, sur nos écrans, dans nos vies, ou est-elle surmédiatisée ? Le fameux « Soyez abjects, vous serez vrais<sup>2</sup> » de Houellebecq serait-il devenu

une « recette » pour attiser la curiosité du public à l'égard du spectacle du morbide<sup>3</sup> ? Du point de vue de la critique, on commence à se sentir « plus las que choqué<sup>4</sup> » devant cette surenchère qui devient presque une habitude... À travers l'abject, l'irreprésentable et l'intolérable, les dramaturgies contemporaines s'intéressent ainsi davantage à représenter le corps dans sa souffrance<sup>5</sup>, au point de parler désormais d'une « esthétique de la violence<sup>6</sup> ».

La violence inspire depuis longtemps la création artistique, en particulier la peinture : corps agonisant, supplicié, torturé, martyr, la représentation de la cruauté a toujours fasciné l'artiste depuis les images bibliques (crucifixion, décapitations, écartèlement...) jusqu'aux massacres de guerre les plus

1. Le comité Tribune 840 organise mensuellement une table ronde qui vise à stimuler la réflexion sur la danse des étudiants, des professionnels de la danse et du public.

2. Michel Houellebecq conseille ceci aux écrivains : « Creusez les sujets dont personne ne veut entendre parler. L'envers du décor. Insistez sur la maladie, l'agonie, la laideur. Parlez de la mort et de l'oubli. De la jalousie, de l'indifférence, de la frustration, de l'absence d'amour. Soyez abjects, vous serez vrais. » *Rester vivant. Méthode*, Paris, la Différence, 1991.

3. On se souvient notamment de l'édition 2005 du Festival d'Avignon et de sa polémique autour de certains spectacles décriés pour leur violence gratuite : *l'Histoire des larmes* de Jan Fabre, *Anéantis* de Sarah Kane, *Anathème* de Jacques Delcuvelierie, *Puur* de Wim Vandekeybus ou encore les performances de Marina Abramovic, qui ont pourtant attiré un taux d'assistance record.

4. Natacha Polony écrivait à ce propos un article dans le journal *Marianne* en 2005, intitulé « La scatologie gratuite règne à Avignon ».

5. Voir *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, sous la direction d'Alexandra Poulain, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

6. Geneviève Clancy, *De l'esthétique de la violence*, thèse dirigée par Gilles Deleuze, rééditée en 2004 aux Éditions Comp'Act.



Le Caravage, *Judith et Holoferne*, 1598. Galerie nationale d'art ancien, Rome.

barbares. En danse, la violence se manifeste sous un large éventail de formes, que ce soit de manière esthétisante chez Jan Fabre, où le sang et le sperme deviennent des matériaux artistiques, sans détour dans les spectacles « coups de poing » de Dave St-Pierre<sup>7</sup>, radicale, révoltée et au service d'une vision engagée chez Mélanie Demers, ou encore sourde et insidieuse chez Catherine Gaudet. Il y a donc une poétique de la violence d'où surgit la beauté, voire l'humain.

### Esthétique de la violence : l'artiste est-il un terroriste ?

L'artiste conceptuel Steve Giasson<sup>8</sup>, qui a complété en 2011 une maîtrise en théâtre portant sur l'irreprésentable dans *Paysage sous surveillance* de Heiner Müller et réalisé en 2012 au Centre Skol une exposition autour des attentats du 11 septembre 2001, souligne que l'art a toujours servi à représenter les faits d'armes de la guerre<sup>9</sup>. Cependant, avec les médias d'information actuels, les guerriers n'ont désormais plus besoin des artistes : « Les terroristes eux-mêmes, les *bad guys* de notre temps – qui pourraient passer pour des iconoclastes, puisqu'ils détruisent, en plus des vies humaines, des symboles et des images – sont en fait des *iconophiles* qui usent de médiums artistiques contemporains (la photographie, la vidéo...) pour créer à leur tour des images d'une telle force

7. Voir le témoignage de Dave St-Pierre, « Désarmer le spectateur. La danse peut-elle encore être subversive ? », dans *Jeu* 135, 2010.2, p. 110-123.

8. Multidisciplinaire, Steve Giasson a complété un bac en arts visuels et médiatiques, ainsi qu'une maîtrise en théâtre en 2011, sous la direction de Frédéric Maurin et Angela Konrad. Il est actuellement doctorant en études et pratiques des arts à l'UQAM.

9. Boris Groys, « The Fate of Art in The Age of Terror », dans Manon Slome et Joshua Simon, *The Aesthetics of Terror*, Milan, Charta, 2009.



Steve Giasson, *71*, installation présentée au Centre des arts actuels Skol en 2012. Environ 30 000 feuilles de papier sur lesquelles est imprimé le poème conceptuel *71* (*Publishing the Unpublishable*, n° 56, Ubu Editions/ Ubu Web, 2010), compilant tous les commentaires sur YouTube entourant une vidéo de l'attentat perpétré le 11 septembre 2001 contre le World Trade Center. © Guy L'Heureux.

et d'une telle violence, qu'on en oublie presque qu'elles ne sont, elles aussi, que des mises en scène, avec leur esthétique propre. » Notre époque aime à ce point les sensations fortes que l'artiste doit redoubler d'audace non seulement pour se démarquer, mais aussi pour rivaliser avec les outils médiatiques, notamment à travers la provocation et les images-chocs.

Les arts de la performance ont insufflé aux créateurs en danse contemporaine un goût particulier pour la transgression, ceux-ci repoussant très (trop ?) loin les limites de la représentation en mettant directement en jeu (et en danger) leur propre corps (Chris Burden, Marina Abramovic, Gina Pane...) <sup>10</sup>. Giasson mentionne pour exemple la performance controversée *Solo pour la mort* (1964) de l'artiste Fluxus Serge III Oldenbourg, lors de laquelle le

10. Voir notamment Édith-Anne Pageot, « Anatomie du désir : réflexions sur les configurations de la violence dans l'art de la performance », *ETC*, n° 67, 2004, p. 33-36 ou encore les numéros 123 et 124 de la revue *Parachute* : « Violence Psycho » et « Violence Unlimited », 2006.

performeur a chargé un revolver, tourné le barillet, puis tiré sous son menton, pour ensuite jeter la balle dans le public<sup>11</sup>.

Qu'est-ce que cette performance nous révèle, demande Giasson, « au-delà de la stupidité et/ou de l'éclat d'un tel geste ou des limites qu'il transgresse (que ce soit celle de la bienséance : risquer de se tuer en public n'est, après tout, pas très décent ; ou celle de l'art : on attend de l'art, en général, une forme de sublimation et non un suicide, si orchestré soit-il...) » ? Tout d'abord, cette performance signale l'abolition des codes de la représentation : « [...] toute part de fiction se trouve évacuée au profit d'un geste cru, terrible, amoral, anormal, inouï. » La performance pose ainsi un problème éthique en interrogeant le statut du spectacle à travers une violence non pas représentée (et simulée), mais vécue dans la chair même des performeurs. Faut-il se préserver de la folie de l'art ?

Pour Giasson, l'artiste détruit et bafoue alors les symboles et les traditions, tout comme un terroriste : « Le terrorisme se déroule à la fois sur un plan symbolique et réel, ce qui fait qu'il se rapproche énormément de la performance. Immoral, il réalise l'impensable. Devant la violence gratuite, la pensée s'arrête et laisse la place au "spectacle du pire" ». L'art se distingue à ce titre du terrorisme parce qu'il invite le public à la réflexion en laissant « sa conscience bombardée<sup>12</sup> » trouver à travers l'œuvre un espace pour réfléchir.

### **Acte de résistance : échapper ou adhérer aux conventions de la représentation ?**

« On est exposés à tellement d'images d'une violence et d'une folie extrêmes qu'en comparaison, ce qu'on montre sur scène, c'est gentillet. Si on ne nous montre pas d'images symboliquement choquantes, on ne réagit plus<sup>13</sup>. » En mettant en scène la désolation du monde, des spectacles comme *l'Orgie de la tolérance* de Jan Fabre, *la Pornographie des âmes* de Dave St-Pierre ou encore *Junkyard/Paradis* de Mélanie Demers dénoncent tous une société « capitalisexicomaniac<sup>14</sup> », mais aussi l'industrie du divertissement où glisse parfois insidieusement l'art. Cependant, sous couvert de dénoncer les effets pervers produits par notre société de consommation, la violence tend-elle, paradoxalement, à devenir consensuelle ?

Pour Catherine Gaudet, la société actuelle impose au corps un carcan (lisse, mince, parfait, jeune et beau) dans un esprit de marchandisation à l'image d'une représentation idéalisée.

11. Paul Ardenne, *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, p. 11.

12. Voir Boris Groys, *art. cit.*

13. Catherine Gaudet, citée par Aline Apollitolska, « La recherche de la sensation », *La Presse*, 27 décembre 2012.

14. Expression de Louis Thibaudaud à propos de Jan Fabre : « L'orgie de la tolérance mis en scène par Jan Fabre », publié le 7 avril 2009 sur le site <@xelibre.org>.

La publicité a ainsi pris le relais de la religion en imposant ses standards. Les artistes tendent à s'extraire de cette logique marchande en explorant de nouveaux rapports au corps. L'abject, le laid et l'impur dans l'art, représentés sur scène par des cris, des difformités, des humiliations, de l'extrême violence et d'autres actes haineux, démontrent à ce titre un certain « acte de résistance<sup>15</sup> » face aux diktats de beauté et de pureté.

Cependant, cette tentative de dénoncer les conventions jugées « commerciales » par les créateurs s'inverse parfois. En effet, en renversant les codes sans amener une ambivalence de sens ou une remise en question, on « cultive les attendus dualistes de la culture judéo-chrétienne sur une ligne de partage entre l'interdit et l'autorisé<sup>16</sup> ». À travers la violence, les chorégraphes adhèrent ainsi parfois à un système marchand auquel ils prétendaient se soustraire. Pour Catherine Gaudet, « ce que le spectateur applaudit alors, [...] c'est la satisfaction sécurisante à travers un acte de rébellion supposée : il reconnaît sur scène exactement l'effet prévu et espéré ».

### **Mal-être social : le « triste legs » de notre époque**

La violence, si présente sur scène, est-elle un reflet de notre époque ? Est-il inconcevable aujourd'hui (voire immoral...) de créer une danse indolore alors que le monde va si mal ? Adorno déclare à cet effet que « [t]oute culture consécutive à Auschwitz, y compris sa critique urgente, n'est qu'un tas d'ordures<sup>17</sup> ». Pour Steve Giasson, ce « triste legs du XX<sup>e</sup> siècle » cache très souvent « l'expression de consciences sinon coupables, du moins agitées par les secousses du monde ». Il explique que les grandes guerres et « les catastrophes qui ont entaché, de manière indélébile, le XX<sup>e</sup> siècle ont ainsi entraîné, selon Adorno, une rupture de civilisation, une faille, une faillite ».

Les artistes d'aujourd'hui vivent ainsi avec un certain mal-être qui semble partagé par l'ensemble de notre société occidentale contemporaine<sup>18</sup>. Les nombreux événements tragiques qui ont marqué l'humanité en sont certainement la cause (les guerres mondiales, la Shoah, Hiroshima et Nagasaki, le goulag et les totalitarismes soviétique, macoïste et cambodgien). Toutefois, pour Gaudet, c'est également la prédominance de la mondialisation et de la cyberculture qui a modifié notre rapport à l'autre, à soi-même et au réel. Ainsi, la violence présente sur la scène artistique reflète davantage une haine envers soi-même qu'une haine dirigée vers les autres.

15. Frédérique Doyon, « L'art de la violence comme acte de résistance », *Le Devoir*, 28 mars 2013.

16. Gérard Mayen à propos de Dave St-Pierre, « Tirer vers l'ailleurs ou tirer vers le bas », *Mouvement*, juin 2011.

17. Theodor W. Adorno, « Critique de la culture et société », *Prismes*, Paris, Payot, 1986, p. 26.

18. René Kaës, *le Malêtre*, Paris, Éditions Dunod, 2012.

Poetry Is Dead

**Publication: Broken Pencil**

Author: Bryson, Scott

Date published: April 1, 2013

Poetry Is Dead Poetry journal, Alex Leslie (editor), issue 6, poetryisdead.ca, \$12 (one year subscription)

If you doubted that sound poetry would ever find a home on the printed page, feast your eyes on Steve Giasson's erasure composition, "Perfect Lovers (Gay Porn Story Removed (O's Remain)," a two-page dedication to the letter O that's a cross between a connect-the-dots puzzle and a long-drawn-out orgasm. It's an ideal flag bearer for this queer-themed issue of Poetry Is Dead, an assortment of essays, poems, stories and art that more often than not - and probably by chance - reads like a sixthemed issue. As with any collection this varied in style, every reader will find a mix of hits and misses. If tantalizing, cutup emails are up your alley, you can read the lengthy - and challenging - splattering of sentence fragments called "if or letters to a fellow fluency" by Pam Dick and Oana Avasilichioaei. Readers looking for marginally traditional fare will find the collection is bookended by two compelling creations: a poem-essay about growing up God-fearing and gay by Lisa Foad ("Here Be Monsters"), and a charmingly confusing interview between issue editor Alex Leslie and writer bill bissett, in which bissett spends four pages pretending he's a William Burroughs narrative. Poet bpNichol, in his ABC: the Aleph Beth book, neatly summed up Poetry Is Dead's unspoken mantra: "... POETRY IS DEAD. HAVING ACCEPTED THIS FACT WE ARE FREE TO LIVE THE POEM." First and foremost, this sixth issue presents a congregation of people living through their writing. (Scott Bryson)

**Scott BRYSON, Broken Pencil, [en ligne], consulté le 17 mars 2014. URL :**  
<http://www.readperiodicals.com/201304/2978684541.html>

3 avril 2013

## **Conversation avec Steve Giasson autour de son exposition II (Centre des arts actuels Skol, 7 septembre – 6 octobre 2012)**

Par Stéphan Hyronde

L'exposition intitulée II [Eleven], conçue par l'artiste multidisciplinaire montréalais Steve Giasson, s'est tenue à l'automne dernier au Centre des arts actuel Skol, à Montréal, du 7 septembre au 6 octobre 2012. Les productions de cet artiste, comme celles de cette récente exposition, se situent au croisement de l'art conceptuel, de la littérature conceptuelle, de l'art plastique. Dans le cadre circonscrit du Centre Skol, Steve Giasson a pris pour matière et pour thème un ensemble de répercussions, documentaires ou fictionnelles, soit issues des attentats new-yorkais du 11 septembre 2001, soit en correspondance thématique avec un tel geste de destruction.

L'appropriation et la saisie de ces répercussions, notamment dans l'œuvre principale présentée, ne nous placent certes, au travers d'archives se rapportant à des archives de l'événement, qu'indirectement au contact de celui-ci. Mais c'est pour précisément tenter de faire irradier, jusque dans l'espace d'exposition, les dimensions proprement historiques, socio-médiatiques, géopolitiques, ou encore culturelles et civilisationnelles — même après les 11 années nous séparant de l'effondrement des Tours. Les moyens plastiques, tels qu'employés par l'artiste (texte, photographie, support papier, parfum, jeu), opèrent ici de manière relativement distanciée à l'égard du contenu thématique — la catastrophe, la mégalopole frappée en son front même — et sous une apparence formaliste, strictement conceptuelle, voire humoristique, semblant bien dénuée de pathos ou tout simplement d'empathie. Mais les formes exhument et témoignent, peut-être, des signes autant de l'horreur que du geste impuissant et désespéré de remémoration, noyés ensemble dans l'écartèlement formidable qui sépare le silence de l'indifférence et la logorrhée planétaire, médiatique ou intramondaine.

Sous ces aspects autant évidents que complexes, résident cependant des enjeux qu'il est tentant d'essayer de décrypter, à l'endroit de l'objet texte, comme le statut esthétique de son accumulation, de son illisibilité, ou comme encore l'expression d'un nouveau genre de signe, incarné ici par le nombre-pictogramme-idéogramme-corpus-titre de l'exposition : II.

### **Œuvres exposées [ [descriptif complet .pdf](#) ]**

- *II [Eleven]*
- *Buddha of Bamiyan I*
- *Buddha of Bamiyan II*
- *GHOSTS OF GHOSTS OF*
- *Love from New York*
- *Blank Card (Nothing to See Nothing to Hide)*
- *Skol*
- *Black Boxes*

### **Entretien**

S.H. : À quand fais-tu remonter le projet et la conception de cette exposition ? Est-ce là un projet que tu as muri un certain temps, ou l'opportunité t'a-t-elle été donnée, en relation avec le *Lower Manhattan Project* ?

S.G. : Non, en fait j'ai publié *II [Eleven]* sur le site *Ubuweb*, en 2010, à l'invitation de Kenneth Goldsmith, poète conceptuel et fondateur de ce site. C'était surtout une réflexion sur l'image, sur l'après-coup de l'événement du 11 septembre 2001. Ce qui m'intéressait, c'était, entre autres, ces multiples vidéos, cette quantité incroyable d'images qui ont suivi l'événement, dans les minutes mêmes, et qui, finalement, en sont venues à incarner le moment, à le remplacer. Mais cette publication sur *Ubuweb* est à relier à un autre travail antérieur, un premier livre intitulé *Psychosis*. Ce sont des commentaires qui entourent une vidéo, la vidéo de la fameuse scène de la douche, dans le film *Psycho*, de Hitchcock. Pareillement, quand j'ai pensé à *II*, j'ai cherché une image encore plus iconique, (disons,

une image que tout le monde a en tête). Et celle de l'attaque des Tours jumelles s'est imposée tout de suite. De plus, la particularité de cet événement-là, évidemment, c'est d'être une attaque de l'image par l'image, dans le sens de ce que dit Marie-José Mondzain : en effet, ce qui s'est produit, c'est aussi une attaque contre une civilisation – la nôtre – qui est une civilisation de l'image — par ses symboles mêmes.

S.H. : Veux-tu dire que l'acte qualifié de terroriste — on se rappelle la critique et la déconstruction, opérées notamment par Derrida, sur nombre de concepts plaqués sur l'événement — était une attaque contre la représentation de soi de l'Occident, contre le mythe moderne de la *métropolis* new-yorkaise, comme tête, proue de l'Occident ? Y avait-il en soubassement, dans l'acte historique lui-même, une atteinte à quelque chose qui est de l'ordre du symbole, de l'icône, de la représentation ?

S.G. : Oui. Je pense aussi qu'il y avait derrière tout cela une attaque contre les symboles que représentait le World Trade Center comme centre névralgique de l'économie capitaliste. Puis ces deux tours, bon, Baudrillard a beaucoup écrit là-dessus... Le fait qu'elles soient deux tours jumelles, qu'elles s'imposent comme ça, pour cette raison-là même de leur gémellité... Une attaque menée de plus par une société qui est iconoclaste ! Ils l'ont pourtant fait par une image très forte. Et ça c'est très particulier. Je pense que l'acte terroriste a toujours cette double particularité : d'être à la fois symbolique et effectif, c'est-à-dire dans le moment présent. Il y a un caractère profondément performatif, propre à l'acte terroriste.

S.H.: On reviendra peut-être sur ce point, mais revenons, si tu veux bien, à la genèse de l'exposition.

S.G.: J'ai donc d'abord publié ce livre-là, *Il*, dans le contexte d'*Ubuweb*, sous la forme d'un texte — au format *pdf*, parce que c'est un document qui fait quand même à peu près 2500 pages. Je m'étais approprié 14 000 pages de commentaires, sur YouTube, que j'ai disposées en un seul paragraphe, pour montrer un peu cette espèce de nivellement des opinions. Parce que c'est quand même un document assez fascinant. On y trouve autant des attaques personnelles, que des cris de haine, mais aussi des douleurs sincères, des gens qui ont perdu des membres de leur famille, qui sont encore endeuillés, mais il y a aussi des publicités — ce qui est quand même assez hallucinant ! Tu vois des gens qui en profitent pour aller vendre leurs tapis ! Alors tout ça se retrouve dans le même document. Et je crois que c'est un des effets du Web 2.0 : ce nivellement des opinions.

S.H.: C'est comme si, en fait, l'événement non seulement historique, mais aussi médiatique — mais qui n'est jamais seulement médiatique, ou le médiatique étant lui-même aussi historique à sa manière, sans doute, en tant que répercussion des médias sur la société elle-même — faisait retomber en pluie des réactions par milliers, de toutes sortes, de la société, sous le coup d'un impact.

S.G.: Tout à fait. Puis je voulais justement que cela se voit à la taille du document. Ça ne pouvait pas être petit. Ça ne pouvait pas faire cinq pages, pour parler d'un événement comme celui-ci. Il fallait que ce soit quelque chose qui soit de l'ordre du *monument*.

S.H.: J'aimerais beaucoup, justement, creuser la question du statut de l'accumulatif, du quantitatif, au regard certes de sa source, de l'événement, qui lui, est unique et singulier, et qui répercute une accumulation et une quantité énorme, mais au regard aussi — parce que tu utilises quand même quelque chose qui est du texte — des commentaires postés, posés sur YouTube, apposés à des images. Donc la question, plus précise encore, que l'on pourrait éventuellement aussi approfondir, c'est celle du quantitatif et de l'accumulatif *du* texte. Et éventuellement la répercussion que cela a sur la chose qu'est le texte en général, et plus loin sur la figure graphique qu'il peut prendre, sous laquelle il peut apparaître, ou disparaître. Peut-être peux-tu préciser pourquoi et quel sens il y avait, pour toi, à récolter une telle quantité, qui en fait, presque par définition, est démesurée...

S.G.: ... qui devient illisible quelque part.

S.H.: Le quantitatif, voire l'hyperquantitatif, impliquerait donc une illisibilité ?

S.G.: Oui, au bout du compte. Évidemment quelqu'un peut le lire au complet, peut « se taper » les trois mille pages du document, il n'y a pas de problème...

S.H.: ... On peut, oui, comme on dirait qu'on peut aller sur...

S.G.: ... qu'on peut aller sur Mars ! Mais surtout, je ne crois pas qu'il y ait beaucoup de gens qui possèdent toutes les langues qui se retrouvent dans le document, parce qu'il y a beaucoup de langues étrangères. Et ça, c'est un fait qui me fascine, parce que moi-même je ne peux pas le lire au complet.

S.H.: Tu fais référence au statut, ou au processus de babélisation ?

S.G.: Absolument, oui. Parce que c'est un événement, de toute façon, qui marque l'histoire du monde. Peut-être parce que justement les États-Unis sont encore un empire. Je dis encore, parce qu'il y a un tas de gens qui aiment bien annoncer la fin de l'Empire, mais à force de le donner pour mourant, c'est à croire qu'il ne fait que se relever plus fort encore. Mais je ne veux pas m'égarer... Tu parlais d'accumulation. Je tenais, par exemple, à ce que cette accumulation-là se voit. Et quand j'ai été invité pour faire une exposition solo à Skol, j'avais soumis un projet et ils sont revenus avec ça, parce qu'ils voulaient avoir cette année une programmation plus politique. Cela m'a semblé d'autant plus intéressant : comment donner forme concrète à cette œuvre-là qu'était *II*, initialement diffusée sur le pdf d'*Ubuweb* ? J'ai voulu en passer par une œuvre plus politique, c'est-à-dire par une référence à un artiste cubano-américain, Félix González-Torres. C'est pourquoi j'ai fait ces deux piles de papiers, qui chez lui sont assez différentes, (puisque les feuilles sont remplacées, et les piles ne montent pas aussi haut). Disons que cela change le rapport à cet objet-là. Mais c'est une manière en fin de compte de réinvestir une forme que, de toute façon, il avait empruntée lui aussi.

S.H.: Dans cette récolte d'un quantitatif démesuré, d'une parole collective, babélisée, est-ce qu'il y a la volonté que l'œuvre ait pour référent l'événement historique, ou plutôt sa répercussion ?

S.G.: Clairement sa répercussion. En fait, le référent de l'œuvre, c'est la vidéo – une vidéo qui a été vue des millions de fois sur YouTube – beaucoup plus que l'événement lui-même, qui, à mon avis, est insaisissable — ou du moins que je n'ai pas la prétention de saisir. Et comme artiste, je crois que je suis plus à même de parler de l'image ; en particulier d'une image comme celle-là, que l'on peut qualifier d'*amateur*. Car la vidéo elle-même est une vidéo amateur. Elle a été prise par des gens qui ont vu le premier attentat, ou qui en ont entendu parler et qui se sont dépêché, vivant non loin des tours, de filmer la suite. Et comme ils étaient eux-mêmes très haut, c'est une vidéo sur laquelle on voit très bien ce qui se passe.

S.H.: Quel positionnement as-tu eu, que ce soit dans *II* ou dans l'ensemble de l'exposition, à l'égard de cette image vidéo ? Est-ce que tu t'es demandé s'il fallait la montrer, ou ne pas la montrer ?

S.G.: Oui, bien sûr. Ce qui m'intéresse, justement, c'est le fait que ça devienne un exercice de mémoire jusqu'à un certain point. Car si on lit des bribes du texte, on se rend compte que les gens font référence à une vidéo. Et forcément, cela nous incite à aller chercher ces images en nous-mêmes. De toute façon, on les a trop vues. On n'a plus besoin de les voir.

S.H.: Est-ce qu'on les a trop vues, ou est-ce qu'on les a, même les voyant trop, les ayant trop vues, jamais assez vues ? Est-ce qu'il n'y a pas quelque chose qui demeure in-visible, impossible à voir, dans cette image hyper-montrée ?

S.G.: Oui, certainement. Mais c'est dans le but d'éveiller ça aussi. D'éveiller cette chose-là, invisible, par le biais de cette accumulation. Je te parlais d'illisibilité, mais ce qui est assez fascinant, c'est que le texte, l'ensemble des commentaires récoltés et accumulés, fonctionne un peu comme une sorte de microcosme, d'objet fractal : on peut en lire seulement un extrait, et on se rend compte que le reste du texte risque de ressembler à ce que l'on vient de lire localement, partiellement.

S.H.: Est-ce que finalement, quant au texte, quant à cette archive que tu as récoltée — et matérialisée sous la forme de ces deux piles d'archives — ce rapport local, *dans* le texte, et global, *du* texte, n'est pas analogue à ce qui peut caractériser en partie un processus de mondialisation, aujourd'hui, à savoir que le local ne se singularise plus de la même manière qu'auparavant, ne peut plus se totaliser ? Est-ce que pour toi il y a une vraie, par forcément intention, mais conscience que ce qui se joue dans les particules du texte — les particules que l'on connaît, que sont les entités, les périodes, les paragraphes, les chapitres, etc. —, cette uniformisation du texte dans le texte

réfractant, d'une certaine manière (tu parlais d'uniformisation aussi, tout à l'heure), une uniformisation historique et sociétale du monde dans le monde ?

S.G.: Tout à fait. Cela devient une sorte d'allégorie, si l'on veut. Je parle ici de ce processus d'archivage, qui m'intéresse vivement, et que je retrouve chez Derrida par exemple : cette idée de la part d'oubli qu'implique tout travail d'archiviste . Et au fond, si je me pose comme ça, comme poète conceptuel, comme écrivain conceptuel, c'est avec cette idée justement que — Sol Lewitt avait défini le travail de l'artiste comme étant celui d'un « commis aux écritures » — je me retrouve ainsi dans la peau d'un commis aux écritures en train de tout archiver, copier, coller, retranscrire. Mais ce faisant, forcément, j'ai fait une sélection. Et cette sélection-là ne va pas sans... je ne dirais pas sans commentaire, ou sans un regard, à tout le moins.

S.H.: Pourquoi emploies-tu ici le mot de « commentaire » pour (ne pas) désigner ce regard incarné par l'œuvre // [ELeven], ou même par l'ensemble de l'exposition ?

S.G.: J'ai écrit quelque part que justement nous sommes dans une société du commentaire. On est constamment invité à commenter ce qui nous entoure — ce qui est tout à fait troublant, parce que je crois que cela accentue cette impression de nivellement. Si bien que le texte, pour moi, fait partie d'un vaste commentaire qui pourrait entourer bien autre chose. On pourrait autant commenter le café qu'on est en train de boire, et puis on le prendrait en photo, et puis on le mettrait sur Facebook, et puis nos amis aimeraient ça, ou l'on n'aimerait pas ça, et puis « ..tu sais, il n'est pas vraiment bon, là, tu devrais aller à telle place...». Il y a quelque chose de cet ordre-là, qui je pense est une dépossession de la parole. On a l'impression qu'on est plus libre, qu'on peut parler d'avantage, et en fait je pense qu'on est dépossédé.

S.H.: N'est-ce pas une façon de voir proliférer du texte, de manière intégrale et quasi infinie ? Comme si un événement, ou un texte, qui serait central, se voyait tout le temps entouré, prolongé — jusqu'à rendre indifférent ce qui se joue au centre ou à l'origine — avec toujours du commentaire autour, plus loin, se répercutant sans cesse vers du commentaire de commentaire. Est-ce qu'en lisant les commentaires qu'il y avait sous cette vidéo de YouTube, tu as senti qu'il y avait, dans cette appréhension locale de ces fragments, des imbrications ou enchaînements comme ça, de commentaires de commentaires de commentaires de...?

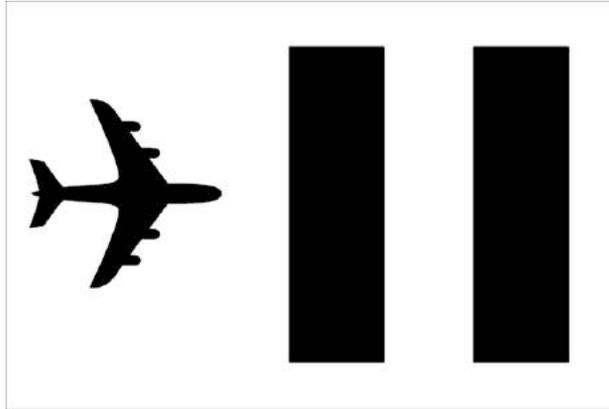
S.G.: Oui. Parce que les gens se répondent, et parfois se répondent sur une longue période de temps. Ça veut dire qu'il y a des gens qui retournent sur la page. Mais il se déroulait aussi quelque chose dans le vif du moment. Moi, j'ai vu cette vidéo-là neuf ans après les événements du 11 septembre. Pourtant, même à ce moment précis, quelqu'un venait juste de commenter ces images, 55 secondes avant que je ne commence le projet. Et le commentaire de la personne était : « Je ne peux pas croire qu'on s'intéresse encore à ce qui s'est passé à ce moment-là ». C'est assez fascinant.

S.H. : Ce qui est paradoxal, parce que le fait qu'il dise cela montre qu'il s'y intéresse encore, même négativement.

S.G.: Oui. Pourquoi est-il venu voir cette vidéo sur Internet, si cela ne l'intéresse plus ? Bien sûr, on pourrait faire des liens — que j'ai d'ailleurs faits dans un autre texte, par rapport à cette économie de la parole sur YouTube, par rapport aux *haters*, par exemple, ces gens qui déversent des flots de haines hallucinants. YouTube a la particularité de laisser entre les mains de l'utilisateur, de la personne qui met la vidéo en ligne, le soin de censurer ou non les commentaires — ce qui n'arrive pas, par exemple, sur Wikipédia, ou d'autres plate-formes du même type. Sur YouTube, il revient donc aux gens de jouer le rôle de modérateur, et l'individu qui a posté la vidéo en question ne l'a pas fait, puisqu'il a laissé s'accumuler des dizaines de milliers de commentaires.

S.H.: Elle a laissé le flot se déverser.

S.G.: Absolument. En fait, la seule chose qui a été signalée — mais c'est probablement par d'autres utilisateurs — ce sont les publicités, qui par moments, elles, étaient censurées. Tandis que d'autres fois, elles demeuraient en place. Et il y a quelque chose, là, au fond, de typiquement américain. Mitterand, dans un texte, disait qu'il allait entrer dans l'éternité entre une publicité de spaghetti et la météo du lendemain. Il n'avait pas tort quand même. C'est une grande leçon de morale. Mais en même temps, c'est devenu complètement sauvage. C'est très impressionnant.



S.H. : Si tu veux bien, rapprochons-nous du titre // [Eleven], en tant que nombre, mais surtout comme signe. Ce « 11 » devient une sorte d'icône, où l'on voit que tu as volontairement choisi de rapprocher la figure graphique du nombre 11 du couple architectural des deux tours. Je ne peux personnellement me résoudre à y voir un simple jeu formel. C'est tout de même étonnant, cette coïncidence entre la forme architecturale, et le signe alphanumérique de la date — date à laquelle a été détruite cette forme (architecturale, graphique). C'est comme si l'événement détruisait la forme du signe, et par là le signe-même, désignant, ou qui désignera l'ancrage temporel de cette destruction, comme une destruction de l'architecture, donc du graphisme, donc du signe, donc de la date de cette (auto)destruction. Il y a là, quand même, logé au cœur même de l'événement empirique, un processus fictionnel et esthétique remarquable.

S.G.: En fait, tu sais, même ce signe/titre est une appropriation. J'ai trouvé cette icône dans le texte lui-même, cette sorte d'émoticône, vois-tu. Ce sont les gens, qui, plutôt que d'écrire 9/11 ou 11 septembre tout au long, mettent un avion et un 11. C'est pour aller plus vite.

S.H.: Écriture quasi-hiéroglyphique... Le « 11 » devient plutôt une sorte de pictogramme, puis d'idéogramme, en fait.

S.G.: Oui. Je trouvais cela vraiment fascinant, de voir que le 11 septembre se trouve à avoir sa propre émoticône, si on veut, tout comme un bonhomme-sourire (Happy Face) est devenu le symbole de Wal-Mart. C'est un drôle de phénomène. Tu vas trouver par exemple ce symbole-là associé à l'Étoile de David, parce que les gens vont dire qu'en fait c'est un complot juif, ce genre de textes haineux.

S.H.: Encore une fois, on pourrait gloser sans fin sur la mise en rapport entre l'événement, la date, le signe désignant la date, la correspondance entre cette signature de la date et la figure de l'architecture, puis sur le terme même d'émoticône...

S.G.: ... Oui, une icône émotive...

S.H.: Que penser, si trouvait à s'écrire une émoticône pour désigner Auschwitz..?

S.G.: Ce serait assez aberrant mais... non... en même temps, non.

S.H.: Derrida nous avait sensibilisé au fait que le nom Auschwitz était devenu un terme métonymique, ou nous avait interpellé sur cet usage métonymique irréductible qui en était fait, désignant sous ce nom propre, géographique, toute la Shoah. Et là, nous avons cette espèce d'émoticône — dont il serait du reste intéressant d'interroger la valeur de nom propre en tant qu'imprononçable — qui vient désigner tout l'événement et même tout son contexte historique.

S.G.: D'ailleurs, c'est pour cela que j'ai tenu à ce qu'on voit ce signe-titre, lorsque l'on entrait dans l'exposition. Parce que normalement on aurait simplement inscrit « 11 ».



S.H.: Justement... En tant que signe — icône, pictogramme, idéogramme — comment lis-tu cette double barre ? Des suggestions me viennent, mais toi, hormis le nombre « 11 », y vois-tu d'autres significations ?

S.G.: Moi je le vois un peu comme un poème concret. C'est sûr que l'on peut y voir aussi le signe de pause, cette espèce de « pause dans le temps » qui s'est produite, un arrêt du temps. Et honnêtement, je trouve que c'est une émoticône infiniment cruelle. Je trouve ça terrible, dans le sens où... C'est l'histoire qui est cruelle, ce ne sont pas les gens... Je ne sais pas si tu vois ce que je veux dire... Comment dire...? C'est parce que c'est aussi dans le contexte... Dans mon livre, tu vois, les gens souhaitaient le vœu suivant, de manière *graphique* : « Happy 11 ». Donc : « Joyeux 11 septembre ». Un peu comme si on souhaitait Joyeux Noël...

S.H.: D'accord, mais c'était par devoir de mémoire, ou le contraire ?

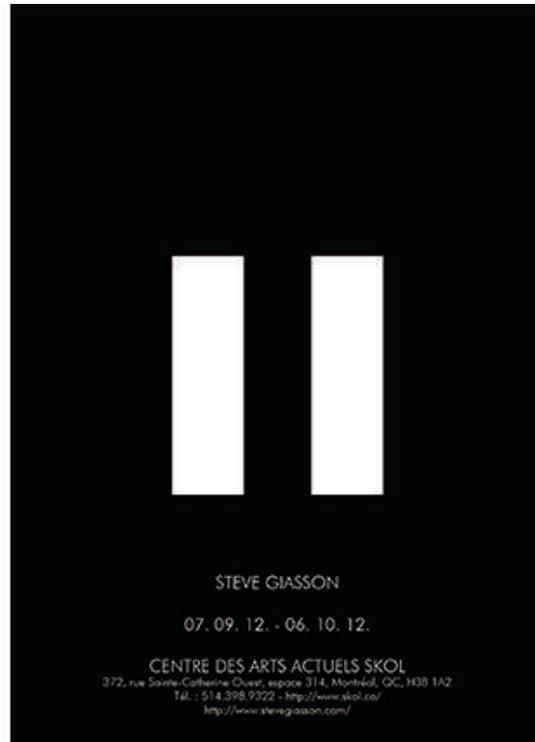
S.G.: Ce peut être tout à fait le contraire.

S.H.: Penses-tu qu'il y avait une ambiguïté ?

S.G.: Oh oui ! Énorme, énorme. Cette émoticône est utilisée par des gens qui veulent simplement en parler, et d'autres, au contraire, par ironie, par cynisme. Tout ça se mélange. C'est pour cette raison que ce signe me paraissait terriblement approprié.

S.H.: Ce signe *pause* que tu évoquais tout à l'heure, il me paraît quand même très juste sans être cruel.

S.G.: Absolument. De fait, pour le petit carton d'invitation, je n'ai conservé que le « 11 ». On y voit beaucoup plus le signe pause.



*Carton d'invitation réalisé par Steve Giasson pour l'exposition I I  
au Centre des arts actuels Skol, du 7 septembre au 6 octobre 2012. 200 exemplaires.*

S.H.: L'évocation de ce signe nous permet de rejoindre la forme que tu as choisie de l'installation. Pour toi, de quoi s'agit-il en fait, si l'on se rapproche de l'objet lui-même, posé dans l'espace d'exposition, dans la salle ? Est-ce plutôt une sculpture ? Du texte installé ? Est-ce simplement un *ouvrage* posé par terre, certes non-relié ?



### **Steve Giasson. II [Eleven].**

Environ 30 000 feuilles de papier de 27.94 x 35.56 cm ch. – sur lesquelles est imprimé le poème conceptuel II (2010. *Publishing the Unpublishable #56*, Ubu Editions/Ubu Web), compilant tous les commentaires sur YouTube entourant une vidéo de l'attentat perpétré le 11 septembre 2001 contre le World Trade Center – disposées en deux piles égales à même le sol. Les visiteurs sont invités à emporter des feuilles avec eux. Celles-ci ne seront pas remplacées. 2012. Exposition « II », 7 septembre-6 octobre 2012, Centre des arts actuels Skol, Montréal.

S.G.: Ce sont 10 copies du texte. Ce sont 30 000 feuilles.

S.H.: Ce n'est donc pas un seul et même texte, du début jusqu'à la fin ?

S.G.: Non, ce sont dix copies.

S.H.: Pourquoi dix ? Est-ce pour arriver à une certaine hauteur, d'un point de vue sculptural ?

S.G.: Oui. C'est pour arriver à cette hauteur : c'est un choix formel. Je ne savais pas combien de gens allaient prendre de feuilles. Ils auraient pu en prendre plus. Je voulais aussi que ce texte ait une présence physique dans l'espace.

S.H.: Envisageais-tu, par exemple, de travailler sur le corps du texte pour ne mettre qu'un exemplaire.

S.G.: Je l'ai aussi expérimenté, mais on aurait perdu le sens des mots. Et cela m'aurait dérangé jusqu'à un certain point. Je voulais qu'on puisse partir avec des bribes de commentaires...

S.H.: Des bribes suffisamment lisibles, qui ne sacrifient pas la (re)connaissance du référent, et de l'événement ?

S.G.: Oui, parce que je voulais rendre le texte au spectateur. Je me disais que j'ai prélevé celui-ci dans l'espace « public » qu'est YouTube. Je voulais donc, en quelque sorte, le rendre aux gens. J'aime bien, tu vois, cette idée que les œuvres physiques sont là comme véhicules pour le concept. Le concept prime. Au fond, cette feuille-là que tu as devant toi, avec l'énumération de concepts vaut pour l'exposition : l'exposition se poursuit à travers elle, le corps de l'œuvre est là.

S.H.: Je t'avais demandé, à l'exposition, pourquoi tu avais choisi de placer les deux piles d'archives de manière parallèle, alors que les deux tours originelles, elles, sur le tissu urbain, sont décalées.

S.G.: Oui, absolument. C'est une très bonne question. Tu faisais partie des rares personnes qui le savaient, je pense, qui ont remarqué que les deux tours étaient décalées, qui ont assez étudié la chose pour s'en souvenir. Tu es la seule personne qui m'en a parlé. Mais c'était davantage de l'ordre du symbole, du monument, qu'autre chose. Il aurait fallu sinon que je les fasse plus carrées...

S.H.: Oui, tu ne souhaitais pas non plus un mimétisme trop réaliste.

S.G.: Exactement, je ne voulais pas arriver à une illustration. Et, jusqu'à un certain point, je doublais davantage l'émotivité, que les tours elles-mêmes.

S.H. : Justement, je pense qu'il y a sous ta remarque une relation entre texte et signe pictographique, en l'occurrence, extrêmement intéressante. Ce que je voudrais suggérer ici, c'est que la graphie synthétique de l'émotivité, ou du pictogramme, contient en quelque sorte tout le texte, tous ces textes rassemblés par toi. Comme si le noir du pictogramme était la synthèse graphique des signes discrets, des sous-textes discrets composant tous les textes réunis. Je trouve très intéressante cette idée d'une sorte de schématogramme — pour le nommer provisoirement ainsi, en lien quand même avec l'idée de calligramme — et qui, dans sa texture micrologique, selon l'échelle d'appréhension, s'avère être un texte gigantesque, sinon démesuré, susceptible même de proliférer encore de l'intérieur — mais où surtout il y a un lien étroit de signification, entre le schématogramme lui-même et le texte qu'il synthétise graphiquement...

S.G. : Beaucoup de gens, par ailleurs, m'ont dit que ça leur faisait penser aux feuilles de papier qu'ils ont vu s'envoler, lorsqu'il y a eu les attentats.

S.H.: Ces feuilles envolées, ce sont aussi un peu des archives perdues du travail du capital, dans ce quartier spécifique de New York, ces immeubles-là précisément. On ne peut pas dire que les papiers, qui sortaient des photocopieuses, de je ne sais quel étage, sont du simple papier à jeter, quand même.

S.G.: Non, non, du tout. Au contraire, il se brassait là des affaires énormes.

S.H.: On peut renvoyer au travail artistique qui a consisté à répertorier les restes d'archives autour de l'effondrement de ces deux tours.

S.G.: Effectivement, il y a ce poème de Michael Gottlieb, *The Dust*, dans lequel il énumère les restes du 11 septembre. C'est un poème très, très dur, parce que par exemple, il y dit combien on a trouvé de chaussures, de portes-clés, etc. Et d'ailleurs, je pense qu'il y a là une bonne distinction à faire avec mon projet. Parce que lui, il est dans l'événement, je trouve. Il reste les deux pieds dans la poussière, littéralement.

S.H.: Oui, tu es dans un écho de l'événement historique, alors que lui, il est dans une trace pour ainsi dire directe.

S.G.: Et puis je crois que lui est américain, il vit à New York. Il parle de choses concrètes qu'on a retrouvées. Comme si en même temps l'acte terroriste avait écrit quelque chose. C'est comme une écriture de l'événement, tu vois ce que je veux dire ?

S.H.: Oui. Mais tout événement ne peut aller sans trace. D'autant que, si on se fait une représentation un peu synthétique de la chose, en une heure de temps, il y a bien eu, à une échelle macroscopique, la volatilisation quasi instantanée de deux tours gigantesques !

S.G.: C'est quand même assez symptomatique, le fait que ce soit aussi spectaculaire. Ça nous a marqué beaucoup plus que l'avion qui est tombé dans un champ en Pennsylvanie, qui était censé s'écraser sur le Capitole.

S.H.: Peut-être y a-t-il des raisons plus obscures que celle du spectacle, dans le sens où il y a, avec les Tours jumelles, la mise à bas de quelque chose d'érigé, qui a quelque chose à voir avec une sorte d'émasculatation d'un certain logos occidental. D'où par suite l'aspect spectaculaire...

S.G.: C'est pour ça aussi — quand tu rappelais le propos de Derrida selon lequel Auschwitz est devenu un terme métonymique pour la Shoah — qu'il y a peut-être un rapprochement à faire. L'effondrement des tours est devenu une espèce de métonymie de l'événement lui-même, alors que c'aurait pu être le Pentagone. Celui-ci n'est quand même pas un symbole négligeable... Sans parler de la force stratégique. Si les terroristes avaient réussi à détruire le Pentagone, les États-Unis auraient été beaucoup plus paralysés, surtout pour répondre à l'attaque. Bon, évidemment, les forces réactives des États-Unis ne sont pas concentrées uniquement au Pentagone. Je pense aussi qu'ils auraient pu se concentrer davantage sur l'avion qui s'est écrasé en Pennsylvanie. Pourquoi ? Je fais référence ici au thème de la glorification des héros. Il y a quand même des héros qui se sont sacrifiés, en attaquant les pirates de l'air, empêchant du coup que les terroristes atteignent leur cible. C'aurait été une histoire typiquement américaine. Le problème, c'est qu'elle finit mal. Mais tout de même...

S.H.: Tu as parlé précédemment de « poètes conceptuels », de poésie conceptuelle, peux-tu essayer — soit au travers de cette œuvre, soit d'autres peut-être afférentes — de donner un point d'entrée sur cette notion, ou cette chose, dite *poésie conceptuelle*...

S.G.: Je parle maintenant plus volontiers d'*écriture* conceptuelle. C'est un terme plus général, plus générique. Il s'agit d'un mouvement né aux États-Unis, au début des années 2000 et dont les principaux représentants sont Kenneth Goldsmith, Craig Dworkin, Christian Bök, Robert Fitterman, Vanessa Place, Darren Wershler et quelques autres — Ce sont des amis très chers : ce n'est pas un hasard si j'ai demandé à Vanessa Place d'écrire le texte d'introduction.

Ces auteurs, au nombre desquels je me retrouve moi aussi, donnent la priorité à l'intention ou au concept, au détriment du texte lui-même. Ils cherchent ainsi à produire une *écriture autoréflexive*, qui peut notamment se lire

comme une réponse au choc épistémologique qu'a entraîné l'expansion d'Internet. Pour parvenir à cette écriture « grosse de pensées », ils s'appuient d'ailleurs sur un grand nombre de stratégies (comme l'appropriation, la contrainte, la série, la liste ou la performance) et de matériaux (comme des émissions de radio, les exposés des faits de crimes sexuels, un livre de grammaire, le menu d'un restaurant, etc.).

Dans le cadre de mes propres recherches théoriques, j'en suis à comparer l'art conceptuel des années 1960-1970 — l'art conceptuel « canonique » — et cette écriture conceptuelle que je viens d'évoquer. Je cherche à déterminer en quoi il s'agit d'un mouvement bien distinct, comme plusieurs personnes le soutiennent... En quoi l'écriture dite « conceptuelle » est-elle conceptuelle ? Est-ce que, par exemple, le concept prime toujours, ou n'est-ce pas, parfois, plutôt l'objet-livre qui se voit mis à l'avant-plan ? Et puis évidemment, il y a aussi toute la question adjacente de la matérialisation vs. la dématérialisation. Comme je le disais plus haut, ce mouvement est né notamment en réaction à Internet. Selon Kenneth Goldsmith, les poètes ou les écrivains, de nos jours, ne peuvent plus écrire comme avant, face à cet incroyable amoncellement d'écriture(s), et il ne sert peut-être plus à rien de vouloir écrire à nouveau — si ce n'est pour répéter ou s'approprier, ajouter du texte au texte.

S.H.: Y a-t-il donc, dans l'écriture conceptuelle, un aveu d'impuissance ?

S.G.: Oui, et d'échec. Je pense que l'écriture conceptuelle est d'abord et avant tout intéressée par cette impossibilité ou cette faillite du langage. Quant à moi, j'en ai parlé en particulier comme d'une écriture du désastre. Comment dire ces événements-là, ces catastrophes ? Comment dire, en étant incapable d'écrire, ces désastres — sinon en essayant de *faire le constat* de la masse incroyable de texte(s) que ces événements engendrent ? Et c'est précisément ce que j'ai voulu faire à travers II.

S.H.: À part ces tentatives d'écriture conceptuelle, basée en partie, ou peut-être essentiellement, sur cette conscience de l'échec, de l'impossibilité ou de l'impuissance, quelles œuvres traditionnelles non conceptuelles placerais-tu dans la même tentative ? Quelle serait ici la filiation ?

S.G.: S'il y avait une filiation à établir, je crois qu'il faudrait penser à Gertrude Stein avec *The Making of Americans*, ou encore Ezra Pound, avec les *Cantos*, T.S. Eliot, avec *The Waste Land*. On pourrait en venir même à des gens comme Andy Warhol, avec son *Journal*. Il y a là une sorte de filiation qui peut tranquillement s'établir d'un point de vue littéraire, tandis que du point de vue artistique...

S.H.: Tout à l'heure tu as cité, sans le signaler comme tel, l'ouvrage de Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*... Tu opères donc une filiation entre la tentative presque désespérée d'auteurs comme ceux-là et...

S.G.: Oui, surtout Blanchot, en fait. Parce que c'est une pensée du fragment, du texte comme explosion. Ça me semble tout à fait fascinant. Il y a Beckett aussi, évidemment. J'aime bien cette idée de Beckett, de vouloir faire une tache sur le silence... Il compare aussi son travail à celui d'un escargot qui laisse un filet de bave derrière lui. Il y a quelque chose de ça. En même temps, Beckett était encore plus « incarné », plus « présent » dans son travail, que je ne le suis.

S.H.: Quoi qu'il en soit, tous les auteurs que tu viens d'évoquer, tu les relies à une pensée ou à une question du fragment ?

S.G.: Oui et non... Jusqu'à un certain point, le fragment, c'est déjà un peu vieillot...

S.H.: Anachronique, veux-tu dire ? Dépassé ?

S.G.: « Dépassé », je trouve ça un peu méchant. Mais... oui... il y a une pensée du fragment qui subsiste, parce qu'il y a cette idée qui a été analysée par Benjamin, notamment... c'est pour ça que je te parlais d'allégorie — cette idée de tous ces fragments qui s'assemblent en une image, qui se gèle, c'est ce qu'il appelle une allégorie. Il dit que l'allégorie par excellence, c'est le crâne, parce qu'il renferme ou résume à la fois l'histoire personnelle et l'histoire universelle. Vanessa Place dit que l'on peut en dire autant d'un iPod...

S.H.: Lorsque tu parles de ces fragments qui se gèlent en une image — l'image dialectique benjaminienne — tu désignes l'ensemble des fragments qui sont des commentaires ?

S.G.: Oui... Commentaires qui ont d'ailleurs disparu depuis le début de mon projet : ils ne sont plus sur YouTube... Je trouve cette opération-là assez intéressante : celle de geler, de copier/coller. C'est une opération qui revient à fixer tous ces fragments sur papier (et même en *pdf* !). Anne Bénichou me faisait remarquer que j'avais transféré, que j'avais réarchivé, ou re-domicilié, pour reprendre le mot de Derrida, quelque chose qui appartient au Web 2.0, en le remettant sur une base de données, celle de *Ubuweb*, qui est se rattache au Web 1.0 et qui remonte au tout début du Web.

S.H.: Comme tu as parlé de fragments qui se gèlent en une image, et peut-être en une figure, je trouve également intéressant de remarquer que — en spéculant quelque peu — le texte accumulé, pris dans une espèce de flux quantitatif, se voit comme vidé, peut-être, d'un travail sur le sens et d'une portée téléologique déterminée. Auquel cas, est-ce qu'en même temps, cela ne lui confère pas une autre voie, une autre détermination — celle justement d'être assemblé en *figure* ? Pour formuler ma question autrement, quelle serait la différence, dans l'espace d'exposition que tu as investi, entre le fait de prendre tous ces fragments imprimés et les jeter au sol en vrac — sans les rassembler — et le fait de les avoir justement réunis en quelque chose qui forme dans l'espace une sculpture ou une installation rejoignant ou reprenant l'icône, le pictogramme, le signe dont nous parlions tout à l'heure ? Donc, qu'est-ce qui fait que les fragments accumulés, uniformisés, livrés à leur espèce de prolifération, nourrissent un espoir ou un sens éventuels ? Quels espoir ou sens gagnent-ils à se retrouver réunis ainsi en une figure ?

S.G.: En fait, ce qui m'intéressait dans cette installation, c'était notamment de réfléchir à la question du monument. Et je me disais qu'une contradiction du monument au sens traditionnel — en marbre, en granit, en acier — vient justement du fait qu'il tend à pérenniser un événement au travers de matériaux solides. Et ça me semblait un peu étrange, pour quelque chose qui a disparu, justement. Il s'agit donc, dans mon travail, d'un rapport au monument sous cet angle matériel. Je voulais qu'il passe par sa fragilité et par son ambiguïté. D'abord parce que ce n'est pas un événement univoque : nous pouvons avoir une foule de points de vue à son sujet ; c'est ce que montre mon texte, entre autres aspects. Je voulais que mon installation soit très fragile. J'avais fait une espèce de totalité — je ne sais comment dire autrement — en rassemblant tous ces textes-là, et là je les re-fragmentais, puisque j'invitais les gens à prendre ces feuilles, à repartir avec, à se les ré-approprier en quelque sorte...

S.H.: Donc tu reviens sur cette idée de possibilité donnée au lecteur potentiel, à tout le moins au spectateur de l'exposition, de se ré-approprier les fragments analogiques, imprimés, de cette chose-là.

S.G.: Oui. Et c'aurait été très différent si les feuillets avaient été reliés — si l'on suppose quelque chose de l'ordre d'un très gros livre de 3000 pages, reliées, une espèce de dictionnaire. Même si les gens auraient pu partir avec, il y aurait eu une somme, plutôt que des fragments... Ou si les feuilles avaient été dispersées au sol ou mises sur un mur...

S.H.: La question de la reliure devient ici aussi extrêmement intéressante, sous cet aspect-là. Parce que la reliure qui se voudrait là éventuellement impossible, d'un point de vue matériel — puisque l'ouvrage mesure 1 mètre d'épaisseur...

S.G.: Tu vois, même comme ça... Une seule copie fait à peu près cette hauteur-là...

S.H.: Oui, admettons... Mais même 50 centimètres, nous ne pouvons pas le relier. Toujours est-il qu'il y a quand même une impossibilité de *relier matériellement*. Mais il y a aussi un refus délibéré — tu le présentes bien sous cet angle — de *relier conceptuellement* ces fragments. Alors, je reviens à ma question ou à ma spéculation, qu'est-ce qui les relie, s'ils ne sont reliés ni matériellement ni conceptuellement, s'ils sont reliés seulement, pour ainsi dire, par la *figure* qu'ils forment ?

S.G.: Et bien, ils sont reliés ne serait-ce qu'en raison de la présentation spatiale. Et aussi parce qu'ils sont numérotés : les pages sont numérotées. Donc on est quand même face à une sorte de livre. Mais un livre non relié, aux feuillets empilés, qui est appelé à disparaître.

S.H.: Je vois que tu mets beaucoup l'accent — et c'est une chose que je découvre ici, plus que quand j'ai lu certaines choses sur ton travail, ou que lorsque tu en as parlé un peu à l'ouverture de l'exposition — l'accent, donc, sur cette re-dissolution du bloc, en fait du bloc-livre.

S.G.: Oui, ça me semble essentiel. Et si j'étais amené à re-présenter ce travail-là, j'aimerais bien présenter les deux piles de pages dans leur état actuel, c'est-à-dire avec quelque chose comme 250 pages en moins — jusqu'à ce qu'elles finissent par disparaître. Sans les faire ré-imprimer.

S.H.: Une peau de chagrin, en quelque sorte.

S.G.: Oui. Une œuvre éphémère. Mais tu vois, si j'avais un lien à faire, ce serait aussi, si je puis me permettre, avec les deux puzzles qui faisaient aussi partie de l'exposition. Je disais tantôt que c'est un événement unique, mais en même temps je pense qu'il y a un écho très troublant, que j'ai voulu mettre en évidence au travers des deux casse-têtes des Bouddhas de Bamiyan. Ce que j'ai voulu faire, justement, c'est apporter aussi cette réflexion sur cette société iconoclaste qui attaque une civilisation par ses images, à travers ses symboles — et qui, dans le cas des Bouddhas, a fait cela quand même en mars 2001, donc très peu de temps avant les attaques du 11 septembre. Très peu de gens s'en sont alors inquiétés. Bon, ils en ont parlé un peu, à la télévision, dans les journaux. L'UNESCO a fini par déclarer le site patrimoine universel, après que les bouddha ont été détruits... ce qui est assez paradoxal — d'autant plus qu'il n'en reste absolument rien. Désormais, il n'y a plus que les cavités, qui doivent maintenant être solidifiées parce que la montagne menace de s'écrouler.



**Steve Giasson. Buddha of Bamiyan I (Bouddha de Bamiyan I).**

*Casse-tête de 1008 morceaux représentant l'une des statues du Bouddha en pieds (env. Ve siècle après J-C) qui se trouvaient dans le district de Bâmiyân (centre-est de l'Afghanistan) et que les talibans ont détruites en mars 2001, au moyen d'explosifs et de tirs d'artillerie, puisque toute représentation humaine est interdite par la doctrine du wahhabisme. Le casse-tête est disposé, défait, à même le sol. Les visiteurs sont invités à l'assembler ou à le défaire à nouveau, s'il est complété.*

*Dimensions variables. 2012. Exposition « 11 », 7 septembre-6 octobre 2012, Centre des arts actuels Skol, Montréal.*

S.H.: Ton exposition produit par là-même, si je puis dire *en creux*, une correspondance intéressante, topologique et architecturale, entre *Grand Zero* et les cavités de Bamiyan : le reste, l'évidance, en quelque sorte, l'emplacement laissé vide par d'une part les Bouddhas et d'autre part par les Tours.

S.G.: Tout à fait. Et là aussi, j'ai invité les spectateurs à essayer de refaire les casse-tête, dont l'image est en noir et blanc, parce que je voulais qu'ils ressentent à travers leurs corps, cette impossibilité de reconstruire ce qui a été défait, mais qu'en même temps les gens soient tentés d'y parvenir... Évidemment, il y a des gens qui sont fanatiques

des puzzles et je me suis dit peut-être qu'il y a des gens qui vont y parvenir, et d'ailleurs ils ont fini par en faire des bouts, ils étaient bien meilleurs que moi...

S.H.: Oui, mais des « bouts » qui sont restés en même temps eux-mêmes fragmentaires...

S.G.: Absolument. Et j'aurais vraiment été très heureux qu'ils y arrivent entièrement, puis qu'ils défassent ensuite l'image. Mais des gens l'ont fait, il y a des gens qui faisaient des bouts, et leurs amis les défaisaient. C'était vraiment une appropriation ludique du geste des Talibans.

S.H.: Là encore, je vois une mise en tension entre les fragments du casse-tête, comme les feuillets imprimés des deux piles de // [*Eleven*], et ce qui, finalement, les rassemble. Soit en amont, soit en aval : je veux dire soit antérieurement, soit postérieurement. Ce qui les rassemble, c'est, encore une fois, peut-être, la question de la figure : les morceaux de chaque casse-tête se rassemblent en effet en une double figure : la surface géométrique servant de support à une image, et cette image même, imprimée sur la surface, des Bouddhas. Parce qu'enfin — c'est là une chose autour de laquelle je tourne, face à ton travail en particulier et face à d'autres œuvres — ces fragments accumulés, feuillets ou fragments d'image des casse-tête, il me semble qu'ils ne peuvent échapper à la tension vers la figure, à la tentation de la figure, à sa nécessité peut-être. Si je reviens à ce point, c'est pour éventuellement suggérer que la « reliure » de *Eleven*, n'est-ce finalement le signe pictographique lui-même — de même que la « reliure » des fragments du casse-tête réside dans l'image des Bouddhas ?

On ne peut, il me semble, jouer *impunément*, en un sens, avec ce pictogramme, cette émoticône, prise comme titre de toute l'exposition. On sent bien qu'il joue le rôle non seulement de titre, mais de reliure précisément *matérielle* et *conceptuelle* — en un mot : *idéo-graphique*. Ceci m'entraînant vers la question de savoir si, à ce titre, tout titre ne *relie pas* — et ne relie pas l'œuvre, toute œuvre, à l'instant même où l'ancienne reliure n'est plus matériellement ou conceptuellement possible ? Mais laissons...

S.G.: Il relie toutes les œuvres en fait, c'est ça qui est particulier. Je voulais que dans cette exposition-là, les pièces se répondent, et qu'elles jettent une espèce de regard *a posteriori* sur cet événement...

Tu vois, Ezra Pound est l'une de mes influences en tant que créateur (même si c'était un type un peu infréquentable, à cause de ses allégeances fascistes...) Pour lui, le poème épique devait *inclure* l'histoire. Et c'est en ce sens qu'on peut interpréter la myriade de fragments qu'il a utilisée pour tisser la trame de son poème.

S.H.: On revient même ici à un travail dantesque.

S.G.: Tout à fait. Et moi, je me retrouve à faire quelque chose de cet ordre-là. C'est-à-dire que pour moi, ce n'est pas une seule installation : ce sont des pièces, mais qui, par leur jeu d'échos, vont nécessairement se répondre.

S.H.: Cela induit-il que tu accordes, ou pas, le statut d'œuvre à l'exposition elle-même ? Il y a un rapport assez étrange, quand même, entre les pièces individuelles et la scénographie, la constellation des différentes pièces.

S.G.: Non, non. Je les vois moi comme des œuvres distinctes, comme une proposition, si l'on veut.

S.H.: Ou sinon, est-ce que toutes les différentes œuvres ne sont pas finalement, pour toi, différentes occurrences, peut-être, d'un même principe ?

S.G.: Oui, oui. On peut peut-être en parler un peu plus. Je vais te donner un exemple que j'aime bien. Dans la pièce *GHOSTSOFGHOSTSOF*, cette espèce de grand cercle formé par une phrase, au mur...

S.H.: ... presque invisible...



York qui t'aime. C'est l'amour qui vient de New York. C'est quand même assez fascinant, d'en faire un produit commercial, qui sent la rose... Et je tenais à ce qu'il soit un peu immatériel. C'est un clin d'œil, évidemment, aux œuvres conceptuelles canoniques.

S.H.: Le parfum serait éminemment conceptuel ou le concept éminemment gazeux, aérien.

S.G.: C'est un peu comme le *Air-Conditioning Show* de Art & Language ou ce genre de proposition...

S.H.: Ou encore l'ampoule d'*Air de Paris* de Duchamp.

S.G.: Tout à fait. J'ai pensé aussi, forcément, à son *Eau de voilette* de Rose Sélavy. Il y a un clin d'œil là aussi, mais en même temps c'est une œuvre presque pop. Il y a quelque chose du pop art. Mon amoureux a inventé un terme qui dit : c'est du *Con' pop* ! Ça vient de la marque de céréale qui s'appelle Corn pop. Voilà. C'est *con'* — pour *conceptual* — *pop*. J'aime bien cette appellation. Mais en fait, c'était aussi un clin d'œil, un peu triste, à cette pratique antique qui voulait que, pour les morts, on versait souvent du parfum sur les tombes, ou lors de l'embaumement, mais parfois aussi on en versait sur le sol.



**Steve Giasson. *Black Boxes (Boîtes Noires)*.**

*Cinquante-quatre boîtiers noirs de DVD empilés les uns sur les autres, contenant cinquante-quatre films piratés, gravés sur DVD, dans lesquels la ville de New York est partiellement ou complètement détruite et/ou ses habitants menacés.*

Et puis il y a encore deux œuvres dans l'exposition. *Black Boxes* est comme une espèce d'écho négatif au *Il*, aux deux tours de papier. C'est une tour de boîtiers DVD, avec la liste de presque tous les films — liste quasiment exhaustive, car il manque quelques films pour la télévision, ou les documentaires, que je n'ai pas voulu inclure car j'ai tenu à ce que ce soit des films de fiction — de presque tous les films, donc, dans lesquels New York est partiellement ou complètement détruite. L'œuvre est là pour questionner ce désir de détruire New York, qui est quand même un peu étrange, et qui commence dès 1933.

S.H.: Tu veux dire du désir, dans la psyché collective américaine, plus précisément dans la figure cinématographique hollywoodienne, d'*auto-détruire* New York.

S.G.: Oui, oui. J'ai lu un article du New York Times, qui disait que c'est uniquement parce que c'est plus spectaculaire, parce que c'est une très grande ville. Évidemment, leur conclusion passait sous silence ce désir masochiste... Enfin, je ne sais pas d'où ça vient, mais c'est quand même assez fascinant.

S.H.: Bon. Il y a quand même peut-être là une dialectique qui n'est pas nouvelle, sur le fait de se trouver toujours un ennemi, une altérité, interne ou externe, vis-à-vis de laquelle se (re)construire héroïquement et éternellement.

S.G.: Oui. On dit aussi : c'est l'opposition Hollywood / New York, la côte Ouest et la côte Est. Je trouve ça simpliste. Je pense que c'est beaucoup plus symptomatique... Va savoir de quoi ! Est-ce que c'est une culpabilité ? Cette espèce de culpabilité chrétienne par rapport au profit ? Il y a quelque chose d'assez particulier, là.

S.H.: Pour ma part, je comprends que le risque de la mise à bas, ou le fait que cette destruction puisse exister, légitime l'acte héroïque — et pas simplement l'acte héroïque d'ailleurs, mais peut-être légitime aussi toute la pratique pro-militariste américaine, de sa propre industrie, de sa propre économie, de sa propre constitution sociale. C'est de cela dont je parlais, sous la volonté de se chercher constamment un ennemi potentiel, potentiellement destructeur du chef, de la tête économique et politique d'une telle nation.

S.G.: Oui, mais tu vois, les premières fois, dans les premiers films, dans *Deluge*, par exemple, c'est vraiment un déluge qui déferle et détruit New York.

S.H.: Comme tu le disais, il y a aussi peut-être cette culpabilisation, cette espèce d'auto-flagellation. Peut-être que les États-Unis considèrent qu'il y a quand même une sorte d'énormité à avoir une ville comme ça — ou à avoir inauguré la première mégalopole. Pour qui la découvre pour la première fois, une ville comme New-York semble avoir été jetée des mains-mêmes de l'Olympe, comme si les mains de quelque Zeus moderne avait planté cette forêt de béton, d'acier et de verre, géométrique et chaotique à la fois. Cela étant, New York a été rattrapée depuis par nombre d'autres villes asiatiques ou sud-américaines, d'un point de vue de l'exubérance et du chaos urbain — sous l'angle de ce que l'architecte Rem Koolhaas appelle une « culture de la congestion » .

S.G.: Mais tu vois, l'analogie cesse au point de vue, justement, de ces images de destruction. Il n'y a pas de ville qui ait été aussi souvent détruite.

S.H.: New York a quand même été la première ville de ce type-là. Elle est elle-même l'icône exemplaire — un peu comme l'*alpha* et l'*omega*. C'est là qu'intervient la pertinence du « manifeste rétroactif » de Koolhaas, dans son ouvrage *New York Delire*. Il part du principe qu'il n'y a pas eu, à proprement parler, de manifeste architectural ayant produit, ou pré-dessiné New York — en tout cas pas de manifeste *manifeste*, mais cependant, véritablement une conception, restée informulée, non manifeste donc, du programme au sens architectural ayant donné forme à l'espace et à la forme de cette ville. C'est ce programme informulé dont il tente lui, rétroactivement, d'énoncer la formule... Mais revenons à ton œuvre, la pile des DVD.

S.G.: Oui. Je l'ai appelée *Black Boxes*. Le lien est évident avec les boîtes noires des avions, ces images ou données de destruction enregistrées. Si tu compares, de 1933 à 2001, il y a une telle hauteur de films. Il y a même un peu moins de la moitié. Tous les autres ont été faits après 2001. Et ça, c'est de 2001 à 2012, films dans lesquels New York est détruite. C'est quand même fascinant, non ? Et ce fait se matérialise dans la pile que je montre. Il n'y a même pas la moitié de ces films de destruction en plus de 70 ans, et tous les autres sont faits après.

S.H.: Tu veux dire que quelque part l'événement de destruction réel, historique, déchaîne lui-même cette production cinématographique ?

S.G.: Absolument. On rejoue constamment cette destruction de New York, et sous des formes diverses. Est-ce là une façon de faire mousser une espèce de sentiment de crainte chez le spectateur, en faisant par exemple un film comme *New York City Tornado Terror*, avec une tornade qui arrive et qui détruit New York ? Pourtant, Mondzain rappelle que l'image a été mise au banc des accusés à partir du 11 septembre. Il y a eu une consigne de Washington demandant que l'on fasse moins de films catastrophes dans l'immédiat — parce que beaucoup de médias laissent entendre que c'était la faute d'Hollywood finalement, que c'était eux qui avaient inspiré les attaques. Là-dessous, il y a l'idée ou la thèse que ce sont les films catastrophes, ou des romans, qui auraient inspiré Oussama Ben Laden !

Pour évoquer maintenant les deux dernières œuvres de l'exposition, l'une d'abord indiquait simplement la latitude et la longitude du lieu de la salle, du Centre Skol : c'est une œuvre un peu plus autoréflexive, qui consistait à rappeler aux gens qu'ils sont dans un lieu réel, et qu'on parle d'autres lieux réels, où les attaques se sont produites. Car évidemment, il y a un processus d'abstraction qui s'est fait. C'est un peu comme si mon travail avait transformé le « 11 septembre » en abstraction, et ce n'était pas mon intention. On pourrait avoir l'impression que c'est une exposition dans laquelle il y avait beaucoup de détachement, peu d'émotion. Comme si, justement, j'avais réduit le 11 septembre à une émoticône, à des purs symboles, et que derrière cela l'émotion demeurerait absente. Or je voulais qu'on se rappelle que nous sommes dans un lieu réel, et donc vulnérable, que ce ne sont pas seulement des lieux connus, où il y a eu des attaques, où beaucoup de choses peuvent arriver. C'est aussi un regard sur ce lieu à part de la galerie. Parce que la galerie, c'est toujours, comme tu sais, un lieu non-lieu, un endroit qui doit se faire oublier. Et c'est une chose curieuse d'être dans un non-lieu pour réfléchir à des événements qui se sont produits dans des lieux réels.

Tandis que la dernière œuvre — la petite carte que j'ai découpée, où j'ai simplement découpé les deux tours dans l'image imprimée sur la petite carte — j'ai en fait beaucoup hésité à la mettre. Et finalement beaucoup de gens m'ont dit que c'était leur pièce préférée, peut-être parce qu'elle est plus accessible, plus facile à saisir, je ne sais pas. Tu sais, quand je te disais tantôt à propos du poème de Gottlieb « être les deux pieds dans la poussière », là, il y a quelque chose de ça : j'essaie de m'approcher un peu plus près de l'événement.



**Steve Giasson. Blank Card (Nothing To See Nothing To Hide) (Carte sans texte (Rien à voir Rien à cacher)).**

*Une carte de vœux de 5"x 7" sur laquelle est imprimée une photographie en noir et blanc des tours jumelles du WTC découpée et posée sur un socle blanc avec les retailles.*

S.H.: C'est un travail sur le vide, mais laissé — ou plutôt pris — dans une image, dans l'image d'une image.

S.G.: Tout à fait. C'est pour cela que je la nomme *Carte sans texte (Rien à voir Rien à cacher)*. C'est une référence à Alighiero e Boetti qui a fait une œuvre qui s'appelait *Nothing to See, Nothing to Hide*. En exposant celle-ci, il avait abandonné l'Arte Povera, en installant simplement une espèce de cadre avec des vitres, à travers desquelles on pouvait voir les murs de l'institution, du musée. J'aimais bien l'idée de faire une carte comme ça, où je découpe moi aussi. On peut voir au travers, mais je reviens à un matériel très pauvre, qui ne vaut presque rien.

S.H.: D'où la photographie provenait-elle ?

S.G.: C'est une carte que j'ai achetée à New York, je ne sais plus quand, dont la photo a été prise dans les années 90.

S.H.: La question que je me pose, c'est pourquoi tu n'aurais pas pris une image du film, le film qui était commenté sur YouTube... Quoi qu'il en soit, cette carte est une chose prise à New York, ramenée de New York.

S.G.: Oui. J'aimais bien que ça soit une sorte de ready-made, que ce soit une chose dont je peux m'emparer, qui tient toute seule. Et relativement aux images, il y a une chose que j'ai oublié de préciser sur *Black Boxes*. C'est la même chose, la même question : est-ce que je présente les films en question ? Surtout, je tenais notamment à ce que ce soit des films piratés, des films que j'ai *downloadé*, un après l'autre. J'ai 60 Go de films. Bon, évidemment, il y a cette idée de piratage en lien avec les pirates de l'air, de détournement. C'est peut-être un des actes les plus politiques de l'exposition.. Mais j'ai décidé de ne pas les montrer, en me disant justement : ça va interpeller l'imaginaire, ou le souvenir des spectateurs. Il s'agissait alors d'inciter à aller les rechercher.

S.H.: Il y a quelque chose que je trouve frappant, maintenant, quand on revoit des films des années 80 ou 90, qui se passent à New York, pas forcément des films catastrophes, d'ailleurs, dans lesquels on revoit New York avec les deux tours. Il y a là quelque chose qui fait rétroactivement référence à l'avenir, depuis le passé.

S.G.: C'est le parti pris qu'a adopté la commissaire d'une exposition à propos du 11 septembre qui a eu lieu en 2011, au MoMa. La plupart des œuvres qui étaient présentées étaient des œuvres qui avaient été faites avant la catastrophe... J'aimerais bien, par exemple, présenter ma version — ma version, c'est une façon de parler — du Chevalier noir [*The Dark Knight Rises*]. J'ai trouvé une version hollandaise filmée en caméra portée dans un cinéma : l'image est nulle, on entend mal, t'as seulement les sous-titres en néerlandais. C'est formidable.

S.H.: Au regard de l'ensemble des œuvres de cette exposition, mon intérêt se porte essentiellement, tu l'auras remarqué, sur la manière dont les différentes œuvres, chacune à leur façon, tentent de rassembler ou de relier cette dispersion ou prolifération — prolifération aussi au niveau des films : selon le même aspect quantitatif qu'ils dénotent eux aussi. Quand tu vois une telle liste de film, rassemblés thématiquement, ou même allégoriquement, tu peux de demander combien de temps cela prendrait pour tous les voir.

S.G.: Une dernière chose que je voulais dire et qui me semble peut-être importante. Dans le texte que j'ai écrit pour présenter l'exposition, je disais que c'était là un regard que je posais avec modestie. Tu sais, il y a une phrase de Baudrillard, qui m'a beaucoup frappé : « Avec cet événement-là, il est trop tard pour l'art », dans le sens où l'on ne peut pas se l'approprier pour en faire de l'art. Je pense qu'il y voit une espèce d'indécence, et en plus il réagit à ce qu'avait dit Stockhausen — et d'ailleurs Damien Hirst a dit ça aussi — à savoir que c'était une œuvre extraordinaire : le 11 septembre serait une sorte de chef-d'œuvre, etc. Baudrillard répond donc à cela en disant que c'est trop tard pour l'art. Et ça m'a fait beaucoup réfléchir évidemment quand j'ai voulu faire une exposition portant sur ce sujet. C'est pour ça que quand je te parlais de *regards posés*, c'est quelque chose comme ça. Ce sont quelques regards que je pose, que je propose, à travers les pièces. Rien ne peut sembler ici définitif. Et c'est drôle, parce que les gens m'ont beaucoup demandé pourquoi je parlais de ça, pourquoi je parlais du 11 septembre, si j'avais une obsession par rapport à cet événement-là. Je pense que j'y vois quelque chose de fondateur, probablement même par rapport à ma propre personne, une conscientisation qui se produit là, mais aussi par rapport à notre civilisation. Il y a quelque chose qui s'est produit, une rupture, j'en suis convaincu, qui va profondément nous marquer. C'est aussi parce que je crois que ça a changé notre rapport aux images, et comme artiste, il faut en prendre conscience. On ne peut pas, je pense, continuer à faire des images, à prendre des photographies, de la même façon qu'avant. J'ai toujours en tête cette histoire que raconte Benjamin sur l'Ange de l'histoire. Il parle de l'*Angelus Novus*, le tableau de Paul Klee . Cet ange, tout en étant poussé vers l'avenir, demeure tourné vers l'histoire passée et ne voit que cet amoncellement de ruines qu'est le passé, cette grande catastrophe infinie qu'est l'histoire. N'y a-t-il pas quelque chose de semblable, quand on veut faire un travail tout simplement rétrospectif ? Est-ce qu'on ne revient pas toujours vers une telle allégorie ?

(28 octobre 2012)

## Entretien vidéo du Centre Skol



[Steve Giasson](#) from [Centre des arts actuels Skol](#) on [Vimeo](#).

### Bibliographie de référence

Derrida, Jacques (1995), *Mal d'archives*, Galilée.

Derrida, Jacques ; Habermas, Jürgen (2004), *Le "concept" du 11 septembre : dialogues à New York, octobre-décembre 2001*, Galilée.

Koolhaas, Rem (2002, pour la trad. fr.), *New York Délire* (trad. de Catherine Collet), Marseilles, Parenthèses.

Lucan, Jacques (1979), *OMA – Rem Koolhaas : pour une culture de la congestion*, Paris, Le Moniteur/Electa.

Mondzain, Marie-José (2002). *L'image peut-elle tuer ?*, Bayard.

Scholem, Gershom (1995), *Benjamin et son ange* (trad. de Philippe Ivernel), Rivages Poche.

**Stéphan HYDRONE, *Lower Manhattan Project*, [ en ligne], consulté le 17 mars 2014. URL :**

<http://imp.uqam.ca/dossier-thematique/conversation-avec-steve-giasson-autour-de-son-exposition-ii-centre-des-arts-0>

## Steve Giasson's "11" at Skol is a timely reflection of our haunted post-9/11 present

September 19, 2012

By Natalie Zayne



### Steve Giasson at Skol

Currently on view in the main gallery at **Centre des arts actuels Skol** is "11," an installation by conceptual artist Steve Giasson that seeks to evoke, conjure, or conceptually bring together various elements concerning September 11, 2001. Six pieces of varying materials and intensities comprise the formally disciplined show.

The Buddha of Bamiyan works, I and II, consist of 1008-piece jigsaw puzzles strewn on the floor. The puzzles each represent a statue of the Buddha, from the 5th and 3rd centuries BC, respectively, from a southeastern region of Afghanistan, which were destroyed by Taliban forces in 2001. "GHOSTOFGHOSTOFGHOSTOF" is the enigmatic, almost invisible, script printed on the wall in a large circle. Another is almost immaterial: a spray of DKNY's "Love From New York" is released into a spot in the middle of the room each day by a gallery staff member.

The play of visibility and invisibility, materiality and disappearance culminates in the work featuring a pair of paper stacks that stand together about waist-high in the middle of the gallery. The image of the World Trade Center demonstrates the potential for the destruction of images in our time, a new and virulent form of iconoclasm (W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want?*, 13). The towers represented no strategic military importance: they were globally recognized icons of advanced capitalism and were targeted as such. Giasson resurrects this conceptually and emotionally loaded image and invites us to think about the role that the media, and by extension ourselves, have to play in it.

The towers are comprised of 2,637 pages compiling 30,000 commentaries about a YouTube video that depicted the disaster into an epic concrete poem. As you scan down the endless stream of comments, blurbs and exhortations of the top pages (and imagine all those that lie beneath), you can almost hear the words being spoken by a multitude of competing voices. I was reminded of the exhaustive yet inexhaustible currency of conspiracy theory, of testimonies and memories, and what was literally buried in the rubble. I was also reminded of the cell phone calls and messages sent to and from loved ones trapped in the buildings on that day. Yet I was simultaneously aware of the muted ghostliness of their forms, blanched of the horrific details which became part of them from that day forward. The invitation to help yourself to a sheet of the concrete poetry, in theory dwindling the stacks in a poetic and slow-time re-enactment of their spectacular fall, contributes to this feeling of haunting, traces, and de-materialization.

Naturally there is a sense of a lack of closure to this event—not least because it was but one very visible moment of a history that had built up to it and which has continued its tragic development in its wake, in the new wars and walls that have been erected in this New World Order defined by terrorism. Resurrecting the World Trade Center as the icon it has become remains an important act eleven years later, for we must always be attentive both to the ways it has changed its meaning and to the different meanings it might have from different geopolitical points of view. The potency of the image doesn't reside merely in its topical currency and political implications but, as W.J.T. Mitchell has observed, in its status as an "enigma and omen, a harbinger of an uncertain future"(Mitchell, *What Do Pictures Want?*, 12).

Steve Giasson is a multidisciplinary artist (installation, video, performance, theatre, photography) and prolific author of books of concrete poetry.

**Centre des arts actuels Skol**, space 314

Steve Giason

11

September 7 – October 6, 2012

[www.skol.ca](http://www.skol.ca)

**Natalie ZAYNE, *The Belgo Report*, [en ligne], consulté le 17 mars 2014. URL :**  
<http://www.thebelgoreport.com/2012/09/steve-giassons-11-at-skol-is-a-timely-reflection-of-our-haunted-post-911-present/>

## **Candice Maddy en conversation avec / with Steve Giasson.** **by Candice on Nov 23, 2012 • 5:28 pm**

**I had been meaning to get in touch with Steve Giasson since his show at Skol, so this has been a while coming. As fate Montreal would have it, I made his acquaintance not long after, and had him promise to answer all my questions. It wasn't difficult. Steve is an absolute gentleman, who happens to have his hands in a lot of interesting projects.**

**1. Materiality: How do you feel that the relative permanence or impermanence of your work informs it? Do you feel like the less tangible or permanent works allow you to take larger risks? Do you have nostalgic feelings towards print?**

Dear Candice,

Chaque travail pose ses propres questions, mais la matérialité en fait toujours partie. Prends LOVE FROM NEW YORK que j'ai présenté à Skol, lors de mon exposition à propos du 11 septembre. Il s'agissait d'un ready-made ; une appropriation d'un parfum de DKNY du même nom. Le parfum était projeté dans l'espace de la galerie, chaque jour, par l'une des personnes qui travaillent au centre. Il n'y avait rien à voir. Seul l'odorat des visiteurs était vaguement interpellé. Aussi, un texte indiquait aux visiteurs la « présence » de l'œuvre. S'ils ne le lisaient pas, ils pouvaient penser qu'une visiteuse ayant mis un peu trop de parfum venait de passer par-là... Cette œuvre s'évaporait très vite et, à mon sens, elle était aussi invisible que l'amour ou le capitalisme qui nous entoure. Et, peut-être, aussi éphémère, qui sait ?

En regardant le travail de certains artistes aujourd'hui, on pourrait avoir l'impression que l'art conceptuel est devenu un style. Et, paradoxalement, une autre façon de fabriquer des objets... Or, l'œuvre, c'est d'abord le concept. Mais il arrive que ce concept s'ancre dans la matière, dans un objet, un livre ou un casse-tête, par exemple. En outre, certaines propositions présentent plus de risques que d'autres ; celles qui sont folles ou tellement minimales qu'elles peuvent passer inaperçues. Pourtant, si elles me semblent pleinement justifiées par l'idée de base et intégrées dans l'ensemble, je n'ai pas de problème à les présenter. Celle-ci est, de toute façon, longuement mûrie avant que je ne réalise ou ne fasse réaliser industriellement ses supports matériels.

Pour répondre à ta question, j'aime passionnément les livres, leurs épaisseurs, leurs couleurs, leur texture, leur volume... Je les collectionne même. Ils sont, pour moi, un moyen privilégié pour présenter mon travail et mes idées. Je reviens toujours aux livres d'artistes ou de poésie qui m'entourent. Les livres sont mon véritable atelier.

**2. Geography: Do you feel that working within a more conceptual practice alleviates the requirement for the author to have a personal geographic claim? For instance, as a non New Yorker, do you think your recent works at Centre Skol would have been inauthentic in a more lyric tradition? Do you feel a desire to write "local" often, or what are the places that inspire you to write, these days?**

Je pense, en effet, que le contexte de réalisation de l'œuvre doit toujours être pris en compte. Et ce contexte inclut évidemment un positionnement géographique. Par exemple, il n'y a qu'à lire la plupart des poèmes conceptuels, pour constater à quel point ils sont (nord-)américains. Le rapport qu'ils entretiennent avec les produits de consommation, la publicité, les journaux, l'Internet, l'Histoire de l'art, tout cela est profondément occidental, et, par extension, américain...

Ne pas être un New Yorkais a, bien sûr, influencé la façon dont j'ai conçu l'exposition « 11 » chez Skol, puisque je n'ai pas tant abordé l'événement lui-même, que ses manifestations médiatisées. (Comme des millions d'autres personnes, c'est ainsi que j'ai été témoin de ce qui s'est passé). De fait, ce qui m'intéressait, en tant qu'artiste conceptuel, dans les attentats du 11 septembre 2001, c'est notamment l'impact que les images de cette catastrophe – immédiatement mises en boucles – ont eu sur notre rapport aux images en général et comment elles nous hantent encore et génèrent d'autres fantômes...

En ce sens, je pense que ma distance géographique m'a sans doute été utile, puisqu'elle m'a aidé à éviter un trop grand pathos. À mon avis, cette exposition ne devait pas seulement être le lieu d'une commémoration, mais aussi

celui d'une réflexion. L'une des pièces de Robert Barry que je préfère est celle où il désigne la galerie comme un endroit pour penser : SOME PLACES TO WHICH WE CAN COME, AND FOR A WHILE, « BE FREE TO THINK ABOUT WHAT WE ARE GOING TO DO. » (MARCUSE)

Plusieurs de mes œuvres ont d'ailleurs pour sujet ma position géographique. DIRECTIONS, que j'ai co-écrit avec Robert Fitterman, présente ainsi la plupart des trajets (en bicyclette, en jet, à pieds, etc.) entre son appartement à New York et le mien, à Montréal. Cette œuvre peut ainsi se lire comme le lieu d'une rencontre entre deux artistes/humains/citadins nord-américains, mais aussi comme un regard porté sur tous les moyens de transport qui sont maintenant à notre disposition et qui ont irrémédiablement changé notre façon de vivre.

De même, je réalise en ce moment un projet dans lequel je note les latitudes et les longitudes de tous les endroits où je me rends dans la journée. Ce projet, commencé le 1<sup>er</sup> novembre 2012, s'inscrit dans une série de textes, intitulé CLOCK WISE produits par plusieurs auteurs à travers le monde et publié quotidiennement sur le blog <http://clockwise.wordpress.com/>. Tous les textes portent sur un changement observé dans la journée.

À travers tout cela, je recherche, une certaine poésie du déplacement, mais c'est aussi un moyen d'explorer une approche qui soit à la fois conceptuelle et subjective.

Parallèlement, je mène avec eux une réflexion sur les changements que les GPS ou Internet ont apportés sur notre façon de se déplacer ou de voyager. Afterall, now we all live on Google Earth.

### **3. Language: How do you choose which language is appropriate, whether English, French, or symbols? When? Why? What are the factors that inform these decisions?**

Tout dépend du concept. Par exemple, si le sujet auquel je m'intéresse est américain et si les textes prélevés sur Internet sont en anglais, il n'y a aucune raison que le livre soit en français, à moins que je ne veuille parler de ce geste de la traduction.

Des dizaines de petites décisions doivent couramment être prises dans ce processus de sélection et d'appropriation : quelle police, quelle est l'histoire de cette police, quel format pour le livre, combien de page doit-il avoir, que doit-il y avoir sur la couverture et surtout, dois-je absolument publier ce livre, etc. Le choix de la langue n'est que l'un d'eux.

Récemment, j'ai publié dans Matrix Magazine, un travail assez radical intitulé FOUR QUIET POEMS. Ces poèmes sont une tentative de dialogue avec les peintures d'Agnes Martin et One Million Dots de Robert Barry. J'ai essayé toutes sortes de choses et finalement, je suis arrivé à ces poèmes de points, très minimaux et comme en marge de la production littéraire ; tranquilles et seuls. Je n'aurais jamais cru que quelqu'un puisse s'y intéresser.

### **4. Concepts: Do you choose a conceptual approach to treat a specific theme you are interested in, or does the theme get selected afterwards to best suit a conceptual approach that excites you? Is it the approach or the topic which you find more stimulating?**

Tous mes travaux sont de nature « conceptuelle ». Parfois, c'est le sujet qui s'impose à moi avec une évidence brûlante. Dans ces cas-là, je dois être sur mes gardes : il risque d'être trop subjectif, trop facile ou rabâché. Parfois, comme je le disais plus haut, c'est la forme qui m'inspire le concept. (J'ai par exemple, réalisé une série de poèmes basée sur des textes de Samuel Beckett, parce que je souhaitais poser la question du « monochrome » en poésie...)

Mais le plus souvent, c'est un désir de dialogue avec les œuvres d'autres artistes ou d'autres écrivains qui me pousse à créer une nouvelle oeuvre. J'aime passionnément l'histoire de l'art. Récemment, je suis tombé sur une phrase de Robert Morris qui résume assez bien tout cela : « Depuis quelques temps le problème est un problème d'idées – ceux qu'on admire le plus sont ceux qui ont les idées les meilleures, les plus incisives (Cage et Duchamp, par exemple)... L'art d'aujourd'hui me semble être une forme d'histoire de l'art ».

Mais de nouveau, je dois faire attention à ne pas jouer les mandarins.

### **5. Death: Many of your works seem motivated by or interested in death. What are the elements of death (esp. historical and non-sensational death) that interest you?**

J'aurais envie de répondre comme Warhol : « ...I realized that everything I was doing must have been Death. » La mort m'obsède, mais je ne peux pas dire qu'elle « m'intéresse ». J'aime cette histoire de Freud qui raconte qu'il y a longtemps, un roi britannique, atterré par la mort de sa femme, la fit transporter dans tout le royaume. Chaque fois que le cercueil fut déposé au sol, on éleva un monument à cet endroit. Certains de ces monuments existent encore

aujourd'hui. Imaginons, poursuit Freud, une femme allant pleurer chaque jour devant l'un d'eux. Cette femme serait une névrosée.

Je me trompe peut-être, mais il me semble que ça a quelque chose à voir avec l'art. Beaucoup d'œuvres sont des monuments qui se cachent.

## **6. How do you find your impressions and relationship with your work is changed or affected by its public performance and reception? Do you find your conception of your work alters?**

Le fait de publier mes livres ou de montrer publiquement mon travail l'a transformé en profondeur et pour le mieux, il me semble. C'est une chance incroyable de pouvoir partager son travail, sa pensée, comme ici, avec toi. J'ai horreur de la facilité. Quand je travaille, je suis mon propre flic. Non pas parce que je m'autocensure, mais parce que je ne laisse rien passer, surtout si je sais que ce sera montrer en public ou publié. Je peux recommencer un livre 10 fois, 15 fois, avant d'être satisfait.

## **7. What is next? What are you working on these days?**

J'élabore présentement trois nouvelles expositions, dont une qui devrait être pratiquement invisible... Je planche aussi sur plusieurs livres à la fois, dont mon propre « Bestiaire ». Je n'arrête pratiquement jamais de travailler. Je ne sais pas ce que ça veut dire : « se reposer ».

## **9. What are you reading?**

Prêts et renouvellements

1

Titre Rudolf Stingel / Stingel, Rudolf.

No de document 32002510704842

Emprunté à Grande Bibliothèque

Emprunté le 11/10/2012

Doit être remis le

01/11/2012

Retard

Renouveler ?

Frais à ce jour 1,80 \$

2

Titre Sol LeWitt wall drawing 1176 : seven basic colors and all their combinations in a square within a square : for Josef Albers / LeWitt, Sol, 1928-2007

No de document 32002510704925

Emprunté à Grande Bibliothèque

Emprunté le 24/10/2012

Doit être remis le

14/11/2012

Renouveler

3

Titre Buren / Lelong, Guy, 1952-

No de document 32002516640198

Emprunté à Grande Bibliothèque

Emprunté le 24/10/2012

Doit être remis le

14/11/2012

Renouveler

4

Titre Sol LeWitt : a retrospective / LeWitt, Sol, 1928-2007

No de document 32002507115440

Emprunté à Grande Bibliothèque

Emprunté le 27/10/2012

Doit être remis le

17/11/2012

Renouveler

5

Titre In & out of Amsterdam : travels in conceptual art, 1960-1976

No de document 32002512831460

Emprunté à Grande Bibliothèque

Emprunté le 02/11/2012

Doit être remis le

23/11/2012

Renouveler

6

Titre Une révolution symbolique : l'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique / Christin, Olivier

No de document 32777007448546

Emprunté à Grande Bibliothèque

Emprunté le 08/11/2012

Doit être remis le

29/11/2012

Renouveler

7

Titre Les protestants et la création artistique et littéraire : des réformateurs aux romantiques

No de document 32002511567958

Emprunté à Grande Bibliothèque

Emprunté le 08/11/2012

Doit être remis le

29/11/2012

Renouveler

8

Titre L'iconoclasme byzantin : le dossier archéologique / Grabar, André, 1896-

No de document 32002515466983

Emprunté à Grande Bibliothèque

Emprunté le 08/11/2012

Doit être remis le

29/11/2012

Renouveler

En plus de *Uncreative Writing* de Kenneth Goldsmith, *L'art conceptuel, une perspective*, Klaus Scherübel, Vol. 13 et *Mort dans les nuages* d'Agatha Christie.

**Candice MADDY, *Lemon Hound*, [en ligne], consulté le 17 mars 2014. URL :**

<http://lemonhound.com/2012/11/23/en-conversation-avec-with-steve-giasson/>