

Entre site et site, l'image photographique comme point de passage

Les Performances invisibles de Steve Giasson

Suzanne Paquet

2017

Ontologie du numérique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1048848ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1048848ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de langue française

ISSN

2104-3272 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paquet, S. (2017). Entre site et site, l'image photographique comme point de passage : les Performances invisibles de Steve Giasson. *Sens public*.
<https://doi.org/10.7202/1048848ar>

Résumé de l'article

Entre site et site, cet article examine la réciprocité s'établissant entre le web et le domaine public urbain, considérés comme espace(s) public(s). L'œuvre Performances invisibles de l'artiste montréalais Steve Giasson, une série d'actions furtives réalisée dans la ville et documentée par des images apparaissant et circulant dans le web, est analysée suivant cette perspective. Le dispositif créé par l'artiste s'avère être à la fois critique, ludique et créateur de communautés, démontrant l'actualité et l'importance des interactions entre divers acteurs, à la jonction de lieux urbains et d'un environnement sociotechnique activés en résonance et en prolongement l'un de l'autre.

Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) Sens-Public, 2017



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 en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>



Entre site et site, l'image
photographique comme point de
passage

Les Performances invisibles de Steve
Giasson

Suzanne Paquet

Publié le 15-12-2017

<http://sens-public.org/article1260.html>



Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International
(CC BY-NC-SA 4.0)

Résumé

Entre site et site, cet article examine la réciprocité s'établissant entre le web et le domaine public urbain, considérés comme espace(s) public(s). L'œuvre Performances invisibles de l'artiste montréalais Steve Giasson, une série d'actions furtives réalisée dans la ville et documentée par des images apparaissant et circulant dans le web, est analysée suivant cette perspective. Le dispositif créé par l'artiste s'avère être à la fois critique, ludique et créateur de communautés, démontrant l'actualité et l'importance des interactions entre divers acteurs, à la jonction de lieux urbains et d'un environnement sociotechnique activés en résonance et en prolongement l'un de l'autre.

Abstract

This article examines the reciprocity between the web and the urban public domain, both considered as public space(s) or parts of the public sphere. Invisible Performances, a series of furtive actions performed in different sites of the city by Montreal-based artist Steve Giasson, documented through images appearing and circulating on the web, is analyzed following this perspective. The scheme (dispositif) imagined by Giasson is at the same time critical, playful and meant to creating communities. This artwork demonstrates the importance of the interactions taking place at the junction of urban sites and a sociotechnical environment, activated in resonance and in extension of each other.

Mots-clés: Micro-interventions; photographie; espace(s) public(s); réciprocité; Steve Giasson

Keywords: Micro-intervention; photography; public space(s); reciprocity; Steve Giasson

Table des matières

Situations	6
Moments	10
Communautés, milieux	15
Conclusion	19
Bibliographie	20

Entre site et site, l'image photographique comme point de passage

Suzanne Paquet

La question des réalités concomitantes des mondes physique et numérique et celle d'une possible réciprocité se traçant entre le web conçu comme espace public, le domaine public urbain et la sphère publique plus largement considérée, sont susceptibles d'être examinées à travers certaines pratiques artistiques actuelles. C'est ce que je propose de faire ici, en observant une œuvre sérielle qui est, d'une certaine façon, confidentielle tout en étant publique, furtive mais déployée dans le temps, très visible dans les cyber-réseaux tout en n'étant pas une œuvre web. Il s'agit des *Performances invisibles* de l'artiste montréalais conceptuel (et certainement aussi *multimédia* pour utiliser l'expression consacrée) Steve Giasson. Cette œuvre, qui sera décrite en détail plus loin, se décline en une série de performances accompagnées d'une documentation exhaustive ; elle s'inscrit dans un courant artistique actuel, que l'on peut nommer « micro-intervention » (Lévesque et Loubier 2015). En examinant l'ensemble du dispositif imaginé par Giasson, il s'avère possible de vérifier comment certaines manifestations artistiques sont créatrices de communautés – celles-ci, généralement plutôt informelles, se liant et agissant entre l'espace urbain et le web – et, ce faisant, peuvent susciter une réflexion sur les milieux qu'elles investissent ou tentent de constituer à travers des gestes symboliques ou des invites à l'(inter)action. Il y a, dans ces manifestations minuscules au point de risquer l'invisibilité dont les *Performances invisibles* offrent un modèle (paradoxalement) observable, un regard critique posé sur nos sociétés trop consommatrices en même temps qu'une ouverture, par la communication, au partage et à l'utopie sociale. Reste à vérifier comment des actions si minimales ou si fugaces peuvent avoir une véritable portée.

L'analyse portera ainsi sur deux types de *sites*, ou deux « milieux » fonctionnant en réciprocité, en résonance ou en prolongement l'un de l'autre, soit l'espace public urbain et le cyberspace conçu comme environnement sociotechnique. Pour l'art, comme pour tout le reste de ce qui concerne la vie sociale ou politique, on ne peut pas sous-estimer l'importance du web, de ce qui y circule, des pratiques et des réseaux qui s'y forment. Clay Shirky (2008, 194) a suggéré que l'espace *réel*, celui de notre vie matérielle, et le cyberspace (qui n'est certes pas si complètement *virtuel*) ne devraient pas faire l'objet d'appellations séparées puisqu'ils s'interpénètrent de plus en plus fermement. Sans nécessairement aller jusque là – il est toujours utile de nommer ou de qualifier les choses du monde –, l'évidence se fait jour que les deux milieux sont en constante interaction : « The internet augments real-world social life rather than providing an alternative to it. Instead of becoming a separate cyberspace, our electronic networks are becoming deeply embeded in real life » (Shirky 2008, 196). De même, l'écosystème urbain, considéré comme un ensemble de relations, se prolonge et se reflète désormais dans cet autre, celui des « médias connectés, dans une culture de la connectivité¹ » :

Patterns of behavior that traditionally existed in offline (physical) sociality are increasingly mixed with social and sociotechnical norms created in an online environment, taking on a new dimensionality (Van Dijck 2013, 18-19).

Le web se constitue en un monde ou en un flux constant d'images, en une géographie en perpétuelle élaboration où tout circule, se déplace et se reproduit, se transforme et se multiplie ; et c'est bien ce qui m'intéresse ici, le protocole instauré par Steve Giasson étant essentiellement situé ou activé à *la jonction* de sites urbains et de cet espace concomitant formé de flux de données et d'images. Le passage ou la passation par l'artiste de ces œuvres à d'autres acteurs qui pourront les prolonger ou les poursuivre est un autre point de jonction (ou une ligne de continuité) essentiel(le). Les actions de l'artiste, si localisées soient-elles, pourraient ainsi être saisies et reprises à une échelle dépassant largement celle de leur manifestation première ; de cette façon se composerait l'environnement élargi d'activités se jouant en complémentarité et assurant, du coup, l'existence des œuvres, comme nous allons le voir.

¹« The ecosystem of connective media in a culture of connectivity » (Van Dijck 2013, 18).

Situations

De juillet 2015 à juillet 2016, en collaboration avec le centre de diffusion d'art multidisciplinaire montréalais Dare-dare, un centre d'artistes autogéré nomade², Steve Giasson a donc exécuté une série de micro-actions, en grande partie tenues dans l'espace public montréalais, sous l'intitulé *Performances invisibles*. Cent-trente « énoncés performatifs », « c'est-à-dire des idées d'œuvres, consignées par écrit qui, bien qu'elles puissent se suffire à elles-mêmes, appellent et décrivent autant de gestes minimaux ou énigmatiques – souvent extraits du quotidien ou de l'Histoire de l'art... », ont ainsi été activés³. Pendant toute l'année, Giasson a dévoilé ses énoncés un à un, les mardis et jeudis de chaque semaine, sur le site web créé à cet effet. À mesure, il les activait, *discrètement*, en ce sens qu'aucune annonce préalable du lieu et du moment de la performance n'était faite. Seul un hasard géographique et temporel (passer par là au bon moment) eut permis de le voir en action. Une documentation photographique, et parfois vidéographique, était toutefois mise en ligne aussitôt qu'une performance était exécutée. De plus, l'artiste a invité les visiteurs du site à donner forme, eux aussi, à ses énoncés : « Vous êtes cordialement invités, à votre tour, à activer ces énoncés performatifs en tout temps et sans autorisation préalable » peut-on lire sur le site web des *Performances invisibles*. La documentation issue de ces réactivations par d'autres personnes que l'artiste, lorsqu'elle était transmise à Giasson, était dument mise en ligne – il est d'ailleurs encore possible de le faire, le site étant toujours actif.

Les énoncés proposés vont de l'action la plus banale ou quotidienne (« 13. Écouter aux portes » ; « 52. Se parler à soi-même » ; « 99. S'abstenir de commenter ») à l'activité la plus étrange (« 15. Abandonner un sandwich au thon » ; « 60. Boycotter, pour le reste de ses jours, un musée choisi au hasard »). Les allusions à d'autres œuvres d'art, l'artiste s'inspirant ouvertement de l'histoire de l'art comme il l'indique, sont plus ou moins transparentes, certaines renvoyant de façon évidente à des œuvres canoniques (« 5. Adopter,

²Dare-dare est nomade depuis 2004, année où son équipe abandonnait le lieu fixe traditionnel de la galerie pour s'établir dans un abri mobile qui s'est arrêté dans différents parcs et places de Montréal, à raison de deux années à chaque fois. Le centre privilégie la présentation d'œuvres, d'actions et de performances en extérieur, dans le domaine public. <http://www.dare-dare.org>

³Voir en ligne le site consacré aux Performances invisibles.



FIGURE 1 : *Steve Giasson. Performance invisible No 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). Performeur : Steve Giasson. Photographe : Daniel Roy. 26 mai 2015.*

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 » [FIG. 1] ; « 37. Adopter, pendant un certain temps, une posture évoquant la sculpture *Reclining Figure* (1969-70) d'Henry Moore »), d'autres à des actions moins connues ou plus complexes (« 129. Être fatigué d'être. Reenactment de Martin Kippenberger. *Das Floß der Medusa* (Le Radeau de La Méduse).1996. D'après Théodore Géricault. *Le Radeau de La Méduse*. 1818-1819 »). Certains énoncés laissent songeur, d'autres semblent plutôt ardues à performer... (« 7. Ajouter une pincée de sel dans la mer » [FIG. 2] ; « Psalmodier à répétition dans un musée une citation (sans en donner la référence) : 'il n'est aucun document de culture qui ne soit aussi un document de barbarie' » ; « 40. Porter son ombre » ; « Exploiter les morts »).

Les *Performances invisibles* présentent plusieurs facettes et desseins, ce qui leur donne une densité peu commune. La dimension ou l'idée de reprise est primordiale et sous-tend toute la série, puisque d'une part plusieurs des énoncés-actions citent implicitement ou explicitement des travaux d'autres artistes qui ont inspiré Giasson, et que d'autre part il suggère aux visiteurs du site web la possibilité de reprendre, à leur tour, sa démarche. Tous les énoncés, toutes les images ainsi créées sont libres de circuler et peuvent être repris encore par d'autres. Il y a certes là une façon d'envisager l'art qui tient peu compte des comportements traditionnels, la protection des droits d'auteurs notamment, tout en suggérant qu'une œuvre d'art puisse être largement partagée ou collectivement exécutée, ce qui rappelle les propositions des premiers artistes conceptuels⁴ qui avaient cherché (apparemment sans grand succès ou sans grande conviction si l'on en croit Lucy Lippard (1973 ; 1984) à cet égard) à contourner les règles du marché de l'art. S'ajoute une facilité à communiquer qui est typique du 21^e siècle et des jeunes artistes en particulier, ceux-ci préférant la visibilité et la diffusion de leurs travaux aux quelques revenus apportés par les droits de reproduction des œuvres, une mesure légale pourtant implantée grâce aux luttes menées par les générations

⁴*Statement of Intent* (1969) de Lawrence Wiener, par exemple, explicite bien cet état de fait : « 1. The artist may construct the piece. 2. The piece may be fabricated. 3. The piece need not be built. Each being equal and consistent with the intent of the artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership. » Voir en ligne.



FIGURE 2 : *Steve Giasson. Performance invisible No. 7 (Ajouter une pincée de sel dans la mer). 2015. Performeur : Daniel Roy. Photographe : Daniel Roy.*

précédentes d'artistes. De même, le partage des énoncés et des images, mis en libre circulation par l'artiste, peut entraîner la formation de communautés informelles n'appartenant pas nécessairement au milieu de l'art ou à celui des amateurs éclairés – et ce, bien que la micro-intervention ne puisse être considérée comme une forme d'art populaire.

Moments

Les *Performances invisibles* s'envisagent comme des micro-interventions dans la mesure où elles évitent tout aspect spectaculaire bien qu'elles aient été tenues dans le domaine public – elles pouvaient même passer complètement inaperçues au moment de leur exécution. Elles présentent toutes un caractère éphémère et, si certaines ont laissé des traces dans la ville, il ne pouvait s'agir de marques permanentes ou irréversibles : quelques objets abandonnés, matériaux naturels, réutilisables ou aisément dégradables, empreintes ténues rapidement disparues. La très grande majorité des artistes pratiquant l'art furtif ou la micro-intervention usent en effet de matériaux « pauvres », font preuve d'une grande économie de moyens ou n'utilisent rien d'autre que leur propre corps.

À cette échelle, l'intervention artistique ne supporte aucune généralité, seul le particulier compte. De la sorte, chaque occurrence ou chaque performance produit un *moment* particulier, tout en découvrant des perspectives. « La théorie des moments, disait Lefebvre (1959, 654), ne se situe donc pas hors de la quotidienneté, mais s'articulerait avec elle en s'unissant à la critique pour introduire en elle ce qui manque à sa richesse ». Le moment est unique et éphémère, mais il offre et il ouvre sur des usages inédits ou plus libres des choses (et) du monde. Aussi Giasson, au sujet de ses performances, explique :

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 »). [...]

Ajouter une pincée de sel dans la mer appartient à ces gestes très minimaux [...], 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

passé plus par la tyrannie de la consommation et de la fétichisation des marchandises. (Le Saux 2016, 53)

Des travaux comme les *Performances invisibles* peuvent se constituer en une réflexion sur nos modes d'habiter la ville. Ces actions pointent la pauvreté de nos milieux de vie urbains et ce, à divers égards : manque d'art au quotidien, lieux sans intérêt et pratiquement inhabitables pour certains, manque d'une sociabilité convenable et de liberté de mouvement. Une critique de la consommation aveugle et exacerbée, qui a remplacé semble-t-il les relations sociales les traverse, suivant les propos de leur auteur. Elles ont certes une signification politique (ou « micropolitique »), en ce sens que cette dimension « serait à trouver davantage dans les dispositifs personnels : dans la manière individuelle d'aborder le monde pour le reconfigurer à la mesure du sujet, notamment, et ce, dans une perspective qui est celle non de l'universel mais celle du moi, dans le cadre d'une politique du corps comme premier territoire du politique⁵ ». Au moment de l'activation des énoncés, le « micro » suppose donc une mesure extrêmement *locale*, celle de l'ici et maintenant, tributaire d'un moment créé par l'artiste en situation, révélant ou actualisant un contexte unique. Cela suppose une relation au lieu, à l'espace, mais aussi de possibles rapports à l'autre – pour qui, il faut le dire, ce sera à prendre ou à laisser si l'on considère l'aspect plutôt confidentiel des interventions. Giasson, quant à lui, suggère que ses *Performances* soient comprises notamment comme

une invitation lancée à mes contemporains et à mes contemporaines de se réappropriier 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. (Le Saux 2016, 55)

Mais cette nécessaire relation, cet appel à l'autre auxquels engage l'artiste, passant par l'extrême localité et la temporalité très circonscrite de l'intervention est-elle réalisable ? Nous revoici devant la question posée au début de ce texte, à savoir quelle pourrait être la portée d'actions aussi minimales ou fugaces... Et c'est évidemment ici qu'intervient le dispositif numérique mis en œuvre par Giasson, ses interventions présentant un double mode d'existence susceptible de les faire passer d'un état transitoire à plus de pérennité et de la

⁵Paul Ardenne, « Micropolitiques », 2000 (conférence). En ligne.

quasi-invisibilité à une visibilité augmentée. S'il est devenu pratique courante pour les artistes aujourd'hui d'avoir recours aux réseaux sociaux et, plus largement au web, pour à la fois documenter et compléter leurs interventions, les rapports entre site (urbain) et site (web) proposés par l'œuvre de Giasson intéressent par l'impeccable continuité qui s'établit là.

Les *Performances invisibles* ont donc fait l'objet d'une documentation photographique minutieuse et, en plus du site web qui leur est consacré, les photographies ont été diffusées sur le site du centre de diffusion Dare-dare et sur Facebook. Le site « performancesinvisibles.dare-dare.org » a généré au-delà de 8000 sessions (pour plus de 29 000 visionnements de pages)⁶, par des utilisateurs de quatre continents. L'un des aspects les plus riches de ce travail de documentation est certes l'invitation faite par l'artiste à tous les internautes à se réapproprier chacune des performances ; dans l'ensemble, elles ont connu bon nombre de répétitions, par des artistes et des non-artistes, certain-e-s, tout en envoyant diligemment leurs photographies, ont choisi de rester anonymes. « Adopter pendant un certain temps, au coin d'une rue, la position de Marie van Goethem. . . », par exemple, a connu plusieurs activations, dont celle de l'artiste Thomas Geiger, qui l'a reprise dans le cadre du 2nd Festival of Minimal Actions, un « festival de reenactments » dont il est le seul acteur. « Ajouter une pincée de sel dans la mer » a été activée par Ghislain Mollet-Viéville, critique français se qualifiant lui-même d'« agent d'art ». Il a ajouté ce texte sur la page dévolue à cette performance : « Habitant à Paris à côté de la Seine, j'ai détourné cette proposition en l'adaptant à ma situation. Du haut du pont, j'ai jeté quelques grammes de sel dans ce fleuve afin qu'il ait un avant-goût de ce qui l'attend quand il se jettera dans la mer »⁷. Le poète conceptuel birman Nyein Way a envoyé une photographie plutôt sibylline [FIG. 3], comme il l'a fait pour d'autres performances. Les images circulent désormais beaucoup et l'artiste, de même que ses performances, sont devenus très visibles dans les cyber-réseaux.

Par ailleurs, de plus en plus d'« amateurs » se manifestent en ligne, s'employant souvent à disséminer et échanger des images d'œuvres d'art et des commentaires sur celles-ci. Ils utilisent surtout Instagram, Facebook et même Snapchat (maintenant Snap) avec ses images soi-disant éphémères ou disparaissant dans un laps de temps prescrit. Flickr, bien que moins populaire

⁶Statistiques fournies par Steve Giasson.

⁷Voir en ligne.



FIGURE 3 : *Steve Giasson. Performance invisible No. 7 (Ajouter une pincée de sel dans la mer). Performeur : Nyein Way. Rangoun, Birmanie. 12 août 2015.*

que ces trois réseaux et considéré comme un peu obsolète par rapport à eux, est vraisemblablement le site qui rassemble les plus larges communautés d'amateurs, ceux-ci étant souvent à la fois d'habiles photographes et des amateurs d'art, amalgamant les deux pôles de l'activité d'amateur, bien définis par Patrice Flichy (2010, 11) : « L'un fabrique, crée, invente ; l'autre sait dénicher les bonnes choses et les expliquer ». Réseau social essentiellement centré sur les images photographiques, Flickr est largement accessible car, contrairement à Instagram Facebook et Snap, il n'est pas obligatoire d'en être membre pour consulter les photos qui s'y trouvent. S'y rassemblent des communautés de goût, intéressées à la fois par la pratique photographique et par des objets spécifiques : « Ceux que les sociologues désignaient naguère comme des « profanes » sont devenus des « amateurs » à l'heure d'internet » (Cardon 2010, 36)⁸. les membres des communautés Flickr, comme ceux des autres réseaux sociaux centrés sur les images photographiques, sont producteurs, recherchant, visionnant et commentant les images des autres, chargeant leurs propres photographies en nombres stupéfiants et, surtout, créant des groupes dévolus à certains objets, animaux ou phénomènes, certaines notions ou activités singulières – parmi les plus populaires : les chats, bien entendu, mais aussi tout ce qui est abandonné, les ruines, l'exploration urbaine, etc. Il y a, autour de l'art public, soit dans sa figure plus traditionnelle, monumentale et pérenne, soit celui que l'on range dans la forme *street art*, une culture particulière au sein de la plateforme ; de très nombreux groupes s'assemblent autour de ces genres. Les membres de Flickr agissent envers l'art en parfaite autonomie, s'appropriant les œuvres en les photographiant et en diffusant leurs images, indépendamment du désir ou de la volonté des artistes de faire participer le public. « On Flickr, each member's page is part of a decentralized network of similar pages, and contributes to the construction of a community and larger collection of photographs » (Murray 2013, 165).

Quelques images documentant les *Performances invisibles* ont été placées dans un groupe Flickr, à titre expérimental [FIG 4]⁹ ; chacune s'est attiré quelques centaines de visionnements et des « faves », ce qui augmente encore

⁸À l'instar de Murray Murray (2008), Murray (2013) et Van Dijck (2013), plusieurs chercheurs ont étudié Flickr, car c'est le premier des réseaux sociaux où de véritables communautés de goût, communautés d'amateurs, se sont formées autour de la photographie, dès 2004. Voir notamment Garduno Freeman (2010) et Beuscart et al. (2009).

⁹Par mon groupe de recherche qui utilise beaucoup Flickr pour ses investigations sur la circulation des images d'œuvres d'art, permanentes ou furtives : (http://www.artetsite.org/art_inthecity/ et <http://www.artetsite.org/retis/>).

la visibilité des œuvres. En outre, elles font partie de plusieurs groupes, dont « ephemeral creation », « Performance & arte de acción/performance & art of action », « CIRCLES, CIRCLES, CIRCLES », « orange », et plusieurs groupes assemblés autour de « Montreal ». Ces simples noms de groupes, tous proches ou représentatifs à leur façon du contenu de la photographie de la performance, démontrent bien ce qui se trame du côté de Flickr.

À partir de ces observations, on pourrait certes postuler une spatiotemporalité particulière des micro-interventions, et de certains autres types d'art émergents, conséquente jusqu'à un certain point des complexes sociotechniques qui façonnent dorénavant l'activité mondiale. Car après tout, « c'est par la révélation que la furtivité en vient à exister » (Ardenne 2015, 62) et ce sont leurs *images* en circulation qui font connaître et gardent vivantes les œuvres d'art (Latour et Lowe 2010). Plus que de simples représentations, les photographies d'œuvres d'art circulant dans le web sont à la fois des traces d'actions, des incitatifs à s'engager à son tour – tout particulièrement dans le cas précis de Giasson – et des entités connectées qui activent et sont activées par ceux qui les manipulent, de sorte qu'elles pourraient s'envisager comme des *interfaces*, seuils ou points de passage. Grâce à elles, il est possible de circuler entre site urbain et site web sans brisure de continuité, le virtuel s'avérant aussi réel que le réel est virtuel (Vitali-Rosati 2012). De plus, « [l]e cyberspace est un espace qui se structure au moment précis où nous le parcourons », il « se trouve et se fait ici, dans la réalité » (Vitali-Rosati 2012, 108). Par les gestes de mise en circulation, de partage et de suivi, et bien que toujours considérées comme des images *fixes*, les photographies, dans le web, sont en constant mouvement, prises et reprises par les internautes, sans cesse (re)combinées et (re)transmises (Murray 2013 ; Paquet 2015 ; 2017).

Communautés, milieux

Les images propagées dans le web ont des producteurs, qui ne sont pas toujours les artistes – ou des photographes mandatés par ceux-ci pour documenter leurs travaux, comme cela est le cas pour les performances de Steve Giasson. Pour reprendre l'exemple de Flickr, notons que les photographies d'œuvres d'art que l'on y retrouve sont généralement faites par des photographes amateurs / amateurs d'art voulant partager leur engouement pour les choses (objets,

¹¹Voir en ligne.



FIGURE 4 : *Steve Giasson. Performance invisible No. 92 (Épeler à l'envers les prénom et nom de Filippo Tommaso Marinetti, en mangeant une orange), 2016. Métro Sherbrooke, Montréal. Photo : Retis¹¹. (Commémorer un fait divers passé apparemment dérisoire : Une orange aurait été lancée par un spectateur au fondateur du Futurisme, et celui-ci, en scène, l'aurait mangée, en signe de provocation, lors d'une serata futurista [soirée futuriste] particulièrement tumultueuse.)*

actions) qu'ils affectionnent. Selon Van Dijck (2013, 97) : « the online world according to assertive Flickr-users was about creating connectedness, a value firmly rooted in the participatory culture from which the site has emanated ». Flickr serait devenu une « expérience collaborative » (Murray 2008, 49), renversant le vieil ordre de l'activité de groupe qui passe de « se rassembler, puis partager » à « partager, puis se rassembler »¹². Les photographes affairés sur Flickr ne se contentent pas, en effet, de montrer leurs images ; ils regardent et commentent celles des autres, créent des groupes, etc. Les communautés de goût, rassemblant des amateurs sérieux et actifs, se forment ainsi autour de certains objets d'art, performances ou actions. À une autre échelle, c'est aussi, précisément, ce qui se passe avec les *Performances invisibles* de Giasson, grâce à son site web auquel tous peuvent contribuer. Une communauté s'est formée autour des photographies des performances, les liens se concrétisant par l'ajout de photographies des réinterprétations. Et, par tous les visionnements des images et les nouveaux *reenactments*¹³, l'œuvre continue d'exister et se prolonge, bien que Giasson ait cessé de performer dans le domaine public urbain.

« Le public » de l'art n'existe que sous forme de petits publics ou de communautés réunies par leur affection ou leur intérêt pour des manifestations artistiques spécifiques. L'idée d'interaction, ou d'un art participatif et collaboratif, exprimée ou mise à l'épreuve depuis quelques années par bien des artistes, des auteurs (Bishop 2006 ; 2012 ; Frieling 2008), des institutions¹⁴, s'accomplit bien mieux dans les choix et les gestes libres des amateurs auxquels Internet et les réseaux sociaux confèrent désormais une véritable capacité d'agir, que dans des œuvres soi-disant participatives. Ces dernières, étant plutôt directives, ne laissent en général qu'une place préprogrammée aux spectateurs ou au « public ». De plus, les photographes internautes constituant des publics actifs pour certaines œuvres d'art ont eux-mêmes des publics, amateurs ou admirateurs des images qu'ils produisent ; il est donc possible de parler de publics en réseaux composés d'individus interconnectés.

Je n'examine pas ici cette capacité avérée qu'ont acquise les spectateurs, regardeurs, consommateurs, d'agir et de créer grâce à toute la quincaillerie

¹² « The basic capabilities of tools like Flickr reverse the old order of group activity, transforming 'gather, then share' into 'share, then gather' » (Shirky 2008, 35).

¹³ Giasson a cessé de performer en juillet 2016 ; des réactivations, datées de 2017, apparaissent encore sur le site.

¹⁴ Voir également les programmes de Tate Exchange de la Tate Modern.

(« soft » ou « hard ») aujourd'hui mise à leur disposition. On en a abondamment parlé déjà (Castells 2012 ; Ritzer et Jurgenson 2010 ; Cardon 2010 ; Leadbeater et Miller 2004). Il me semble plus important de s'attarder à ces formes de complicité amateurs-artistes issues des possibilités d'interpénétration et d'interaction que permet le double mode d'existence des œuvres d'art que j'ai décrites, entre intervention ponctuelle en ville et image circulante. Car on pourrait supposer que cette forte réciprocité constituerait, au-delà des communautés qui se forment par elle, des *milieux* : « l'espace public numérique et ses extensions dans l'environnement urbain » (ou l'inverse) seraient rendus conséquents et habitables (Fourmentraux 2012, 11). Antoine Hennion (2012, 93) soutient que l'œuvre ne doit plus être considérée comme le seul fait de son créateur, mais bien comme « relation », comme « œuvre à faire », « qui n'existe qu'en tant qu'elle est appropriée par un public, revécue et refaite sienne par ceux qui la perçoivent », littéralement. Les récepteurs seraient ainsi à même de refaire, de rejouer l'œuvre, et tout aussi bien de la transformer. Les spectateurs-médiateurs, adaptant l'œuvre ou influant sur elle, seraient transformés par elle tout en contribuant à la faire vivre dans le temps. Chez les pragmatistes James et Dewey – dont Hennion s'inspire –, les milieux et leurs habitants se considèrent comme des entités interagissantes, dans un perpétuel procès de transformation mutuelle. Il en va ainsi des artistes qui agissent sur leur environnement spatial, matériel et social, tout en étant façonnés par celui-ci ; tout aussi bien, leurs œuvres sont productrices de relations avec leurs récepteurs, eux-mêmes actifs et capables de les modeler / moduler en retour. Et le monde, toujours en train de se faire, advient et existe entre l'espace « réel » ou physique et l'espace numérique ou médiatique : l'environnement, largement parlant, est un réseau formé d'interconnexions.

Ces artistes et ces spectateurs agissants et interconnectés seraient éventuellement aptes à formuler, à former ou à tout le moins ébaucher ce que John Dewey, en visionnaire, appelait déjà « la grande communauté » et que seule la communication pouvait créer (Dewey 2005 [1927], 235-36). Selon lui, l'obstacle à l'atteinte de cette grande communauté venait de la difficulté à « découvrir les moyens par lesquels un public éparpillé, mobile et multiforme pourrait si bien se reconnaître qu'il parviendrait à définir et exprimer ses intérêts » (Dewey 2005 [1927], 241). Cela décrit bien l'activité des amateurs et les communautés qu'ils arrivent à former autour des objets de leur affection.

Conclusion

Il y a assurément, dans l'initiative des artistes de laisser les images en libre circulation, afin que se perpétuent leurs micro-interventions, quelque chose qui tient d'une « micropolitique » reflétant l'action (brièvement) tenue dans la ville, par laquelle l'œuvre se partage plus largement que dans son seul *moment* d'exécution, déjouant encore là le marché tout comme la nécessité de l'objet précieux, selon une perspective d'économie des moyens, dénonçant des systèmes de plus en plus axés sur la consommation et la rapide caducité des biens. Il s'agit, comme le souhaite Giasson, de créer de petites utopies, faisant de l'espace public et social, sous toutes ses formes, un véritable espace d'action.

Ce qui se trame grâce à l'Internet et au web n'appelle donc pas qu'une lecture passive ou l'inaction : les gestes des artistes, complétés par les actes des internautes, les situations et les images se répondant, forment un espace public pour ainsi dire *augmenté*. Ainsi « la *pratique* fait place à l'expérience et apparaît comme le lieu, le nœud de *négociation et de coproduction de la représentation et de nouvelles formes de réalité* » (Bianchini et Fourmentraux cités par Mahé (2012)¹⁵). Et c'est en intégrant les publics à leur art que les artistes y arrivent, les *images* – celles des amateurs comme celles des artistes – ouvrant sur des usages partagés tout en faisant office d'interfaces, « ces agents de liaison ou de passage » (Poissant 2003, 3) ou encore ces zones d'interaction qui font médiation entre les réalités (Galloway 2012, viii¹⁶), permettant de circuler de site à site. *S'effectuent* ou s'actualisent, par ces interfaces, des relations en série, tissant entre eux l'espace public urbain, l'image et le web, réunissant les artistes et les « pratiquers » (Mahé 2012¹⁷) :

Les interfaces introduisent subrepticement d'autres façons de se relier aux autres et au monde et, par voie de conséquence, d'autres façons de sentir et de se percevoir. On découvre des terminaisons inattendues, des zones de sensibilité encore inexpérimentées. (Poissant 2003, 3)

¹⁵Emphase ajoutée.

¹⁶« [T]hose mysterious zones of interaction that mediate between different realities ».

¹⁷« Comme le *braconnier* de Certeau ou le *bricoleur* de Lévi-Strauss, le *pratiquier* désigne une manière particulière de se débrouiller avec des éléments de réalité en créant un agencement particulier » (Mahé 2012, 118 - l'auteur souligne).

La liberté du geste artistique appelle la réflexion et un geste réciproque et les images renvoient à des moments, à des lieux et situations, ainsi qu'à des actions à reconduire et c'est cela qui importe. Ce que Hennion qualifie de « dynamique continue de création » (Hennion 2012, 103), c'est à dire la possibilité de « faire œuvre, tant du côté de l'art ou du spectateur-acteur qu'entre eux » (Hennion 2012, 88), c'est ce qui ouvre des mondes, c'est cette capacité de tisser des liens, des communautés et des réseaux, toute une géographie, ou mieux une chronogéographie rassembleuse d'espaces, de réalités et d'individus de divers horizons.

Bibliographie

Ardenne, Paul. 2015. « L'art furtif, stade ultime, et vain, de la micro-intervention ? » *Inter Art actuel* « Micro-intervention », sous la direction de Luc Lévesque et Patrice Loubier (120) : 60-64.

Beuscart, Jean-Samuel, Dominique Cardon, Nicolas Pissard, et Christophe Prieur. 2009. « Pourquoi partager mes photos de vacances avec des inconnus ? »

- Réseaux*, n°154 (avril) : 91-129. <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2009-2-page-91.htm>.
- Bishop, Claire. 2006. *Participation*. London : Cambridge, Mass. : Whitechapel ; MIT Press.
- . 2012. *Artificial hells : participatory art and the politics of spectatorship*. London ; New York : Verso Books.
- Cardon, Dominique. 2010. *La Démocratie Internet*. Paris : Seuil.
- Castells, Manuel. 2012. *Networks of Outrage and Hope : Social Movements in the Internet Age*. Cambridge : Polity.
- De Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*. Paris : Gallimard.
- Dewey, John. 2005 [1927]. *Le public et ses problèmes*. Folio. Paris : Gallimard.
- Flichy, Patrice. 2010. *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère du numérique*. Paris : Seuil.
- Fourmentaux, Jean-Paul. 2012. *L'ère post-média : humanités digitales et cultures numériques*. Paris : Herman.
- Frieling, Rudolf. 2008. *The art of participation : 1950 to now*. San Francisco : New York : San Francisco Museum of Modern Art ; Thames & Hudson.
- Galloway, Alexander R. 2012. *The Interface Effect*. Cambridge : Polity.
- Garduno Freeman, Cristina. 2010. « Photosharing on Flickr : Intangible Heritage and Emergent Publics ». *International Journal of Heritage Studies* 16 (4-5) : 352-68.
- Hennion, Antoine. 2012. « Jouer, interpréter, écouter – Pratiquer la musique ou la faire agir ? » In *L'ère post-média : humanités digitales et cultures numériques*, Jean-Paul Fourmentaux (dir), 87-101. Paris : Herman.
- Latour, Bruno, et Adam Lowe. 2010. « The Migration of the Aura – or How to Explore the Original Through Its Facsimiles ». In *Switching Codes*, Thomas

- Bartscherer (dir.). Chicago : University of Chicago Press. <http://www.bruno-latour.fr/node/151>.
- Le Saux, Anne-Marie. 2016. « Micro-interventions artistiques : pour une pratique artistique de l'espace habité. Entrevue avec Steve Giasson ». *Nouveau Cahiers du socialisme*, n°1 : 51-59. <http://id.erudit.org/iderudit/80874ac>.
- Leadbeater, Charles, et Paul Miller. 2004. *The Pro-am Revolution : How Enthusiasts are Changing Our Society and Economy*. Demos.
- Lefebvre, Henri. 1959. *La somme et le reste*. Paris : Nef de Paris.
- Lévesque, Luc, et Patrice Loubier. 2015. « Micro-interventions ». *Inter Art actuel*, n°120. <http://www.erudit.org/fr/revues/inter/2015-n120-inter01823/>.
- Lippard, Lucy R. 1973. *Six Years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 : a Cross-reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries*. New York : Praeger.
- . 1984. *Get the message ? : a decade of art for social change*. New York : E.P. Dutton.
- Mahé, Emmanuel. 2012. « Les praticiens ». In *L'ère post-média : humanités digitales et cultures numériques*, édité par Jean-Paul Fourmentraux, 117-36. Paris : Herman.
- Murray, Susan. 2008. « Digital Images, Photo-Sharing, and Our Shifting Notions of Everyday Aesthetics ». *Journal of Visual Culture* 7 (2) : 147-63. doi :10.1177/1470412908091935.
- . 2013. « New media and vernacular photography : Revisiting flickr ». In *The Photographic Image in Digital Culture*, Martin Lister, 117-36. London : Routledge. <https://nyuscholars.nyu.edu/en/publications/new-media-and-vernacular-photography-revisiting-flickr>.
- Paquet, Suzanne. 2015. « Trafics numériques. Le Web en cascades d'images (photographiques) ». In *La Condition post-photographique*, Montréal, Joan Fontcuberta, 150-55. Montréal : Le mois de la Photo à Montréal et Kerber Verlag.
- . 2017. « Sens de l'œuvre et modes d'habiter. Micro-interventions urbaines, entre emplacement et déplacements ». In *La part artistique de l'habiter* :

perspectives contemporaines, édité par Olivier Lazzarotti, Guy Mercier, et Suzanne Paquet. Collection Géographie et cultures. Paris : L'Harmattan.

Poissant, Louise. 2003. « Interfaces et sensorialité ». In *Esthétique des arts médiatiques : Interfaces et sensorialité*, Louise Poissant. Ste-Foy : Presses de l'Université du Québec.

Ritzer, George, et Nathan Jurgenson. 2010. « Production, Consumption, Prosumption : The nature of capitalism in the age of the digital “prosumer” ». *Journal of Consumer Culture* 10 (1) : 13-36. doi :10.1177/1469540509354673.

Shirky, Clay. 2008. *Here Comes Everybody : The Power of Organizing Without Organizations*. Penguin.

Van Dijck, José. 2013. *The Culture of Connectivity : A Critical History of Social Media*. Oxford : Oxford University Press.

Vitali-Rosati, Marcello. 2012. *S'orienter dans le virtuel*. Hermann.