

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DÉPRISE DE SOI :

OPACITÉ OFFENSIVE EN PERFORMANCE COMME MISE EN CAUSE DE  
L'ÊTRE ET DE SA VISIBILITÉ

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

steven girard\*

SEPTEMBRE 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENT

Merci à Manoushka Larouche pour ta radicalité si exemplaire.

Merci à *Gi* pour tes relectures, corrections et discussions.

Merci à *Fifi* pour ton entraide et ton soutien moral.

Merci à Alain-Martin Richard, Alexandre Bérubé, André C. Drainville, Annabelle Guimond Simard, Caroline Boileau, Caroline Flibotte, Christophe Barbeau, Claire Savoie, Danny Gaudreault, Denis Samson, Elle Corin Bibeau, Emanuel Guay, Francis O'Shaughnessy, Georges Azzaria, Gilles Arteau, Gisèle Trudel, Guillaume Dufour Morin, Hugo Nadeau, Jean Michel René, Jean-Jules Soucy, Jean-Pierre Guay, Jocelyn Robert, Julie Fournier Lévesque, Julie Laurin, Laurence Beaudoin-Morin, Louis Olette, Luc Vignault, Lucie Riou, Marie Perron-Desautels, Martine Malenfant, Mélissa Correia, Méthé Phillippe, Nicolas Rivard, Patrice Chartier, Patrice Fortier, Patrice Loubier, Patrick Beaulieu, Pierre Beaudoin, Steve Giasson, Sylvie Cotton, Sylvie Poirier, Ulysse Ruel et Valérie Perron d'avoir contribué, peut-être à votre insu, à la conservation d'un secret.

Merci à ma directrice Hélène Doyon pour nos discussions stimulantes et le support que tu m'as apporté.

Merci à ma codirectrice Claire Savoie pour tout le support de fin de course.

Un merci tout spécial à Folie/Culture pour avoir cru, encore une fois de plus, en un projet un peu fou.

---

\* Ma signature, steven girard, s'écrit sans lettres majuscules. Ceci rend manifeste une posture critique quant aux enjeux identitaires et à la signature de l'artiste. À la place, je lui dessers la minuscule – traduisant textuellement ma posture en art.

## AVANT-PROPOS

Le présent mémoire-création s'inscrit dans une réflexion sur la déprise de soi et ses conséquences invisibilisantes. Avant toute chose, je dois mentionner les privil ges qui concourent à ma visibilité (je suis un homme, blanc, hétérosexuel, cisgenre, un artiste reconnu par ses pairs, un universitaire, occidental, allochtone, issue de la classe moyenne.) afin d'entreprendre une déprise et une critique de ces derniers. De fait, pour se déprendre, il faut quelque chose en amont à supprimer pour qu'advienne, ensuite, une invisibilisation. En outre, ce type de démarche n'adresse pas une critique à ceux et celles qui subissent involontairement les maux de l'invisibilisation (je pense ici aux femmes, aux personnes trans, homosexuelles, intersexuées, de couleur, pauvres, autochtones, aux personnes avec un handicap) mais, bien au contraire, critique l'aspect systémique du binarisme invisibilisation/visibilisation. La présente recherche-création, bien qu'elle souligne la bienfaisance stratégique de l'invisibilisation, ne cherche en aucun cas à invalider ceux et celles qui recherchent la reconnaissance — elle critique plutôt sa plus-value. Car je ne suis pas sans savoir que, comme le dit Butler, « [l]a pensée d'une vie possible n'est qu'un luxe pour ceux qui savent déjà qu'ils sont possibles, qu'ils existent. Pour ceux qui cherchent encore à devenir possible[s], la possibilité est une nécessité ». (2006, p. 248-249)

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	iii
LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	
LA VALEUR DE LA VISIBILITÉ.....	4
1.1 Introduction.....	4
1.2 La discrétion en art visuel.....	6
1.2.1 Le sans contenu de l'artiste discret.....	8
1.3 <i>Persona</i> .....	9
1.4 L'invention de Morel.....	14
1.5 <i>Le cas Valérie Perron</i> .....	17
CHAPITRE II	
QUOI PRIVER? GLOIRE OU QUALIFICATIF DU « JE ».....	25
2.1 Introduction.....	25
2.2 Dis/play et contre-rôle de soi.....	28
2.2.1 Esquisser une solution : la démonologie.....	33
2.3 Garder in-séparé ce qui menace de l'être.....	36
2.4 Se savoir double : la voie de la déprise de soi.....	38
2.5 <i>Insouciance de soi et No me vieron</i> .....	42
CHAPITRE III	
« RIENS OU MIETTES » PERFORMATIFS.....	51
3.1 Introduction.....	51
3.2 L'opacité offensive : l'épreuve de l'exotérique.....	53

3.4	Interlude : être-en-ligne et communauté.....	56
3.4	« C'est une grande folie de vouloir être sage tout seul ».....	59
3.5	Le réseau de résonance et l'acte fou.....	61
3.6	<i>Refus-acceptable : I Would Prefer Not To Do So</i> .....	64
CHAPITRE IV		
MA PART DE VIOLENCE.....		71
4.1	Introduction.....	71
4.2	De la violence du risque.....	72
4.3	<i>Insolence perdue</i> .....	75
CONCLUSION.....		82
BIBLIOGRAPHIE.....		85

## LISTE DE FIGURES

Figure		Page
1.1	steven girard, <i>Le cas Valérie Perron</i> , 2016, auto-collant envoyé aux centres d'artiste du Québec en guise d' <i>errata</i> pour la programmation 2015-2016 du centre, l'Œil de poisson, Québec, QC, Canada.	18
1.2	steven girard, <i>Le cas Valérie Perron</i> , 2016, impression d'écran de la capsule vidéo diffusée par le centre d'artiste l'Œil de poisson, Québec, QC, Canada consulté à l'adresse <a href="https://youtu.be/Cdv_dBChJGQ">https://youtu.be/Cdv_dBChJGQ</a>	20
1.3	steven girard, <i>Le cas Valérie Perron</i> , 2016, texte explicatif relatif à la courte conférence-performance éponyme, CDeX, Montréal, QC, Canada.	21
1.4	steven girard, <i>Le cas Valérie Perron</i> , 2016, affiche, CDeX, Montréal, QC, Canada.	22
1.5	steven girard, <i>Le cas Valérie Perron</i> , 2016, image prise lors de la conférence-performance éponyme, CDeX, Montréal, QC, Canada. Crédit photo : Manoushka Larouche.	23
2.1	steven girard, <i>Insouciance de soi</i> , 2015, image du récit art/vie. Crédit photo : Manoushka Larouche.	43
2.2	steven girard, <i>No me vieron</i> , 2016, image de l'impression montée sur cadre utilisée durant la performance, Buenos Aires, Argentine.	45
3.1	steven girard, <i>Bartleby, avez-vous dit visibilité?</i> , contrat de vente aux enchères, l'Œil de poisson, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Manoushka Larouche.	64
3.2	steven girard, <i>Refus-acceptable : I Would Prefer Not To Do So</i> , lettre de démission, l'Œil de poisson, Québec, QC, Canada.	66
3.3	steven girard, <i>Refus-acceptable : I Would Prefer Not To Do So</i> , vue d'exposition, l'Œil de poisson, Québec, QC, Canada.	68
3.4	steven girard, <i>Refus-acceptable : I Would Prefer Not To Do So</i> , vue d'exposition, l'Œil de poisson, Québec, QC, Canada.	69

- |     |  |    |
|-----|--|----|
| 4.1 | steven girard, <i>Insolence perdue</i> , lettre 6, Folie/Culture, Québec, QC, Canada.                    | 77 |
| 4.2 | steven girard, <i>Insolence perdue</i> , lettre 13, Folie/Culture, Québec, QC, Canada.                   | 78 |
| 4.3 | steven girard, <i>Insolence perdue</i> , livre non publié (page. 10), Folie/Culture, Québec, QC, Canada. | 80 |

## RÉSUMÉ

Ce mémoire-création pr esente les propositions esthétiques *Le cas Valérie Perron, No me vieron, Insouciance de soi, Refus-acceptable : I Would Prefer Not To Do So* ainsi qu'*Insolence perdue* et engage une critique de l'être et de son exposition. Par une posture dialectisant visibilisation et invisibilisation, ces projets artistiques portent une réflexion sur la visibilité et proposent un sauf-conduit menant à l'opacité offensive. Dans ce mémoire apparaissent les stratégies sous-jacentes à une démarche de l'invisibilisation et l'étude du dispositif de contrôle et de spectacle qui appelle à une mise en cause de la reconnaissance et de l'identification. L'articulation théorie-pratique présentée témoigne de ma crainte grandissante face à la nécessaire attribution d'un.e auteur.e à une œuvre. Par cette attribution, la société de contrôle et du spectacle rend responsable et identifiable l'artiste mettant à mal certaines pratiques d'invisibilisation, d'infiltration, d'art/vie et de manœuvre. L'approche proposée est marquée d'un parti-pris pour le choc et le frottement entre des formes de connaissances hétérogènes qui complexifient et démentent notamment la valeur de la visibilité en art et dans notre société. Le croisement entre déprise de soi, opacité offensive, politique, art et ontologie vise à marquer une rupture avec la tendance actuelle à la diffusion *ad infinitum* et à tout prix. La réflexion offerte dans ce mémoire suggère un dépassement des pratiques artistiques de résistance en précisant une approche de *con-sistance* pour qu'un partage de l'invisible opère parmi un cercle restreint.

**MOTS-CLÉS :** manœuvre, art/vie, être et son exposition, invisibilisation, opacité offensive.

## INTRODUCTION

*C'est l'inverse qui nous intéressera en ces pages : que l'œuvre, chez son auteur, soit présent partout, et visible nulle part.*

– Jouannais

Au tournant des années 80, une pratique fort intéressante a vu le jour au sein de l'art action : la manœuvre (Richard, 1990). Cette naissance fut la conséquence notamment de divers commentaires de Pierre Restany critiquant la manière de faire de la performance au Québec (Robertson, 2014). De plus, l'art performance et l'art action, *a fortiori* au Québec, se sont souvent tenus en garde d'émuler le spectacle (Debord, 2008). Je considère m'inscrire dans cette lignée en tentant, cela dit, de dépasser une simple représentation de cette théorie. De fait, on m'a souvent enseigné l'art performance en érigeant une distance critique importante à l'égard du spectacle. Depuis 2013, ma contribution à la fondation du collectif le Tas Invisible et mon activité en son sein m'ont permis de réfléchir sur l'articulation entre visibilité et invisibilisation. C'est dans ce collectif même que j'ai pu constater l'immense aporie qui se dressait devant nous : l'articulation entre (in)visibilisation et art performance. L'art performance, par sa filiation avec l'art visuel, est, comme nous le verrons, difficilement négociable avec des recherches-crétions sur l'(in)visibilisation. Le leitmotiv et la quête de la visibilité que plusieurs artistes tiennent en haut lieu et que l'institution elle-même valorise représentent une embûche majeure à l'articulation entre visibilité et invisibilisation. Vraisemblablement, c'est grâce à des luttes, à des discussions et par l'écriture de textes sur la portée politique et sociale de l'invisibilisation — qui ont engendré des moments de friction entre ami.e.s et collègues — que je me suis mis à réfléchir davantage sur l'importance de

l'invisibilisation au sein de l'art et de la société. Comment partager mon agir sous la forme de l'anonymat? Pourquoi s'attarder à l'invisibilisation de soi? Qu'en est-il du regardeur.e d'une proposition devant rester secrète? Ces questions motivent, de fait, ma pratique et informent mes intentions.

Le présent mémoire prend comme assise les précédentes pratiques de l'invisibilisation sociale ou artistique, en les prolongeant théoriquement par la méthode du montage. De fait, Aspe la définit comme suit dans son séminaire sur *La division politique* :

Montage [...] par la différence avec la spécialisation qui, en renonçant à toute prise de risque, a par là même renoncé aussi à la possibilité d'aboutir à une invention décisive. [...] Disons simplement que c'est par le choc, par le rapprochement non-programmé entre des champs de pensée hétérogènes que peuvent se dégager des visibilitées nouvelles. (2016, para.1)

Ainsi, c'est en engendrant des rapprochements non prévisibles entre artistes, révolutionnaires, théoricien.ne.s et personnages fictionnels que j'expliciterais l'articulation théorie-pratique de ma démarche, que je dégagerais une visibilité de l'invisibilisation. Léolo Lozone, l'Invention de Morel, Commander X, Bartleby, Zizek, Agamben, Aspe, Combe, Tiqqun, Bataille, Lozano, Richard, le démon, Hsieh me permettront de parler de ma pratique et de constituer une critique de l'être et de son exposition.

Par cette méthode, j'engagerais un brouillard de fond où reposeront ma pratique et mon articulation théorie-pratique. En ce lieu, il sera difficile pour le lecteur et la lectrice, tout autant que pour le regardeur et la regardeuse, d'y voir un soupçon de transparence ou d'explication. De fait, si j'utilise la complexification en art, force est de constater que cette pratique est bien présente en ces lignes aussi. On me

pardonna, je l'espère, mon opacité, mes emprunts théoriques libres et mes explications kabbalistiques. Tout ceci a pour but de faire émerger un flux de pensée éperdument et volontairement complexe, qui non seulement rend mieux compte d'une pratique cherchant à s'invisibiliser et à s'opacifier, mais également à se performer et à se manœuvrer.

Ce mémoire est constitué de quatre chapitres : *La valeur de la visibilité, Quoi priver? Gloire ou qualificatif du « je », « Riens ou miettes » performatifs* et *Ma part de violence*. Ces chapitres rendront compte, respectivement, du but, des stratégies, du lieu de diffusion et des conséquences d'une pratique de l'invisibilisation. Ils sont tous rattachés à quelques-uns de mes projets, soit *Le cas Valérie Perron; No me vierons* et *Insouciance de soi; Refus-acceptable : I Would Prefer Not To Do So; Insolence perdue*.

Enfin, tout au long de ce mémoire, il sera pertinent de comprendre la réflexion du sujet artiste, entendu au général et au particulier, et de sa valeur ontologique étroitement liée à sa situation dans un dispositif de contrôle. L'invisibilisation féconde de mes projets pourra alors mieux résonner et être plus intelligible si l'on consent à reconnaître et à garder en tête les dispositifs nous assujettissant.

## CHAPITRE I

### LA VALEUR DE LA VISIBILITÉ

*Accumule, puis distribue. Sois la partie du miroir de l'univers la plus dense, la plus utile et la moins apparente.*

— Char

#### 1.1 Introduction

La visibilité est, en art visuel, largement mise de l'avant par la plupart des artistes, toutes disciplines confondues, sans pour autant que cette notion soit clairement énoncée comme telle ou, à l'inverse, que sa valeur soit remise en cause. De fait, les prédictions d'Adorno et de Horkheimer dans *Kultur Industrie*, celles de Guy Debord dans *La société du spectacle* et celles d'Andy Warhol — “ *In the future, everyone will be world-famous for 15 minutes* ” — revitalisent la valeur de la visibilité et, ainsi, projettent encore davantage de l'ombre sur les pratiques qui tentent de se dissocier de cette nécessaire quête de la visibilité. Cette préoccupation en art — et davantage en art action au Québec — n'est pas saugrenue. En effet, elle a déjà une histoire qui s'insère dans une grammaire et une terminologie, lesquelles cogitent autour de ce mot : la manœuvre. Dans ma pratique, la manœuvre est « appuyée sur l'intention de se désengager de l'art préservé et validé dans les musées et les galeries » (Richard, 2012, p. 327). *A contrario* de l'art typique des années 70 et 80, ma pratique ne se manifeste pas dans un débordement de l'art vers le participatif, vers le festif, typique des praticiens des années 70 et 80, mais davantage dans une approche subversive. Le festif et

le participatif, ayant fait école depuis, ne m'intéressent guère pour ma recherche-crédation. En fait, précisons que ma posture ne s'inspire pas de cet esprit communautaire, mais plutôt qu'elle s'intéresse à une forme moins ostensible de la micropolitique : la déprise de soi.

Si l'aphorisme « l'homme parfait est sans moi, l'homme inspiré est sans œuvre, l'homme saint ne laisse pas de nom » (Tchouang-Tseu, 1985, p. 31) avait une quelconque valeur jadis, il est difficile de croire qu'il ait encore une valeur dans le giron de l'art où presque tout, du monde de l'entreprise au monde de l'art en passant par la télévision, les réseaux sociaux et, *a fortiori*, l'art performance, nous rappelle qu'être c'est exclusivement être perçu (Zaoui, 2013). Il me semble qu'un dérapage se pointe en art actuel qui ferait fléchir la performance vers un art assujéti à sa popularité (Kapur, 1996); le dérapage d'une discipline de l'immatériel qui se doit à tout prix d'être perçu par un public (La Chance, 2013). Dans cette quête d'être perçu, l'art mise davantage sur une pratique qui est portée vers l'appréhension sensible du spectateur plutôt que vers l'activité créatrice de l'artiste (Agamben, 1996), construisant sa fortune non pas sur la pratique artistique, mais sur sa visibilité. Ma pratique cherche à attaquer cette aporie pour mettre en évidence que l'éviction de l'art s'effectue précisément par cette quête de la visibilité.

Mentionnons que ma pratique en art dans le cadre de ma maîtrise s'intéresse à la dés-identification de diverses formes de construction sociale qui affligent l'artiste, son individualité, sa pratique. Ainsi, dans chacun des chapitres, je mettrai en exergue un projet qui rend compte de ces réflexions théoriques sans pour autant que chacun de ces projets rende manifeste en totalité les considérations sous-jacentes à la dés-identification qui est le sillon de mon mémoire. Dans le premier chapitre, je rendrai compte de mes réflexions avec *Le cas Valérie Perron* (2015) pour des raisons de perméabilité

entre le projet et la théorie, sans pour autant considérer que les idées développées dans les chapitres subséquents de ce mémoire ne s'appliqueraient pas au projet ici discuté.

## 1.2 La discrétion en art visuel

Avant toute chose, distinguons *visibilité* de *visuel*. Le mot *visibilité* vient du mot latin *visibilitas* : état de ce qui peut être vu. En contrepartie, le mot *visuel* vient du mot latin *visualis* : qui appartient à la vue. De fait, il est fort important, pour l'art visuel, *a fortiori* matériel, d'être entendu comme appartenant à la vue — étant donné son héritage au sein du champ de l'art visuel —, alors que l'art visuel immatériel cherche la *visibilitas*. L'artiste de l'immatériel se voit donc relayé.e au même rang que celui du prêtre ou du politicien: il est dans l'obligation de mettre en espace des représentations qui s'appuient sur le fait que la production est inséparable de l'acte producteur (Virno, 2002). En effet, si l'art visuel s'est vu dématérialisé au fil du dernier siècle, il entretient d'ores et déjà une étroite relation avec la visibilité bien plus qu'avec le visuel, l'artiste de l'immatériel devant être perçu. En raison de la nécessité de diffuser, du culte de la personnalité et de l'expression de soi, de même que de la célébration de la différence, de la reconnaissance par les pairs, l'espoir que fait miroiter la *visibilitas* se perd rapidement dans un flux d'images ininterrompu qui finit, par son caractère exponentiel, par bloquer toute fonction de reconnaissance (Zaoui, 2013). C'est en s'appuyant sur ce leitmotiv de l'art visuel que ma réflexion s'entame.

Une pratique artistique discrète n'est pas, cela dit, en réaction ou en bras de fer — et là n'est pas mon intention — avec une pratique qui se construit autour de la reconnaissance, car à propos de « l'individualisme » moderne, Zaoui énonce :

[...] au désir d'être reconnu comme individu libre ferait pendant le désir de ne plus être reconnu, de disparaître dans la multitude. Autrement dit, notre modernité ne se caractériserait pas seulement par une lutte effrénée pour la reconnaissance et la visibilité, mais tout autant par une lutte souterraine, plus calme, mais tout aussi tenace, pour l'anonymat et l'invisibilité. (2013, p. 15)

Sans nourrir les pratiques atypiques de l'individualisme moderne, ma pratique prend néanmoins en considération le contexte de l'individualisme moderne comme prédicat de l'art actuel.

L'art qui prend la forme de la *visibilitas* embrasse le même destin que celui de nos corps dans notre société au panoptique totalitaire. Si nos corps sont constamment capturés dans des dispositifs techniques, l'art non discret embrasse cette même volonté (Bordeleau, 2012) et se perd dans ce flux infini. Ainsi, une pratique de la discrétion exige une compréhension de la forme actuelle du monde de l'art, lequel s'appuie davantage sur la reconnaissance, pour qu'une pratique remettant en question les enjeux politiques de la discrétion prenne naissance. Il faudrait apprendre à quitter l'ordre de la surveillance généralisée tout autant que l'ordre de la monstration de soi. Ce genre de politique prend forme dans une relation à soi-même et avec les autres par la création d'individualités, d'êtres, de relations, qui soient innommés, ne suivant pas la logique du *cogito* cartésien, mais plutôt, à l'inverse, celle de cette citation : « parce que moi je rêve, moi je ne le suis pas »<sup>1</sup> (je souligne) (Danis et Lauron, 1992), pavant

<sup>1</sup> Cette citation est tirée du film *Léolo* de Jean-Claude Lauzon dont l'extrait est le suivant : «[...] tout le monde croit que je suis un Canadien français. Parce que moi je rêve, moi je ne le suis pas. Parce que moi je rêve, moi je ne le suis pas. Les gens qui ne croient qu'en leur vérité m'appellent Léolo Lauzo [...] ». Ceci met de l'avant une logique de transformation de soi par le rêve pour échapper au

la voie à une déprise de l'image de soi et de l'image que nous avons des autres. Cette discrétion est possible par le lieu que j'occupe dans mes projets, c'est en « secondant le monde »<sup>2</sup> (Zaoui, 2013, p. 19) que je me permets de m'y inclure subrepticement.

### 1.2.1 Le sans contenu de l'artiste discret

La discrétion, en latin, vient de *discreto* qui signifie discernement, séparation, distinction (Zaoui, 2013). Ce mot est intrinsèquement relié à une durée discontinue. Il faut être indiscret pour devenir discret. Il y a donc une relation étroite avec le contexte dans lequel s'insère la pratique de la discrétion en art visuel. Effectivement, si la discrétion est ici perçue comme une nécessité dans notre présent, c'est parce qu'elle est reliée à une indiscretion permanente d'un point de vue social, politique et artistique. Ainsi, l'aporie qui consisterait à mettre en espace un projet portant sur la discrétion est intimement reliée au propos que le projet met en place dans le contexte où il surgit.

Ainsi, l'intérieur de l'artiste de la discrétion est, en quelque sorte, sans contenu ou, à tout le moins, n'est pas le lieu où se situe son *Génies*<sup>3</sup>. Me déprendre de *soi* pour mettre en espace ce pourquoi je me déprends de mon *soi* ou, pour utiliser les mots de Foucault, j'en finis avec la psychologie pour rendre mon âme anonyme (Bordeleau,

---

déterminisme malheureux du personnage principal.

2 Kafka, en 1917, écrivait ceci dans son *Journal* : « Dans ton combat avec le monde, seconde le monde. » Cette déclaration implique d'emblée deux choses : (a) incapable d'être au monde innocemment, nous devons garder une distance avec ce monde que nous devons ainsi combattre, (b) en quittant ce monde par la distance, nous devons en être assez prêt pour le seconder. (Zaoui, 2013, p. 19)

3 Génies est, comme le mentionne Giorgio Agamben dans *Profanation*, le principe qui gouverne et qui exprime la totalité de l'existence de celui qui vient au jour, de soi. Une expression latine mentionne que frauder son propre génie signifie s'empoisonner la vie, se faire du tort. Je reviendrai sur cette spécificité dans le chapitre IV.

2012). Ainsi, je ne puise pas dans mes affects pour créer, mais je crée autour de ce qui nous construit en tant qu'artistes. Cette « déségotisation » fait de mes projets non pas des preuves de mon statut d'artiste (Jouannais, 2009), mais rend compte d'un jeu de mise en cause des fixités constituant l'artiste que j'exerce sur et dans le champ de l'art. Ce jeu s'articule autour de ce qui m'est « déchiré » ; autour du principe qui est ce qui m'est le plus étranger, de ce qui ne m'appartient pas (Agamben, 1996). Alain-Martin Richard utilisait l'expression « s'abolir dans le désir de l'autre » (2014) pour énoncer un principe de la manœuvre qui permet l'exclusion du chef d'orchestre, de l'artiste, pour que ce dernier n'apparaisse qu'uniquement en tant que membre de la communauté créée par le projet manœuvré. Ainsi, s'abolir dans ce qui nous est étranger, pour faire une œuvre qui ne repose aucunement sur nous, déségotise l'artiste instigateur du projet pour mettre de l'avant l'autrui.

### 1.3 *Persona*

Étymologiquement, *persona* vient du mot latin *personare* qui signifie « parler à travers ». C'est avec cette stratégie que j'ai pu mettre en espace ce qui m'est déchiré, comme le mentionne Agamben, ou, en d'autres mots, pour mettre de l'avant l'autrui (1996). Cela dit, la *persona* désigne aussi le masque que portaient les acteurs de théâtre romains. La *persona* fut utilisée principalement par les artistes féministes des années 70, 80 et 90, comme le montre Jayne Wark, pour des raisons de critique des structures artistiques, *a fortiori*, patriarcales (2013). C'est ainsi que m'apparait la *persona* comme une stratégie intéressante pour me permettre de parler sous le couvert soit d'une fiction, soit d'une autre personne. Dans *Le cas Valérie Perron*, la *persona* s'impose comme étant une manigance de mon statut. Je prétends apparaître comme

l'historien et le critique d'art d'un projet qui est, en réalité, monté de toutes pièces par moi. Ceci étant dit, la *persona* se déplace tantôt dans l'historien de l'art, tantôt dans le critique d'art, tantôt dans l'artiste fictif lui-même; j'en parlerai davantage à la fin de ce chapitre.

Les rôles et la transformation émergent comme un résidu de cette stratégie. De fait, la *persona* met en jeu la fixité de mon statut d'artiste et le transforme en tant que tel. Ainsi, la création d'autres individualités, d'autres relations, est conséquemment mise de l'avant au fur et à mesure que mon rôle et mon identité se transforment. J'apparais, ou encore, disparaiss, pour laisser parler un aspect qui m'est *alien* de manière à le mettre en espace à la manière d'une supercherie bien montée (Wark, 2013) ou, en d'autres mots, d'une manœuvre d'immixtion (Richard, 2012). Cette déprise de soi remet de l'avant l'envie de rompre avec une pratique de l'expression de soi, au profit d'une pratique sur la pratique. Ainsi, le projet s'inscrit en tant qu'art puisqu'il vise l'art comme son lieu de manigance. De fait, la visibilité octroyée par le fait de faire de l'art se dissout pour mettre de l'avant la personne à travers laquelle *je* parle. C'est avec des projets manœuvrés que je déjoue la structure de l'art pour tenter d'apparaître sous une autre forme, de parler à travers une autre voix.

Cette pratique de la *persona* agrège plusieurs autres considérations fort importantes pour mettre en cause la valeur de la visibilité en art. D'abord, la *persona* permet (a) de mettre en espace d'autres éthopoïétiques (Bordeleau, 2010) ; (b) de s'abolir dans le désir de l'autre ; (c) de performer son identité.

(a) Mettre en espace d'autres éthopoïétiques est une expression empruntée à Foucault. Principalement, l'éthopoïétique<sup>4</sup> est constituée des mots *éthos* et *poïétique*. Ce néolo-

<sup>4</sup> En ce qui me concerne, je crois que l'éthopoïétique apparait dans toute sa cohérence avec mon mémoire à qui veut bien entendre cette citation tiré de *Que taire? Expression de soi et éthopoïétique*

gisme représente la création de nouvelles formes d'existence qui rendent compte d'une volonté éthique, mais singulière vu la distance que l'éthopoïétique garde par rapport à sa communauté d'appartenance (Bordeleau, 2010). Ainsi, cette posture renvoie à celle de la transformation de soi « de la vérité en éthos » (Foucault, 1983) qui permet, à travers mes projets, de mettre en espace des considérations qui ne sauraient être incarnées par mon corps. Ce corps, s'il n'est pas transformé, est circonscrit dans une forme identifiable et reconnaissable comme faisant partie prenante d'une certaine communauté (ex : artiste, blanc, de la génération X, homme, etc.). À cet effet, mentionnons la critique de Sloterdijk qui dit de l'art actuel qu'il est lui-même de moins en moins intéressé à l'être-produit, mais de plus en plus intéressé à l'être-exposé (Sloterdijk, 2011). Ainsi, le concept d'éthopoïétique, par le biais de la *persona*, est une stratégie de mise en espace, dans une logique d'*embodiement*, de ce qui est imaginable, mais impossible de présenter à l'aide de mon corps. La transformation se produit par le fait que ma voix est portée par un autre corps. Cette stratégie n'est pas sans considérer les difficultés que l'on peut entrevoir dans les pratiques féministes en art des années 70, 80 et 90 (Wark, 2013) relatives à l'impossibilité de représenter la présence puisque trop étrangère au corps. Cette pratique rend ma présence dans le champ de l'art « plus valable » — pour utiliser les mots de l'artiste Montano (Wark, 2013). Ainsi, mettre en place d'autres moyens d'exister, en passant par la stratégie de la *persona*, ancre le projet artistique dans l'être-produit — en l'occurrence la personne à travers laquelle *je* parle — et délaisse son être-exposé au péril de n'apparaître que discrètement. Cela dit, cette stratégie met de l'avant une fiction, puisque l'être-produit n'est qu'en porte-à-faux à deux éléments : mon intention et la personne à travers laquelle *je* parle. Ceci étant dit, cette stratégie se doit d'apparaître sous la forme de la vérité pour bien se disséminer au sein de l'art de et prendre place de manière voisine

---

d'Érik Bordeleau : « Jusqu'où peut-on pousser la métaphore du « faire œuvre de soi » dans le sens d'une expérience du vide constitutive de la formation du sujet éthique? Par l'entremise de la vérité de l'œuvre et de « l'activité » qu'elle implique, nous cherchons à rendre sensible une conception de la vérité d'ordre spirituel, c'est-à-dire, dont l'accès dépend « d'un travail intérieur d'ordre éthique ».

à l'être-exposé. Ainsi, je ne court-circuite pas la tendance que Sloterdijk décrit, mais je la mets en latence ou, à tout le moins, la trompe pendant la durée d'un projet.

(b) S'abolir dans le désir de l'autre désigne cette dissolution de la fonction précise déterminée par ma volonté (Richard, 2014) — mettant ici « l'expression de soi » nécessaire à l'être-exposé en cause. En d'autres mots, c'est le désir de la personne à travers laquelle *je* parle qui se doit d'être bien pris en considération pour que le subterfuge s'accomplisse en bonne et due forme. De fait, la manœuvre se construit tel un dispositif de perturbation et s'actualise à chaque rencontre que la personne à travers laquelle *je* parle fait et à l'aide de tout changement en provenance du contexte. De fait, parlant à travers un autre, ce contexte est constamment médiatisé par le corps d'un autre, je dois m'abolir dans ce dernier, me mettre à sa place puisque ma voix prend forme dans la sienne. En outre, le processus et l'expérience esthétique vécue pendant ce projet sont constitués tels un ébranlement (Richard, 2014) et une déstabilisation visant l'« être-exposé ». Cette considération se doit d'être effectuée puisque sinon, mise à mal par manque de compréhension du désir de l'autre, elle révélerait d'emblée le subterfuge et tout le projet s'apparenterait à une blague. En fait, ce n'est pas sans rappeler le dédoublement de l'artiste qui s'est opéré graduellement autour du XIX<sup>e</sup> siècle (Agamben, 1996) pour répondre à l'horizon d'attente du public visé<sup>5</sup>. Suivant cette logique, l'art se doit d'être conçu pour son public qui n'est que le double de l'individu artiste lui-même, en d'autres termes, l'art pour les artistes. En surenchère, il y aurait eu un glissement de l'art pour l'art vers *the art system for the art system* (Sloterdijk, 2011). Ainsi, l'art, étant composé de rites et de comportements, — comme tout autre champ de la vie —, fait de moi un fin observateur pour comprendre et cerner les spécificités de ce champ. Ceci étant dit, comme nous le verrons dans la section de ce chapitre dédiée au projet *Le cas Valérie Perron*, la compréhension du champ dans le-

---

<sup>5</sup> J'entends par horizon d'attente la forme, la thématique et l'expérience préalablement connu que le regardeur présuppose percevoir dans l'œuvre qu'il voit.

quel est mis en espace mon projet est primordiale. Il est nécessaire de reconnaître la forme, la thématique et l'expérience qui sont exposées pour bien mettre en intrigue le projet.

(c) Performer son identité est une expression empruntée à Judith Butler (2006). Elle désigne la capacité à déjouer les constructions sociales qui sont constamment effectives sur nos corps. De fait, la *persona* permet de performer son identité en prenant un corps autre pour « parler à travers ». Cette considération est fort importante à être entendue, au même titre que la discrétion, qui est une stratégie discontinue. Performer son identité est une lutte constante entre l'artiste et le monde, qui lui est indissociable en raison de la nature de la réalité qui le construit (Wark, 2013). Enfin, le monde, le champ de l'art, dans lesquels l'artiste œuvre, n'est pas sans circonscrire l'artiste lui-même. Performer son identité tend à induire une *éthopoïétique* dans un champ délimité par l'être-exposé. De fait, cette quasi prise en otage qu'engendrent mes projets me permet d'élaborer un discours sur le discours de l'art, d'œuvrer dans et par l'art sur l'art lui-même. Ainsi, l'essence qui est mise en cause par la performativité — selon Butler — est transposable, comme la théoricienne le reconnaît, au masculin, au rôle social, etc. En outre, le statut de l'artiste, qui définit l'individu artiste par des normes et des constructions sociales, peut être, suivant l'acception de Butler, remis en cause et performé subversivement.

Ainsi s'opère une trilogie de considérations s'agglomérant sous l'égide de la *persona* qui met à mal la valeur de la visibilité — tout autant que celle de l'horizon d'attente. De plus, une tension est induite entre l'être-exposé et l'être-produit, remettant en cause les astres d'une pratique artistique dans un contexte de quête de visibilité. Ce *héraut* que représente la personne à travers laquelle *je* parle complexifie la lecture de l'œuvre et sillonne une intrigue qui se doit d'être opaque, mais apparente pour bien

percevoir ce projet subterfuge — tel un projet tissé de fil blanc dont l'origine de ce fil peine à apparaître.

#### 1.4 L'invention de Morel

*L'invention de Morel* est un livre de Adolfo Bioy Casares qui fut l'ami proche de Jorge Luis Borges. Bioy fut l'un des auteurs qui, selon Borges, sut défendre une littérature avec un sujet développé et refermé sur lui-même tout au long de son roman, *a contrario* des pratiques littéraires de son époque. Borges mentionne que *L'invention de Morel* déploie une « Odyssée de prodiges qui ne paraissent *admettre d'autre clef que l'hallucination ou le symbole*, puis [...] les explique pleinement grâce à un seul postulat fantastique [...] » (je souligne) (Bioy, 1940, p.9). Ainsi, la prouesse littéraire de cette œuvre à se dévoiler par sa fermeture sur elle-même met de l'avant différentes considérations intéressantes à mettre en relation avec ma pratique : (a) l'autofiction sous la forme d'un journal intime ; (b) l'invention de Monsieur Morel ; (c) les recherches du personnage principal portant sur l'invention de Morel.

(a) L'autofiction sous la forme d'un journal intime est un bon exemple du mensonge qui prend la forme de la vérité. L'auteur articule brillamment une intrigue qui ne cesse d'être requestionnée par les notes mêmes de l'éditeur (en l'occurrence 10/18). Effectivement, tantôt l'auteur décrit, toujours sous la forme d'un journal intime, une île luxuriante qui fut sitôt réfutée par l'éditeur démontrant, en note en bas de page, que la description des arbres ne convient en rien au lieu réel de l'île déserte (Bioy, 1940). Cette petite envolée condense l'illustre intérêt, ou l'ironie, de mes projets, de réaliser une intrigue si vraie qu'elle pue le mensonge. Effectivement, l'œuvre de Bioy

est circonscrite à un fond et à une forme qui permettent à l'auteur de manœuvrer aisément dans un univers artificiel qui se referme sur lui-même de manière à créer un ouvrage « dont aucune partie ne souffre *d'être sans justification* » (je souligne) (Bioy, 1940, p. 8). Bien qu'il soit question ici d'un roman, il est intéressant de le rapprocher d'une pratique performative pour des raisons bien précises : le texte. Effectivement, dans la plupart de mes projets, le texte — ou l'écriture du mensonge, du simulacre — prend une place toute particulière étant donné l'importance que l'on accorde en art à l'écrit : communiqué de presse, conférence, intention de projet, affiche promotionnelle, etc. Cela fait en sorte que la compréhension des codes de la fiction revêt une importance majeure pour complexifier davantage la lecture, pour la garder close dans un univers artificiel, plutôt qu'elle ne serve d'explication et, ainsi, qu'elle accorde de l'importance à la justification. De fait, la forme du livre, les incessants renvois entre texte écrit par Bioy et note de l'éditeur le réfutant met le lecteur — ou le regardeur en ce qui concerne des projets d'art comme il nous importe — dans un état d'incompréhension et de méfiance, ce qui laisse entendre qu'il y a anguille sous roche sans pour autant que l'intrigue soit justifiée.

(b) L'invention de Monsieur Morel est, telle qu'elle est écrite dans les mots de Bioy, une machine qui répète indéfiniment le contexte dans lequel on vit. D'une certaine manière, ma pratique, *a fortiori* dans le projet *Le cas Valérie Perron*, reproduit la structure du champ de l'art, mais à l'aide de mon écriture un tant soit peu en déphasage avec la structure habituelle de l'art. L'invention de Monsieur Morel serait une machine qui générerait, illusion après illusion, incessamment un simulacre complexifiant l'île dans laquelle le protagoniste du livre évolue. Ainsi, l'invention de Monsieur Morel, tout autant que dans mes projets, génère une illusion de ce qui apparaît comme réel, en d'autres mots, crée un simulacre de la structure artistique. Ainsi, ce genre de stratégie met en œuvre une forme vraie puisque la fonction du simulacre est de créer

un doublon. Dans le cas du champ de l'art, ce doublon renvoie aux critiques, aux communiqués de presse, aux interviews, aux conférences, etc. Ainsi, le projet s'érige à la place de la structure convenue, mais de manière à la remplacer, permettant une prise en charge de ce qui a prise sur nous (Bordeleau, 2012). Effectivement, entendre et activer un simulacre de la structure de l'art permet de créer un doublon de cette dernière de manière à ce que son origine ne soit plus nécessaire (Bozzetto, 1999). Des projets entendus comme des dispositifs peuvent servir de gouvernail et ainsi complexifier ou détourner le projet auquel il prête attention, comme dans *Le cas Valérie Perron*, qui traite d'une exposition faite par cette artiste. Ainsi, le canular paraît vrai, puisqu'en réalité, il puise dans les normes qui construisent ses sujets pour les détourner. C'est ainsi que l'invention d'un dispositif, qui n'est en rien différent de celui dans lequel nous sommes dans le champ de l'art, permet, à tout le moins, de manœuvrer dans l'univers de la création de connaissances et d'informations à propos d'un être-exposé et, du coup, de prendre sous notre aile la visibilité.

(c) Les recherches du personnage principal portant sur l'invention de Morel apparaissent dans le roman de Bioy comme une stratégie pour prendre le contrôle sur ce cycle permanent qu'engendrent les illusions que l'invention de Monsieur Morel génère. Ce qui m'importe ici est le détournement du but d'une structure donnée par la création d'un simulacre et d'illusions. De fait, la compréhension de la structure de l'art, à l'instar de celle du protagoniste principal face à la structure de la machine, est nécessaire pour générer un simulacre et, par la suite, diriger cette nouvelle structure simulacre vers un autre but. Ainsi, je pave la voie à une structure simulacre dont aucune partie ne souffre d'être sans justifications, puisqu'elle inclut et clôture — et surtout en prévoit l'existence — un regardeur détective à même l'élaboration de mon projet. De fait, offrir un tant soit peu trop de justifications au sein même du projet servira à élaborer un dispositif favorisant et fixant l'altérité dans une réalité simulée (En-

gélibert, 2003). De la même manière, surcharger mes projets de réponses ou de pistes de réflexion allant partout sans justifications offre une multitude de lectures illusoire qui saura assouvir l'esprit détective du regardeur. Dans ce livre, la machine qui est à l'origine de toutes ces illusions est située dans un souterrain labyrinthique et, tout comme dans mon projet, cette structure doit se situer en souterrain et d'une manière labyrinthique pour perdre le regardeur dans la compréhension du projet. D'une certaine manière, le passage où le protagoniste du projet se retrouve perdu dans les souterrains est le mantra de ma recherche-crédation pour mener à bien mon simulacre : « Je fis un pas : par des arcades de pierre, dans huit directions, je vis se répéter, comme dans des miroirs, huit fois la même chambre. » (Bioy, 1940, p. 53)

De fait, *L'invention de Morel* de Casares apparaît comme une œuvre, en littérature, à mettre en exergue à ma pratique puisqu'elle éclaire, par tout son artifice et ses innombrables labyrinthes, une recherche-crédation qui tend à mettre à mal sa visibilité par une surcharge d'informations et d'explications. Faire une œuvre qui se recroqueville sur elle-même plus elle s'expose puisqu'à tout moment de l'être-exposé, elle constitue un moment d'explication illusoire. Le regardeur de ces projets labyrinthiques couvrera la même affliction que le protagoniste principal de cette œuvre littéraire, à savoir une incompréhension et un brouillard pour son esprit, dont il se délectera néanmoins.

### 1.5 Le cas Valérie Perron

Dans cette portion du chapitre sur la valeur de la visibilité, voyons plus amplement comment s'articulent les différentes considérations mises en branle dans ma recherche-crédation au sein du projet *Le cas Valérie Perron* (voir figures 1.1, 1.2, 1.3 et

1.4). Entre autres choses, ce projet consiste en une prise en charge — qui a la valeur d'un dispositif — de la visibilité d'un autre projet, en l'occurrence, *Refus-acceptable : I Would Prefer Not To Do So*, qui fut une exposition solo de l'artiste Valérie Perron dans la petite galerie de l'Oeil de poisson en 2016. *Le cas Valérie Perron* est constitué d'une courte-conférence, et de son affiche promotionnelle, offerte au CDeX en 2016 ; d'une capsule vidéo explicative de l'œuvre *Refus-acceptable : I Would Prefer Not To Do So* ; de discussions m'érigeant en tant que critique de l'œuvre lors de l'émission de radio l'Aérospatial et d'une commande d'un texte critique publié dans le numéro 125 d'*Inter* portant sur la connectivité. Ces innombrables projets se conglomèrent sous le titre *Le cas Valérie Perron* pour différentes raisons : (a) contribuer à ma discrétion ; (b) se déségotiser et se déchirer ; (c) parler à travers plusieurs chapeaux ; (d) construire l'invention de Girard.



Figure.1.1 steven girard, *Le cas Valérie Perron*, 2016, auto-collant envoyé aux centres d'artiste du Québec en guise d'*errata* pour la programmation 2015-2016 du centre, l'Œil de poisson, Québec, QC, Canada.

(a) Tel que mentionné dans le point 1.2.1 et réitéré par le point 1.2.2, ma recherche-crédation s'est notamment affairée à contribuer à ma discrétion. *Le cas Valérie Perron* a été un projet qui a mis en place ma discrétion grâce à la multitude de déclinaisons

de ce projet tout autant que par la cible de ces déclinaisons. Effectivement, ce projet conspire à ma discrétion en mettant paradoxalement à l'excès le nombre de fois où je m'érige telle une forme d'autorité portant un propos sur l'artiste Valérie Perron, et en produisant son inverse par le détournement de l'attention médiatique sur l'artiste elle-même. La posture, tantôt de critique, tantôt de public conquis par l'œuvre, tantôt de requérant de commande d'un texte, sert à diriger le regard vers autre chose. Dans les différentes déclinaisons de ce projet manœuvré, j'offre une lecture de l'œuvre qui met en intrigue davantage le projet de Valérie Perron et, ainsi, rend possible mon effacement derrière cette attraction. En outre, prendre la posture simulée du critique, du public, ne consiste pas à mettre de l'avant mon être-exposé, mais bien à diriger le regard vers un autre être-exposé, en l'occurrence, celui de Valérie Perron. De ce fait, livrer un projet d'art dans l'habit non pas d'un artiste, mais dans celui en périphérie de l'artiste et, *a fortiori*, en m'arc-boutant inlassablement sur l'œuvre de Perron ne me met vraisemblablement pas de l'avant en tant qu'artiste, mais, au mieux, me met de l'avant uniquement dans ma posture simulée, dont je n'ai que faire. Ainsi, critiquer une œuvre, concevoir une capsule vidéo ou même commander une critique pour un périodique culturel ne me fait nullement apparaître sous l'apparat de l'artiste. L'art disparaît là où l'on contrôle et crée le discours sur ce dernier. J'effectue, de ce fait, ma pratique artistique dans ce lieu où l'on prend l'art comme sujet et non pas comme activité. Rejouer, tel un simulacre, la structure du critique, me permet ainsi d'énoncer ce qu'il me semble bon à propos d'une œuvre — la complexifiant par des lectures abracadabrantes —, la rendant davantage séduisante et me donnant, par l'apparition de ces nouvelles lectures, un air bien pâle comparativement à ce dont je traite.



Figure 1.2 steven girard, *Le cas Valérie Perron*, 2016, impression d'écran de la capsule vidéo diffusée par le centre d'artiste l'Œil de poisson, Québec, QC, Canada consulté à l'adresse [https://youtu.be/Cdv\\_dBChJGQ](https://youtu.be/Cdv_dBChJGQ)

(b) Vu que l'être-exposé est le symptôme d'une pratique visant la visibilité (Sloterdijk, 2011), je dois vraisemblablement m'y attarder par la déségotisation et le déchirement. Le déchirement s'impose étant donné la valeur que l'on attribue à la visibilité dans le champ de l'art. Mais le déchirement s'opère puisqu'il est, lui aussi, une valeur qui m'est essentielle pour soutenir, *a contrario*, le cycle de la *discreto* : le couple indiscretion/discretion s'avère nécessaire à ma recherche-crédation. Ainsi, puisque je n'aurais pu être discret sans indiscretion, une discontinuité devait être réalisée, mon déchirement contre la valeur de la visibilité a paru comme la seule voie prise pour mettre en cause la valeur de la visibilité. Le déchirement, comme Agamben l'énonce, implique une déférence et une abolition dans autre chose que soi et, *a fortiori*, dans son inverse. Ainsi, la mise de l'avant d'un sujet autre que moi a été au cœur de ce projet. Traiter d'un autre artiste et le promouvoir, en tant qu'œuvre, n'est pas sans commettre ce déchirement. Construire le discours entourant l'œuvre d'un autre, en

contribuant à l'être-exposé uniquement de l'autre, m'inscrit en opposition à la quête de la visibilité et m'impose un déchirement. De plus, subrepticement et en parallèle, la déségotisation s'effectue par la réalisation d'une œuvre qui ne traite que de l'autre. De fait, la mise en espace d'une œuvre qui s'atomise puisque n'apparaissant nullement comme telle m'écarte de ce risque de mettre mon ego au premier plan. Elle s'inscrit en opposition à « l'individualiste moderne » (Zaoui, 2013), dans le sillon de l'anonymat et de l'invisible.

« [...] Cette phrase : *I Would Prefer Not To Do So* est une citation du personnage Bartleby dans le livre du même nom écrit par Herman Melville en 1853. Bartleby est un notaire qui est engagé pour faire le travail de clerc et ainsi copier des actes. Ce personnage est d'abord un bon travailleur, consciencieux, ne parlant à personne, mais plus l'essai avance et plus il présente un pan de sa personnalité, il refuse tranquillement certains travaux que son patron lui confie. Plus le temps passe et plus Bartleby répète obstinément qu'il ne préférerait pas. [...] Tout comme Bartleby refusait à son patron d'accomplir son devoir de copiste[...] [je fait d'exposer en galerie se voit ignoré pour n'être qu'une mise en espace métaphorique du « je ne préférerais pas » bartlebien. [...] Nous faisons donc face à un puzzle aux nombreuses pièces manquantes où l'image de ce puzzle n'est pas à priori lisible. Ce texte en est une [pièce], ce[te] [conférence] en [sera] une autre [...] où se glissera un récit schizophrénique d'autres soupçons de pièces pouvant nous aider à constituer ce casse-tête. »

— Discours de Valérie Perron lors de son vernissage, Œil de Poisson, 18 mars 2016

Figure 1.3 Steven Girard, *Le cas Valérie Perron*, 2016, texte explicatif relatif à la courte conférence-performance éponyme, CDeX, Montréal, QC, Canada.

(c) Parler à travers plusieurs chapeaux est une expression valise en regroupant deux : parler à travers et parler à travers son chapeau. Parler à travers désigne, en des mots plus métaphoriques, la *persona* discutée plus haut. Puisque la performance de mon identité, *a fortiori* de mon statut, devait être à l'excès pour qu'elle s'installe tout en intriguant le regardeur, j'ai dû parler à travers mon chapeau ou, en d'autres mots, parler d'une voix qui n'était pas la mienne. En plus d'avoir participé sous divers habits différents — critique, public —, j'ai notamment commandé une critique de l'œuvre — laissant carte blanche à la critique à condition qu'elle ne révèle pas le sub-

terfuge — et j’ai demandé la contribution de la technicienne en montage vidéo du centre d’artistes sous les mêmes conditions que celles exigées à la critique. La critique a été élaborée grâce à ma participation, à celle de Valérie Perron, tout autant qu’à celle de Jade Boivin, théoricienne de l’art. En outre, j’ai parlé à travers le critique, le public, tout autant que j’ai exécuté la pratique de l’un comme de l’autre sans m’appuyer sur mon statut d’artiste ou, du moins, sans m’y référer comme nécessaire à ma légitimation dans ce projet.

**PROGRAMMATION 2016 - 2017**

**Courte conférence intitulée**

**Le Cas Valérie Perron**

**Valérie Perron**

**CDeX**

Université du Québec à Montréal  
405 Ste-Catherine / St-Denis  
Pavillon J-Jasmin, local J-R930  
Montréal, QC  
HEURE DE LA CONFÉRENCE 11 HEURES  
Heures d'ouverture du CDeX de 12 à 18 heures

**Entrée libre**  
Conférencier invité

**steven girard**

**Centre de production et de diffusion en art actuel et multidisciplinaire l'œil de poisson.**  
Cet événement prend place lors du vernissage de l'exposition *Terrain (...)* lors du 14 avril 2016 au CDeX de FUQAM.

514 344-2779  
www.oeildepoisson.com  
COURTE CONFERENCE PORTANT SUR LA RÉCENTE EXPOSITION DE L'ARTISTE MONTRÉALAIS Valérie Perron qui a eu lieu dans la petite galerie du centre de production et de diffusion en art actuel et multidisciplinaire l'œil de poisson. Cette courte conférence prend place lors du vernissage de l'exposition *Terrain (...)* lors du 14 avril 2016 au CDeX de FUQAM.

**Centre de production et de diffusion en art actuel et multidisciplinaire l'œil de poisson**  
CDeX  
CENTRE DE PRODUCTION ET DE DIFFUSION EN ART ACTUEL ET MULTIDISCIPLINAIRE

Figure 1.4 steven girard, *Le cas Valérie Perron*, 2016, affiche, CDeX, Montréal, QC, Canada.

(d) Construire l’invention de Girard est, à l’instar de l’invention de Morel, un simulacre de la structure de légitimation et de formation du discours de l’art. Cette struc-

ture simulée contribue à démultiplier et à complexifier les lectures de l'exposition de Valérie Perron. Cela dit, les différentes mentions aux œuvres pouvant servir de point de départ pour le regardeur ont été confectionnées en relation avec ma connaissance de la pratique de l'artiste mise en vedette par mon projet. De ce fait, le simulacre paraît davantage vrai puisqu'il ne repose pas sur une simulation ignorante de son sujet, mais bien qu'il le prend comme point d'origine pour élaborer ses illusions. Cette stratégie m'a permis d'apparaître tel un personnage qui ne souffrait guère de n'être sans justifications, puisque perdu de nouveau dans la mise en œuvre de ces innombrables illusions, surenchère d'informations simulée par le dispositif mis en place par ce projet. Ainsi, le simulacre fut vrai.

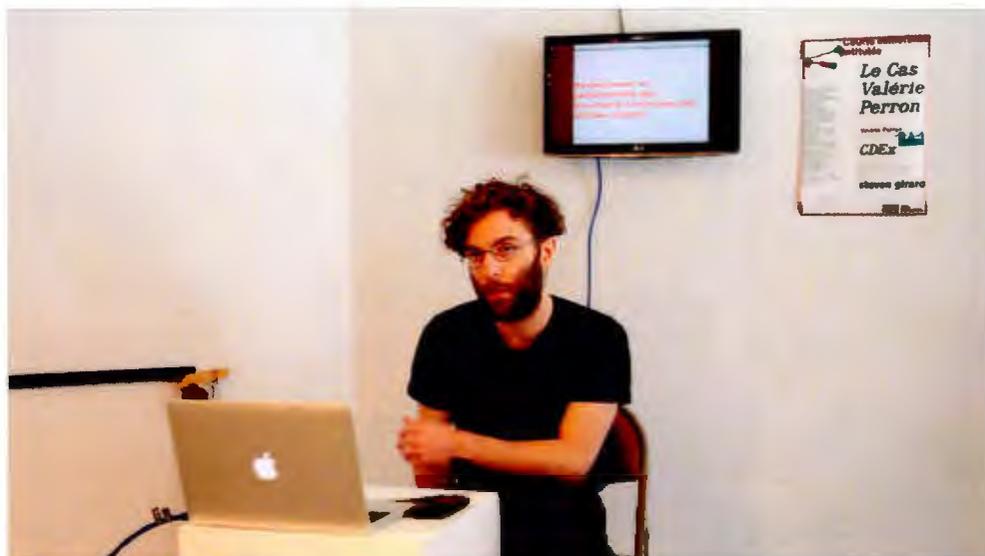


Figure 1.5 Steven Girard, *Le cas Valérie Perron*, 2016, image prise lors de la conférence-performance éponyme, CDEx, Montréal, QC, Canada. Crédit photo : Manoushka Larouche.

Les considérations mettant en doute la valeur de l'art sont foncièrement mises de l'avant dans ma recherche-crédation et surtout dans *Le cas Valérie Perron*. De fait, la discrédation, la *persona*, et la complexification — et leurs conséquences sur mon projet — m'ont servi de stratégie qui met à mal ce qui semble s'ériger de plus en plus

comme hégémonique dans le monde de l'art : la reconnaissance, la visibilité et l'être-exposé. C'est par la constatation de cette omniprésence, de cette longue ombre portée, nécessaire à notre survie dans un champ constamment en négociation avec d'autres champs expropriant de plus en plus les stratégies de l'art visuel, qu'il me semble nécessaire de remettre en question les symptômes de la valeur attribuée à la signature de l'artiste. En outre, je ne pouvais, dans ma série d'observations de notre champ, laisser filer entre mes doigts une prédominance importante en art performance, celle du jusqu'au-boutisme. Ne faisant qu'emprunter un chemin parallèle à la quête de la visibilité, le jusqu'au-boutisme ne va-t-il pas de pair avec cette quête?

## CHAPITRE II

### QUOI PRIVER ? GLOIRE OU QUALIFICATIF DU « JE »

*Il nous a fallu dès lors tout faire la critique de cette supercherie. (Il se trouve que c'est aussi à peu près à ce moment-là qu'il nous a fallu réapprendre chacun à ne plus dire que "je")*  
— Aspe

#### 2.1. Introduction

Avant toute chose, ce chapitre s'insère très clairement dans le sillon tracé par Érik Bordeleau — prolongement notamment de Simondon et d'Agamben — introduit dans son mémoire *Que taire ? : Ex-expression de soi ou contenance performance : une approche sinoherméneutique de la formation du sujet éthique* (2004), réédité en tant que livre sous le titre *Que taire ? : Ex-expression de soi et éthopoïétique* (2010). De fait, à même le titre de ce chapitre, j'aimerais que nous entendions le murmure d'un écrivain qui me semble des plus pertinents dans notre contexte actuel et qui l'est d'autant plus, selon moi, en arts visuels.

Tel que visité dans le chapitre 1, la visibilité serait, dans le flux incessant de la société du spectacle, et *a fortiori* en ce qui me concerne, une recherche vaine. Puisque la visibilité est co-dépendante à l'art visuel, elle est ainsi fléchée au péril de n'apparaître qu'uniquement en tant qu'être-exposé. Cherchant à me mettre en garde face à la contrainte et à la possibilité d'être glorieux (Bordeleau, 2012), ma pratique devra

s'affairer à questionner la gloire tout autant que l'expression du « je ». C'est dans le but de mettre en espace un discours qui pourrait m'envelopper, au hasard de son énonciation, de manière à n'être qu'un simple point, ou qu'une simple virgule, de ce discours que je m'impose un processus m'extirpant de l'œuvre.

Il n'est pas sans surprise qu'une pratique qui cherche à mettre en cause la gloire et le « je » apparaisse parmi le contexte de l'art performance puisque celui-ci est d'emblée problématique<sup>6</sup>, à tout le moins, dans le contexte de la société du spectacle. Bien que dans cette discipline, presque dans tous les cas, la production et le produit de l'œuvre soient irréductibles l'un à l'autre (Virno, 2002), certain.e.s praticien.ne.s ont mis en place des stratégies de disparition pour qu'advienne une critique de cette aporie. Au Québec, Alain-Martin Richard serait l'un des praticiens qui auraient le plus mis à l'épreuve ces stratégies, sans pour autant s'extirper de la signature de ses projets, il contribue — de manière notoire — à ce type de réflexion. Malgré tout, la manœuvre, fortement théorisée par Richard, aurait été mise en branle pour la première fois par Istvan Kantor Monty Cantsin<sup>7</sup> (Richard, 2014). C'est peut-être là que mon questionnement prend forme puisque, largement démontré par Cantsin, la gloire et l'expression du « je », si elles doivent être selon moi mises à mal, ne semblent pas l'être dans la pratique de Cantsin<sup>8</sup>. Pour moi, la manœuvre telle que pratiquée par Cantsin, tout autant que d'autres artistes qui s'en approchent, n'est pas empreinte

---

6 C'est bien puisque la performance est le produit et la production de l'artiste, conjuguant être-exposé et être-produit du même coup, qu'il est fortement difficile d'extirper l'auteur de l'œuvre. Ainsi, ma démarche critique plus facilement cette problématique puisqu'elle est davantage évidente qu'au sein d'autres médiums.

7 Suite à plusieurs entretiens avec Alain-Martin Richard ainsi qu'avec Istvan Kantor Monty Cantsin, le mot manœuvre est entendu, par ces derniers, telle une stratégie qui a mené à l'élaboration d'une « forme d'art ». Bien que d'autres artistes ont pu utiliser ce terme en tant qu'intitulé d'œuvre (telle l'œuvre *Maneuvers* [Manoeuvres] de Kaprow en 1967), Richard n'a, cela dit, que plus tardivement théorisé la manœuvre. De fait, tel que Richard le dit, Cantsin fut le premier à utiliser ce terme, dans les années 70, en relation avec son acception militaire.

8 À ce sujet, j'ai suivi du 20 au 22 mai 2016 un *workshop* de performance offert par Istvan Kantor Monty Cantsin au Lieu, centre en art actuel (Québec) qui confirme cette affirmation.

d'une hypersensibilité à la société de contrôle et spectaculaire telle qu'elle est décrite au chapitre 1. En plus, si, tel que Stephen Wright l'envisage, l'art désœuvré, sans auteur et sans spectateur, serait la voix, elle m'apparaît bien plus facile à mettre en mots qu'en agir.

Effectivement, si le désœuvré, le sans nom et l'invisible devraient être ma visée, il faut d'abord émettre un *mea culpa* en préface, puisque là où l'art s'inscrit en tant que tel, l'artiste et le spectateur n'y est jamais bien loin — *a fortiori*, dans un contexte de monstration nécessaire à l'institution universitaire et à ma diplomation. Plutôt que d'embrasser des stratégies qui, par leur aspiration d'abolition, se radient à même leur champ d'intelligibilité, je crois qu'une mise en sourdine, pointant vers ce fait aporétique et tendu, garderait intact ce paradoxe essentiel à ma pratique. De la même manière que Bataille l'énonce :

Je crois qu'il est plus amusant, il est peut-être plus lâche aussi, d'essayer de se supprimer avec une gymnastique de l'esprit ou des sensations. [...] Il (l'humain) est bien obligé à un certain moment de concevoir qu'il a une part d'échec considérable et qu'il faudrait liquider, mais s'il se supprime, il supprime tout c'est embêtant. Il y a toujours chez l'homme, je crois, *cette nécessité de se supprimer en se conservant*. (Mosna-Savoye et Santi, 2016, 41m 35sec) (je souligne)

Puisqu'il en est ainsi dans l'art institué — vue la nécessaire légitimation que l'institution octroie à l'art —, ma pratique devra être parmi l'art tout en la dés-opérant (du latin *inoperatio* : désœuvré) ou, en d'autres mots, de faire de sa gloire ma privation de cette célébration. En conclusion de ce chapitre, je traiterai de cette tension dans *Insouciance de soi* (voir figure 2.1) et dans *No me vieron* (voir figure 2.2) qui seraient les projets mettant en exergue cette théorie. Il va sans dire que, encore une fois, les projets ici sélectionnés ne sont que quelques-uns parmi d'autres

— rendant, ainsi, plus facilement compte de ces considérations. Cela dit, ces considérations peuvent bel et bien servir tel un phare pour les autres projets de ce mémoire, sans pour autant que ces derniers soient l'archétype de cette mise à mal du « je » et de la gloire.

## 2.2 Dis/play et contre-rôle de soi

Sans surprise, nous pouvons observer, depuis les 20 ou 30 dernières années, une instrumentalisation de la différence identitaire (Bordeleau, 2009) sous l'égide de la célébration d'une bio-politique systémique ; de mise en production des corps (Foucault, 1984). En fait, cette reconnaissance de la différence identitaire est la quête de certaines avant-gardes en art (pensons à dada ou encore au féminisme en art) tout autant que les luttes sociales. Ces avant-gardes et leurs luttes cherchaient notamment à s'extirper des cadres normatifs soit des beaux-arts ou encore, plus récemment, de la société patriarcale. Ainsi, la bio-politique, s'affairant clairement à ce que la vie en tant que telle soit au cœur de la politique et du capital (Aspe, 2013), tout autant que la mise en production du corps qui apprend (capitalisme cognitif) et du corps qui souffre (capitalisme thérapeutique) sont tous des variantes contrôlant et récupérant ces différences. Ainsi, l'être se voit le produit et le producteur du système qui l'assujettit et dont il voulait — dans un temps immémorial dont je ne peux qu'en lire des psaumes — s'en libérer. L'État moderne, selon Agamben, fonctionne exactement tel que mentionné :

comme une espèce de machine à déssubjectiver, c'est-à-dire comme une machine qui brouille toutes les identités classiques et, dans le même temps [...] comme une machine à recoder, juridiquement notamment, les identités

comme une machine à recoder, juridiquement notamment, les identités dissoutes : il y a toujours une resubjectivation, réidentification de ces sujets détruits, de ces sujets vidés de toute identité. (Agamben, Grelet et Pottebonneville, 1999, p.4)

Effectivement, la capacité performative de la vie, comme entendue par Butler, m'apparaît telle la clé de voûte d'un système qui, à force de tout récupérer, a assimilé la conception anti-essentialiste de cette acception du performatif butlérien. De fait, non loin de la discipline de la performance, l'acception de Butler de cette dernière nous permet de s'identifier, de se désubjectiver, pour performer ce que nous voulons être, au risque de subir une réidentification. Cette conception anti-essentialiste c'est donc le fait de pouvoir être ce que nous voulons, de *per-former* (de rendre la forme à son apogée) notre être. Mais cet être, c'est aussi ce lieu de saisie du capitalisme tardif, tel que mentionné plus haut, ce capitalisme cognitif et thérapeutique.

Parallèlement à l'artiste performeur qui produit en se produisant, un parachèvement s'opère : on l'identifie comme tel. Ainsi, dès lors qu'un artiste veut produire une performance, il procède dans les mots de la performance telle qu'instituée et, de ce fait, procède de ce qu'Agamben nomme « une réidentification » en tant que « sujets détruits ». Le jusqu'au-boutisme, intrinsèque à ce concept de *per-former*, à rendre la forme à sa plus haute finalité, se déploie en tant qu'identifiant clair de l'être se retrouvant ainsi pris dans un *display*. Le *display*, c'est ce lieu où l'on peut, notamment, montrer nos tentatives de désubjectivation. Cela dit, la performativité de la vie, telle que déployée dans la société du spectacle et les nouvelles formes du capitalisme, ont donné lieu à une pluralisation de l'existence, mais qui se retrouve dans un *display*, un lieu de monstration. Dans le lieu de monstration, le lieu de l'être-exposé, l'anonymat n'est pas de mise et, du fait que nous sommes donc identifiables, une récupération et une *réidentification* par la *machine* peuvent advenir. En outre,

alors que nous avons cru remettre en cause la marchandisation de nos existences au début du XX<sup>e</sup> siècle avec l'avant-garde artistique — et plus tardivement — en diluant l'art dans la vie (Kaprow, 1996), nous avons pu percevoir que le capital en a fait tout autant; qu'il s'est lui aussi dilué dans la vie (capitalisme cognitif et thérapeutique (Aspe, 2013) ou encore sémio-capitalisme (Berardi, 2009)) ! L'art dilué dans la vie, partage donc son lieu de dilution avec le capitalisme. Un capitalisme qui a fait, cela dit, de la vie son centre, tel un nouveau convive qui tente de devenir l'hôte.

Cela dit, nous pouvons constater que les moments hors production du capital, prétendument des moments de vie, sont devenus des moments de production<sup>9</sup> (Virno, 2002), *a fortiori*, dans un système de l'art qui se voit prêché par l'immatériel et la *per-formance* — et l'usurpation à la productivité qu'il en découle. L'art/vie, dans ce contexte de production capitaliste excentré du lieu de travail, rencontre donc la chose qu'elle voulait quitter; le capitalisme. Selon Aspe, la mise en production des corps ne laisse plus beaucoup d'espace pour la vie (Aspe, 2013), il nous serait intéressant de regarder ce que l'art/vie a induit à la vie à l'ère où l'art ne peut que difficilement s'extirper de l'industrie qui la diffuse. Enfin, si le capitalisme a pris pleinement sa place au sein de la vie, si l'art — Debord aurait dit le spectacle — peut aussi être dilué dans ce lieu, il nous faudra nous mettre en garde tout autant de l'un comme de l'autre pour conserver des moments de vies.

À la suite de cette triste mise en contexte, la question demeure, de quoi devrais-je me priver? Si nous nous attaquons à la gloire, cette gloire dont l'artiste a besoin pour être — comme démontré au chapitre 1 —, brisant du fait même la célébration, nous brisons aussi la célébration commune nécessaire au « partage » intrinsèque à l'idée

---

<sup>9</sup> De fait, en ce qui concerne l'artiste *a fortiori* praticien de l'art/vie, les heures de travaille ne sont pas distinctes des autres moments. Si bien qu'il devient entrepreneur de lui-même, exposant toujours *a minima* un être-produit. Le discours capitaliste actuel a, de fait, pris en son sein cette forme de labour fuyante : le néolibéralisme nomme ce moment de productivité permanente.

d'exposer. D'un autre côté, priver le « je » revient à soustraire l'artiste de son œuvre pour célébrer sans célébrant.e.s. Je crois néanmoins qu'une dialectique doit se faire pour qu'advienne une consistance de cette question — une cohésion de l'ensemble — à défaut d'une résistance à l'un comme à l'autre des aspect de ce questionnement. Cette dialectique<sup>10</sup> gardera ainsi intact le problème, ne cherchant pas à le traiter, mais surtout à exposer, d'une certaine manière, la systémique et les causes de ce problème. En premier lieu, je rendrai le préfixe privatif *dis* — au *display* —, pour mettre une fin au jeu de l'existence tel un *dis/play* (Bordeleau, 2009). De fait, ce *dis/play* c'est la fin de l'exposition de soi et de l'être-exposé nous menant davantage à une conscience de soi. Cette réflexion linguistique sur le mot *dis/play* nous servira de prémices. Quant au second lieu, le contrôle du « je », il s'opère telle une constante mise en cause de sa qualité d'artiste – un contre-rôle du « je » artiste. En somme, la rupture du dispositif amenant à l'être-exposé, pour le dire autrement que *dis/play*, et la remise en cause de ce qui nous identifie dans le champ de l'art s'arriment de près avec l'apothéose de l'art sans auteur (Wright, 2007). Mais il n'est pas sans mentionner que, même si ma pratique fait front commun avec cette dialectique de disparaître dans le lieu du paraître, elle s'efforce d'explorer cet abîme qui divise ces termes d'une même polarité. Le « saut » de la pensée éthique vers l'agir (Aspe, 2006) nomme l'exploration en action de cet abîme. Là, des langues fourchues pourraient décrier que ceci n'engendre pas de l'art, je répondrai qu'au pire, elle engendra une activité sujette à réflexion (Świdziński, 2005).

Nous pourrions mettre en relation un verset de la bible selon Matthieu : « Qui n'est pas avec moi est contre moi, et qui ne rassemble pas avec moi disperse » en ricochet à la posture nécessaire pour qu'advienne une privation de l'expression du « je » et de la

10 Ce mot, fort de philosophies décriant sa teneur, devrait être entendu comme suit : « maintenir ensemble ce qui menace d'être séparé » (Aspe, 2013). Ainsi, « [o]n dira que, dans tous les cas, le travail de la division est un travail pour maintenir la bonne place du séparé. Ou pour maintenir la bonne répartition du séparé et de l'inséparé » (Aspe, 2017, p.27).

gloire. De fait, être avec, mais tout en dispersant serait mon mantra. Ce n'est pas sans soulever un lot de paradoxes que je tenterai de garder cette dialectique intacte. Effectivement aporétiques, les prédicats à inverser constituent à la fois l'assise de ma problématique tout autant que la solution. Cet abîme, c'est celui qui s'érige puisqu'une pratique qui doit faire-vrai ne peut pas dire-vrai (Aspe, 2013). De fait, la consistance<sup>11</sup> qu'engendre ce type de pratique ne peut qu'être soutenue par une éthique, un dire-vrai, qui ne peut pas s'opérer puisqu'autrement, elle se dévoilerait d'elle-même. En d'autres mots, pour critiquer la reconnaissance, il faut inévitablement se heurter au fait que notre champ est constitué d'une prérogative au reconnaissable – à l'identifiable –, je devrai donc puiser dans l'aspect discontinu du jeu de la discrétion exploré dans le chapitre 1. C'est bien paradoxalement que cette pratique se voit elle-même prise au piège puisqu'elle est le symptôme d'un « désespoir devant le manque de nécessité » (Aspe, 2013) à faire de la consistance, à tenir ensemble ce qui est intrinsèque au champ de l'art : la gloire et le « je » qualifié d'artiste, puisque la reconnaissance est notre leitmotiv et notre contrainte.

Malgré tout, ma pratique s'affaire donc à mettre en relation cette tension plutôt qu'à la dissiper. Ainsi, bien que ma pratique pointe vers cette dialectique, au sein du monde de l'art, nous entendons bien la nécessité d'apparaître au sein de l'état de la culture<sup>12</sup> (colloque, écriture, conférence, mémoire), après le moment du dire-vrai, mais en démoniaque – en renversant son dire-vrai – ne serait-ce que pour disperser notre disparition.

---

11 On notera ici la racine latine *sistere* commune aux mots résistance et consistance. Tandis que l'un signifie « mettre un frein à » l'autre, plus positive, signifie « se tenir ensemble ». (Bordeleau, 2012, p.73)

12 À ce propos, nous pouvons mentionner les conférences, les écrits et la pratique de l'enseignement de Kaprow qui rendent bien compte de cette nécessité à rendre visible l'invisible au sein de l'état de la culture.

### 2.2.1 Esquisser une solution : la démonologie

Le démoniaque s'inscrit comme étant l'inversion du monde, comme étant l'esprit du mal, de la négation (Bordeleau, 2014). S'il faut en arriver là, c'est bien puisque, face à cette dialectique, faire de la performance « inversée », c'est encore, selon moi, le lieu de la manœuvre. Tel que nous l'avons ausculté plus haut, le hiatus entre vies prises en otage par le capital et l'art dilué dans la vie se confond et me semble être, encore, ce lieu où rendre à l'état de sensible les aspects paradoxaux de ma pratique.

Une pratique qui tend à conserver un espace séparé entre la visibilité attendue et offerte par l'art institué et l'invisibilité suit cette logique : « *Since the emphasis is upon performance, and on how the body or self is articulated through performance, the individual body remains at the centre of such presentations. Typical performance art is solo art* » (Bordeleau citant Carlson, 2009, p.8). C'est, de fait, en intégrant l'inversion, le démoniaque, de cet aspect typique de l'art performance – la mise de l'avant d'un corps en solo – que l'on s'inscrit en porte-à-faux au *display*, à la monstration de soi. Malgré tout, je persiste à croire qu'une lecture binaire n'est pas encore assez complexe pour rendre effective la critique d'un art de l'être-exposé. C'est bien là où cette esquisse se doit d'être complexifiée par la parole d'Agamben qui dit : « le démon n'est que, de toutes les créatures, la plus faible et la plus éloignée de Dieu et qu'[elle] [...] est celle qui a la plus besoin de notre aide » (Agamben, 1990, p. 36). Ainsi, prendre la posture du démon, renvoie à cette idée de ne rien faire pour stopper et résister à l'assujettissement, mais, en plus, cette posture du démon a besoin de ce dispositif assujettissant pour exister. C'est ainsi que, en lisant davantage sur ce passage agambien, nous apprenons que le démon a un « pouvoir *quelconque* d'être » (je souligne) (Agamben, 1990, p.37). C'est bien là que la démonologie est un

terreau fertile pour une pratique de consistance tout autant qu'une pratique de la privation de la gloire et du « je », puisque – comme tout travail de division, elle conserve la bonne place du séparé entre une pratique institutionnalisée et une pratique critiquant cette dernière. En inversant l'aspect qui rend art la performance, le fait de montrer et se montrer, on met en sourdine le « je » et la gloire. Cette mise en sourdine, dis-je, procède tel un contre-rôle du « je » artiste tout autant qu'une privation du jeu de la monstration, un arrêt, un dis/play.

De fait, la privation du jeu de l'existence — le dis/play — et le contre-rôle de notre qualité d'artiste s'opèrent davantage dans un « champ de résonance » (Combes, 2004), où l'agir-vrai fait écho aux autres agir voisins, aux autres individus agissant. C'est, de fait, en appelant à une transformation du regard sur l'être que la performance solo peut se déloger de son sort de l'être-exposé pour l'entendre comme un être qui ne possède pas une unité d'identité (comme si elle était repliée sur elle-même), mais des potentiels transductifs (Simondon, 2005, p.199). Cette transduction est « une opération [...] par laquelle une activité se propage de proche en proche » qui résulte en une « opération transductive [qui] est une individuation en progrès » (Simondon, 2005, p.198) – une individuation sans fin. Ainsi, s'opère donc une performativité de l'existence, entendue sous l'astre de Butler, comme une relocalisation de la visée de cette performativité, mais en la centrant sur le non-vouloir-être-reconnu – une démonisation de cette performativité. La performance tel qu'entendu chez Butler prend forme dans la répétition de geste constitutif à notre être, cesser cette répétition dans l'espoir de ne plus constituer une forme d'être reconnaissable mettrait, vraisemblablement, en place une forme évanescence de notre être et de sa reconnaissance. C'est un jeu de voilement et de dévoilement de soi qui procède de cette stratégie. Comme entendu dans le chapitre 1, la multiplicité ouvre à ce type de performativité de l'existence, mais il faut se tenir en garde de se contre-

rôler pour ne faire de notre envie de reconnaissance qu'une poussière d'instant; d'un instant de discontinuité juste et nécessaire. À l'instar du démon, qui a besoin de nous pour être, ma pratique prend comme enjeu l'inversion de la reconnaissance pour être quelconque. Emmanuel Swendenborg a élaboré, à travers sa littérature, un type de démon qui procède du genre humain. Il s'agit, comme recensé par Jorge Luis Borges, d'« individus qui, après leur mort, choisissent l'Enfer. [...] [puisqu'] [a]u ciel ils seraient encore plus malheureux » (Borges, 2004, p.78). Cela dit, le problème qui se dresse devant ce type de pratique est de savoir comment la rendre positive ou, en d'autres mots, la faire passer au faire-vrai de manière à rendre sensible cette crise de confiance — la raison de notre démon.

Deleuze répertorie divers personnages qui sont parus sous la plume de Nietzsche dont l'un nous intéressera particulièrement le « Bouffon (Singe, Nain ou Démon) » (Deleuze, 2010). Deleuze le met en relation avec Zarathoustra, personnage primordial du livre *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche (1891), qui est celui qui apporte la prophétie du Surhomme, celui qui « tente de créer les conditions au sein des [humains] pour qu'il se surmonte » en « rompant avec les valeurs établies, divines et humaines » (Deleuze, 2010, p.45). Le démon, c'est celui qui imite Zarathoustra, mais de manière légère. Il prétend, tout comme Zarathoustra, surmonter, mais pour le démon, surmonter signifie « se faire porter » (Deleuze, 2010, p.45). *A contrario* de Zarathoustra, le démon représenterait la « trahison de la doctrine » (Deleuze, 2010). C'est bien là où la définition que nous offre Deleuze du démon qu'évoquait Nietzsche m'apparaît plus qu'importante, le démon imite pour être porté, toujours en gardant en lui une potentielle trahison. De fait, une pratique qui prend à l'inverse le but de l'art institué doit se constituer dans ce sillon. Le démon s'inscrit donc dans une structure donnée en imitant ce dont il faut pour être, mais en inversant cette imitation, il garde

« du chaos en [lui] pour accoucher d'une étoile qui danse » (Nietzsche, 1996, chap. 5).

Enfin, l'agir démoniaque, en raison de sa nécessité d'être tenu avec la structure qui le produit, ou « dialectisé », implique que cette structure, dans notre cas l'art institué, ne peut être radicalement divisé puisqu'un schisme ne peut se produire dans un champ où l'on doit être perçu pour être. À ce propos, Agamben répertorie un fait marquant des derniers travaux de Foucault, il fait dialoguer le souci de soi et la déprise de soi. Tel que mentionné brièvement dans un passage du chapitre 1, « On est fini dans la vie si l'on s'interroge sur son identité ; l'art de vivre, c'est de détruire l'identité » (Agamben, Grelet et Potte-bonneville, 1999, p.6). En plus, « *art as contextual art* » (Świdziński et Martel, 1997) invoque cette inséparation entre l'art et son contexte artistique. De fait, l'artiste se voit reconnu comme tel, suivant la logique de Świdziński, dans ce lieu où l'objet devient art. De fait, le démon procède de cette même nécessité – il doit avoir le contexte des autres pour exister. Si l'inversion existe, par une posture démoniaque, ce n'est qu'en dialectique avec son opposé. Elle peut mettre en relation la privation du « je » et de la gloire, mais surtout en restant intelligible dans le domaine de l'art, elle ne s'opère que si elle résonne parmi une communauté. Ce type de privation ne peut advenir que si elle est perçue et entendue comme art. De fait, cette posture rend bien compte de ce dont Slavoj Žižek disait « [i]l est plus facile d'imaginer la fin du monde que la fin du capitalisme » (Aeschmann et Žižek, 2008, para. 1). Pour moi, apprendre à me priver — dans la structure capitaliste actuelle — c'est penser, rendre sensible et véhiculer ce que serait la fin du monde spectacularisé, d'un monde, à tout le moins, de la monstration de soi.

### 2.3 Garder in-séparé ce qui menace de l'être

Si la question de la privation se pose, malgré sa réponse complexe, c'est bien parce que cette réponse doit garder ensemble la visibilité et l'invisibilité pour qu'elle ait une certaine résonance. Le paradoxe se situe là où la privation de l'un comme de l'autre de ces aspects — la gloire ou le « je » artiste — annihilent l'intelligibilité de ce paradoxe. Dialectiser la visibilité et l'invisibilité ne peut que s'opérer en conservant les aspects paradoxaux de cette réflexion. Il faut donc conserver le « je » artiste, tout autant que la gloire, mais en les problématisant. La problématisation de ces aspects, c'est le dis/play et le contre-rôle de l'artiste; le devenir démoniaque. Ainsi, nous gardons intact ce qui menacerait de se séparer. Je rendrai donc visible l'invisibilité, au lieu de m'attarder à une pratique qui tente de s'invisibiliser simplement. C'est pourquoi ma pratique tente de garder ensemble ce qui menace de se séparer dû à leur nature antagonique pour qu'advienne un partage de l'invisibilité. Un peu tel que le démon le fait en imitant Zarathoustra, il jouit d'un moment de visibilité en simulant son contraire.

Ainsi, ma pratique remet en question la valeur d'être tout autant que la valeur d'être visible – en d'autres mots, le « je » artiste tout autant que la gloire. Le tout nous mène donc à l'exclusion de l'intériorité privée de l'artiste (le « je » artiste) et à sa lutte pour la reconnaissance (la gloire). De fait, l'exacerbation de l'être plus-qu'un (Simondon, 2012) pave la voie à la multiplication. L'être plus-qu'un, — gardons ici en tête le point 1.4 — se développe dans la multiplication de relations à l'autre tout autant qu'à d'autres choses. On expie, de fait, la lutte à la reconnaissance tout autant que l'intériorité privée de l'artiste par son devenir plus-qu'un, puisque non identifiable il rend opaque la route menant à son « je ». Cette opération procède d'un contre-rôle de sa qualité d'artiste. Cette dialectique ainsi exacerbée engendre une opacité offensive

(Tiqqun, 2009) de l'être, en diluant notamment l'atomisation néolibérale et l'exhibition de soi que j'ai développées dans le chapitre 1.

L'opacité offensive c'est, dans les mots du collectif Tiqqun, « dégager [d]es espaces où aucun acte n'est plus assignable à aucun corps donné » (Tiqqun, 2009a, p. 7). L'opacité offensive érige donc un terrier pour se terrer un instant, élaborant ainsi des relations ésotériques, en ce sens qu'elles œuvrent dans le secret et font appel à des initiés. Enfin, ce qui devient la faille à investiguer dans cette dialectique, c'est que le fait d'exposer soit la contrainte, l'objet et surtout le sujet critiqué. Cette critique nécessite donc ce paradoxe, rendant bien compte d'une pratique dialectisante.

S'attarder à la visibilité par l'art performance apparaît ainsi telle une contradiction visant, directement, l'individu et le système de l'art contemporain par lesquels ils se créent, ainsi que la valeur et l'action ontologiques de l'artiste. De fait, la liaison entre l'individu qui crée et le contexte dans lequel il crée engendre le qualificatif le définissant. En somme, la praxis art/vie, sous-tendue et sous-entendue par la performance, renforce l'action d'un individu dans le système de l'art, individu qui doit être perçu pour être. Un projet qui prive le « je » artiste ou la gloire doit donc être perçu tel qu'esquissé par la démonologie ; l'inversion de ces nécessités. Ainsi, en conservant ce qui menace de se séparer, ma pratique présente l'invisibilité et l'invisibilisation de soi.

#### 2.4 Se savoir double : la voie de la déprise de soi

Pour exercer à bien une pratique de l'invisibilisation de soi il faut se savoir double. Cette connaissance d'être plus-qu'un n'est que prolongement de la pensée de Simondon. Ainsi, si la *persona*, tel qu'énoncé au chapitre 1 m'a servie de stratégie, ici, se savoir double n'est pas sans rappeler cette dernière, à l'exception que l'être plus-qu'un est ontogénétique. Mais il faut bien émettre une différence importante, la *persona* est effective uniquement lorsqu'il y a un autre pour parler à *travers de*. Se savoir double, c'est toujours être autre pour soi, s'individuant constamment vers d'autres formes individuelles. De fait, tel que Gilbert Simondon l'entend, la notion d'individuation — c'est-à-dire de constitution infinie, dynamique et ouverte de l'être — est substituée à celle d'individu (Bidet et Macé, 2011). Ainsi, se savoir double, c'est constater notre constitution infinie, due aux rencontres avec d'autres personnes toujours en processus d'individuation (Bidet et Macé, 2011). Ces rencontres transforment les deux aspects de la relation, allant des personnes jusqu'aux objets. Ces nouveaux instruments pour comprendre l'existence rendent ainsi bien compte de la potentielle déprise de soi — du contre-rôle de l'artiste. Ainsi, la relation nous constitue puisque « la relation est une modalité de l'être » (Simondon, 2005). Tel que nous pouvons le lire dans un numéro de Parachute portant sur l'Anonymat : « L'anonymat d'un point de vue relationnel impliquerait que la relation même génère de l'anonymat, au sens où l'identité, qu'elle soit connue ou inconnue, n'interviendrait pas comme élément pertinent dans sa détermination. » (Joos, 2002, p.78) Joos semble mettre en lumière le fait que la relation, essentielle à l'individuation, si elle doit engendrer de l'anonymat, ne doit pas être basée sur, en ce qui nous concerne, le « je » artiste et, en fin du compte, la gloire. Cette tentative de générer de l'anonymat, si elle est entendue dans notre contexte sociétal *a contrario* du milieu de l'art, est d'autant plus problématique suivant les mots de Chantal Pontbriand :

Ici, la question de l'anonymat dépasse celle de l'auteur, et touche à celle du "nom propre". L'identité, l'individualité et le droit à l'individualité sont mis en cause. Dans un monde démographiquement en expansion, *le collectif pèse lourd dans la "gérance" de la vie ordinaire, vie du commun des mortels, vie en commun.* (Pontbriand, 2002, p.6) (je souligne)

Si la relation à d'autres processus d'individuation forge, en quelque sorte, l'individu, l'écart qu'engendre l'opacité offensive mène à une sorte de déprise de soi, déprise d'un devenir fait de rencontres nous engendrant. L'anonymat, qu'il soit pensé au sein de l'art ou — plus largement — au sein de la société, engage cette déprise face aux rencontres que le fait d'être perçu nous met à mal inévitablement. La gérance de la vie en commun se voit *a fortiori* contrôlée par le fait que mes projets esquivent davantage de relations avec d'autres personnes – des personnes, elles aussi, en processus d'individuation. Résultat direct du fait de s'invisibiliser, mes projets gardent une distance me permettant de me consister<sup>13</sup>. Cette distance, c'est une tentative pour n'exister qu'en s'effaçant. Comme si, tel que Rancière le mentionne, ne pas prendre le pouvoir d'apparaître<sup>14</sup> – Zaoui aurait dit d'exister —, pour ne pas exacerber l'inégalité intrinsèque à ce pouvoir, se conjugue avec cette distance. D'une certaine manière, contrôler les relations, c'est une forme de protection de l'identité, un contre-rôle. De fait, cette identité se cache dans un épais brouillard où chaque forme nuageuse la recouvrant peut faire office de constante paréidolie<sup>15</sup>.

Tel que Tiquun l'écrit : « Lorsque deux corps affectés, en un certain lieu, à un certain moment, par la même forme-de-vie viennent à se rencontrer, ils font l'expérience d'un pacte objectif, antérieur à toute décision. Cette expérience est l'expérience de la communauté » (2009a, chap. 13). Ce passage rend bien compte que le commun est

13 À propos de consister, voir la note 11 de ce chapitre portant sur la consistance.

14 Précisons qu'il faut d'abord être visible et s'inscrire dans une lignée qui nous rend visibles pour prétendre ne pas prendre le pouvoir d'apparaître.

15 « À côté de l'apparence », telle est la définition du grec ancien de paréidolie, ce jeu amusant que nous relayons habituellement aux enfants observant les nuages.

ontogénétique, qu'il construit les corps par le processus d'individuation. Effectuer un contre-rôle, cherchant à se priver du « je » artiste ou de la gloire, c'est mettre le doigt sur cette ontogénétique, sur les relations constitutives de la qualité d'artiste, ou de l'individu célébré. En outre, bien que ce processus soit opérant partout, il constitue l'individu par des relations, mais des relations que l'on peut néanmoins engendrer. Ces rencontres sont possibles en tant que « clinamen ou penchant » (Tiqqun, 2009b) ou, en d'autres mots, en s'approchant ou en se distanciant de l'être-ensemble. L'art, lorsqu'exposé, peut permettre ce jeu de clinamen ou de penchant. C'est ainsi que l'opacité offensive de notre être tout autant que notre pratique se constituent tantôt par un clinamen ou, quelquefois en ce qui me concerne, par un penchant. En outre, là où mes projets sont effectifs, c'est entre-les-êtres, ce même lieu du « communisme de la résonance sensible et de la relation transindividuel » (Bordeleau, 2014a, p.83), ce lieu où nous engendrons de la communauté par une émotion individuante et unificatrice. De fait, la privation du « je » et de la gloire m'écarte d'une osmose auprès d'un grand public pour que ma pratique se situe là où l'essentiel se joue entre les êtres sélectionnés et pris en compte dans mes projets. Néanmoins, le « je » artiste et potentiellement glorieux n'est pas supprimé, au péril de ne plus être en art, il n'est, cela dit, qu'à bout portant. Un public restreint, ou encore, un public ne se supposant pas tel, constitue ce lieu où mon projet circule.

Ainsi se produit une défaite de la traditionnelle dichotomie de l'individu et du commun puisque mes projets ne peuvent qu'être, s'il n'y a pas d'individu artiste, qu'au sein d'un commun suspectant un projet d'art en un lieu donné. Pour moi, c'est là où il y a bienfaisance du mal – l'inversion du démon — puisque mes projets engendrent un collectif issu d'une unification de la suspicion à un projet. Ce collectif est produit puisque « l'émotion unifie et polarise l'affectivité diffuse, *elle convertit la pluralité affective en une unité opérante de signification* » (Simondon, 2005, p.118)

(Je souligne). Cette signification, c'est l'ésotérisme de mes projets, la résonance émotionnelle d'individus qui croient être en présence d'art, qui s'y informent et s'y confrontent. C'est là où mon projet prend forme, entre les êtres qui ont cette suspicion d'être en présence d'un projet d'art sans savoir où ni comment. Là, dans cette opacité offensive, le « je » artiste et potentiellement glorieux est attribuable à tous et à toutes sans pour autant qu'ils et elles en tirent profit directement, à l'exception du fait d'être-ensemble.

### *2.5 Insouciance de soi et No me vieron*

Deux de mes projets seront décrits ici en raison de leur porosité avec ces théories. De fait, l'aspect aporétique de cette dialectique nécessaire pour pouvoir diffuser l'art – sans nous constituer en tant qu'artiste ni nous attribuer de la gloire – nous renvoie à mes projets qui, bien qu'ils ne constituent pas des exemples parfaits de ces recherches théoriques, en sont néanmoins fortement informés.

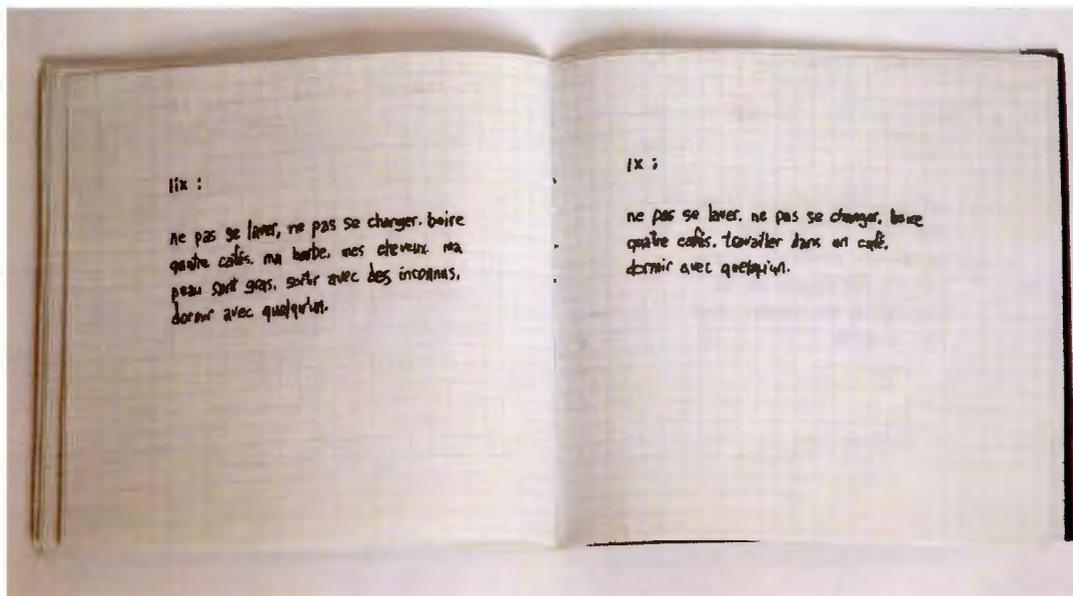


Figure 2.1 steven girard, *Insouciance de soi*, 2015, image du récit art/vie. Crédit photo : Manoushka Larouche.

Premièrement, *Insouciance de soi* a été réalisé en 2015 lors de mon arrivée à Montréal. Celui-ci m'a permis d'engager une proposition esthétique jouissant, *a priori*, d'une forme d'incognito. Ce projet consistait en 69 jours de refus d'hygiène personnelle pendant un moment crucial d'individuation à Montréal, ce moment de mon entrée à la maîtrise. Ce refus s'exprimait par la privation de prendre une douche ou un bain, de se laver les cheveux, de se brosser les dents, de se couper les cheveux, la barbe, le poil et les ongles. Un livre, exposé à la toute fin du projet, rend compte de cette expérience (fig 2.1). De fait, plusieurs théories discutées dans ce chapitre peuvent être mises en relation avec ce projet : (a) La privation du jeu de la monstration de soi (b) l'inversion de soi (c) la diffusion d'une émotion unificatrice.

(a) Tel que mentionné dans ce chapitre, le dis/play, la privation du jeu de la monstration de soi, se voit témoigné par ce projet. De fait, puisqu'il faut être perçu pour être, *a fortiori*, dans un nouveau milieu, ce projet met à mal le processus

d'individuation qui prend forme lors de rencontres avec d'autres individus. Cela dit, le protocole que je m'impose repousse certaines personnes et en intrigue d'autres. Ce jeu de clinamen ou de penchant agissant face à l'être-ensemble, à tout le moins en ma présence – s'articulant malgré tout autour d'un pacte objectif antérieur à notre rencontre –, se voit modulé par un certain manque d'hygiène. En raison d'une autostigmatisation de mon sort artificiel dû à ce projet, la monstration de soi se fait timide. Cette autostigmatisation se répète à chaque rencontre suspicieuse, à chaque grimace dégoûtée. De ce fait, la monstration de soi est en partie freinée, ne serait-ce que pour une consistance de moi ou, à tout le moins, pour continuer mon projet tel qu'entendu avec moi-même.

(b) Le démoniaque, l'inversion de soi, l'esprit du mal, sont explorés par ce projet. Effectivement, tel que mentionné plus haut dans ce chapitre, il faut, pour que l'inversion se produise, une dyade à inverser. Le milieu dans lequel je m'inscris de force par ce projet se voit ainsi inversé, mais surtout, me légitime. Ce milieu, ce sont toutes ces rencontres que j'ai faites en début de maîtrise, à mon arrivée à Montréal. C'est au sein de ce milieu que mon action incongrue devient possible puisqu'elle porte écho dans un milieu ne pouvant que s'identifier à l'inverse de mon projet, puisque démoniaque. Comme le démon a besoin de son inversion bienfaitante pour exister – et surtout grâce à laquelle il existe –, mon projet opère de la même manière; si je ne suis l'inversion de personne, ce projet ne peut exister puisqu'il n'est perceptible que grâce à l'inversion. Il est perçu — donc existant — uniquement par le fait qu'il rappelle à ceux et celles qui constituent le lieu de ce projet qu'il peut être un projet d'art qui se dissémine.

(c) La diffusion d'une émotion unificatrice se produit lorsque le subterfuge est compris, lorsqu'on rend compte de l'ésotérique. Dans le cas d'Insouciance de soi,

c'est surtout lors de la lecture du livre rendant compte de mon expérience que cette émotion se diffuse. De fait, le lecteur peut ainsi comprendre, à rebours, qu'une expérience engendrant des effets psychologiques et ontogénétiques sur moi vient de prendre fin. Potentiellement, ce sont les lecteurs et le peu de gens qui ont compris qu'un projet se tramait durant tous ces 69 jours qui se voient communément empathiques de mon expérience. Cette émotion engendre une unification, un cercle restreint, de personnes qui entendent ce dont le projet fait office. Cette unification produit une communauté de gens à qui un secret est transmis par l'intermédiaire d'une lecture ou de l'expérience en tant que telle. L'ésotérique signifie les doctrines cachées desquelles l'initiation est l'intermédiaire, ainsi, au sein de mes projets, se diffuse alors une émotion unificatrice selon cette logique de l'ésotérique, de l'initiation.



Figure 2.2 Steven Girard, *No me vieron*, 2016, image de l'impression montée sur cadre utilisée durant la performance, Buenos Aires, Argentine.

Deuxièmement, *No me vieron*, (de l'espagnol : ils ne m'ont pas vu) est une performance, de scène<sup>16</sup>, que j'ai effectuée à Buenos Aires. Bien que cette performance ne soit pas la parfaite candidate pour témoigner de la relation théorie-pratique de ce chapitre, elle rend compte, cela dit, de l'aspect aporétique de ma recherche. Cette performance prend forme en plusieurs phases. La première a lieu sur Facebook : l'image de mon compte personnel est un portrait de moi, imprimé sur un tissu et monté sur un cadre en bois, sur lequel je suis intervenu en faisant un symbole de dollar canadien (\$) en vert. Cette intervention est une citation d'Alexander Brener, à l'exception que Brener utilisa le dollar US. Brener, en 1997, a peint ce symbole sur l'œuvre « Carré noir sur fond blanc », nul besoin de mentionner la polémique qui s'ensuivit. Ensuite, la seconde phase consistait à déambuler environ une heure avec cette toile à mon effigie sur mon épaule, dans le quartier de Palermo, communément appelé Soho, en raison de son lien avec l'industrie cinématographique états-unienne. La troisième phase est celle de la performance de scène, suivant quelques actions allant de l'inversion de mon corps face à mon portrait, à mon asphyxie provoquée par une solution d'eau savonneuse et la submersion de mon corps sous l'eau avec la toile utilisée en phase un et deux à bout de bras – de manière à exonder mon portrait en contribuant à ma brève noyade. De fait, ce projet met en relation : (a) le contre-rôle de soi, (b) garder inséparées l'invisibilité et la visibilité et (c) la déprise de soi.

(a) Je crois que ce qui est le plus manifeste dans cette performance, c'est qu'elle engendre une dévalorisation de l'artiste, à tout le moins, une critique de son statut. Disons que, d'une manière plus directe, cette dévalorisation s'articule autour de la citation de Brener. De fait, Brener, tel que soutenu par la lettre de Miran Mohar,

---

<sup>16</sup> J'entends par performance de scène : performance qui se présente devant public convié, lors de festivals ou de soirées dans laquelle y figurent souvent plusieurs autres artistes performeurs.

membre du groupe Slovènes IRWIN, est motivé par « *a gesture of his disillusionment with any existing political system* » (1997, para. 1) puisque ce geste est

*based on the belief that the contemporary art situation is highly politicized, in the sense that economically stronger countries control and abuse the system of values we inherited from the tradition of contemporary art of this century as a common spiritual good* (1997, para. 1)

Ce qui mène Mohar à écrire sur Brener que « *[i]t is therefore necessary and legitimate for any artist to question the position and mechanisms of implementation of an individual art work in a system of art which refuses to be just a toy of markets and ideologies* » (1997, para. 1). Cela dit, pour nous — le nous ici ramène à cette filiation de théoricien.ne.s et de praticien.ne.s qui figurent çà et là dans ce mémoire —, la performance ne peut se réduire à son produit, à son « *art work* » et son instrumentalisation. Ainsi, critiquer en performance le statut de l'objet d'art dans un contexte tel que décrit par Mohar, c'est, *a fortiori*, critiquer l'artiste — ou, tel que décrit plus haut, s'attarder à produire un contre-rôle de sa qualité d'artiste. Cette citation de Brener, bien qu'elle se rapporte à un événement artistique ayant une orientation politique fortement en phase avec ma conception des choses, peut être malgré tout facilement assimilable par presque n'importe quel.le regardeur.euse. De fait, le symbole de dollar canadien peint sur mon propre autoportrait transmet cette reconsidération de l'individu qualifié d'artiste, d'autant que la toile est montée tel un objet d'art des plus communément entendus comme art : la peinture. Ainsi, cette critique se produit à même la livraison de la performance de scène, mais aussi lors de sa documentation et même par ma page Facebook personnelle.

(b) Garder inséparées la visibilité et l'invisibilité s'appuie sur le contre-rôle de soi. De fait, cette tentative d'invisibilisation — par la dévalorisation de ce qui me qualifie —

est en même temps le sujet critiqué, mais aussi le moyen diffusant cette critique. Cette tension est aussi mise en espace lors de la dernière action de la performance, celle où je m’immerge sous l’eau avec le symbole de moi-même, symbole qui est lui-même notamment une citation d’une critique du monde de l’art. Cette tentative d’invisibilisation est avant tout métaphorique. Bien qu’elle soit davantage incarnée sur ma page Facebook, elle est moins agissante que dans mes autres projets. C’est, de fait, le paradoxe principal de ma pratique, qu’elle doit conjuguer cette mise en sourdine constante pour pouvoir diffuser mon invisibilisation.

(c) Là aussi, la déprise de soi est une forme de prolongement du contre-rôle. Elle est opérante puisque le projet produit une dévalorisation de ce qui me qualifie et, donc, me permet de m’engager dans mon processus d’individuation en sous-tendant, *a posteriori*, cette déprise. Ainsi, en amont, la personne qui regarde entend ce double jeu : un artiste et un individu critiquant le statut de l’artiste. C’est dans le passage de l’artiste à un individu critiquant le statut d’artiste que s’effectue la déprise, comme si la tentative de déprise de soi devait, elle aussi, avoir quelque chose à mettre en opposition pour qu’elle advienne. La déprise se doit d’avoir une chose en amont, qui est la cible de la déprise. Dans le cas de ce projet, la déprise tend à évacuer la qualité d’artiste construite par le marché, pour pointer vers une autre chose identifiable. La métaphore aporétique de cette déprise est exemplaire lorsque mon corps est retenu sous l’eau par le poids de mon autoportrait — avec le symbole de dollar canadien — qui est gardé en place, flottant sur l’eau, au bout de mes bras. Cette impossibilité, si elle est représentée, engage mon corps dans une condition asphyxiante mimant la condition de réidentification que le système sociétal opère tôt ou tard.

Enfin, bien qu’*Insouciance de soi* soit en défaut de temps pour qu’advienne un impact important sur mon corps et bien que *No me vieron* ne s’incarne pas assez dans ma vie

pour s'écarter de représentations et métaphores, je dois néanmoins admettre que ces projets m'ont fortement dirigé vers une pratique cumulant temps et complexification. De plus, ce type de projet qui cherche à priver la gloire ou le « je » s'articule autour de divers paradoxes dont l'aphorisme s'entendrait comme suit : rendre visible ce qui tend à s'invisibiliser. Il m'apparaît toujours moins moralisateur d'exposer par ma pratique un problème que d'en dévoiler sa solution ; ce type de pratique ne peut point se réduire à une solution. « Se supprimer en se conservant », tel que Bataille l'énonçait, rend compte de ce paradoxe. Bien qu'il serait facile de conjurer la totalité de cette réflexion par l'argument selon lequel ce va-et-vient incessant entre visibilité et invisibilité, entre gloire et display, entre « je » et contre-rôle, semble n'être qu'une incohérence, je crains qu'il doive en être ainsi de ma pratique puisque son invisibilisation ne serait que sa fin. Critiquer la gloire et le « je », à l'aide d'une discipline utilisant la forme-de-vie si elle s'attarde à ne pas se supprimer elle-même – devra toujours s'identifier puis se désidentifier constamment, cherchant à se mettre à l'abri d'une réidentification. Ma forme-de-vie, c'est ce qui se rapporte « à comment je suis ce que je suis. » (Tiqqun, 2009b, p. 14), à comprendre l'aspect constitutif de l'être. De fait, l'un des problèmes les plus évidents quant à un projet s'invisibilisant serait du même ordre que la « proposition batailleuse » (Platon, 2011) de Socrate. Effectivement, si un projet n'est pas, puisqu'il doit être perçu pour être (Zaoui, 2013), comment une personne regardante peut-elle savoir qu'il y a un projet d'art

[s]'il est également impossible à un [humain] de chercher ce qu'il sait, et de chercher ce qu'il ne sait pas ; car ce qu'il sait, comment le sachant, peut-il le chercher ? Et ce qu'il ne sait pas, comment peut-il le chercher ne sachant même pas quoi chercher ? (Kierkegaard, 2006, p. 6)

La personne regardant serait peut-être en train d'observer, à son insu, des riens ou des miettes performatifs, tel qu'en est, à un mot près, l'intitulé du livre de Kierkegaard :

*Riens philosophiques* (1937). Le projet de performance devra trouver sa place ailleurs que dans une conception binaire entre la vie ou l'art, s'inscrire en tiers.

## CHAPITRE III

### « RIENS OU MIETTES<sup>17</sup> » PERFORMATIFS

*Archimède ne continuait-il pas tranquillement à étudier ses cercles lors de la prise de Syracuse, et n'est-ce pas au soldat romain qui le tuait qu'il dit ces belles paroles :  
Nolite perturbare circulos meos ? [Ne perturbez pas mes cercles]  
— Kierkegaard*

#### 3.1. Introduction

Dans ce chapitre, j'esquisserai les conséquences d'une posture d'invisibilisation en art action et en manœuvre, du point de vue du regardeur et *de la* communauté. De fait, si, tel que mentionné dans le chapitre 1, ma recherche conteste la valeur de la visibilité et, comme mentionné dans le chapitre 2, elle est effective lors d'une suppression de ce qui me qualifie ou de la gloire qui est intrinsèque à l'exposition, ma recherche prend la forme de riens ou de miettes performatifs. Avant toute chose, il a rarement été question dans ce mémoire du regardeur, car celui-ci est appréhendé hypothétiquement — puisque ma pratique tend à esquiver sa présence. Cela dit, ma pratique doit tout de même s'adresser à quelques personnes ; ne serait-ce que pour que le sens circule. C'est pourquoi il est pertinent de parler « *de la* communauté »<sup>18</sup> (Bordeleau, 2014a; Tiqqun, 2009a), que Bordeleau définit comme une disposition à

---

17 Précisons que Kierkegaard a publié, sous un pseudonyme, *Riens philosophiques* (1937).

18 Dans les mots de Tiqqun : « Il n'y a de communauté que dans des rapports singuliers. Il n'y a jamais *la* communauté, il y a *de la* communauté, qui circule. » (2009a, p. 24) Ainsi, « [l]a communauté ne désigne jamais un ensemble de corps conçus indépendamment de leur monde, mais *une certaine nature des rapports entre ces corps et de ces corps avec leur monde* » (je souligne) (2009a, p. 24)

faire circuler une chose en résonance entre d'autres personnes. Je justifierai ainsi dans ce chapitre l'utilisation du concept « *de la communauté* » plutôt que de celui de regardeur ou tout simplement de communauté.

Les théories en art sur l'invisibilisation m'apparaissent toujours maladroites puisque si le projet dont elle discute est réellement invisibilisé, ce dernier ne peut pas faire partie d'un corpus d'œuvres soumis à la théorisation. À moins qu'on étudie ses rumeurs ou ses moyens de dissémination, le projet s'invisibilisant se veut toujours privé d'existence. Malgré plusieurs ouvrages intéressants sur l'invisibilisation tels que *Tell Them I Said No* (2016), *Artistes sans œuvres : I Would Prefer Not To* (2009), *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances* (2001), *Vides : Une rétrospective* (2009), je m'appuierai plutôt sur des livres de philosophie et de politique qui questionnent notre actualité marquée par le besoin d'invisibilisation médiatique et sociale. Puisque je tente de me situer dans un espace limitrophe au champ de l'art<sup>19</sup>, puiser dans un autre domaine que la théorie de l'art pour s'intéresser à l'invisibilisation m'apparaît cohérent. On regardera donc ma pratique au travers de lorgnettes politiques et philosophiques plutôt qu'artistiques. Enfin, poser la question du regardeur et *de la communauté* lorsque l'invisibilisation est issue d'un champ dont le mot d'ordre est d'exposer quelque chose, tel celui de l'art, est incontournable.

Pour rendre compte de riens ou de miettes performatifs, je discuterai de mon projet intitulé *Refus-acceptable : I Would Prefer Not To Do So* (voir figure 3.2, 3.3 et 3.4). Dans le chapitre 1, il était question du *Cas Valérie Perron* (voir figure 1.1, 1.2, 1.3, 1.4 et 1.5), qui a pris la forme d'une médiation d'un autre projet : *Refus-acceptable : I Would Prefer Not To Do So*. Si *Refus-acceptable*, attribué à Valérie Perron, servait à illustrer l'invisibilité, *Le cas Valérie Perron* avait pour but de diffuser l'invisibilité de

---

<sup>19</sup> Cette tentative est symptomatique de la dialectique entre invisibilisation et visibilisation et sous-jacente à la praxis art/vie.

*Refus-acceptable* ; l'un dépend de l'autre. C'est précisément parce que *Refus-acceptable* entretient une proximité théorique avec les notions de la communauté et du regardeur qu'il en sera ici question. Cela dit, *Le cas Valérie Perron* aurait très bien pu faire l'objet d'une analyse dans le présent chapitre, dans la mesure où l'un comme l'autre de mes projets<sup>20</sup> peuvent être perçus à travers le filtre des notions de la communauté. *Refus-acceptable* me permettra néanmoins de témoigner plus aisément du rapport entre théorie et pratique.

### 3.2. L'opacité offensive : l'épreuve de l'exotérique

Le mode de navigation privée, que nous offrent les logiciels d'exploitation Internet, est fort intéressant en rapport avec ma pratique. De fait, le mot *privé*, du grec *privatus*, signifie ce qui a été mis à part du domaine public. Mettre en relation les mots *privée* et *navigation* m'apparaît fort révélateur d'une posture, puisque la navigation incite à une action, alors que *privée* renvoie à un repli sur soi<sup>21</sup>. Se protéger du regard d'autrui, du dehors, de l'État — en leur privant de certains aspects de ce que nous sommes — est vraisemblablement suspect. Déformation de notre société productiviste-sécuritaire, la navigation privée est, au nom de la sécurité, une supercherie construite de toute pièce par le dispositif sociétal. Dès l'adhésion, par un simple clic, à la navigation privée sur Internet, on précise ceci :

---

20 Les projets artistiques au cœur de ce mémoire sont : *Le cas Valérie Perron, Insouciance de soi, No me vieron, Refus-acceptable : I Would Prefer Not to do so* et *Insolence perdue*.

21 Notons ici que « le désir d'investir l'espace public [...] cohabite depuis longtemps avec l'art » qui n'est qu'une conséquence pour se « désengager de l'art préservé et validé dans les musées et les galeries, [...] mouvant d'un débordement de l'art vers le participatif, vers le festif, dans cet esprit communautaire et collectiviste qui a marqué les années 1960 et 1970. » (je souligne) (Richard, 2014, p. 327)

*Cependant, cela ne vous rend pas invisible.* Si vous passez en mode navigation privée, votre employeur, votre fournisseur d'accès à internet ou les sites web que vous consultez pourront toujours avoir accès à votre historique de navigation. (Je souligne) (Perreau, 2017, p.254)

Ainsi, nous considérons comme absolument normal que notre invisibilité soit chimérique et impossible.

Il en va de soi puisque le dispositif sociétal a besoin de ces informations. C'est dans cette optique que Cítton nomme *guantanamiste* ce dispositif productiviste-sécuritaire dans lequel et grâce auquel nos corps existent (2009). « Parler de Guantanamisation, c'est tenter de mettre en lumière une tendance, bien plus qu'une similitude de fait ou que l'émergence d'une réalité absolument nouvelle » (Gattolin, 2008, para. 17) d'un durcissement tous azimuts de la gouvernementalité, d'une assimilation totalisante par les sujets de ce qui les constitue. Ce guantanamisme, c'est le lieu où toute identification est requise afin de contrôler, de calculer et de discriminer les corps. Selon l'ode chantée par l'institution artistique — tel que le chapitre 1 en exprime les grandes lignes —, les sujets artistes sont contraints par cette même logique guantanamiste. En art, la navigation privée pourrait s'apparenter à l'infiltration, à la manœuvre ou à des projets mettant en question la visibilité, lesquels se doivent d'être transparents, diffusables et identifiables à un artiste – ce qui rappelle le « cela ne vous rend pas invisible » de la citation ci-haut.

L'exotérique provient du mot grec *eksōterikos* : de l'extérieur. L'opacité offensive a tout à voir avec l'épreuve du dehors. J'entends ma pratique comme mettant à l'épreuve l'exotérique — antonyme de l'ésotérique — puisqu'elle consiste à ne pas générer diverses divulgations publiques de ce qu'elle est. Ainsi, ce genre de pratique tente de se désidentifier de l'injonction à la clarté et à la transparence, mot d'ordre de

notre société de contrôle. L'exotérique, c'est ce qui peut être diffusé publiquement, ce à quoi mes projets tentent de résister.

C'est bien lors de ce moment problématique qu'est la diffusion de ma pratique qu'il faut entendre cette dernière non pas comme une absence de pratique, mais plutôt comme une volonté de rendre à l'état de puissance le fait de ne diffuser que parmi peu de personnes regardantes (ou même auprès de personnes ne regardant que des riens). En d'autres mots, à défaut d'une absence de pratique, une pratique de l'absence sera préconisée, ce qui générera *de la* communauté laquelle orbitera autour de réflexions sur l'invisibilité de même que sur le sens et l'entendement de ma pratique.

Ainsi, ma pratique s'édifie en étendant « le brouillard de fond » (Tiqqun, 2009b, p. 332) qui résiste à la transparence et à la cohérence qui nous est imposée par les dispositifs sociétaux et artistiques. Elle « résiste de toutes ses forces à toute lutte pour la reconnaissance » (Tiqqun, 2009b, p. 334) puisqu'elle tend à contourner le dispositif la réidentifiant. En guise d'exemple à ce qui pourrait être une forme de résistance à ce dispositif, le Commander X est l'humain crypté et maître d'orchestre de plusieurs actions du collectif Anonymous (Perreau, 2017). Tel ma démarche, il œuvre au sein d'un « brouillard de fond » (Tiqqun, 2009b, p.332). Ce brouillard est déployé notamment par Anonymous, qui s'évertue à l'étendre sur Internet. Anonymous, c'est un peu l'exemple *de la* communauté nécessaire pour être, sans être perçu par le regard étatique. Dans l'opacité offensive, qui s'organise en art avec des personnes sélectionnées et potentiellement regardantes, c'est là que nous risquons l'épreuve de l'exotérique, qui consiste en des fuites, des brèches maladroitement colmatées qui évident le sens de mes projets et y mettent fin. Cette quête étatique dont l'exemple fatal, en ce qui concerne Anonymous, serait la divulgation de l'adresse IP de

Commander X. D'une certaine manière, ce mémoire fera le pari, paradoxalement, de réaliser l'ultime épreuve de l'exotérique.

Cette opacité offensive doit être, cela dit, mise en place de manière bien plus radicale que ne le font le ready-made ou « les dernières avant-gardes américaines et européennes se [caractérisant] par [...] “l’effacement de l’artiste” » (Perreau, 2017, p. 69). S'il faut reconnaître la contribution historique de ces avant-gardes, une hypersensibilité aux diverses formes de contrôle m'est essentielle si je veux m'insérer dans ce giron de « l'effacement de l'artiste » actuellement, puisque les formes de contrôle ont bien changé depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle. Cela dit, il faut nécessairement que mes propositions esthétiques soient diffusées, qu'elles entrent en dialogue avec certain.e.s membres de la communauté artistique, qui se constitue dans le brouillard de fond et grâce à celui-ci. C'est le récit et la rumeur créés par cette communauté qui impulseront le mouvement vers l'épreuve de l'exotérique.

### 3.3 Interlude : être-en-ligne et communauté

En raison de divers commentaires m'incitant à diffuser mes projets en ligne et puisque la communauté au sein d'Internet ne se configure pas de la même manière que l'entend la notion « *de la* communauté », je prêterai quelques lignes à ce propos dans ce chapitre. De fait, j'ai peine à croire qu'une diffusion par Internet ou à l'aide des réseaux sociaux, comme le préconise les institutions actuelles, soit une manière efficace de constituer *de la* communauté pour diffuser des projets s'invisibilisant. Le type de constitution de la communauté que permet le numérique n'est qu'érigé à l'aide d'une attention « collective » qui sépare les individus. L'attention collective,

c'est « l'attention qui nous tient ensemble dans une communauté par *l'intermédiaire des médias* » (je souligne) (Astruc et Citton, 2016, para. 2). Ce ne sera donc plus de la communauté, mais bien de la collectivité qui sera générée en raison de l'espace de plus en plus grandissant qu'occupent les médias de toutes sortes. En guise d'exemple, les usagers de certains médias auront en commun le discours, les sons, les images de ce dernier, sans pour autant constituer *de la* communauté mais, au contraire, ils formeront – à leur insu – des collectifs autour de ce savoir partagé. Ce qui est important, c'est précisément qu'ils ne le savent pas puisque les médias établissent une frontière entre eux, alors qu'ils laissent croire à une collectivité. Les projets s'invisibilisant se dispersent au moyen d'une attention « conjointe » et non d'une attention « collective », et ce, grâce à une

sorte d'horizon qui est un « plus » par rapport à nos simples co-présences, un horizon qui fait que nous sentons que nous appartenons au même monde, *au même destin et que cela pour ainsi dire nous motive et nous réjouit*. (je souligne) (Astruc et Citton, 2016, para. 3)

Pour en revenir à ma pratique, soulignons que mes projets ne se diffusent pas par l'intermédiaire de médias puisque ces derniers engendrent de la co-présence, alors que mon projet nécessite « *de la* communauté ». Cette notion *de la* communauté s'élabore autour d'un horizon qui nous permet de nous consister, c'est-à-dire nous tenir ensemble, autour d'une attention « conjointe » motivée par la volonté de faire émerger du sens de mon projet, supprimant ainsi la frontière que les médias érige entre nous. Ma pratique, parce qu'elle se déploie autant par la forme, le fond que la médiation, me pousse à réfléchir à des véhicules autres que les canaux traditionnels de diffusion.

Zizek mentionne, à propos de notre tendance à tout numériser :

Cette position paranoïaque se renforce d'ailleurs considérablement aujourd'hui avec la numérisation de nos vies quotidiennes : alors que notre existence sociale entière s'externalise et se matérialise progressivement dans le grand Autre du réseau numérique. (2010, p. 98)

Suivant cette prémisse, il serait assez paradoxal de croire en une pratique de l'invisibilisation par le numérique. C'est bien parce que la société de contrôle doit surveiller constamment ses sujets qu'une diffusion via une de ses tentacules, en l'occurrence les médias, ne peut aucunement créer de l'opacité offensive. Procéder à une réflexion critique sur l'artiste-en-ligne, c'est contester sa médiatisation. De fait, l'origine du mot médiatisation « désignait le geste par lequel un sujet était dépossédé de son droit direct et immédiat à prendre des décisions [...] ». (Zizek, 2010, p. 129) Contester sa médiatisation c'est, du même coup, dévier de sa radicale « prolétarianisation », puisqu'être-en-ligne, c'est souvent une pure médiatisation de sa force de travail, en ce qui nous concerne, artistique. En outre, cette réflexion sur les *médias* tente de se consister de manière à ce que les informations qui circulent à propos de mes projets soient cohérentes avec ces derniers. Prendre en charge sa propre médiatisation, c'est se prémunir contre le dévoilement d'un projet s'invisibilisant.

En bref, utiliser le lieu numérique où circule l'information sur mes projets pour le subvertir ou s'en tenir à l'écart engage une réflexion sur les canaux actuels de la médiation de l'art. Puisque ma pratique doit opérer parmi *de la* communauté, elle ne doit pas se diffuser par une médiation qui engendre une frontière entre les gens regroupés par mes projets. Enfin, si j'ai émis des mises en garde sur le lieu de la diffusion de mes projets, il faut néanmoins que ces derniers portent écho, au péril d'un discours inintelligible.

3.4 « C'est une grande folie de vouloir être sage tout seul » (Combe citant Chabot, 2004, p. 1)

L'anonymat, tel qu'entendu dans ce mémoire, serait, sous les mots de Merleau-Ponty, une ouverture collective impliquant un travail sur soi, une technique de soi, sobre et subreptice (Merleau-Ponty, 2016). Si, dans les chapitres antérieurs, j'ai surtout témoigné de ce qui a trait à l'invisibilité, c'est d'abord et avant tout dans une volonté d'ouverture collective.

L'opacité offensive permet de générer une trame de fond pour que l'ouverture collective soit effective, brouillant un lieu de saisi du dispositif sociétal, du Guantanamo. Cette ouverture collective, c'est le lieu d'un « devenir imperceptible et *comme tout le monde* » (je souligne) (Bordeleau, 2014a, p. 143) ; un espace pour des singularisations quelconques où s'effectue une navigation privée. Mais, il faut bien entendre le terme *lieu*, non pas comme une circonscription géographique et localisée, mais bien tel « un espace de perception et notamment de perception réciproque » (Astruc et Citton, 2016, para. 2), une zone non physique où, sur le plan notamment philosophique<sup>22</sup>, s'engendre *de la* communauté.

L'ouverture collective suscite l'entendement de l'être telle l'unicité entre le « corps sentant et le monde » (Bordeleau, 2014a), c'est-à-dire l'être en relation avec autrui et

22 À propos du terme *philosophie*, il est intéressant de constater, tel qu'Agamben le rapporte, l'étroite relation entre le mot grec *philo-* et le mot *ami*. De fait, *philosophie*, en fonction de son étymologie, signifie ami de la pensée ou ami de la sagesse. Cette relation est « [...] si profonde qu'elle inclut le *philos*, l'ami, sans son nom même. » (Agamben, 2011, p. 1). Dans une conception ontologique, Aristote disait même que « [l]'amitié est l'instance de ce con-sentir l'existence de l'ami dans le sentiment *de sa propre existence*. » (je souligne) (Agamben citant Aristote, 2011, p.4). C'est dans cette conception que j'utilise le terme *philosophie*.

avec soi-même. Cet entendement permet l'émergence d'un nouveau je, où ce « [j]e, vraiment, c'est personne, c'est l'anonyme » (Bordeleau, 2014a) puisque constamment en changement. Suivant les notions de relation et d'individu entendues par Simondon et présentées dans le chapitre 2, c'est en chancelant entre l'être en relation et l'individu qu'est compréhensible cette unicité — où s'opère un constant processus d'individuation qui engendre ce lieu d'émergence de l'anonymat. Ce lieu, c'est là où il y a *de la* communauté reliée à d'autres formes-de-vies. En d'autres mots, l'anonymat devient effectif grâce à d'autres formes-de-vies, qui nous constituent et nous invisibilisent. De fait, mes projets instaurent un brouillard pour que l'anonymat y trouve refuge. Selon Bordeleau, dans *L'insurrection qui vient*, le Comité invisible fait valoir « une conception de l'existence qui insiste sur des relations qui nous font tenir » (Bordeleau citant le Comité invisible, 2014a, p. 161). Ainsi, dans les mots du Comité invisible :

Tout ce qui m'attache au monde, tous les liens qui me constituent, toutes les forces qui me peuplent ne tissent pas une identité, comme on m'incite à la brandir, *mais une existence, singulière, commune, vivante, et d'où émerge par endroits, par moments, cet être qui dit « je »*. (je souligne) (2007, p. 16)

Considérer cette existence ontogénétiquement, comme Simondon le propose, c'est penser l'individu comme façonné par « des lieux, des souffrances, des ancêtres, des amis, des amours [...] » (Comité invisible, 2007, p.15), c'est concevoir le « je » comme un processus en devenir qui se déploie grâce à ceux qui ne sont pas moi. Il est essentiel de réitérer cette conception ontogénétique, car ma pratique, c'est le lieu même de l'émergence de l'anonymat. En amont, il faut que ce lieu où circule ma pratique soit constitué d'êtres qui réfléchissent, à contre-courant de l'art *visuel*, à l'invisibilisation.

Tel qu'Agamben l'énonce, l'expérience ontologique de l'amitié engendre une « désujectivation au cœur même de la sensation la plus intime de soi » (Agamben, 2011, p. 35) puisque « les amis ne partagent pas quelque chose (une naissance, une loi, un lieu, un goût) : ils sont toujours déjà partagés par l'expérience de l'amitié » (Agamben, 2011, p. 40). On conçoit donc plus aisément la nécessité de diffuser, parmi des ami.e.s, une pratique tentant de s'invisibiliser. Mes expériences au sein de différents collectifs artistiques témoignent de cette nécessité. Des projets dialectisant invisibilité et visibilité se doivent d'opérer dans *de la* communauté, circonscrite et restreinte — par souci de cohérence —, mais à tout le moins existante. De fait, cette expérience de désujectivation qu'octroie l'amitié génère un communisme entendu comme « une disposition à se laisser affecter par ce qui circule entre les êtres » (Bordeleau, 2014a, p. 161 -162). En d'autres mots, en se déprenant de plus en plus de soi, pour être de plus en plus disposé à faire circuler *de la* communauté, on dévie de son « je » et de sa quête de gloire.

Pour être un artiste de l'invisibilisation, il faut cet « espace de résonance dont [nous] avons besoin pour vivre » (Combes, 2004, p. 1). Mes projets, par leur invisibilisation, mais aussi par leur rassemblement d'un public restreint et tissé d'amitié, s'affairent à engendrer ce réseau de résonance pour être — remettant en cause l'être perçu de Zaoui — en décriant l'inégalité intrinsèque à l'être-exposé sloterdjien.

### 3.5. Le réseau de résonance et l'acte fou

La pratique artistique, lors de sa conceptualisation et de son élaboration, est une expérience de solitude. C'est bien pour cette raison qu'il y a nécessité à diffuser. Mais

c'est en raison de cette nécessité, non pas celle que l'institution artistique cherche absolument à produire, mais bien celle qui découle de l'épreuve de la solitude, que je ressens le besoin de faire de mon projet artistique une « disposition » (Bordeleau, 2014a) pour faire circuler des affects entre les êtres. Tel que Muriel Combes l'énonce en traitant de l'œuvre de Gilbert Simondon :

*La relation transindividuelle apparaît lorsque la solitude a été traversée, lorsque le sujet revient de la solitude dans laquelle il était, dans laquelle la rencontre de la transindividualité l'a d'abord plongé ; retour dont la figure du Zarathoustra de Nietzsche fournit, dans les pages de l'Individuation psychique et collective, l'unique exemple. (je souligne) (2004, p. 4)*

Par ailleurs, elle développe que, lorsque le sujet sort de cette solitude, il fait irruption dans un plan du réel où il partage avec d'autres cela même qui ne lui appartient pas, ce à quoi il n'a pas accès seul. C'est ainsi que ce lieu de résonance permet l'individuation collective qui configure l'espace générant la relation transindividuelle. Par là se fonde une idée du politique qui tente de délier et de lier des formes-de-vies ; ce qui est le propre de l'amitié (Bordeleau, 2014a).

Si le réseau de résonance est si important pour une pratique de l'invisibilisation, c'est parce que ne pas faire part de ce dont nous sommes constitué.e.s et de ce dont est fait notre projet, ne peut que mener vers, selon les mots de Simondon, « l'acte fou » (Simondon, 1998). Cet acte, c'est celui « qui ne reçoit pas cette mesure à la fois activante et inhibitrice venant du réseau des autres actes » (je souligne) (Combes citant Simondon, 2004, p. 4). Ainsi, si l'acte qui organise et diffuse ma pratique n'a qu'une autocoherence sans mise en réseau, cela veut dire que ma pratique, au lieu d'être en résonance avec d'autres pratiques, peut seulement se consister et s'entretenir dans « le vertige de son existence itérative » (Combes citant Simondon, 2004, p. 4). Cette résonance uniquement entre moi et moi, c'est l'acte fou, c'est le danger d'une

pratique purement et complètement invisible, sans aucune tentative de dialectiser invisibilité et visibilité.

Sous le Guantanamo, résister pourrait correspondre à ce que suggère Tiqqun dans *Comment faire ?* :

Que faire ? Babeuf, Tchernychevski, Lénine. La virilité classique réclame un antalgique, un mirage, quelque chose. Un moyen pour s'ignorer encore un peu. En tant que présence. En tant que forme-de-vie. En tant qu'être en situation, doté d'inclinations. [...]

Que faire ? *C'est l'oubli de soi qui se projette sur le monde. Comme oubli du monde.* (je souligne) (2009a, p. 181-182)

Cette forme d'anonymat engage à une présence, un être en situation. C'est ainsi que l'oubli de soi au sein même d'une présence entre les êtres, c'est, tel que mentionné plus haut, le propre de l'amitié. Chercher à s'invisibiliser, c'est avant tout chercher à être entre les autres, c'est prendre l'aspect ontologique et politique de l'amitié comme terreaux pour diffuser mes projets – engendrer *de la* communauté suspectant un projet d'art. Mes projets engendrent une opacité offensive où l'amitié peut éclore.

En quelque sorte, l'amitié engendrée par mes projets permet la création, entre les êtres, de jeux et d'espaces au sein de l'art. C'est ce jeu et cet espace qui suscitent une turbulence génératrice de récits et de rumeurs. Ces derniers sont des représentants *a minima* de la médiation de mes projets invisibles, *a contrario* des médias numériques. En outre, le récit et la rumeur, c'est tout ce qui reste de mes projets et c'est l'ultime saisie possible pour autrui (Loubier, 2006) — souhaitons-nous que ce soit la seule.

La devise de la manœuvre évoquée dans les années 90 était « fait de l'art où on en attend pas » (Doyon/Demers, 2014, p. 243). Dans ma pratique, cette devise serait

plutôt : fait de l'art où on ne te voit pas. C'est de cette façon que ma pratique contribue à l'effacement de l'artiste. Pour ce faire, elle devra « devenir rusée, devenir impitoyable, *devenir quelconque* » (je souligne) (Tiquun, 2009a, p. 186).

### 3.6. Refus-acceptable : *I Would Prefer Not To Do So*

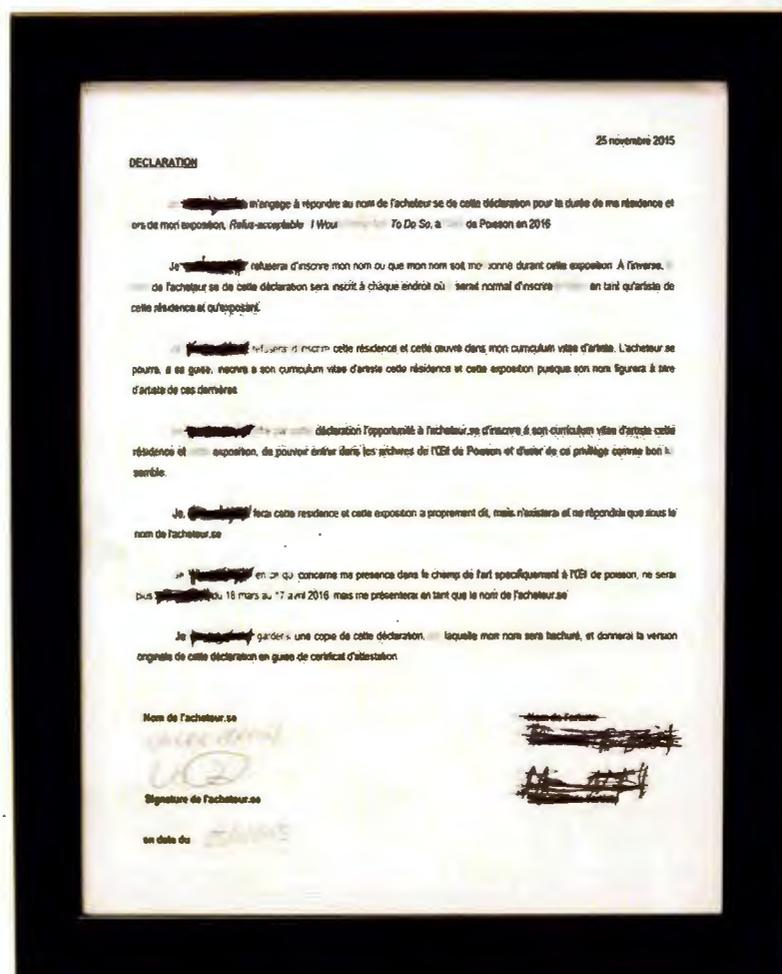


Figure 3.1 Steven Girard, *Bartleby, avez-vous dit visibilité?*, contrat de vente aux enchères, l'Œil de poisson, Québec, QC, Canada. Crédit photo : Manoushka Larouche.

L'un des projets qui rend le mieux compte d'une diffusion de riens ou de miettes performatives est *Refus-acceptable : I Would Prefer Not To Do So*. Ce projet fut attribué à Valérie Perron à la suite d'une vente aux enchères de l'œuvre *Bartleby : Avez-vous dit visibilité ?* (voir figure 3.1), qui lui attribuait ma résidence et mon exposition dans la petite galerie de l'Œil de Poisson en 2015. En témoigner dans ce mémoire est quelque peu problématique puisqu'on comprendra rapidement le problème d'auteur que ceci engendre. Cela dit, je crois que de l'eau a coulé sous les ponts depuis et que traiter de cette œuvre dans ce mémoire n'entache en rien la pratique de Perron, à défaut d'explicitier, bien que tardivement, la mienne. Tel que vous l'aurez suspecté, l'œuvre abordée dans le chapitre 1 informe et désinforme sur *Refus-acceptable*. En cette fin de chapitre, nous traiterons de *Refus-acceptable* en mettant l'accent sur : (a) son opacité offensive, (b) son lieu de résonance et (c) son partage déssubjectivant.

Enfin, *Refus-acceptable : I Would Prefer Not To Do So* prend forme pendant mes recherches sur le personnage de Bartleby, issu de l'œuvre *Bartleby, the Scrivener – A Story of Wall Street* de Herman Melville en 1853. C'est pourquoi la seconde partie du titre de mon projet consiste en une citation du personnage. *Refus-acceptable : I Would Prefer Not To Do So* consiste en la fermeture de la galerie par la construction d'un mur et la disposition d'une porte en son centre constituant, de fait, la seule entrée – verrouillée. Sur la porte, ironiquement, j'ai fait inscrire les heures de fermeture, qui correspondaient à l'inversion des heures d'ouverture du centre, et l'unique journée d'ouverture. De fait, la porte a été ouverte une seule fois – lors de la dernière journée d'exposition – révélant ce qu'elle contenait. Dès notre entrée, on pouvait y voir, sur le mur nous faisant face, tout en haut à droite, le décalque timide des lettres « Valérie Perron » non loin du lettrage en vinyle : « Refus-acceptable : I Would Prefer Not To Do So ». Les lettres en vinyle qui ont formé le décalque de

« Valérie Perron » se retrouvaient par terre, non loin de ce décalque. De plus, sur le même mur, on pouvait observer deux contrats (voir figure 3.1 et 3.2). Le premier consistait en une lettre de démission, signée de mon nom puis hachurée — ne permettant pas au regardeur de le lire —, contrat qui était destiné à l'Œil de Poisson. Le second contrat était une copie, signée de la même manière que le premier contrat, stipulant que ce projet était attribuée à Valérie Perron.

Québec, le 19 mars 2016

Œil de Poisson  
Centre de production et de diffusion  
en art actuel et multidisciplinaire  
580, Côte d'Abraham

**OBJET : Démission temporaire de mes fonctions**

Monsieur, Madame, Autre.

Par la présente, veuillez être avisé·e·s que je quitte temporairement mes fonctions d'exposant dans la petite galerie de l'Œil de Poisson. Cette démission couvrira la période du 19 mars au 16 avril 2016. Ainsi, tel que vous pouvez le constater, je remplirai mes fonctions d'exposant dans la petite galerie de l'Œil de Poisson uniquement le 17 avril 2016. Pour toute question relative à cette démission temporaire durant la période couverte, ayez l'obligeance de contacter Valérie Perron par courriel.

J'ai beaucoup apprécié mon passage au sein de l'Œil de Poisson. Durant toute cette période, j'ai eu l'occasion de travailler sur un projet qui m'intéresse particulièrement et de collaborer avec les affables employé·e·s du centre.

Je suis cependant appelé à refuser la visibilité que vous m'offrez. Aussi est-ce avec regret que je vous remets ma démission temporaire.

Je vous prie d'agréer, Mesdames Isabelle Laverdière et Audrey Caresu ainsi que Monsieur Charles-Étienne Brochu, l'expression de sentiments distingués.

\_\_\_\_\_  
signature

Figure 3.2 steven girard, *Refus-acceptable : I Would Prefer Not To Do So*, lettre de démission, l'Œil de poisson, Québec, QC, Canada.

(a) L'opacité offensive de mon projet est rendue effective grâce à l'attribution de ce projet à Valérie Perron. Ainsi, j'augmente le brouillard de fond pour que le regard soit dirigé vers Perron — qui consentait à devenir l'artiste de ce projet vu sa signature et son achat de l'œuvre. De plus, l'opacité offensive est aussi représentée par la porte verrouillée ainsi que par le mur qui condamne la petite galerie. Si la signature opère d'une manière conceptuelle, le mur et la porte verrouillée opèrent sur les plans matériels et phénoménologiques. C'est lorsque le regardeur fait face à cette porte qu'il saisit qu'il y a quelque chose dont on le prive. Certes, il ne s'agit pas d'une stratégie originale<sup>23</sup>, mais elle a le mérite d'être en dialogue avec d'autres artistes. En ce qui me concerne, ce n'est qu'une stratégie comme une autre pour lier et délier des relations avec les regardeurs. Effectivement, si certains avaient hâte de voir ce qui se cachait derrière la porte, puisqu'ils avaient été mis au fait de ce projet par diverses rumeurs, la porte verrouillée engendrait aussi une frustration auprès d'autres qui n'avaient pas pu se rendre lors de la dernière journée de l'exposition. Le moment d'ouverture de la porte est un autre moment de complexification de l'œuvre, n'explicitant qu'à demi ce qui se cache derrière Valérie Perron et cette proposition esthétique. C'est ainsi que se répand un brouillard, lieu nécessaire pour être anonyme puisque l'œuvre est attribuée à Perron.

---

23 À ce propos, voir Armleder, J., Copeland, M., Metzger, G., Perret, M.-T., Philipot C. (2009). *Vides : une rétrospective / Voids: a retrospective*. Centre George Pompidou.



Figure 3.3 steven girard, *Refus-acceptable : I Would Prefer Not To Do So*, vue d'exposition, l'Œil de poisson, Québec, QC, Canada.

(b) Le lieu de résonance de ce projet s'est érigé grâce au brouillard qu'engage l'attribution de l'œuvre à Perron. La condamnation de la galerie agit aussi d'une manière représentative d'un dedans et d'un dehors – un lieu pour lier et délier des relations. La résonance prend ici forme dans une lignée historique d'artistes qui ont fermé, eux aussi, la galerie les exposant. En plus de cette résonance historique, qui ne permet pas la constitution d'un lieu d'amitié, mais plutôt d'une attention « conjointe », une résonance s'est opérée parmi des gens avisés de ce subterfuge. De fait, la vente aux enchères de ce projet, tel qu'énoncé plus haut, engageait certaines personnes dans le secret des dieux. J'ai volontairement réfléchi à ce projet lors d'un de mes séminaires pratiques — où je devais en parler. En somme, plusieurs lieux de résonance étaient donc érigés. C'est grâce à ces lieux que j'ai pu mettre en espace une invisibilité. Je ne saurais dire si ces préoccupations sur l'invisibilité et l'invisibilisation étaient latentes ou déjà actives en ces lieux d'amitié, mais elles ont été tantôt activantes, tantôt inhibitrices pour certain.e.s et pour moi. Je crois que c'est

en ce sens que ma pratique fut fortement complétée par ce lieu de résonance, tout autant qu'elle sut faire germer d'importantes réflexions sur l'être et sa visibilité dans ce même lieu. C'est dans ces lieux de résonance qu'un discours sur l'invisibilité a été tenu à l'abri du monde extérieur.

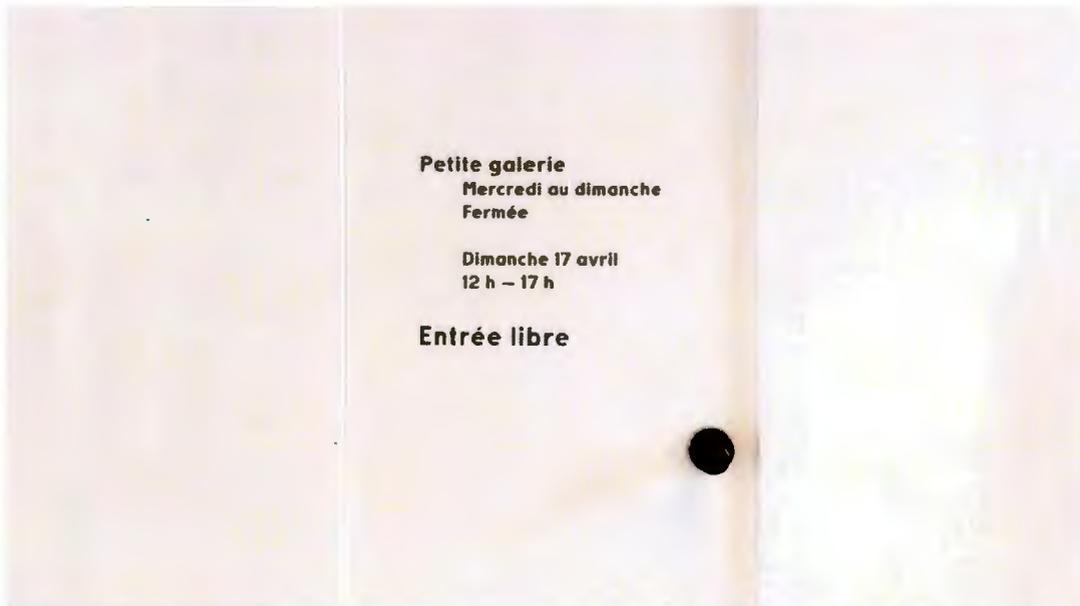


Figure 3.4 steven girard, *Refus-acceptable : I Would Prefer Not To Do So*, vue d'exposition, l'Œil de poisson, Québec, QC, Canada.

(c) Enfin, comment le partage de cette œuvre a-t-il engendré une désubjectivation ? Le fait que j'ai procédé selon le glissement de la devise des années 90 — fait de l'art où on ne te voit pas — a permis une désubjectivation. En effet, mon projet opère au sein de l'expérience de l'amitié. Dès lors, une désubjectivation s'opère : je ne suis plus un sujet artiste relié à cette œuvre. En d'autres mots, c'est en tentant de ne pas (s')exposer que *Refus-acceptable* me désubjectivise. En somme, ce projet a élaboré un lieu où circulait une pensée extirpée de son interlocuteur. En effet, puisque le regard n'est plus porté sur moi, mais sur Perron, on s'attarde davantage à une discussion sur la pensée mise de l'avant par cette proposition que sur l'artiste instigateur. De fait, il

ne fallait pas parler de moi. Autrement, le projet aurait avorté, la rumeur ou le récit ne constituant que le seul moment d'avortement possible. La proposition esthétique et sa gloire ne m'étant pas attribuées, il en résulte un oubli de soi.

Enfin, la triade *Refus-acceptable : I Would Prefer Not To Do So, Bartleby : Avez-vous dit visibilité ?* et *Le cas Valérie Perron* engage une invisibilisation complexe qui se résorbe en riens ou en miettes performatives. Bien que ces projets s'élaborent sur une part conceptuelle probante, ils prennent forme par l'action, ancrée autant dans la vie que dans l'art. L'anonymat s'imisce dans le réel de manière violente, par la violation de l'injonction à la transparence. De fait, ce type de réflexion résonne violemment entre les pratiques et les institutions puisque ces dernières obéissent au principe de la visibilité, de l'impérialisme du regard. Le relever m'apparaît une nécessité.

## CHAPITRE IV

### MA PART DE VIOLENCE

*Tout se passe comme si l'enfer mimétique où nous étouffons était jugé unanimement  
préférable à la rencontre avec soi.*

-Tiqqun

#### 4.1 Introduction

Dans ce chapitre, j'explorerai, tout d'abord, les aspects violents de ma pratique. Bien que celle-ci ne soit pas couverte de sang, elle rend néanmoins manifeste des relations de pouvoir qui évoquent une violence tout autant qu'elle contraint ma vie par un protocole strict – lequel s'impose de manière violente dans ma vie et dans celle de mes proches. J'explicitai également les grandes lignes de mon projet de fin de maîtrise, *Insolence perdue*, et en énoncerai quelques réflexions. Bien que la rédaction de ce chapitre ait lieu en parallèle avec le déroulement d'*Insolence perdue*, il demeure fort intéressant d'évaluer à chaud les considérations théoriques qui découlent de ce projet.

La performance a très souvent entretenu une filiation avec la violence, nous n'avons qu'à penser aux œuvres des *Actionnistes viennois* (1960-1971), au *Bodyart* (autour des années 70), aux œuvres d'Adrian Piper (dès les années 70) ou aux *One Year Performance* de Techching Hsieh (1978-1999). Cette violence a souvent mis à mal

l'artiste présentant sa performance ou a considérablement ébranlé le regardeur.euse. Ainsi, la stratégie du choc a souvent été sollicitée par les artistes-performeurs pour tenter d'inscrire plus profondément le regardeur au sein d'affects ou de réflexions graves. Bien que l'importance des préoccupations motivant mes projets ne soit pas moins importante, il est évident que la notion de violence est articulée de manière différente dans ma démarche.

Enfin, pour ce chapitre, *Insolence perdue* sera la proposition esthétique qui rendra compte de la relation entre théorie et pratique. Je crois, cela dit, que cette notion de violence est toujours résiduelle dans ma pratique, au sens où traiter d'un projet spécifique ne tue pas ce résidu au sein de mes autres projets.

#### 4.2 De la violence du risque

La notion de risque au sein de la performance n'est pas une histoire à réécrire, au point tel que le risque fait partie d'une certaine grammaire de la performance. Puisque mes projets sont souvent basés sur des protocoles contraignant ma vie, il est indéniable que la notion de risque fasse surface avec son lot d'aspects violents. J'entends la violence comme « une opération qui se présente comme l'imposition d'une forme » (Aspe, 2006, p. 196). Suivant cette définition, on comprendra plus facilement l'aspect violent que revêt le fait que je m'impose un protocole, à la manière d'un ascète. Cela dit, c'est suivant une logique du passage de la pensée à l'acte que cette forme d'expérimentation idéologique fait de mes propositions des paris risqués. De fait, ma pratique s'engage dans le réel tel que Aspe l'énonce à

propos des leçons tirées par les penseurs contemporains à la suite d'événements révolutionnaires, c'est-à-dire comme :

[...] un concept nouveau de vérité : celle-ci [la vérité] ne renvoie pas à l'accord entre une proposition et un état de choses ; elle renvoie à la nécessité, pour un sujet, d'accomplir dans le réel ce qui a été pensé ; ce qui a été pensé n'est vrai qu'à condition de quitter le seul ordre de la pensée pour « passer » dans le réel. (2013, p. 28)

Cette notion de vérité s'inscrit dans le réel, dans la « vraie vie », de manière à rendre compte, par l'agir, d'une pensée ou d'une réflexion. Au sein de l'art visuel et de sa nécessaire reconnaissance, il va sans dire que s'imposer ce type de forme, de protocole comme au sein de ma pratique, c'est se faire violence.

Ce saut, de mes réflexions sur l'invisibilisation vers le réel, à défaut de m'anéantir, il implique le pari risqué de devenir art. C'est bien là que mes réflexions apparaissent les plus risquées ; à force de m'entretenir avec l'invisibilisation, ma disparition du champ de l'art me guette. Cela a été le cas pour plusieurs artistes : Techching Hsieh, par sa dernière *One Year Performance 1986-1999 (Thirteen Year Plan)*, Lee Lozano, avec l'œuvre *Drop out* (1970) ou Bas Jan Ader, qui a disparu en mer près de la côte irlandaise lors de son projet *In Search of the Miraculous* (1975). Dans le cas des Hsieh et de Lozano, bien que leurs projets s'articulaient autour de protocoles différents, ceux-ci ont provoqué leur retrait du monde de l'art. Notons que Lozano sait tenir tête à ce protocole encore de nos jours, tandis que la récente présence de Hsieh à la Biennale de Venise nous laisse pantois quant à l'aspect conceptuel et de *per-formance* de son projet<sup>24</sup>. À propos de l'œuvre d'Ader, mentionnons que sa

24 En 2017, Hsieh — représentant la Taïwan — a offert une exposition rétrospective de ses œuvres visibilisant la part voilée de sa pratique. *A contrario* de l'intention de sa dernière performance qui engageait l'artiste à rompre avec le monde de l'art durant 13 ans, la Biennale de Venise a tenté de réfuter cette ultime posture en insufflant une nouvelle vie dans le passé de la pratique de l'artiste. Suivant sa dernière performance, il a réalisé plus de 60 expositions, dont une aux MoMA en 2009

curieuse disparition en bateau près de la côte irlandaise lors de la mise en pratique de son projet contribue au mystère et à l'extinction fatale de l'artiste dans le champ de l'art. Le risque que ces artistes ont pris et l'implication totale au sein de leur projet sont emblématiques de ma pratique. L'appareillage protocolaire de leurs projets a su engendrer une forme qui suscite des réflexions importantes sur l'art et la vie. Cela dit, la mort romantisée d'Ader, tout autant que son retrait du monde de l'art, correspondent selon moi aux suites prévisibles d'une pratique de l'invisibilisation. De fait, ces praticiens, par souci de cohérence, se dirigeaient inévitablement vers cette fin. Pour ne pas finir ainsi, gardons en tête l'importance de la dialectique entre visibilité et invisibilité, notamment exposée au chapitre 2, pour qu'advienne une diffusion de l'invisibilité.

L'importance de la violence, au sein de l'art, est due au fait que l'action qu'elle engage est un ensemble d'« *acts of human defiance against a power much greater than ourselves, which puts us at the edge of mortal disaster while simultaneously providing us with the thrill of being alive.* » (Daalder, 2004, p.4). Effectivement, l'imposition d'une forme sur soi « est seule à même de consumer un état des choses dans lequel l'exception et la règle sont devenus indistincts. » (Aspe, 2006, p. 92). C'est dans cet ordre d'idées que je m'engage vers une déprise de moi puisque le protocole de ma pratique m'impose une autre forme.

Enfin, c'est bien parce que nous croyons, tel qu'étayé dans le chapitre 1, en une plus-value de la visibilité qu'un projet qui contribue à l'invisibilisation de son artiste est vécu de manière violente. Tout se produit comme si la disparition de soi dans le lieu de monstration était une chose terrible et irrévocable. C'est peut-être une fois

---

(Heathfield et Hsieh, 2009, p. 373). Dans la même lignée de son œuvre de 85-86 qui stipulait notamment qu'il « *not do art, not talk art, not see art, not read art, not go to art gallery and art museum for one year* » (2009, p. 296), sa dernière œuvre de 86-99 stipulait qu'il « *will not show [art] publicly* » (2009, p. 300) ce dont la Biennale de Venise a mis à plat.

dépouillé de toute qualité, de tout objet – de tout ce qui nous rend sujet –, que nous pouvons considérer les multiples dispositifs nous assujettissant (Agamben, 2007). En outre, « une théorie du sujet n'est possible que comme théorie du dispositif » (Agamben citant Tiqqun, 2014b, 4min 38sec) ; étudier le sujet artiste, c'est porter son regard sur ce qui rend et *fait* l'artiste. En effet, le dispositif d'attribution d'une œuvre à un auteur a toujours fonctionné de manière double : d'une part pour que l'artiste soit reconnu comme sujet et, d'autre part, pour que l'artiste se voie attribuer une responsabilité (Agamben citant Foucault, 2014b). Dévier de cette double qualification, puisqu'elle fonctionne par paire, c'est peut-être là que réside la plus importante forme de violence : ne plus être distinct, chercher à n'être que quelconque (Agamben, 1990). C'est au péril de n'être personne que se déroulent mes projets.

### 4.3 *Insolence perdue*

Dans ce tronçon de mon mémoire, je ferai des va-et-vient entre les divers chapitres qui le constitue pour discuter de mon projet de fin de maîtrise. D'une durée de 24 semaines, celui-ci s'intitule *Insolence perdue* (voir figure 4.1, 4.2 et 4.3). Ce projet art/vie prend forme au fur et à mesure que je me dépossède d'objets ordinaires. À raison d'une fois par semaine — sur une durée de 24 semaines —, je me suis dépossédé d'un objet et j'ai écrit un court récit, prenant la forme d'une lettre, sur cette dépossession. J'ai envoyé ces lettres hebdomadairement à un nombre restreint de gens (49) qui fut déterminé conjointement par le centre d'artiste Folie/Culture et moi-même. Ces envois — témoins de mon processus de dépossession — vont constituer, à terme, un livre dont chaque page correspondra à chacun des lettres envoyées. Ce livre (voir figure 4.3) sera déposé à Artexte et sera sujet à une traduction vers l'anglais

dans le but d'être déposé à la librairie Brautigan Library<sup>25</sup>. Par souci de cohérence avec la volonté d'invisibilisation au cœur de mon projet, il sera autoproduit et n'aura aucun ISBN.

Dans le chapitre 1, il était question de la valeur de la visibilité. Par le fait que mon projet s'appuie uniquement sur des objets quotidiens et que son coefficient d'art est faible, on peut facilement se méprendre en croyant observer de la vie, et non de l'art. Le surcroît de visibilité porté sur chaque objet qu'engendrent l'envoi et l'écriture permet aux participant.e.s récepteur.trice.s de mon projet d'approfondir leur regard sur les objets dont je me prive et sur les habitudes qui y sont liées. Mon nom n'étant jamais mentionné, nous ne pouvons que porter le regard sur le projet et sa liste d'objets bannis. *Insolence perdue* s'inscrit donc en porte-à-faux avec les autres pratiques conventionnelles de la mise en visibilité des œuvres, ne serait-ce que par sa forme de diffusion atypique et sa non-signature. On observera ici une tentative de me déprendre de moi-même, en extirpant presque tout contenu matériel de ma vie. Je ne serai présent dans mon projet que discrètement, entre les lignes. Cela dit, *Insolence perdue* opère aussi par la rumeur. Cette rumeur, c'est elle qui prend chacun de nous au dépourvu lorsque certain.e.s regardeur.e.s suspectons que mes ongles longs, ma barbe hirsute ou le fait que je porte seulement quelques chemises seraient les conséquences d'un projet issu d'un protocole stricte.

Si la pratique de la *persona*<sup>26</sup> est moins manifeste dans ce projet, la proximité entre ce projet et l'invention de Morel l'est davantage. De fait, tel que vu dans le chapitre 1, l'invention de Morel correspond à la tentative de complexifier toujours davantage le

---

25 À propos de la Brautigan Library : « Notre rôle est d'offrir une audience aux écrits cachés dans les greniers, les tiroirs, les placards, explique le fondateur de la bibliothèque. [...] Nous acceptons tout, à l'exception des livres déjà publiés. » (je souligne) (Jouannais, 2009, p.152)

26 Comme mentionné au chapitre 1, la *persona* vient du mot latin *personare* qui signifie « parler à travers ».

discours qui enveloppe mon projet. Cette complexification est créée par les communications du centre diffusant mon projet. Dès le début d'*Insolence perdue*, aucun communiqué ne fut publié pour promouvoir ma proposition. Ce n'est que tardivement qu'un court texte a été diffusé pour expliquer qu'un projet anonyme était supporté par Folie/Culture. Là encore, mon nom est absent. Cela dit, au sein de ce groupe formé par les 49 personnes sélectionnées, il y a environ la moitié des gens qui sont au fait que je suis l'instigateur du projet. Par leur connaissance de ma pratique, ils et elles ne peuvent qu'émettre un récit impossible à mesurer, un récit dépourvu de toute résonance avec quiconque en dehors de ce cercle puisque, de fait, je me refuse à divulguer le fait que je suis en train de faire un projet à l'extérieur de ces 49 personnes. On remontera difficilement alors à la personne à l'origine de ce projet, *a fortiori* dans quelques années à l'exception de ceux, bien entendu, qui ont lu ce mémoire<sup>27</sup>.

Sans rasoir ni ciseaux cette semaine. Je suis réputé pour être poilu – je devrais bien m'en remettre. En fait, ce n'est pas comme si je me sentais mal à l'aise, sans rasoir ni ciseaux, ce ne sera qu'anecdote de poils dans le nez ou dans la bouche. Récapitulons, j'en ai presque perdu le compte :

- fourchette, on s'y fait ;
- carte de crédit, on trouve d'autres moyens ;
- la brosse à dents, sans commentaires ;
- mon disque dur, on trouve d'autres moyens ;
- les sous-vêtements, gênant un brin.

Maintenant, c'est la barbe et les poils à profusion. Il me reste 18 semaines encore.

Figure 4.1 steven girard, *Insolence perdue*, lettre 6, Folie/Culture, Québec, QC, Canada.

27 Ici, gardons en tête l'importante dialectique entre visibilité et invisibilité. De fait, si ce mémoire rend visible quelque unes de mes propositions esthétiques, c'est pour me permettre de rendre compte de considérations théoriques, politiques, sociales et ontologiques, d'une pratique de l'invisibilisation — sacrifice néanmoins nécessaire pour visibiliser l'invisibilisation.

Dans le chapitre 2, il était question de la stratégie à embrasser pour qu'une déprise de soi se produise. Au sein de mon projet, du fait qu'il tente de dévier de toute attribution à mon nom, j'efface la « gloire » qui devrait être mienne. Ceci découle du fait que, le projet étant difficilement attribuable à quelqu'un – dû à la non-signature et aux communications restreintes –, la gloire, paradoxalement, ne peut que circuler en secret. De plus, en ce qui concerne ce qui me qualifie d'artiste, vu le faible coefficient d'art issu de mon projet, il est difficile de convenir qu'il s'agit d'art. Une dialectique s'opère donc entre visibilité et invisibilité, entre art et vie. De fait, nous pourrions attribuer ces actions de dépossession à de la décroissance ou à toute autre forme d'idéologie s'affairant à réduire nos biens et notre consommation. Se présente aux destinataires de ce projet un court moment de vie mis en récit, supporté par un centre d'artistes. C'est là, dans l'ambiguïté entre art et vie – par la présence d'un centre d'artistes qui diffuse ce moment de vie –, que se loge une mise en intrigue qui nous permet de prétendre que ce projet est une proposition artistique.

J'ai pris soin d'insérer ma carte de débit, et quelques pièces de monnaie, dans un sac transparent, qui fera office de porte-monnaie pour encore quelques semaines. De toute manière, celui-ci ne contenait presque plus rien : mes cartes d'identité, ma carte de crédit n'y figuraient même plus.

Par l'envoi de lettres anonymes, je m'écarte du lieu de la monstration de soi. Il ne reste qu'un récit et que des bribes de dépossession d'*Insolence perdue*. S'il est question de violence dans ce chapitre, c'est bien en relation avec l'aspect démonique – vu dans le chapitre 2 – qu'elle s'accorde le mieux. De fait, selon la définition de la violence donnée plus haut, l'imposition d'une forme sur une autre s'engage dans mon projet par l'inversion de ce que je possède, par la dépossession de ce que je possède. La dépossession, l'inversion, est ainsi étroitement liée à l'esprit du mal, faisant ainsi écho au démoniaque comme expliqué au point 2.2.2. Par cette mauvaise tenue que mon projet m'impose, j'embrasse l'envers de ce que je suis à l'extérieur de ce protocole.

manière, je vais tôt ou tard me priver d'un ordinateur, question d'être cohérent dans cette série de privations. Enfin, je commence peu à peu à m'habituer à manger uniquement avec une cuillère, j'appréhende déjà le jour sans elle.

**3** Je n'ai pas tenu le coup, j'ai pris ma brosse à dents. De plus, j'ai mangé avec une fourchette, une fois. Ma mauvaise haleine et mes dents rugueuses me donnent à chaque instant l'envie de me brosser les dents. J'ai acheté du rince-bouche pour contrer ces effets indésirables ; sans brosse à dents pour encore 21 semaines...

**4** De mémoire, mon disque dur externe était composé :

1. d'une copie de sauvegarde de mon ordinateur ;

10

Dans le chapitre 3, il était question du lieu où circulent les miettes de mes projets. *Insolence perdue* opère parmi un groupe restreint de 49 personnes. Celui-ci constitue une zone de résonance où plusieurs portent une attention à la fois à mon projet et, espérons-le, aux questions d'anonymat et d'invisibilisation qui motivent mon projet. C'est ainsi que « *de la communauté* » circule entre les destinataires de mon projet, par le rapport singulier qu'il induit entre ces êtres. De plus, à la toute fin de mon projet, j'ai pris soin de convier quelques-un.e.s des destinataires, toujours par la poste, pour qu'ils et elles discutent de ma proposition esthétique dans le cadre d'un colloque où les 49 récepteurs sont conviés, eux et uniquement eux. Ce moment nous permettra de faire circuler de la pensée sans passer par les canaux numériques et risquer la récupération de notre discours. Ainsi, je m'assure de m'écarter d'un acte fou (Combe, 2004; Simondon, 1998), de proposer un projet qui ne porte écho que pour moi.

Enfin, si, sous l'impérialisme du regard, il est important d'être identifiable et que cette injonction à l'identifiable est reconduite parmi les institutions, ma pratique s'impose en porte-à-faux à ces dernières. En outre, là où ce projet s'émet avec toute sa violence c'est, suivant les mots de Jouannais, puisqu'« une telle retenue n'est pas sans violence ni cruauté à l'égard d'artistes qui ne s'estiment tels que par la grâce quantitative de leur rendement. » (2009, p. 63) Elle tente le risque de se situer dans le lieu exact de la tache aveugle de l'art institutionnalisé, ce lieu où, parmi le visible, de l'invisibilisation se crée. Par cet acte de violation à ce qui permet la reconnaissance et l'attribution d'une œuvre à un artiste, un récit opère, au sein duquel j'espère n'être présent qu'entre les lignes.

## CONCLUSION

*A revolutionary war against a modern metropolitan state can only be fought in hell.*

– Land

À travers divers projets dialectisant visibilité et invisibilisation, ma pratique critique l'être et son exposition. Ainsi, mon projet *Le cas Valérie Perron* met en cause la plus-value de la visibilité, telle qu'entendue au sein de la société de contrôle et du spectacle. De plus, la qualité de l'artiste se voit déjouée par mes projets *No me vierons* et *Insouciance de soi*. La critique du *je* artiste et la gloire le célébrant offre une posture d'ambiguïté face à ce qui nous identifie comme artistes. Quant à *Refus-acceptable : I Would Prefer Not To Do So*, ce projet met en branle la diffusion d'un secret, d'une rumeur, au sein d'un cercle restreint de personnes. En ce qui concerne *Insouciance de Soi*, ce projet fait le pari risqué de m'imposer une forme pour tenter d'être quelconque. Entre complexification et rumeurs, ces projets orchestrent une opacification pour se tenir loin des saisies possibles de l'art institué et du dispositif sociétal.

En effet, dans ce mémoire, l'attribution d'une œuvre à un artiste se voit remise en cause. Faire d'un individu le sujet d'une œuvre et le rendre responsable de ses conséquences n'est que raison pour s'invisibiliser. L'opacité offensive apparaît comme la réponse nécessaire à l'obsession constante de notre système sociétal et artistique à vouloir attribuer toute action et toute chose à un corps identifiable. Tenter de n'être personne et entendre cette tentative comme intelligible et nécessaire dans le champ de l'art s'avère aporétique; disparaître dans le champ du paraître absolu n'est

pas sans poser un défi de taille. Par mes projets, je m'évertue à rendre manifestes les tensions au cœur du binarisme visibilité/invisibilité. De même, contester la visibilité de l'être, c'est porter le regard sur le dispositif qui le rend sujet et critiquer cet assujettissement.

C'est en s'attardant à l'art institué et les dispositifs sociétaux que naissent des propositions esthétiques sur l'invisibilisation de l'artiste. Manquer à cette entreprise peut s'effectuer seulement en discontinuité — tel qu'entendu au chapitre 1 —, uniquement de temps à autre, parmi des cercles restreints où nous diffusons *a minima* des projets secrets. La seule médiation de mes projets secrets ne doit être que récits et rumeurs, complexifiant *ad nauseam* l'attribution de ces bribes à des personnes quelconques. En somme, une déprise de toute qualité engendre un être quelconque. Le ressac de ce type de démarche a un impact fort important dans l'art actuel. De fait, le paradoxe mis de l'avant par cette démarche tantôt inhibe, tantôt active des approches dialectisant visibilité et invisibilité. Malgré le fait que je puisse discerner un penchant auprès de plusieurs pour ce type de pratique, la limite qui se dresse devant moi serait peut-être de constituer « *de la communauté* » qui s'engagerait dans le secret des dieux tout en contribuant à faire de l'invisibilisation son *télos*. Ce type de pratique doit être malgré tout répandue, comme une traînée de poudre, mais de poudre d'escampette.

Par ailleurs, par la forme, la diffusion et le fond de mes projets, j'engage une posture critique face à des dimensions historiques, culturelles et politiques de l'art tout autant qu'une réflexion ontologique de l'artiste. De fait, la triade *Le cas Valérie Perron*, *Bartleby : Avez-vous dit visibilité?* et *Refus-acceptable : I Would Prefer Not To Do So* m'apparaît comme le premier exemple de projets s'engageant à m'invisibiliser en attribuant la gloire à autrui. La complexification que ces projets élaboraient était

révélatrice d'un labeur important pour que rien ne soit attribuable à moi. De plus, par la composition d'un public restreint et ciblé, un secret a été répandu sous l'apparat ordinaire et anonyme que revêtait *Insolence perdue*. Si mes premiers projets s'inséraient davantage dans le dispositif de l'art institué, mon plus récent projet portait le regard sur la vie pour s'y fondre; n'être que quelqu'un.

En définitive, s'engager dans ce type de recherche-crédation consiste en une forme d'abnégation de sa pratique. De fait, pour opérer en secret, je me dois de sacrifier des idées, des événements, des relations. Tous les projets qui me trottent en tête ne doivent pas absolument voir le jour, ils doivent tous passer un contrôle pour qu'advienne tôt ou tard une invisibilisation. En ce moment de fin de mémoire-crédation, la fiction et le *ghostwriter* m'apparaissent telles des figures intéressantes et riches en ce qui attire en leur part mythique et anonyme. Figures qui n'ont pas encore été sujettes d'une de mes recherches-crédations. Tenter de conjurer l'accumulation de visibilité par l'hétéronymie, un peu à la manière de Ferrando Pessoa, mais en art visuel, m'inspire tout particulièrement. Enfin, la démarche de l'opacité offensive offre une réflexion importante sur l'artiste et l'être dans notre société, éclairant les rouages de l'impérialisme du regard qui régit nos corps.

## BIBLIOGRAPHIE

- Aeschimann, E. et Zizek, S. (2008, 16 février). Nous allons devoir redevenir utopiques. *Libération*. Consulté à l'adresse [http://www.liberation.fr/evenement/2008/02/16/nous-allons-devoir-redevenir-utopiques\\_65219](http://www.liberation.fr/evenement/2008/02/16/nous-allons-devoir-redevenir-utopiques_65219)
- Agamben, G. (1990). *La communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque* (M. Raiola, trad.). Turin : Seuil.
- Agamben, G. (1996). *L'homme sans contenu* (C. Walter, trad.). Starsbourg : Circé.
- Agamben, G. (2005). *Profanations* (M. Rueff, trad.). Paris : Payot & Rivage.
- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (M. Rueff, trad.). Paris : Payot & Rivages.
- Agamben, G. (2011). *L'amitié*. Paris : Payot & Rivages.
- Agamben, G. (2014a). *Bartleby ou la création; essai* (C. Walter, trad.). Strasbourg : Circé. (Original publié en 1995)
- Agamben, G. (2014b). *Giorgio Agamben présente Contributions à la guerre en cours de Tiqqun*. [document Web] Consulté à l'adresse <http://www.tiqqun.org/2014/12/giorgio-agamben-presente-contributions.html>
- Agamben, G., Grelet, S. et Potte-bonneville, M. (1999). Une biopolitique mineure. *Vacarme*, 10,(4), 4-10
- Armleder, J., Copeland, M., Metzger, G., Perret, M.-T., Philipot C. (Éd.). (2009). *Vides : une rétrospective / Voids: a retrospective*. Zurich : Geneva : Paris: JRP/Ringier; En collaboration avec Écart ; En co-édition avec Éditions du Centre Pompidou et Centre Pompidou-Metz.
- Aspe, B. (2006). *L'instant d'après : projectiles pour une politique à l'état naissant*. Paris : La fabrique.
- Aspe, B. (2013). *Horizon inverse*. Caen : Nous.

- Aspe, B. (2016). *Séance 1 : Le modèle de la guerre. La division politique*. [document Web] Consulté à l'adresse <http://ladivisionpolitique.toile-libre.org/seance-1-le-modele-de-la-guerre/>
- Aspe, B. (2017). *Séance 1 : Violence et dialectique. La division politique*. [document Web] Consulté à l'adresse <http://ladivisionpolitique.toile-libre.org/le-seminaire/seance-1-violence-et-dialectique/>
- Astruc, A. et Citton, Yves. (2015, novembre 16). « Attention à la communauté », conversation avec Yves Citton. [document Web] Consulté 3 décembre 2017 à l'adresse <https://communautedeschercheurssurlacomunauté.wordpress.com/publications/attention-a-la-communauté-conversation-avec-yves-citton/>
- Bernadi, F. (2009). *Precarious Rhapsody: Semio-capitalism and the Pathologies of the Post-Alpha Generation*. London: Autonomedia.
- Bidet, A. et Macé, M. (2011). S'individuer, s'émanciper, risquer un style (autour de Simondon). *Revue du MAUSS*, 38(2), 397-412.
- Bioy, C. A. (1940). *L'invention de Morel* (A. Pierhal, trad.). Paris : R.Laffont.
- Bordeleau, É. (2009). Anonymat de la présence vs display performatif. Une analyse de *Comment faire ?* de Tiqqun. *Chimères*, 69(1), 73-92.
- Bordeleau, É. (2010). *Que taire? : Ex-expression de soi et éthopoïétique*. Paris :Édition universitaire européennes.
- Bordeleau, É. (2012). *Foucault anonymat*. Montréal :Le Quartanier.
- Bordeleau, É. (2014a). *Comment sauver le commun du communisme? : essai*. Montréal : Le Quartanier.
- Bordeleau, É. (2014b). Le transindividuel et le démoniaque selon Bernard Aspe. *Spirale*, (248), 56–58.
- Bordeleau, É. (2015, mars). *Le collectif transindividuel à la fin de l'économie* [Document vidéo]. Communication présentée au colloque Les imaginaires de la communauté, Université du Québec à Montréal, Montréal. Consulté à

l'adresse <http://oic.uqam.ca/fr/communications/le-collectif-transindividuel-a-la-fin-de-leconomie>

- Borges, J. L. (2004). *Le livre des êtres imaginaires*. Paris : Gallimard.
- Bourriaud, N. (1999). *Formes de vie: l'art moderne et l'invention de soi*. Paris : Denoël.
- Bozzetto, R. (1999). L'invention de Morel. Robinson, les choses et les simulacres. *Études françaises*, 35(1), p.65-77.
- Butler, J. (2006). *Défaire le genre* (M. Cervulle, trad.). Paris : Éditions Amsterdam. (Original publié en 2004)
- Butler, J. (2006). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Citton, Y. (2009). Une réaction symptomatique. *Multitudes*, (35), 22-25.
- Combes, M. (2004). L'acte fou. *Multitudes*, 18(4), 63-71.
- Comité invisible. (2007). *L'insurrection qui vient*. Paris : La fabrique.
- Daalder, R. (2004). Feature : Bas Jan Ader in the age of Jackass. *Contemporary magazines*, (60), 1-4.
- Danis, A. et Lauron, J.-C. (réalisateur et scénariste). (1992). *Léolo* [film cinématographique]. Montréal, Québec : Network.
- Debord, G. (2008). *La société du spectacle* (Nachdr.). Paris : Gallimard. (Original publié en 1967)
- Deleuze, G. (2010). *Nietzsche*. Paris : Presses Univ. de France.
- Doyon/Demers (2014). Ratisser le réel/Raking the Real. Dans P. Couillard (dir.). Alain-Martin Richard Performances, manœuvres et autres hypothèses de disparition/Alain-Martin Richard Performances, manoeuvres and other hypotheses for disappearing (p. 243–521). Toronto / Alma (Qc) / Québec (Qc) : FADO / SAGAMIE / Les causes perdues.

- Engélibert, J. (2003). Problèmes de l'insularité : la clôture et la fente dans Le Château des Carpathes, L'Île du docteur Moreau et L'Invention de Morel. *Revue de littérature comparée*, 305(1), p. 23-34
- Foucault, M. (1983). *Le gouvernement de soi et des autres II : Le courage de la vérité*. Paris : Gallimard. (réédition 2009)
- Foucault, M. (1984). *Histoire de la sexualité III : Le souci de soi*. Paris: Gallimard.
- Gattolin, A. (2008). Guantanamo et son double. *Multitudes*, (4), 6.
- Heathfield, A. et Hsieh, T. (2009). *Out of now: the lifeworks of Tehching Hsieh*.  
Londre : Cambridge, Mass. : Live Art Development Agency ; MIT Press.
- Herbert, M. (2016). *Tell them I said no*. Berlin: Sternberg Press.
- Joos, J., (2002). Être un parmi d'autres. L'unicité de l'artiste face à l'anonymat (T. Barnard, trad.; C. Pontbriand, dir.). *Parachute. anonymat\_anonymity*(109), 71-91.
- Jouannais, J. (2003). *L'idiotie, art, vie, politique – méthode*. Paris : Beaux arts magazines.
- Jouannais, J. (2009). *Artiste sans oeuvres, I Would Prefer Not To*. Paris : Gallimard.
- Kaprow, A. (1996). *L'art et la vie confondus* (J. Donguy, trad.; J. Kelley, dir. *Essays on the Blurrings of Art and Life*). Paris : Centre Georges Pompidou
- Kierkegaard, S. (2006). *Miettes philosophiques ; (suivi de) Le concept de l'angoisse ; (suivi de) Traité du désespoir*. Paris : Gallimard. (Original publié en 1937)
- La Chance, M. & Martel, R. (2013). L'index du performatif. *Inter*, (115), 1-36.
- Lao-tseu. (1967). *taö-To King* (L. Kia-hway, trad.). Paris : Gallimard.
- Loubier, P. (2006). Travailler le réel : Quelques énoncés généraux sur art et contexte. *Inter*, (93), 32-33.

- Loubier, P., Ninacs, A.-M. et Centre des arts actuels SKOL (Éd.). (2001). *Les commensaux: quand l'art se fait circonstances*. Montréal : Centre des arts actuels SKOL.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Le visible et l'invisible: suivi de Notes de travail*. Paris : Gallimard.
- Mohar, M. (1997). *The Letter of Support*. [document Web]. Consulté à l'adresse <http://www.ljudmila.org/nettime/zkp4/69.htm>
- Mosna-Savoie, G., Santi, S. (2016). *Georges Bataille (1/4) : L'expérience poétique (partie 1)* [balado audio]. Consulté à l'adresse <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/georges-bataille-14-l-experience-poetique>
- Nietzsche, F. W. (1971). *Par-delà bien et mal*. Paris : Gallimard.
- Nietzsche, F. W. (1988). *Humain, trop humain, un livre pour esprits libres*. Paris : Gallimard.
- Nietzsche, F. W. (1996). *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris: Flammarion.
- Perreau, Y. (2017). *Incognito: anonymat, histoires d'une contre-culture*. Paris : Grasset.
- Platon. (2011). *Ménon*. Paris : Le Livre de poche.
- Pontbriand, C. (2002). anonymat\_anonymity (T. Barnard, trad.; C. Pontbriand, dir.). *Parachute. anonymat\_anonymity*(109), 6-7.
- Richard, A. (1990). Énoncés généraux : Matériau Manoeuvre. *Inter*(47), 1–2.
- Richard, A. et Couillard, P. (dir.). (2014). *Alain-Martin Richard Performances, manœuvres et autres hypothèses de disparition/Alain-Martin Richard Performances, manoeuvres and other hypotheses for disappearing* . Toronto / Alma (Qc) / Québec (Qc) : FADO / SAGAMIE / Les causes perdues.
- Robertson, C. (2014). La manœuvre et la mise en scène sociale de l'art/Manœuvres and the social staging of art. Dans P. Couillard (dir.). *Alain-Martin Richard Performances, manœuvres et autres hypothèses de disparition/Alain-Martin*

- Richard Performances, manoeuvres and other hypotheses for disappearing (p. 187–193). Toronto / Alma (Qc) / Québec (Qc) : FADO / SAGAMIE / Les causes perdues.
- Simondon, G. (1998). *L'individu et sa genèse psycho-biologique*. Paris : Jérôme Millon.
- Simondon, G. (2005). *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble : Millon.
- Simondon, G. (2012). *Du mode d'existence des objets techniques* (Nouv. éd. rev. et corr). Paris : Aubier.
- Sloterdijk, P. (2011). *Tu dois changer ta vie ! : de l'anthropotechnique* (O. Mannoni, trad.). Paris : Maren Sell.
- Świdziński, J. (2005). *L'art et son contexte: au fait, qu'est-ce que l'art?* Québec : Inter éditeur.
- Świdziński, J., Martel, R. (1997). *20 ans d'art contextuel: Jan Świdziński*. Québec : Éditions Intervention.
- Tchouang-tseu. (1985). *L'oeuvre complète*. Paris : Gallimard.
- Tiqqun. (2004). *Théorie du Bloom, Hommes-machines, mode d'emploi*. Paris : La fabrique.
- Tiqqun. (2009a). *Contributions à la guerre en cours*. Paris : La Fabrique.
- Tiqqun. (2009b). *Tout a failli, vive le communisme !*. Paris : La Fabrique.
- Virno, P. (2002). *Grammaire de la multitude : pour une analyse des formes de vie contemporaines* (V. Dassas, trad.), Paris : Éditions de l'Éclat.
- Wark, J. (2013). *Radical Gestures, Feminism and Performance Art in North America*. Montréal : McGill-Queen's university press.
- Wright, S. (2007). Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur. Dans *Catalogue XV<sup>e</sup> Biennale de Paris 2007*. Consulté le 5 octobre 2016 à l'adresse <http://archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008/tex/tlchg/wright.pdf>

Zaoui, P. (2013). *La discrétion, ou l'art de disparaître*. Paris : Éditions Autrement.

Zizek, S. (2010). *La subjectivité à venir: essais critiques*. Paris : Flammarion.