

Université de Montréal

**L'ACTION FURTIVE :
UNE ÉTUDE DE SES SITUATIONS DE DIFFUSION**

Par Alice Brassard

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté

en vue de l'obtention du grade Maîtrise ès arts (M.A.)

en histoire de l'art

Avril 2021

© Alice Brassard, 2021

Université de Montréal

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

L'action furtive :

une étude de ses situations de diffusion

Présenté par

Alice Brassard

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Christine Bernier
Président-rapporteur

Suzanne Paquet
Directrice de recherche

Analays Alvarez Hernandez
Membre du jury

Résumé

L'art furtif est un procédé artistique qui consiste à intégrer l'art de manière anonyme dans l'espace urbain, et ce, sans qu'une signalétique explicite en désigne le statut artistique. Créées sous l'anonymat, en secret et sans public, les actions furtives intègrent le champ artistique à travers la documentation que les artistes produisent pour les enregistrer. Cette documentation sera ensuite présentée dans plusieurs situations de diffusion. Cela va de l'exposition d'art jusqu'à son catalogue d'exposition, en passant par toutes formes de communications promotionnelles de l'exposition et dans lesquelles une documentation d'œuvre est susceptible d'apparaître : pamphlets, affiches, dossier de presse, site internet mis en place pour l'occasion, pages événementielles sur les réseaux sociaux, etc. Au-delà de ces situations de diffusion qui se rattachent à un événement précis, il y en a d'autres qui sont plus indépendantes : présentations, conférences, articles de revue, publications. Notre travail s'attache à démontrer plus concrètement, à travers le travail artistique de Diane Borsato, Karen Elaine Spencer et Steve Giasson, comment des documents photographiques faisant l'objet de différents modes de diffusion ont permis à des gestes, des interventions ou des performances qui semblent n'avoir rien de particulier — à part la volonté de passer inaperçus — de devenir des œuvres d'art connues. Nous cherchons à saisir les médiations ayant permis l'intégration des actions furtives dans le champ artistique. Il s'agit de mieux comprendre d'une part, leur nature, et d'autre part leur mécanisme de fonctionnement, soit tous les acteurs, les situations et les actions ayant participé à leur développement. L'étude des médiations permettra en retour d'identifier la fonction d'une documentation d'œuvre au sein d'une situation de diffusion — de même que la fonction de cette dernière — ce qui, tout bien considéré, permettra une meilleure compréhension de l'action furtive et de sa réception.

Mots clés : art actuel, art furtif, intervention, performance, documentation, photographie, réseaux sociaux

Abstract

Art furtif is an artistic process that consists of integrating art anonymously into urban space, without any explicit signage designating its artistic status. Produced anonymously, in secret and without an audience; furtive actions are integrated into the artistic field through documents of all kinds. These documents are then transmitted through a variety of media. These range from art exhibitions to exhibition catalogues and all of its forms of promotional communications in which the documentation of an artwork is likely to appear: pamphlets, posters, press kit, website set up for the occasion, event pages on social networks, etc. Beyond these modes of transmission, which are linked to a specific event, there are others more independent media such as presentations, conferences, journal articles and publications. Our task is to demonstrate, through the work of Diane Borsato, Karen Elaine Spencer and Steve Giasson, how photographs have made it possible for gestures, interventions, or performances, which seem to have nothing in particular—apart from their desire to go unnoticed—to become known works of art. Our goal is to understand the mediations that have allowed the integration of furtive actions into the artistic field. This study gives a better understanding of their nature and underlying mechanism. Studying mediations will in turn make it possible to identify the function of an artwork documentation within a given medium — as well as the function of the latter — which, all things considered, will provide a better understanding of furtive action and its reception.

Keywords: contemporary art, furtive art, intervention, performance, documentation, photography, social networks

Table des matières

Résumé	iv
Abstract	v
Table des matières	vi
Liste des figures	vii
Les remerciements.....	x
Introduction	1
L'art furtif.....	2
Les situations de diffusion.....	5
Une affaire de médiations	7
Des photographies d'œuvre d'art	8
Chapitre I. L'action furtive : une histoire d'action, de documentation et de diffusion	10
1.1. L'action furtive en trois temps	11
1.2. L'exposition d'art.....	20
1.3. Une situation intermédiaire	28
Chapitre II. Le web pour la diffusion : le cas de dream listener	35
2.1. Des actions d'imitation ou de dissémination.....	38
2.2. Le blogue <i>dream listener</i>	44
2.3. Le monde de l'art en ligne.....	53
Chapitre III. L'art à l'ère des réseaux sociaux numériques : le cas des performances invisibles.....	61
3.1. Performances invisibles (2015-2021).....	63
3.2. L'ère Instagram	71
3.3. Le monde de l'art interconnecté.....	81
Conclusion.....	86
Bibliographie.....	91

Liste des figures

- Figure 1.** Diane Borsato, *Sleeping with Cake*, performance discrète et photographie, Montréal, 1999, [En ligne], <https://www.dianebersato.net>, consulté le 30 mars 2021. © Borsato. 12
- Figure 2.** Diane Borsato, *Rolling on the Lawn at the Canadian Centre for Architecture (CCA)*, performance, intervention et photographies, Montréal, 1999–2000, [En ligne], <https://www.dianebersato.net>, consulté le 30 mars 2021. © Borsato. 14
- Figure 3.** Diane Borsato, *Touching 1000 People*, performance, intervention et photographies, Montréal 1999 et Vancouver 2003. Crédit photographique : Alexis Baldwin (Montréal 1999), [En ligne], <https://www.dianebersato.net>, consulté le 30 mars 2021. © Borsato. 14
- Figure 4.** Diane Borsato, *Artifacts in my Mouth*, performance, intervention et photographies, Musée de Saint-Hyacinthe, 2003. Épreuves numériques, tirage 3, 70,9 x 58,3 cm (chaque élément). Source : Musée des beaux-arts du Québec, numéro d’inventaire : 2006.223, [En ligne], <https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600031195>, consulté le 30 mars 2021. 21
- Figure 5.** Diane Borsato, « Sleeping with Cake and Other Affairs at the Heart » (2001 : 61-66), *TDR : The Drama Review*, [En ligne], <https://muse.jhu.edu/article/33047/pdf>. Montage de captures d’écran par Alice Brassard, 31 mars 2021. 23
- Figure 6.** Diane Borsato, *Sleeping with Cake*, 1999. Source : MONK, Philip et al. (2012). *Diane Borsato*, Toronto (Ontario) : Art Gallery of York University, p. 7). Numérisation par Alice Brassard, le 30 mars 2021. 29
- Figure 7.** Diane Borsato, *Sleeping with Cake*, 1999, épreuve numérique, tirage 3, 70,9 x 58,3 cm. Source : Musée des beaux-arts du Québec, numéro d’inventaire : 2006.219, <https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600031195>, consulté le 30 mars 2021. 29
- Figure 8.** Diane Borsato, *Sleeping with Cake*, 1999. Source : site web de l’artiste, <https://www.dianebersato.net/#/sleeping-with-cake/>, capture d’écran par Alice Brassard le 30 mars 2021. 30
- Figure 9.** karen elaine spencer, *dream listener* (2006-2007), photographies intervention urbaine, stationnement municipal Worthington 7, North Bay (Ontario), septembre 2007. © karen elaine

spencer. Crédit photographique : Ian-Patrick McAlister, [En ligne], <https://dreamlistener.wordpress.com/2007/09/>, montage photographique par Alice Brassard, le 30 mars 2021.37

Figure 10. karen elaine spencer, *dream listener* (2006-2007), photographie rêve-carton, coin des avenues Mont-Royal et Laval, Montréal, janvier 2007, [En ligne], <https://dreamlistener.wordpress.com/2007/09/>, consulté le 20 mars 2021. © karen elaine spencer.40

Figure 11. karen elaine spencer, *dream listener* (2006-2007), photographie rêve-carton, stationnement 4873 av. Notre-Dame-de-Grâce, Montréal, mai 2007, [En ligne], <https://dreamlistener.wordpress.com/2007/09/>, consulté le 20 mars 2021. © karen elaine spencer.40

Figure 12. karen elaine spencer, *dream listener* (2006-2007), billet de blogue, 1er août 2007, [En ligne], <https://dreamlistener.wordpress.com>, montage de captures d'écran par Alice Brassard, 30 mars 2021.45

Figure 13. karen elaine spencer, *dream listener* (2006-2007), photographie rêve-carton, abribus coin des rues Jean-Talon et Louis-Hémon, mars 2007, [En ligne], dreamlistener.wordpress.com/2007/03/, consulté le 30 mars 2021. © karen elaine spencer.55

Figure 14. karen elaine spencer, *dream listener* (2006-2007), photographie rêve-carton, abribus coin des rues Jean-Talon et Louis-Hémon, mars 2007. Source : LOUBIER, Patrice et karen elaine SPENCER (2011). *Porteur de rêves = Dream Listener*, Alma (QC) : Sagamie édition d'art, p. 25. Numérisation par Arttexte, 2020.55

Figure 15. Steve Giasson, *Performance invisible no. 1 (Respirer (au lieu de travailler))*, photographie, 26 mai 2015. Crédit photographique : par Daniel Roy, [En ligne], performancesinvisibles.com/fr/, consulté le 30 mars 2021. © Steve Giasson.67

Figure 16. Mladen Stilinović, *Artist At Work*, 1978, photographie, [En ligne], <https://mladenstilinoVIC.com/works/10-2/artist-at-work-03/>, consulté le 30 mars 2021. © Mladen Stilinović.67

Figure 17. Steve Giasson, *Performance invisible no. 5 (Adopter, pendant un certain temps, au coin d'une rue, la position de Marie van Goethem par Edgar Degas et demeurer debout dans une*

attitude de repos, les jambes en dehors, les pieds formant la quatrième position classique du ballet, les mains derrière le dos, le buste dressé et la tête rejetée en arrière), photographies, 26 mai 2015.

Crédit photographique : Daniel Roy, [En ligne], performancesinvisibles.com/fr/, montage photographique par Alice Brassard, le 30 mars 2021. © Steve Giasson.....69

Figure 18. Steve Giasson, *Performance invisible no. 5*, épreuve photographique de l’activation de Jean-Philippe Luckhurst-Cartier dans le cadre de Parcours Neuf à Cinq, Occurrences estivales 2015, Péristyle nomade, Montréal, 13 août 2015, [En ligne], performancesinvisibles.com/fr/, consulté le 30 mars 2021. © Steve Giasson.70

Figure 19. Steve Giasson, *Performance invisible no. 221 (Manquer de couleur)*, photographies, 19 février 2021. Crédit photographique : Martin Roy et retouches photographiques : Daniel Roy, [En ligne], performancesinvisibles.com/fr/, montage photographique par Alice Brassard, le 30 mars 2021. © Steve Giasson.75

Figure 20. Steve Giasson, profil Instagram *@nouvellesperfsinvisibles*, montage photographique et captures d’écran par Alice Brassard, le 30 mars 2021.77

Figure 21. Steve Giasson, publication de la Performance invisible « 221. Manquer de couleur », compte Instagram *@nouvellesperfinvisibles*, 23 février 2021. Capture d’écran par Alice Brassard, le 30 mars 2021.78

Figure 22. Mot-clic Instagram *#iongrigorescu*, montage photographique et captures d’écran par Alice Brassard, le 30 mars 2021.....78

Les remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de recherche, Mme Suzanne Paquet, pour sa rigueur, sa disponibilité et son support tout au long de ma rédaction. Je souhaite également remercier tous les professeur.e.s et les artistes de mon étude, Diane Borsato, karen elaine spencer et Steve Giasson, qui par leurs paroles, leurs écrits, leurs conseils et leurs critiques ont guidé mes réflexions et ont accepté de me rencontrer et répondre à mes questions durant mes recherches. Finalement, merci à ma famille et à mes ami.e.s pour votre écoute et votre soutien.

Introduction

En 1988, la Ville de Montréal inaugurait sur la Place Marguerite-Bourgeoys, en face du 85, rue Notre-Dame Est, l'une de ses nouvelles acquisitions d'œuvre d'art public : la sculpture-fontaine de Jules LaSalle qui commémorait la vie et l'œuvre de Marguerite Bourgeoys. Cette même année, ce que la Ville de Montréal ne savait pas, c'est qu'elle accueillait aussi dans son paysage urbain une autre œuvre permanente. *Comme un poisson dans la ville* (1988) de Gilbert Boyer était constituée à l'origine de douze plaques de marbre gravées d'inscriptions (Parent 2003). Apposées sur différents bâtiments de la ville, ces dernières rappellent la forme d'une plaque commémorative. Le public sera toutefois étonné de constater, à leur lecture, que les textes se rapportent davantage à un monde personnel, intime et quotidien, qu'à un événement historique et d'intérêt public. Enfin, l'œuvre de Boyer introduit un type d'art qui s'inscrit dans le paysage urbain avec d'autres modes que ceux ayant servi à définir jusque-là la notion d'art public.

Paul Ardenne écrit en 2001 qu'il y a deux types d'art dans une ville. Il y a d'abord celui « que la puissance municipale impose à la vue » (2001 : 41-51). Pensons dès lors aux sculptures monumentales, aux projets d'intégrations des arts à l'architecture ainsi qu'à l'environnement (1 %) et aux œuvres issues de commandes ou de concours que nous voyons dans la Ville de Montréal. Cet art, mentionne-t-il, apparaît comme un élément insignifiant d'un paysage urbain conçu comme une carte postale et se réduit ainsi au statut de mobilier urbain. À cet art public, notion désignant généralement les œuvres pérennes qui sont situées dans des lieux d'accès publics (extérieurs ou intérieurs), s'oppose un autre type, un art urbain qui est plus éphémère et souvent socialement engagé. Les artistes de cet art usent davantage de la ville comme un réservoir d'expériences et de situations potentielles (Babin 2001).¹ Sous forme de performances, ou encore d'interventions *in situ*, l'art urbain s'apparente plutôt à une pratique artistique qu'à une œuvre d'art. Son lieu

¹ L'article « Pratiquer la ville » (2001) de Sylvette Babin est accessible en ligne au <https://esse.ca/fr/pratiquer-la-ville>, consulté le 20 janvier 2019.

d'apparition n'est pas codé comme lieu d'art, pouvant ainsi créer une perturbation parce qu'il est là alors qu'il n'y est pas attendu ou pas souhaité (Loubier 2001 a : 43). Apparaissant comme des gestes, des actions ou des activités ordinaires réalisés dans l'espace public ou privé urbain, ces œuvres partagent la volonté de sortir des champs spécifiques à l'art.

Les œuvres qui nous intéressent ici se situent de ce côté-là. Notre premier cas d'étude est un corpus d'œuvres performatives que l'artiste canadienne Diane Borsato a réalisé au cours de l'année 1999 à Montréal. Il s'agit plus particulièrement de trois œuvres, dont la première s'apparente à une expérience conduite dans l'espace privé (*Sleeping with Cake*, 1999), alors que les deux autres sont des interventions dans l'espace public urbain (*Rolling on the Lawn at the Canadian Centre for Architecture*, 1999–2000 et *Touching 1000 People*, 1999–2003). Notre second cas d'étude correspond à l'œuvre sérielle *dream listener* (2006-2007) de l'artiste pluridisciplinaire canadienne karen elaine spencer. Pendant un an, cette dernière sillonne les rues de la ville de Montréal avec des panneaux de carton sur lesquels étaient inscrits ses rêves. Pour notre troisième cas d'étude, nous avons choisi un projet qui possède plusieurs points en commun avec celui de spencer, s'apparentant aussi à une œuvre sérielle. Il s'agit du projet de longue haleine des *Performances invisibles* (2015-2021) de l'artiste conceptuel canadien Steve Giasson. Dans ce projet, l'artiste réalise des centaines de micro-interventions qui portent le titre de « performances invisibles ». Les deux œuvres sérielles ont été réalisées en collaboration avec le centre de diffusion d'art multidisciplinaire DARE-DARE.²

L'art furtif

Depuis les deux dernières décennies, l'art furtif au sein des pratiques d'intervention urbaine suscite l'attention de plusieurs chercheurs, qui le définissent par diverses appellations : *art off radar* (Nato Thompson), art inorganique (Paul Ardenne 2001), pratiques invisibles (Babin 1999), art à faible coefficient de visibilité artistique (Wright 2007), art furtif (Patrice Loubier 2001 a ; Ardenne

² OBNL fondé en 1985, DARE-DARE est situé à Montréal. Le centre soutient la recherche et valorise l'implication d'artistes aux pratiques émergentes. Depuis 2004, le centre poursuit un projet d'articulation urbaine, Dis/location, qui choisit la ville comme contexte de diffusion et consacre sa programmation exclusivement à des projets dans l'espace public : <http://www.dare-dare.org>.

2015) et action furtive (Sophie Lapalu 2010 ; 2017). Au Québec, l'expression d'« art furtif » revient à Patrice Loubier. Critique et historien de l'art, ce dernier a signé au cours de sa carrière de nombreux textes dans des périodiques, des ouvrages collectifs et des catalogues d'exposition, portant sur l'art d'intervention et sur les nouvelles formes d'art public. Une grande partie de ses recherches est consacrée aux pratiques furtives. Il souligne que l'adjectif « furtif » en art est d'abord introduit par le critique d'art et commissaire d'exposition Marc-Olivier Wahler (2000), lorsqu'il décrivait les œuvres de l'exposition *Transfert*, présentée à Bienne (Suisse). Ces dernières lui rappelaient les actions furtives des bombardiers américains lors de la guerre du Golfe, qui étaient indétectables et passaient sous le radar (Loubier 2016 : 13). C'est dans cet esprit militaire et clandestin que Loubier emprunte à Wahler l'adjectif « furtif » pour analyser les interventions urbaines dans son projet *Les Commensaux* (2000-2001). Notre recension de ces études démontre que ces différentes nomenclatures désignent toute cette même démarche, dont les artistes usent pour leurs interventions ou leurs performances, qui consiste à intégrer l'art de manière anonyme dans l'espace urbain, et ce, sans qu'une signalétique explicite en désigne le statut artistique.

Les textes de tous ces auteurs apportent des éléments factuels concernant la dimension furtive, qui nous aide à la situer dans les œuvres que nous souhaitons examiner. L'adjectif « furtif », d'après le *Larousse*, désigne « ce qui se fait rapidement, à la dérobée, de manière à échapper à l'attention ».³ En ce sens, l'expression d'action furtive désignerait des interventions ou des performances en apparences anodines que l'artiste exécute ou pose dans l'espace urbain. L'intervention ou la performance serait donc de nature transgressive et n'aurait rien de spectaculaire. L'acte porté par l'artiste susciterait auprès du public-témoin le même effet que celui des gestes ordinaires que nous posons quotidiennement. Ainsi, en plus de courir le risque de ne pas être perçues comme œuvres d'art, les œuvres furtives sont d'autant plus susceptibles de tout simplement passer inaperçues aux yeux du public auxquelles elles se destinent (Loubier 2002 : 12). Sachant que ces actions se cachent *a priori* des radars artistiques comment les historiens et les théoriciens de l'art contemporain s'y prennent-ils pour les repérer ? La question se pose de savoir comment les actions furtives parviennent à intégrer le champ artistique.

Les études des auteurs évoquées permettent également d'affirmer l'importance des documents d'œuvre, ces derniers permettant à l'action furtive d'intégrer le champ artistique

³ Larousse, *Furtif, furtive*, en ligne au <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/furtif/35637>, consulté le 1 septembre 2019.

(Loubier 2002 ; Ritter 2005 ; Lapalu 2010 ; 2017). La documentation des pratiques artistiques non pérennes, comme le rappelle Anne Bénichou, professeure d'histoire et théorie de l'art à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), constitue une source essentielle pour les historiens et les théoriciens de l'art contemporain, puisqu'elle comble en quelque sorte l'absence des œuvres et sert à imaginer leur proposition artistique initiale (2010 : 14). Cette conception sous-tend aussi l'idée que la documentation d'œuvre propose une expérience esthétique. Or, les études consacrées aux pratiques furtives traitent rarement de la documentation des actions furtives. La rare attention accordée aux documents d'art furtif était déjà signalée par la commissaire française Sophie Lapalu dans ses travaux (2010 ; 2017). Cette dernière remarque que dans les analyses qui en sont faites, la représentation des gestes ou leurs formes de publications ne sont pas étudiées (Lapalu 2017 : 56). La commissaire française prend l'exemple du catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-Arts d'Antibes, *Francis Alÿs* (2001), dans lequel les analyses des actions de l'artiste sont toujours illustrées, mais le statut des différentes formes reproduites (captures vidéo, peintures, dessins, photographies...) n'est jamais abordé (Lapalu 2017 : 56). Si les études sur l'art furtif traitent plus ou moins de cet aspect, la documentation a toutefois été largement abordée au sujet d'autres pratiques artistiques telles que la performance.

Dans son mémoire de Master *Les actions furtives : un paradoxe ?* (2010), Lapalu démontre qu'une action furtive fonctionne dans l'imbrication de l'action, de la documentation et de la diffusion et que nous ne pouvons affirmer une primauté de l'une sur les autres, puisque chacune assure l'existence de l'autre (Lapalu 2010 : 154). Parmi la chaîne de médiations particulières à l'action furtive, il semblerait que l'aspect de sa diffusion ait peu été étudié. Notre recension des écrits sur le sujet fait d'ailleurs état de ce manque. Il est toutefois fautif de penser que la diffusion n'a jamais été abordée dans ces études ou que ces dernières ne reconnaissent pas son influence. En 2014, Patrice Loubier relevait d'ailleurs l'importance de la diffusion pour les œuvres d'art « allographiques », soit les œuvres qui n'ont pas d'objet fixé. Dans son article « (Dé) cadrer le cadre » (2014), Loubier observe le fonctionnement des éléments de médiation d'un cas particulier, soit la série d'interventions urbaines du peintre montréalais Maclean (2000-2001). Pendant quelques mois, à Montréal, Maclean a dissimulé, par des bandes de vinyle rouge, les lettres R et E de plusieurs panneaux d'arrêt de la ville, substituant ainsi au mot « arrêt » le mot « art ». Les interventions de Maclean, considérées *in situ*, éphémères et furtives intègrent le champ artistique à travers des documents photographiques. En effet, l'artiste a pris le temps de photographier les

panneaux d'arrêt sur lesquels il est intervenu. Ces documents photographiques seront dévoilés au public dans une autre œuvre intitulée ART réalisé par l'artiste trois ans après sa série d'interventions urbaines. Il s'agit d'un ensemble de collages photographiques, qui présente les documents photographiques au centre d'un fragment d'une carte de Montréal. L'analyse reconnaît l'importance de la diffusion lorsque l'auteur avance qu'une œuvre d'art n'est rien sans elle (Loubier 2014 : 196).

Dans le contexte spécifique de l'art furtif, l'aspect de la diffusion des œuvres semble, à ce stade, encore nouveau à développer. Comme le soulève Sophie Lapalu (2017 : 24), l'action furtive porte en elle la question de son accessibilité : « comment en prendre connaissance, comment l'identifier si son principe même est de ne pas être aperçue en tant qu'œuvre ? » Afin de répondre à ces questions, nous proposons ainsi une étude sur les situations de diffusion d'une action furtive. Que signifie « diffuser » une action furtive ? Quelles sont les situations de diffusion d'une action furtive ? Quels impacts ont-elles sur l'action et sur les corpus de documentation ? Ces questions constituent les lignes directrices de notre mémoire.

Les situations de diffusion

Dans notre étude, le terme « diffusion » désigne précisément une situation dans laquelle une œuvre d'art est présentée au public. L'œuvre furtive intègre le champ artistique à travers des documents d'œuvre. Ces derniers seront ensuite présentés dans plusieurs situations de diffusion. Cela va de l'exposition d'art jusqu'à son catalogue d'exposition, en passant par toutes formes de communications promotionnelles de l'exposition et dans lesquelles le document photographique de l'œuvre est susceptible d'apparaître : pamphlets, affiches, dossiers de presse, sites web mis en place pour l'occasion, pages événementielles sur les réseaux sociaux, etc. Au-delà de ces situations de diffusion qui se rattachent à un événement précis, il y en a d'autres qui sont plus indépendantes : présentations, conférences, articles de revue, publications. Notre compréhension d'une situation de diffusion correspond en quelque sorte à celle d'une exposition d'art qui, comme le montre Jean Davallon (2010), dispose des objets dans l'espace pour deux raisons. La première étant qu'elle les donne à voir pour permettre une rencontre du visiteur avec les objets exposés, alors que la seconde

est plutôt pour « faire comprendre » ou « pour dire quelque chose » (2010 : 229-230). De ces deux conceptions différentes, Davallon remarque ainsi qu'une exposition est à la fois un agencement technique d'ordre visuel et communicationnel. Comme média, l'exposition d'art est un canal de communication permettant de voir des objets et indiquant comment les regarder (Davallon 1999).

Empruntant à l'exposition d'art ces deux fonctions différentes, afin de définir celles d'une situation de diffusion, la question se pose de savoir ce qui les différencie l'une de l'autre. Précisons d'abord qu'il ne s'agit pas ici de percevoir une situation de diffusion comme une exposition d'art, car cette dernière présente effectivement une caractéristique majeure que l'on ne retrouve pas dans toutes les situations. Une exposition d'art, comme le remarque Jérôme Glicenstein en citant Davallon (1986), est une « installation en un même lieu de choses et d'un public » (2013 : 101). Dans sa définition de l'exposition, Davallon insiste sur la présence du public (des visiteurs d'une exposition) dans l'espace même des objets exposés. Le public est ainsi considéré comme une composante de l'installation, au même titre que les objets. Pour confirmer ceci, il suffit simplement de regarder les éléments qui sont propres à un lieu d'exposition. Dispositifs de protection incendie, signalétique d'issues de secours, éclairage général, informations générales ou utiles, tous ces éléments propres à la sécurité d'un lieu sont pensés pour le public afin qu'il puisse l'utiliser. En revanche, le public de certaines situations de diffusion, comme un catalogue ou une page web, ne se retrouve pas dans le même lieu que les choses présentées. En effet, l'espace de l'installation est différent dans la mesure où il est séparé du public. Notre étude considère ainsi les expositions d'art (et plus précisément celles des actions furtives) comme étant des situations de diffusion, mais pas l'inverse. En effet, les situations de diffusion ne sont pas toutes des expositions d'art, celles-ci n'en étant qu'une catégorie.

Déployée sur plusieurs supports de diffusion, analogiques ou numériques, la documentation de nos trois cas d'étude offre une vue sur l'ensemble des situations que les artistes utilisent pour présenter leur travail furtif : présentations, conférences, expositions d'art, événements d'art, publications, documentations promotionnelles, sites web, réseaux sociaux numériques, etc. S'il existe une multitude de situations de diffusion pour une œuvre furtive, dont les formes varient grandement, l'objectif n'est pas ici de prioriser une sorte de situation plus qu'une autre et de chercher à défendre le potentiel de l'une ou l'autre. L'intérêt porte plutôt sur la situation de diffusion qui aura eu un impact déterminant dans l'existence d'une œuvre furtive. Cet impact peut

se comprendre à la façon dont le sociologue français Antoine Hennion (2015) conçoit une médiation qui est active, productive et transformatrice de quelque chose.

Une affaire de médiations

[...] la médiation est active et productrice, elle fait l'œuvre, l'art, le goût, l'amateur, elle n'en est pas le support neutre ou l'obstacle déficient ; et cette œuvre, ce n'est pas un objet extérieur, dont il n'y aurait qu'à contrôler la conformité à un modèle pour en juger la qualité : elle n'existe qu'en nous, si elle nous transporte, nous émeut, nous transforme (Hennion 2015 : 118).

Comprendre l'« impact » d'une situation comme Antoine Hennion décrit une médiation, c'est aussi admettre que les situations de diffusion ne sont pas de simples intermédiaires qui permettent à l'œuvre d'art d'entrer en rapport avec le public. Dans notre étude, les situations de diffusion s'envisagent plutôt comme des environnements participatifs produisant des « médiations » qui, pour certaines, permettront à des propositions furtives d'exister sous forme d'œuvre d'art. À cet effet, nous poursuivons ici l'hypothèse avancée par Sophie Lapalu (2010) au sujet des actions furtives, en démontrant que ces œuvres ne représentent pas le travail d'une seule personne isolée, soit l'artiste, mais plutôt la production commune de plusieurs acteurs.

Cette idée qu'une œuvre d'art existe grâce à une chaîne de coopération dans laquelle l'artiste dépend d'autres personnes pour son aboutissement nous ramène évidemment au concept de « monde de l'art » élaboré par le sociologue Howard S. Becker aux États-Unis au début des années 1980. L'argument de Becker est « obstinément » simple, comme dira Pierre-Michel Menger : « créer, c'est faire, et c'est faire des choses en coopérant avec d'autres » (Menger 2013 : 146). Ainsi, pour reprendre la démarche de Becker dans le cadre qui nous intéresse, il s'agit de repérer les acteurs ou les participants impliqués dans le développement d'une médiation, au sein d'une situation de diffusion, et de saisir leurs efforts collectifs. Dans une situation de diffusion, artistes, commissaires d'exposition, éditeurs, public, spécialistes et autres acteurs forment chacun

un sous-groupe de participants apportant une contribution indispensable et irremplaçable puisqu'elle conduira à la création de médiations.

Enfin, arrêtons-nous à ces médiations qui font, du moins dans notre étude, les actions furtives. Il s'agit de mieux comprendre d'une part, leur nature, et d'autre part leur mécanisme de fonctionnement, soit tous les acteurs, les situations et les actions ayant participé à leur développement. L'étude des médiations permettra en retour d'identifier la fonction d'une documentation d'œuvre au sein d'une situation de diffusion — de même que la fonction de cette dernière — ce qui, tout bien considéré, permettra une meilleure compréhension de l'action furtive et de sa réception.

Des photographies d'œuvre d'art

À travers la documentation photographique de nos études de cas, nous analysons trois phénomènes de médiation différents qui auront permis à des gestes, des interventions ou des performances — qui, en un premier temps, partagent la volonté de ne pas être visible et reconnue pour ce qu'ils sont, soit des manifestations artistiques — d'être reconnus comme des actions furtives. Ces trois phénomènes de médiations découlent chacune d'une situation de diffusion différente. Pour chaque cas d'étude, il s'agit de repérer l'action de la médiation, les acteurs ayant participé à sa production, le mode d'existence des photographies d'œuvre, la réception d'une action furtive et l'engagement du public.

Dans un premier temps, nous analysons à travers les œuvres performatives de Diane Borsato, une médiation de l'ordre de la transmission. Découlant d'une exposition d'art, cette médiation transforme notamment la documentation photographique en objet d'art. Ce premier chapitre est aussi l'occasion de définir davantage ce qu'est une action furtive. Dans un second temps, nous explorons, à travers l'œuvre *dream listener* de karen elaine spencer, une médiation qui est de l'ordre de la reproduction où les photographies prolongent l'existence des actions urbaines en reproduisant leur manœuvre *in situ* dans le web. Ce second chapitre introduit le potentiel des environnements numériques dans le développement et la réception d'une action furtive. De plus, il ouvre la porte à une nouvelle conception d'une situation de diffusion et introduit le public comme

participant important au développement de la médiation. Dans un troisième temps, nous explorons enfin à travers les *Performances invisibles* de Steve Giasson une médiation qui est de l'ordre de la connexion. En effet, les photographies documentant l'œuvre deviennent des entités interconnectées à d'autres dans les réseaux numériques. Ce troisième chapitre est l'occasion d'approfondir nos réflexions sur les environnements numériques pour la diffusion, entamées dans le chapitre précédent. D'une part, le public acquiert un nouveau rôle au sein de l'action furtive. D'autre part, la plateforme sociale est beaucoup plus présente.

Chapitre I. L'action furtive : une histoire d'action, de documentation et de diffusion

Fournir une définition juste et concrète de ce qu'est l'art furtif n'est pas une tâche simple, car ce terme désigne plus une tendance, un comportement, une manière de faire de l'art qu'un mouvement artistique, une discipline ou un médium fixe. L'appellation *art furtif*, comme le souligne Marianne Bourcheix-Laporte (2012 : 44), émerge par besoin de désigner un type d'art dont la pratique ne semble pas rejoindre les catégories du discours de l'art. L'art furtif s'envisage ainsi comme un procédé artistique qui consiste, pour un artiste, à créer et présenter de l'art de façon anonyme. S'il s'agit d'une performance, par exemple, l'artiste ne doit pas faire d'annonce à son sujet et doit l'exécuter sans convier de public. Dans ce mémoire de recherche, notre intérêt se porte sur les performances et les interventions qui appliquent ce procédé artistique et que nous appelons des actions furtives.

Qu'est-ce qu'une action furtive ? Comment s'élabore une action furtive ? Comment se diffuse une action furtive ? Ce premier chapitre se développe autour de ces trois questions auxquelles nous tenterons de répondre en observant un corpus d'œuvres performatives produit en 1999 par l'artiste canadienne Diane Borsato. Ces œuvres, que nous présenterons bientôt, nous permettent, dans un premier temps, de dresser une typologie (non exhaustive) des types d'action furtive. Dans un second temps, ce corpus permet de relever une première chaîne de médiations, qui prend forme selon un agencement triangulaire, soit celui de l'action, la documentation et la diffusion. Ce premier chapitre est également une occasion d'approfondir le concept de médiation qui, en sociologie de l'art, est une conception en réseau des intermédiaires et reconnaît leur action dans la construction des productions et de leur diffusion. L'approche sociologique de la médiation nous permet ainsi d'étudier les situations de diffusion d'une action furtive. En dépit de leur nature très variée — qu'il s'agisse d'une exposition, d'un article, d'un ouvrage, d'un site web —, toutes ces situations contribuent à l'identité d'une action furtive en tant qu'œuvre, en plus de la mettre en scène (Loubier 2014 : 192).

1.1. L'action furtive en trois temps

Diane Borsato, née à Toronto (Ontario) en 1973, est une artiste pluridisciplinaire œuvrant avec la performance, la micro-intervention, l'installation ainsi que les médiums tels que la photographie, la vidéo, le dessin et le texte. En renouant avec l'ambition des Avant-gardes de dissoudre l'art dans la vie, qui avait mené à une remise en cause de la notion d'objet d'art et des formes de sa diffusion, elle fait disparaître les limites entre l'intime et le public, entre la science et le sensible, entre le procédé scientifique et celui qui est artistique (Borsato 2001).

En 1999, l'artiste vit à Montréal, dans un appartement sur la rue du Fort. Au courant de l'année, elle réalise des performances et des interventions urbaines qui possèdent des caractéristiques propres à l'art furtif. Chez elle, Borsato conduit en privé une performance « discrète » sur la notion du réconfort, qui s'apparente à une petite expérimentation excentrique (fig.1).⁴ L'artiste dort avec des gâteaux dans son lit pendant une nuit entière pour contrer son sentiment de solitude (*Sleeping with Cake*, 1999). En dormant avec de la nourriture « réconfortante » telle que des gâteaux, l'artiste eut la réflexion que la présence physique de ces aliments susciterait peut-être ce même sentiment de réconfort et de bien être que lorsqu'ils sont consommés (Borsato 2001 : 62-63). Les interventions que l'artiste conduira cette même année dans l'espace public paraîtront tout aussi étranges que celle effectuée dans l'espace privé. Un après-midi d'été, on la verra faire des roulades sur la majestueuse pelouse de façade du Centre canadien d'architecture (CCA), une intervention qu'elle répétera pour toutes les saisons de l'année suivante (*Rolling on the Lawn at the Canadian Centre for Architecture*, 1999–2000) (fig. 2). Ensuite, pendant tout le mois d'octobre, l'artiste déambulera dans la ville pour y toucher des étrangers (*Touching 1000 People*, 1999-2003) (fig. 3). Cette intervention a été performée en premier lieu en

⁴ Dans son article « *Sleeping with Cake and Other Affairs of the Heart* », Diane Borsato (2001 : 62) utilise l'appellation en anglais « *eccentric research* » pour parler des performances *Sleeping with Cake* et *The Broth* (1999). Dans cette dernière, l'artiste fait bouillir des objets qu'elle affectionne afin de savoir s'il est possible d'en extraire leur valeur sentimentale. Borsato applique un protocole de recherche qui repose sur l'expérimentation, la collecte de données, les observations et les conclusions, pour donner forme à des réflexions ou des considérations non scientifiques, mais plutôt personnelles ou intimes qu'elle a sur ses sentiments ou sur son quotidien.

1999, à Montréal, et ensuite réactualisée pendant dix jours à Vancouver en 2003. Conçues comme des expériences individuelles, n'appelant aucun public, ces œuvres performatives n'ont pas été annoncées au préalable comme œuvres d'art et se destinent à un spectateur accidentel et c'est pourquoi nous les qualifions d'« actions furtives », car elles possèdent les caractéristiques propres à l'art furtif : sans spectateurs, anonymes, *in situ* et éphémères.



Figure 1. Diane Borsato, *Sleeping with Cake*, performance discrète et photographie, Montréal, 1999, [En ligne], <https://www.dianebersato.net>, consulté le 30 mars 2021. © Borsato.

Aujourd'hui, ces actions furtives sont considérées comme des œuvres fondatrices de la pratique artistique de Diane Borsato. Depuis leur réalisation en 1999, il semble que ces œuvres n'aient jamais arrêté de refaire surface sur la scène artistique au Canada. En 2006, les photographies de ces œuvres ont été acquises comme objets d'art par le Musée des Beaux-arts du Québec (MBANQ) pour sa collection d'art contemporain (1950-2000). Elles ont aussi été montrées dans plusieurs autres expositions d'art ou événements artistiques⁵, ont fait l'objet de nombreuses études et de présentations. De ce fait, on se demande comment de telles œuvres d'art qui, rappelons-le,

⁵ Sur le site web de l'artiste [dianebersato.net], les œuvres performatives *Sleeping with Cake*, *Touching 1000 People* et *Rolling on the Lawn at the Canadian Centre for Architecture (CCA)* ont leur propre page web sur laquelle on retrouve notamment une liste de tous les expositions et événements artistiques dans lesquels elles ont été présentées.

partent d'expériences excentriques ou d'interventions réalisées en cachette peuvent encore avoir autant de résonance aujourd'hui. Par exemple, l'Université de New York (NYU) a tout récemment invité l'artiste à présenter son œuvre *Sleeping with Cake* dans une conférence.⁶ Posons d'emblée la fameuse question du sociologue des médiations : « Que s'est-il donc passé depuis ? » C'est la question que pose Nathalie Heinich au tout début de son ouvrage *Faire voir*, une étude qui s'intéresse aux intermédiaires entre l'œuvre d'art et son public (2008 : 7).

En 2010, Sophie Lapalu avait répondu implicitement à cette question lorsqu'elle s'interrogeait sur le paradoxe des actions furtives exposées. Son étude retrace en quelque sorte l'intégration d'une action furtive dans le champ artistique et dégage une première chaîne de médiations qui servira de base à celle de nos cas d'étude : l'action, la documentation et la diffusion.⁷ Ainsi, l'auteure avance que les actions furtives fonctionnent dans l'imbrication de ces trois aspects et que nous ne pouvons affirmer une primauté de l'un sur les autres, puisque chacun assure l'existence de l'autre (Lapalu 2010 : 154). D'abord, l'action dépend de sa documentation et sa diffusion pour être reconnue artistiquement ; ensuite, la documentation dépend de son action pour exister et de sa diffusion pour son statut artistique ; et finalement, la diffusion dépend de son action pour avoir un sujet et de sa documentation pour avoir quelque chose à montrer. Sans ces médiations, comme le formule si bien Nathalie Heinich, nous ne verrions rien (2008 : 9).

⁶ Entretien avec l'artiste en mars 2020.

⁷ Sophie Lapalu (2010 : 125), utilise les termes « artefacts » et « exposition » au lieu de ceux que nous avons employés. Dans son étude, les artefacts désignent tous les enregistrements, technologiques ou non, qui sont produits autour de l'action furtive et qui sont conservés dans les institutions. Tout compte fait, nous aurions pu aussi employer ce terme pour désigner la production documentaire qui entoure nos cas d'étude. Notre familiarité avec le terme « documentation » nous pousse toutefois à le préférer. Nous préférons aussi utiliser le terme « diffusion », car notre recherche s'intéresse aux diverses situations de diffusion d'une action furtive, n'impliquant pas seulement les expositions d'art.



Figure 2. Diane Borsato, *Rolling on the Lawn at the Canadian Centre for Architecture (CCA)*, performance, intervention et photographies, Montréal, 1999–2000, [En ligne], <https://www.dianebersato.net>, consulté le 30 mars 2021. © Borsato.



Figure 3. Diane Borsato, *Touching 1000 People*, performance, intervention et photographies, Montréal 1999 et Vancouver 2003. Crédit photographique : Alexis Baldwin (Montréal 1999), [En ligne], <https://www.dianebersato.net>, consulté le 30 mars 2021. © Borsato.

1.1.1 Un art sans œuvre d'art, sans artiste et sans public⁸

D'une perspective moderniste, l'art furtif peut remettre en question les notions d'œuvre d'art, d'artiste et de public. L'acception traditionnelle qui confine l'œuvre d'art à un objet définitif, durable et unique apparaît inadaptée pour penser les œuvres performatives de Diane Borsato. Dormir avec des gâteaux, faire des roulades et toucher discrètement des étrangers sont des actions qui assimilent l'idée d'œuvre à des gestes ou à des activités de la vie ordinaire. Ce sont des actions qui ne sont en aucun cas spectaculaires et ne se réclament pas comme œuvre d'art au moment de leur performance. À ce propos, on pourrait considérer le procédé de l'art furtif dans le sillage des pratiques artistiques éphémères, performatives et conceptuelles des années 1960-1970 qui ont participé à l'extension de la notion d'œuvre d'art. Ces pratiques artistiques auront permis notamment de se débarrasser de l'objet comme œuvre d'art qui prédomine sur le processus de création, de penser l'art en dehors du spectaculaire, du notable et de l'économie de la visibilité (Wright 2007 : 2).

Stephen Wright, dans l'introduction du catalogue d'exposition de la XVe Biennale de Paris (2007), résume parfaitement le paradoxe que propose l'art furtif en le formulant comme un art sans œuvre, sans artiste et sans spectateur (2007 : 2). En inscrivant ses œuvres « à l'extérieur du radar »⁹, Diane Borsato met en péril son statut d'artiste lorsqu'elle ne réclame pas ses actions comme œuvres d'art. Comme le souligne Paul Ardenne, dans un article sur l'art furtif (2015 : 64), une telle attitude peut ainsi créer l'impression que l'artiste furtif s'est absenté de la scène artistique. Marc-Olivier Wahler, celui à qui l'art furtif doit toute sa connotation militaire, avait eu à ce propos une comparaison assez amusante. Dans le catalogue d'exposition *TRANSFERT* (2000), Wahler compare l'artiste furtif avec le célèbre personnage du lieutenant Columbo de la série télévisée policière américaine (2000 : 31) :

S'il fallait trouver un modèle commun aux artistes d'aujourd'hui, nul doute que le lieutenant remporterait également les suffrages. Il n'est certes pas

⁸ Nous empruntons cette expression à Stephen Wright (2007 : 2).

⁹ Traduction en français de l'expression anglaise « art off the radar ». Nous empruntons cette expression à Nato Thompson, commissaire de l'exposition *The Interventionists* présentée au Mass MoCA en 2004 et 2005. Ce dernier l'utilise dans son texte « Trespassing Toward Relevance » (2004 : 48), pour désigner les nouvelles pratiques artistiques aux États-Unis depuis les années 1990 (2004 : 48).

aussi doué que Superman. Il ne vole pas à la vitesse de la lumière et ne bénéficie ni d'une super-ouïe ni d'une vue à rayon X. Columbo se promène, aiguise sa curiosité au gré de la conversation, s'habille dans un supermarché, boit des verres. Comme tout le monde. Il n'accomplit pas le moindre acte héroïque pour débusquer le coupable.

Le personnage du lieutenant Columbo illustre deux caractéristiques propres à l'artiste furtif. Comme l'extrait plus haut le démontre, l'artiste est d'abord un citoyen ordinaire comme tout le monde. Il ne s'agit plus d'un superhéros doté de pouvoirs « abracadabrants » lui permettant de créer des œuvres d'art (Wahler 2000 : 30-31). Ensuite, l'artiste adopte une attitude militaire pour sa production artistique. Comme le lieutenant, l'artiste « développe des stratégies d'infiltration, élabore des réseaux furtifs et fausse les règles de visibilité » (Wahler 2000 : 31).

Conçues comme des actions ou des interventions individuelles et éphémères, les actions furtives de Diane Borsato produites en 1999 n'ont pas été annoncées au préalable comme œuvre d'art lors de leur réalisation. À ce moment, elles ne se destinent donc à aucun public de l'art, soit les spectateurs conscients et avertis qu'il y a une œuvre d'art devant eux. Aucun témoin n'était présent lorsque Borsato a dormi avec des gâteaux pendant une nuit entière, cette action ayant été effectuée en privé (*Sleeping with Cake*, 1999). En revanche, les actions qu'elle réalise en public se démarquent de celle performée en privé par la présence d'un public non averti. Ce dernier comprend des spectateurs-témoins qui sont présents lors des actions, mais qui n'ont aucune idée de leur valeur artistique. Il n'est pas difficile de s'imaginer qu'un citoyen montréalais aurait pu marcher sur le trottoir du boulevard René-Levesque Ouest et apercevoir, lorsqu'il passe devant le CCA, l'artiste faire des roulades (*Rolling on the Lawn at the Canadian Centre of Architecture*, 1999–2000). Dans ce scénario fort probable, le public non averti apparaît comme un témoin accidentel, qui fait une rencontre inopinée de l'œuvre. Il arrive aussi que le public non averti soit participatif malgré lui, comme les individus que Borsato touche discrètement dans *Touching 1000 People* (1999-2003). Si l'artiste ne fait pas appel au public de l'art lorsqu'elle effectue ses actions, ceci ne veut pas dire qu'elle s'en prive pour autant. En effet, elle dévoilera ses actions furtives au public après les avoir performées.

1.1.2 La seconde existence de l'action furtive

Produites sous l'anonymat, en secret et sans public, les actions furtives intègrent le champ artistique à travers des documents de toute sorte. Il peut s'agir de textes, d'images, de photos, vidéos, dessins, installations, sculptures ou autres objets, qui pallient l'absence des actions auxquelles ils se rapportent et servent à imaginer leur proposition initiale. L'œuvre *Sleeping With Cake* (fig. 1), par exemple, est illustrée par une image dans laquelle on observe, en gros plan, la surface d'un lit dans lequel on voit l'artiste étendue avec des gâteaux. Des vues d'un parquet en marqueterie apparaissent dans les coins de l'image, laissant supposer que le matelas a été déposé directement sur le sol d'une chambre à coucher. L'artiste, couverte par un drap aux motifs fleuris sur fond blanc, nous tourne le dos, étant couchée sur son côté droit. Derrière elle, on voit cinq des dix gâteaux qui longent sa silhouette. Sans protection, les gâteaux sont librement déposés sur la literie. Le système de documentation que développe Diane Borsato pour ses actions furtives et ses projets en général, nous rappelle celui de l'artiste Chris Burden qui, comme le remarque Anne Bénichou, sélectionnait une seule image par performance, réduisant délibérément la durée de la performance à un seul instant, et l'accompagnait d'une légende descriptive (Bénichou 2010 : en ligne). La photographie de *Sleeping with Cake* capture un moment précis de l'expérience entreprise par l'artiste et, d'après la luminosité de l'image, il s'agirait de celui après sa nuit passée avec les gâteaux : son réveil.

De ce fait la production documentaire, dans le contexte de l'art furtif, est un aspect primordial à considérer. Comme dirait Stephen Wright, elles offrent une « perception œuvrée » de l'œuvre absente.¹⁰ À cet égard, on considère que ces documents photographiques sont ce qu'Anne Bénichou appelle des « créations documentaires » (2010 : 47). Cette expression apparaît dans l'article intitulé « Ces documents qui sont aussi des œuvres... » (2010), dans lequel Bénichou montre la complexité du statut de la documentation dans le contexte de l'art contemporain. À partir d'exemples issus de pratiques artistiques très différentes, Bénichou remarque que de nombreux objets dans le champ de l'art aujourd'hui semblent fonctionner comme documentation à certaines

¹⁰ La notion de perception œuvrée est citée par Sophie Lapalu dans son étude sur le paradoxe des actions furtives exposées (2010 : 100). Sophie Lapalu mentionne en note de bas de page que la notion de perception œuvrée a été développé par Stephen Wright au cours de ses entretiens avec elle (2010 : 100).

occasions et comme œuvre à d'autres, ou encore relèvent des deux statuts à la fois (2010 : 47). L'expression création documentaire permet ainsi de considérer la nature hybride, à la fois documentaire et artistique, et/ou changeante de ces objets. Les documents photographiques des œuvres performatives de Borsato agissent à la fois comme une trace, une valeur testimoniale de la performance révolue, et comme œuvre d'art, puisqu'ils se retrouvent dans les salles d'expositions et proposent une expérience artistique. Enfin, la nature hybride d'un document d'œuvre amène à repenser la primauté de l'œuvre sur son document, opérant parfois un renversement complet de ce rapport (Bénichou 2010 : 56).¹¹

L'action furtive a donc deux existences. D'abord, elle est invisible puis visible ; secrète, puis révélée. Sa seconde vie se considère comme l'antithèse de la première, car il semblerait qu'elle devient tout ce qu'elle évitait en premier lieu : une œuvre d'art avec un artiste et un public. Sophie Lapalu remarque d'ailleurs le paradoxe lié à l'acte de nomination d'action furtive : « nous ne sommes habilités à désigner une chose comme furtive que lorsqu'elle ne l'est plus — selon l'exacte logique du secret » (Lapalu, 2017 : 55). Dès lors, les actions furtives reposent sur une logique de la révélation. Les artistes agissent furtivement dans le but ultime de révéler leurs actes au grand jour.

1.1.3. De l'action à l'œuvre d'art

Pour qu'une action devienne œuvre d'art, il faut ajouter l'aspect de la diffusion à notre équation comme nous l'avons déjà signalé. Il s'agit plus particulièrement de la diffusion entourant la documentation d'une œuvre furtive, qui donne souvent lieu à plusieurs « situations » de présentation. Dans notre étude, les situations de diffusion opèrent comme un cadre qui, comme son acception usuelle l'entend, a la fonction déterminante d'entourer et de tracer une frontière autour des documents photographiques. Dans le contexte de l'art contemporain, il faut toutefois envisager ce cadre selon une conception élargie, qui s'étend bien au-delà de l'œuvre bidimensionnelle, et que Patrice Loubier situe plutôt « dans l'ensemble plus vaste des dispositifs de présentation et de

¹¹ Voir le texte de Bénichou « Ces documents qui sont aussi des œuvres... » (2010) pour plus de détail sur le sujet. Dans son texte, Bénichou introduit notamment sept cas de figure qui peuvent décrire les rapports entre l'œuvre et sa documentation (2010 : 56).

médiation des œuvres [...]» (2014 : 192). Loubier, dans son étude sur le cadre élargi (2014), démontre que ce dernier opère aussi comme celui qui entoure les œuvres bidimensionnelles : « le cadre *agit*, tout à la fois sur l'œuvre et sur nous, spectateurs, en conditionnant de manière notable la façon dont elle se donne à voir et dont nous la regardons » (2014 : 191).¹² Dans cette perspective, il s'agit de reconnaître le rôle actif et déterminant joué par les situations de diffusion dans le développement d'une action furtive.

Entreprendre une étude de l'ensemble des situations de diffusion qui entourent une action furtive s'avère sans aucun doute complexe et fastidieux. Traiter, par exemple, d'une photographie d'œuvre conservée dans un musée ou de son image vue par hasard sur des sites web de partage de photos (tel que Flickr et Instagram) n'est pas chose aisée, puisque ces différentes situations de diffusion ne sont pas comparables. Rappelons dès lors notre intérêt de recherche ici, qui porte précisément sur les situations de diffusion qui auront eu un impact déterminant dans l'existence d'une action furtive. On comprend aussi la nature de cet « impact » à la façon dont Antoine Hennion (2015) conçoit une médiation qui est active, productive et transformatrice. Par conséquent, notre compréhension de l'action furtive se fera à partir d'une étude de ses médiations. Le concept de médiation, en sociologie, est une conception en réseau des intermédiaires qui reconnaît leur mode actif dans la construction des productions sociales, de même que dans leur diffusion. Dans l'extrait suivant, le sociologue français rend compte de la musique comme étant un objet « fuyant », qui existe grâce à une multitude de médiateurs qui vont du musicien à son instrument, de sa production à son enregistrement et de sa diffusion à sa réception (Hennion 1993 : 14) :

La musique a des problèmes pour définir son fuyant objet, impossible à le fixer dans la matière ; sans cesse obligée de la faire apparaître, par une « performance », elle accumule les intermédiaires, les interprètes, instruments, supports, nécessaires à sa présence au milieu des musiciens ; elle se reforme continûment, vaste théorie de médiations en acte.

Pour Hennion, la musique est un exemple idéal où un concept, une idée initiale, se développe en fonction de l'action d'une série d'intermédiaires. Ce sont les interrelations entre ces médiateurs qui

¹² Patrice Loubier s'appuie sur les théories de Marin et de Simmel. MARIN, Louis. 1988. « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures ». *Cahiers du Musée national d'art moderne* Art de voir, art de décrire II (24) : 62 — 81. http://www.louismarin.fr/wp-content/uploads/sites/39/2019/05/Cahiers-MNAM-1988_compressed.pdf. Georg Simmel, « Le cadre. Un essai esthétique », *Le cadre et autre essai*, trad. par Karine Winkelvoss, Paris, Le Promeneur, 2003.

doivent être prises en compte pour comprendre le phénomène musical, car ce dernier « n'a pas d'objet à montrer, étant tout simplement une accumulation de médiateurs » (Hennion 2007 : 5). Dans le cadre de notre premier cas d'étude, nous sommes donc à la recherche d'une médiation particulière qui pourrait expliquer ce phénomène de résonance et de visibilité à long terme des œuvres performatives de Diane Borsato. À cet égard, l'exposition *Sleeping with Cake 1999-2003* fournit l'occasion d'une bonne entrée en matière, car elle aura notamment permis aux œuvres performatives de Diane Borsato une visibilité à long terme.

1.2. L'exposition d'art

Sleeping with Cake 1999-2003 est une exposition d'art qui réunissait des photographies documentant des projets artistiques de Diane Borsato qui avaient pour trait commun de tourner autour de la nourriture. Commissariée par Patrice Loubier, cette exposition a été présentée dans le cadre de la première édition d'*Orange*, un événement d'art actuel qui abordait les diverses problématiques de l'art actuel en lien avec la nourriture et l'agroalimentaire, organisé par le centre d'exposition Expression de Saint-Hyacinthe.¹³ On retrouvait dans cette exposition les expériences excentriques *Sleeping with Cake* et *The Broth* ainsi que d'autres projets relationnels tels que *Cooking with Zias* (1999), dans lequel Borsato cuisine avec chacune de ses tantes, et *Taste of Love Awards* (2000), dans lequel elle offre des certificats de mérite aux restaurants. L'exposition présentait également deux œuvres inédites, *Artifacts in my Mouth* et *Eating Light Among the Plants*, que l'artiste a conçues spécialement pour l'occasion, dans le cadre de sa résidence au Séminaire de Saint-Hyacinthe en 2003. Dans la première, l'artiste goûte divers objets exposés dans le musée d'histoire de Saint-Hyacinthe. Dans la seconde, elle est assise une journée entière parmi les plantes et s'efforce de s'abreuver de la lumière solaire comme ces dernières.

Ces projets étaient montrés dans un cadre en bois dans lequel leur documentation photographique était couplée avec un court texte (fig. 4). Ils apparaissaient au spectateur comme des vignettes narratives, qui relatent de façon isolée chacune des expériences entreprises par

¹³ L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe a eu lieu du 29 août au 12 octobre 2003 et il s'est articulé autour de quatre volets : les expositions, les interventions, les conférences et la publication du catalogue de l'événement.

l'artiste. Dans l'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe, le travail de Borsato se trouvait dans le centre-ville, à l'épicerie Métro de l'époque, entre le travail de Massimo Guerrera (*La Cantine [faire confiance au corps-avenir]*, 1995-2003) et l'installation de Claudie Gagnon (*Marchandise*, 2003) (Boucher 2003 : 13). Mélanie Boucher raconte, dans la publication de l'événement, que ces photographies, dans leur lieu d'exposition, incitaient le public à faire une pause « pour apprécier des images et textes empreints de poésie » (2003 : 13-14).



Figure 4. Diane Borsato, *Artifacts in my Mouth*, performance, intervention et photographies, Musée de Saint-Hyacinthe, 2003. Épreuves numériques, tirage 3, 70,9 x 58,3 cm (chaque élément). Source : Musée des beaux-arts du Québec, numéro d'inventaire : 2006.223, [En ligne], <https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600031195>, consulté le 30 mars 2021.

L'exposition en question est une situation de diffusion qui est particulièrement intéressante, car elle semble avoir marqué un tournant important dans la notoriété des actions furtives de Diane Borsato. La médiation à l'origine de ce phénomène correspond plus particulièrement à un mode de présentation du travail de l'artiste : un couplage entre documents photographiques et court texte qui résume en quelque ligne le projet entrepris. Ce mode de présentation que nous appelons « méthode courte » sera ensuite utilisé par Borsato pour ses futures œuvres ainsi que celles qui ne figuraient pas dans l'exposition. Il est d'autant plus intéressant d'identifier les acteurs et les médiateurs qui sont impliqués dans cette médiation particulière.

1.2.1. La méthode courte

Le mode de présentation est une forme visuelle qui désigne la manière dont la documentation d'une action furtive parvient au public de l'art. Il s'agit d'observer, au sein d'une situation de diffusion, comment l'œuvre est présentée. Diane Borsato transmet ses actions furtives par des conférences, des articles et des expositions. À travers ces divers contextes de transmission se dégagent deux méthodes employées par l'artiste pour présenter ses œuvres, que nous nommons la méthode longue et la méthode courte. Dans ces deux méthodes, les actions furtives nous parviennent sous forme de récit, où leurs documents photographiques sont couplés avec une narration écrite ou orale de l'artiste. Parmi les récits étudiés ici, on ne trouvera pas ceux où les documents photographiques sont couplés avec une narration orale, mais uniquement certains de ceux couplés avec une narration écrite par l'artiste. À titre d'exemple, observons les modes de présentation de l'expérience excentrique *Sleeping with Cake* (1999) dans deux situations de diffusion différentes. *Sleeping with Cake*, rappelons-le, est documentée par une image photographique qui montre l'artiste étendue dans un lit avec des gâteaux. Choissant ainsi une seule image pour documenter son projet, l'artiste réduit délibérément la durée de la performance à un seul instant.

L'article de Diane Borsato intitulé « *Sleeping with Cake and Other Affairs at the Heart* » (2001) illustre ce que nous entendons par « méthode longue » (fig. 5). L'artiste, dans son article, parle de ses projets récents, dont ses actions furtives produites en 1999.¹⁴ Nous apprenons notamment que celles-ci prolongent en quelque sorte les recherches sur les notions de réconfort, de l'amour et de la solitude que l'artiste aurait amorcées dans des projets relationnels antérieurs (Borsato 2001 : 62). *Sleeping with Cake* et *Touching 1000 People* ont été réalisés à la suite de l'expérience excentrique *The Broth* (1999), où l'artiste fait bouillir une vieille paire de bottes, des lettres d'amour et une copie de son livre préféré *A Natural History of the Senses* afin de savoir s'il était possible d'en extraire la valeur sentimentale. À cet effet, son expérimentation s'est avérée un échec. Elle l'a toutefois conduite à s'interroger sur la provenance du réconfort, qui découlerait d'un

¹⁴ Parmi les trois actions furtives introduites plus haut, l'artiste présente dans cet article les œuvres *Sleeping with Cake* (1999) et *Touching 1000 People* (1999). Elle ne parle pas de *Rolling on the Lawn at the Canadian Centre of architecture* (1999-2000). L'article est disponible en ligne au <https://muse.jhu.edu/article/33047/pdf>, consulté le 20 mars 2020.

contact physique avec un individu ou une chose que l'on affectionne particulièrement (Borsato 2001 : 62-64). Dans *Sleeping with Cake*, Borsato explore cette hypothèse avec de la nourriture « réconfortante » et cherche à savoir si la présence physique de ces aliments susciterait aussi ce même sentiment de réconfort et de bien être que lorsqu'ils sont consommés. Le résultat de son expérimentation a été positif. Borsato raconte, dans son article, que le contact de son corps avec la texture des gâteaux lui a procuré le même effet que si elle avait dormi en compagnie de chats (Borsato 2001 : 63). Dans *Touching 1000 People* (1999), l'artiste testait son hypothèse sur des étrangers. Elle était curieuse de savoir si son expérimentation pourrait susciter ce bénéfice de bien-être dans la ville et aussi pour elle-même (Borsato 2001 : 12).



Figure 5. Diane Borsato, « *Sleeping with Cake and Other Affairs at the Heart* » (2001 : 61-66), *TDR : The Drama Review*, [En ligne], <https://muse.jhu.edu/article/33047/pdf>. Montage de captures d'écran par Alice Brassard, 31 mars 2021.

La méthode longue, on l'aura sans doute deviné, est donc caractérisée par un long récit, dans lequel l'artiste raconte la nature et le contexte de réalisation des actions furtives. Les documents photographiques, dans l'article, figurent dans le corps même du texte. Ainsi, le récit textuel trace un lien entre tous les projets artistiques qui sont relatés dans l'article. Il sous-entend que chacun des projets entrepris par l'artiste a su mener à un autre. Ce constat sur la présentation collective des actions furtives nous amène enfin à notre second moyen de transmission, soit la méthode courte. Elle se distingue de la première par une présentation isolée des projets de l'artiste. L'exposition d'art *Sleeping with Cake* (2003) exemplifie leur mise en forme dans la méthode courte (fig. 4). Contrairement à la méthode longue qui est essentiellement attribuée à des articles, la méthode courte englobe une panoplie de situations de nature différente. Il peut s'agir de situations où la vignette narrative se manifeste en objet d'art comme dans des expositions ou encore dans la collection du MBANQ. Il peut aussi s'agir de situations, comme le démontre le catalogue monographique *Diane Borsato* (2012), où la vignette narrative est illustrée dans un ouvrage. Publié dans le cadre d'une exposition intitulée *Terrestrial/Celestial* (2012), qui a eu lieu à l'Art Gallery of York University (agYU), le catalogue donne un aperçu chronologique et exhaustif des projets artistiques de l'artiste de 1999 à 2012.¹⁵ La méthode courte apparaît aussi dans un tout autre univers qui est celui du web. Nous pensons notamment au site web de Diane Borsato. Dans tous les cas, les photographies documentant le travail de Borsato s'accompagnent toujours d'un bref récit, qui décrit chacune des expériences entreprises par l'artiste. Dans le catalogue monographique, par exemple, la photographie de *Sleeping with Cake* apparaît au centre d'une page et au-dessus d'un court texte qui relate brièvement l'expérience entreprise par l'artiste (2012 : 7) :

I was lonely and wondering if sleeping with comfort food might comfort me. So I baked and bought 10 different cakes and slept with them for an entire night. The action was one in a series of eccentric experiments performed in my apartment. Other works in the series included *The Broth*, where I boiled sentimental objects to make a broth in an effort to distill the essence of sentiment (sic).

¹⁵ L'ouvrage s'amorce ainsi avec l'action furtive *Sleeping with Cake* (2012 : 7), suivie de *Rolling on the Lawn at the Canadian Centre* (2012 : 10-11) et de *Touching 1000 People* (2012 : 12-13).

Découlant d'un long processus de réécriture et de réduction à l'essentiel, ce court texte est une synthèse du récit de la première méthode.¹⁶ Il semble que le court texte de narration cherche à reproduire le même effet de présence, d'instant, de rapidité à s'imaginer l'action furtive que la photographie. Si la méthode courte est un abrégé de la méthode longue, il est également intéressant de constater que le statut des documents photographiques varie d'une méthode à l'autre. La méthode courte offre un accès direct aux actions furtives. Dans la méthode courte, on remarque une complicité de l'image et du texte. De plus, les photographies participent autant à la transmission de l'œuvre. Il y a donc une relation interdépendante entre image et texte qui se développe dans la méthode courte.

1.2.2. Le commissaire d'exposition

« Comment remonter de la musique telle qu'elle est, là devant nous, à l'intelligence des mécanismes premiers qui la produisent ? » C'est la question qu'Antoine Hennion se pose dans son ouvrage *Comment la musique vient aux enfants* (1988) et à laquelle il tente de répondre par une observation ethnographique d'une classe de solfège. Pour ce faire, Hennion regarde l'effort collectif des musiciens pour attribuer des propriétés à l'objet commun qui les constituera comme ses sujets. Son analyse de la médiation est pertinente dans la mesure où elle permet une compréhension du mécanisme entre acteurs et médiateurs qui permet de faire exister la musique. À cet égard, il est pertinent d'analyser les acteurs et les médiateurs qui sont à l'origine du mode de présentation (la méthode courte) de notre corpus d'œuvres performatives.

Cette médiation, on le sait, a vu le jour dans le cadre de l'exposition *Sleeping with Cake 1999-2003*. Elle semblerait être issue d'une collaboration entre l'artiste Diane Borsato et le commissaire de l'exposition Patrice Loubier. À la lumière d'un courriel que Loubier adresse à l'artiste en préparation à *Orange*, le commissaire lui fait part de son désir de présenter son travail

¹⁶ Cette information nous est confirmée par l'artiste elle-même lors de notre entretien en mars 2020. Patrice Loubier en fait également mention dans le catalogue accompagnant l'événement *Orange* que nous introduirons plus tard (2003 : 127).

et certaines de ses œuvres de manière « documentaire », soit sous forme de vignette narrative.¹⁷ Il explique alors dans ce courriel que cela permettrait de mettre en forme dans l'exposition la dimension « narrative » que prend la recherche même de l'artiste, où un projet mène en quelque sorte au suivant. Ce format documentaire est donc souhaitable dans l'exposition, puisqu'il offre au public un équivalent de la façon dont Borsato présente elle-même son travail en le relatant comme des histoires. Dans un échange courriel, le commissaire de l'exposition nous explique que cette mise en forme « documentaire » était souhaitable pour offrir un accès plus concret et direct aux œuvres de l'artiste qui circulaient encore beaucoup de manière « indirecte » à ce moment-là, soit par le bouche-à-oreille, les conférences ou les articles en revue (Loubier 2020).¹⁸ Ces situations de diffusion « indirectes » dont parle Loubier utilisent le mode de présentation que nous appelons la méthode longue.

À ce jour, cette formule de photographie légendée (la méthode courte) est encore utilisée par Borsato pour présenter son travail dans d'autres contextes d'exposition. Celle-ci devient ainsi une sorte de signature visuelle de l'artiste. À cet égard, la participation active de Patrice Loubier dans la présentation des œuvres performatives de Borsato amène une certaine réflexion sur le rôle du commissaire d'exposition dans leur élaboration. Il convient dès lors d'examiner la posture de Loubier dans le développement, et non seulement dans la mise en exposition de l'action furtive de l'artiste, mais de son travail en général. Peut-on considérer le commissaire d'exposition comme un auteur, dans une certaine mesure, de son travail ? Et, généralement, de quelle façon peut-on considérer l'implication d'un commissaire d'exposition dans la diffusion d'une action furtive ?

Afin d'éclairer ces questionnements quant à la posture du commissaire d'exposition, nous devons introduire brièvement l'origine de cette profession. Au Québec, l'appellation « commissaire d'exposition » pour désigner le travail de recherche et de mise en exposition de l'art contemporain a commencé à être utilisée au début des années 1990 (Blouin 2003 : 103).¹⁹ Le commissaire

¹⁷ Correspondance électronique de Patrice Loubier à Diane Borsato, 15 août 2002. Dans cette correspondance, Loubier prend la peine de chercher et de décrire cette idée de présentation documentaire (soit la formule des photographies légendées ou encore des vignettes narratives) et montre en quelque sorte que le travail de Borsato n'avait pas encore trouvé cette forme avant l'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe *Orange*. Patrice Loubier nous confirme cette information lors de notre correspondance électronique le 20 mai 2020.

¹⁸ Correspondance électronique avec Patrice Loubier, 20 mai 2020.

¹⁹ L'essai « Orange est la ville. L'art et la vie/Orange is the City : Art and Life » de Marcel Blouin est publié dans le catalogue de l'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe, *Orange* (2003 : 99-108). Ce dernier aborde dans son essai le rôle des trois commissaires (Mélanie Boucher, Patrice Loubier et Marcel Blouin) dans l'événement, à savoir s'il est plus de l'ordre du conservateur, du commissaire d'exposition ou de l'auteur.

d'exposition est celui qui conçoit la mise en présentation de l'art actuel. Il détermine donc la thématique, le choix du lieu, des œuvres et des artistes présentés, la mise en espace des œuvres dans le lieu accueillant le projet. De plus, son rôle ne se limite pas à l'organisation, assurant parfois la gestion des finances et des communications de l'exposition. Dans une étude portant sur le métier de conservateur, Nathalie Heinich et Michael Pollak (1989) offrent une perspective sur le développement de la profession de commissaire d'exposition, qui correspond traditionnellement à la quatrième tâche du conservateur, celle de la mise en exposition, venant après celles de sauvegarde du patrimoine, d'enrichissement des collections et des tâches liées à la recherche.²⁰ Divers facteurs, mentionnent-ils, suscitent l'autonomisation de la quatrième fonction du conservateur et parmi ceux-ci il y a le phénomène des expositions temporaires dans le domaine artistique qui, à l'époque où leur étude a été conduite, n'a cessé de prendre de l'ampleur depuis une génération environ. Le phénomène des expositions temporaires cause en partie ce glissement du conservateur au commissaire d'exposition, car il implique un travail axé sur la fonction de présentation au public.²¹ Comme le remarquent Heinich et Pollak, cette fonction est la seule parmi les quatre du métier de conservateur qui autorise une certaine *personnalisation* « au double sens de la singularité du travail accompli, et du renom qui en découle » (1989 : 34). À cet effet, plusieurs acteurs dans le monde de l'art ont vu dans la posture du commissaire d'exposition une certaine ressemblance avec celle de l'artiste. L'artiste français Daniel Buren faisait d'ailleurs cette association lorsqu'il comparait une exposition à une œuvre picturale : « les œuvres présentées [dans l'exposition] sont les touches de couleurs — soigneusement choisies — du tableau que compose chaque section (salle) dans son ensemble » (Glicenstein 2006 : en ligne).²² La conception du commissaire d'exposition « en tant qu'artiste » et celle de l'exposition « en tant qu'œuvre d'art », avance Glicenstein, renouent au fond avec des conceptions assez traditionnelles de l'œuvre d'art et le rôle de l'artiste (2006 : en ligne).

²⁰ Heinich et Pollak, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions. L'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, vol. 31, no 1, 1989, p.29-49. Étude réalisée à la demande du Centre Georges Pompidou, qui avait pour objet d'analyse l'exposition *Vienne, naissance d'un siècle*, présenté en 1986. Leur étude porte plus particulièrement sur les conditions et les modalités de la transformation du métier de conservateur.

²¹ Les auteurs soulignent que l'autonomisation de cette fonction ouvre aussi l'accès à divers professionnels (universitaires, philosophes, critiques, historiens, etc.) la possibilité d'exercer le métier de commissaire sans être conservateur, une possibilité qui était quasi inexistante auparavant dans les institutions (Heinich et Pollak 1989 : 37).

²² Dans son article, Jérôme Glicenstein cite les propos de Daniel Buren : Buren, Daniel (1972). « Exposition d'une exposition », dans *Documenta 5* (sous la direction de H. Szeemann), Kassel, 1972, p. 17-29. L'article de Glicenstein est disponible en ligne : <https://esse.ca/fr/le-commissaire-d-exposition-entre-auteur-et-interprete>.

Peut-on envisager le rôle de Patrice Loubier et le statut de l'exposition *Sleeping with Cake* (1999-2003) d'après ces conceptions ? Considérant que les façons de faire de l'art ont évolué, plusieurs chercheurs remettent en question la validité de cette conception de commissaire d'exposition dans le contexte de l'art contemporain (Glicenstein 2006 ; Blouin 2003). De plus, le but des trois commissaires de l'événement *Orange* (Marcel Blouin, Mélanie Boucher et Patrice Loubier) était de travailler en toute convivialité avec les artistes. Marcel Blouin, l'un des trois commissaires d'*Orange*, propose plutôt l'idée d'un compagnon de l'artiste. Ensemble, l'artiste et son compagnon collaborent à la fabrication d'une grande œuvre participative. Qu'il soit auteur ou compagnon de l'artiste, la rencontre de Patrice Loubier avec la méthode longue du travail de Borsato aura donné naissance à une nouvelle médiation qui est celle de la méthode courte. La méthode courte, comme la méthode longue, renvoie au mode de diffusion du récit narratif. Analysons maintenant les nouvelles médiations qui seront issues des rencontres entre les spécialistes de l'art et ce nouveau médiateur (la méthode courte).

1.3. Une situation intermédiaire

Nous avons devant nous trois versions de la méthode courte de l'œuvre performative *Sleeping with Cake*, où le document photographique est couplé avec un court texte relativement similaire d'une version à l'autre. La première version que nous avons déjà présentée se trouve dans un exemplaire du catalogue monographique *Diane Borsato* (2012 : 7), ouvert sur notre bureau à la page qui montre ce couplage (fig. 6). Ce catalogue monographique, tel que nous l'avons signalé, présente de façon chronologique un corpus d'œuvres de Diane Borsato et *Sleeping with Cake* figure en premier lieu. Les deux autres versions de ce couplage sont situées tout près de celle-ci, aussi sur notre bureau, toutefois dans un tout autre type d'espace qui est celui du cyberspace. L'une des deux est présente sur le site web de l'artiste (fig. 8). De façon générale, le site web d'artiste agit comme une vitrine professionnelle pour la promotion et l'archivage de son travail. Comme dans la première version, le site web d'artiste met de l'avant chacune de ses œuvres à leur propre page sur laquelle on y retrouve les éléments de contexte (le nom, la nature, la date, l'endroit) de l'œuvre. Outre le document photographique, on retrouve aussi le court texte en anglais ainsi que l'histoire

des expositions et événements d'art dans lesquelles l'œuvre a été présentée. La dernière version de ce couplage est une épreuve numérique dans un cadre en bois de 71 par 58 cm (fig. 7). Elle se présente comme un objet d'exposition et fait partie de la collection d'art contemporain du Musée national des beaux-arts du Québec (MNABQ). Dans ce couplage, le document photographique est situé au-dessus du court texte, dont la traduction française est aussi incluse (juxtaposée à la version anglaise). À l'heure actuelle, nous avons devant nous la version numérisée de ce troisième couplage, qui est accessible à partir du site web du Musée national. S'inscrivant dans le contexte du Plan culturel du Québec (PCNQ), déployé par le ministère de la Culture et des Communications (MCC) en 2014, le MNBAQ offre aujourd'hui un accès numérique à sa collection nationale avec près de 30 000 images d'œuvres répertoriées avec leur fiche d'inventaire.



Figure 6. Diane Borsato, *Sleeping with Cake*, 1999. Source : MONK, Philip et al. (2012). *Diane Borsato*, Toronto (Ontario) : Art Gallery of York University, p. 7). Numérisation par Alice Brassard, le 30 mars 2021.

Figure 7. Diane Borsato, *Sleeping with Cake*, 1999, épreuve numérique, tirage 3, 70,9 x 58,3 cm. Source : Musée des beaux-arts du Québec, numéro d'inventaire : 2006.219, <https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600031195>, consulté le 30 mars 2021.



Figure 8. Diane Borsato, *Sleeping with Cake*, 1999. Source : site web de l'artiste, <https://www.dianebersato.net/#/sleeping-with-cake/>, capture d'écran par Alice Brassard le 30 mars 2021.

1.3.1. Objet d'art reproductible

Nous cherchons à comprendre, depuis le début, comment de telles œuvres d'art qui, rappelons-le, partent d'expériences excentriques ou d'interventions réalisées en cachette peuvent encore avoir autant de résonance aujourd'hui. Nous avons posé la question importante du sociologue de la médiation : « Que s'est-il donc passé depuis ? » À cette question, nous avons répondu qu'il s'est produit, depuis leur réalisation, diverses situations dans lesquels des documents photographiques ont été présentés. Dans le champ de la sociologie de l'art, les médiations sont généralement considérées comme des intermédiaires, qui mettent en relation les spectateurs et les œuvres d'art. Comme dirait Nathalie Heinich, ce sont des « entre-deux faits de tout ce qui permet à l'œuvre d'entrer en rapport avec un spectateur, et réciproquement, ou encore — au choix — de tout ce qui s'interpose entre l'œuvre et son spectateur » (Heinich 2009 : 12). À cet égard, les

situations de diffusion sont comprises comme des intermédiaires entre le public de l'art et les actions furtives de Diane Borsato, permettant leur rencontre. Cette vision de la médiation ne nous aide toutefois pas à comprendre la notoriété de ces actions furtives, qui n'ont cessé de refaire surface sur la scène artistique depuis leur réalisation en 1999. Il existe d'autres approches qui tendent à surpasser cette vision commune de la médiation. Parmi ces approches, nous retenons plus particulièrement celle d'Antoine Hennion (1988, 2000). Son approche de la médiation se démarque des autres, puisqu'au lieu de considérer la médiation comme un intermédiaire (qui serait ici une situation de diffusion) entre deux entités existantes (qui serait l'action furtive et sa réception), il considère que la relation entre ces deux entités n'a pas lieu d'être au départ.

Ainsi, pour reprendre le concept de Hennion dans le cadre qui nous intéresse, la notoriété et la visibilité d'une action furtive ne s'expliquent pas par leur présence dans plusieurs situations de diffusion. Elles s'expliquent plutôt par certaines médiations qui ont été créées dans les situations de diffusion. Dans le contexte des œuvres performatives de Diane Borsato, cette médiation correspond au mode de présentation de la vignette narrative (méthode courte) introduite dans l'exposition *Sleeping with Cake 1999-2003*. Notre analyse cherche donc à *faire voir*, comme dirait Nathalie Heinich, les modalités d'action de cette méthode courte.

La méthode courte, aussi bien que la méthode longue, opère comme un cadre qui, comme son acception usuelle l'entend, a la fonction déterminante d'entourer et de tracer une frontière autour des actions furtives de Diane Borsato. Comment la méthode courte se manifeste-t-elle au public de l'art et quels sont les effets de cette manifestation ? Parmi les situations de diffusion, nous avons énumérés la collection d'art contemporain du MBANQ, l'article publié dans la revue scientifique du MIT Press Journals *The Drama Review* (2001), l'exposition *Sleeping with Cake* (1999-2003) et le catalogue monographique *Diane Borsato* (2012). Sur ces différents supports de diffusion, la nature du document photographique et du court texte sont transformés. Dans la version encadrée, ils deviennent un objet d'art qui est exposé et conservé, faisant partie de la collection permanente d'un musée. Dans le cyberspace, l'objet autrefois tangible devient numérique. Il est aussi un objet « imprimé » lorsqu'il est reproduit dans les publications.

La méthode courte offre ainsi une mobilité au travail de Diane Borsato, apparaissant dans l'espace géographique, dans le cyberspace et l'espace imprimé. Cette mobilité du couplage d'image et de texte amène le potentiel de la reprise, les vignettes narratives ayant été présentées dans diverses expositions d'art. Par exemple, l'œuvre *Sleeping with Cake* a été présentée dans six

autres expositions solos partout à travers le Canada.²³ Chacune des expositions apporte une nouvelle réception de l'œuvre. Dans l'exposition *Sleeping with Cake*, l'œuvre porte une réflexion sur la nourriture comme révélateur des ressorts de notre vie affective de nos relations interpersonnelles (Loubier 2003 : 126). Dans l'exposition solo *Warm Things to Chew for the Dead* (2004), présenté à la galerie TPW (Toronto), le travail de Borsato est montré pour les façons alternatives du savoir à travers le toucher, le goût et l'amour.²⁴ L'œuvre de Borsato est ainsi diversement utilisée pour nourrir une réflexion sur une thématique de l'exposition dans laquelle elle est présentée.

1.3.2. Énonciations, énoncés et énonciateurs

Jérôme Glicenstein postule qu'une exposition ne se contente pas de présenter des objets, mais les accompagne également d'un ensemble de procédures qui les mettent littéralement en forme (2013 : 3). Ces procédures concernent autant les textes produits pour l'occasion que les différentes formes de médiation orale ou les discussions et commentaires suscités par l'événement. Il convoque certaines notions issues de la pragmatique linguistique afin de mettre en perspective la place et le fonctionnement des différents types de textes dans une exposition. Il cite Oswal Ducrot pour rappeler que l'énoncé dans une phrase est « relié par différents éléments procédant de l'énonciation à un contexte. L'énonciation est une opération d'actualisation singulière d'un énoncé — sa condition d'apparence — et en même temps c'est un événement unique et qui ne peut être reproduit » (Glicenstein 2013 : 39). Selon lui, l'exposition des œuvres d'art est une situation assez similaire, étant une énonciation réalisée par un ou plusieurs énonciateurs, par des opérations de désignation ou de déplacement de l'objet, soit les énoncés (Glicenstein 2013 : 44).

²³ Parmi ces expositions, il y a *Warm Things To Chew For the Dead* à la Gallery TPW dans le cadre de Contact (Toronto, 2004) ; *How To Eat Light* à Occurrence dans le cadre du Mois de la Photo (Montréal, 2005) ; *Sleeping with Cake* à Truck Contemporary Art dans le cadre du « Festival of Performative Art » (Calgary, 2005) ; *The Moon in My Mouth* à Artcite (Ontario, 2006) ; et une exposition solo à la CAFKA — Contemporary Art Forum Kitchener dans le cadre de « Peace of Mind » (Ontario, 2005).

²⁴ Site web de la galerie TPW : <http://archive.gallerytpw.ca/>.

Glicenstein distingue trois types d'énonciateurs qui produisent les énoncés dans une exposition (2013 : 19). Dans un premier temps, il y a ceux qui produisent les éléments qui présentent les œuvres d'art exposé. Les énonciateurs de cette catégorie produisent des énoncés de *présentation*. La deuxième catégorie d'énonciateurs concerne des intermédiaires et médiateurs produisant des énoncés de *représentation* : « Cela va des commissaires d'exposition jusqu'aux enseignants en passant par les employés des services de communication des musées et médiateurs en tout genre » (2013 : 18). Ces acteurs ne produisent pas les objets ni les dispositifs de présentation qui les accompagnent. Il s'agit bien plus pour eux d'ajouter des éléments verbaux permettant d'amplifier, de compléter, de prolonger ou de rendre compte de ce qui est présenté par d'autres. La troisième catégorie concerne le public d'une exposition. Selon leur engagement, certaines de leurs actions produiront des énoncés *d'interprétation*. Glicenstein souligne que ces trois catégories d'énonciateurs ne sont pas fixées de manière rigide et tout un chacun appartient potentiellement à chacun des positions décrits. Dans le cadre de notre étude, ces « énoncés » s'envisagent comme des médiations produites dans une situation de diffusion (énonciation). Comme les énonciateurs qui produisent des énoncés, les médiations sont aussi produites par des acteurs. Dans une situation de diffusion, artistes, commissaires d'exposition, techniciens, éditeurs, spécialistes, public et autres forment chacun un sous-groupe de participants susceptible d'apporter une contribution indispensable et irremplaçable dans la création de médiations.

Ainsi, parler de médiation « c'est dire que, à partir de ces moyens mis en œuvre autour des œuvres, il s'agit bien de quelque chose qui se "passe", c'est un passage, cela ne laisse pas comme avant [...] » (Hennion 2015 : 119). C'est ce que nous avons tenté de montrer lorsque nous avons analysé l'exposition d'art *Sleeping with Cake* (2003) commissariée par Patrice Loubier, qui permet d'analyser en profondeur une médiation, soit le mode de présentation de la méthode courte, qui a eu un impact important dans la vie des œuvres performatives ainsi que l'ensemble du travail de Diane Borsato. Nous avons ainsi étudié une médiation de nature transmissive, offrant forme, visibilité et mobilité au travail de Borsato. Cette mobilité du couplage d'image et de texte (méthode courte) amène également ce potentiel de la reprise, les vignettes narratives ayant été présentées dans divers sites (expositions, présentations, conférences), dans le cyberspace (pages web) et l'espace imprimé (ouvrages, catalogues, monographies). L'étude de la méthode courte a aussi donné l'occasion d'examiner deux catégories d'acteurs qui ont participé au développement de la médiation : la catégorie de l'artiste avec Diane Borsato et la catégorie du commissaire d'exposition

avec Patrice Loubier. Enfin, l'exposition d'art illustre un exemple de situation de diffusion très conventionnel, où les photographies des œuvres performatives de Borsato sont exposées dans un espace, pour un public. Si une médiation importante a vu le jour dans l'exposition d'art, sa situation de diffusion se considère tout de même comme un intermédiaire permettant à l'œuvre d'entrer en rapport avec le public. À travers *dream listener* (2006-2007) de karen elaine spencer et *Performances invisibles* (2015-2021) de Steve Giasson, nous verrons toutefois qu'une situation de diffusion n'a pas toujours ce rôle d'intermédiaire, se considérant davantage comme l'un des matériaux premiers pour les actions furtives.

Chapitre II. Le web pour la diffusion : le cas de dream listener

Le corpus de photographies qui nous intéresse ici montre des affiches de carton disséminées un peu partout dans la ville de Montréal (fig. 9). Accrochées à des barrières, des clôtures, des haies, des grillages, des murs, déposées au sol, dans la rue, dans un abribus ou encore au pied d'un immeuble ou d'une sculpture publique, ces affiches ont été photographiées pour qu'on puisse y lire aisément la déclaration inscrite sur chacune d'elles (fig. 10). Écrite en français, en anglais ou en espagnol, chaque déclaration commence toujours par les mots « J'ai rêvé que... », « I dreamed... » ou « Sueno... ». Dans certaines photographies, le site urbain dans lequel apparaît une pancarte fait écho au rêve inscrit sur celle-ci, donnant ainsi l'effet d'accompagner ou encore de compléter la signification du texte (fig. 11). Ces photographies documentent l'œuvre *dream listener* (2006-2007) de l'artiste montréalaise karen elaine spencer, constituée d'une série d'interventions urbaines dans laquelle spencer s'insinue dans l'espace de la ville de Montréal pour y partager ses rêves avec le public.²⁵ Ce projet a été réalisé dans le cadre des activités du centre d'artistes DARE-DARE et, contrairement aux œuvres performatives (1999) de Diane Borsato, a donc été soutenu par un organisme artistique depuis le début.²⁶

Pendant un an, du 25 novembre 2006 au 25 novembre 2007, spencer arpente les quartiers de Montréal en tenant devant elle des pancartes faites à partir de boîtes de carton sur lesquelles des déclarations de rêves sont inscrites au feutre noir. S'ensuit alors un dialogue avec les passants de la rue. « Avez-vous rêvé la nuit dernière ? » leur demande-t-elle. Au bout d'un certain temps, l'artiste abandonne les rêves-cartons dans la ville, sans trop se soucier de leur conservation. Jetés

²⁵ L'artiste épelle son nom ainsi que le titre de son œuvre sans lettres majuscules. Elle utilise seulement des lettres minuscules. Le titre de son projet est aussi traduit en français (*porteurs de rêves*) et en espagnol (*portador de sueños*). Nous décidons toutefois de garder sa version anglaise.

²⁶ *dream listener* est aussi rendue possible grâce à une subvention Conseil des arts et lettres du Québec et à la collaboration de nombreux partenaires comme le Centre de recherche urbaine (CRUM), Homeless Nation et le Centre de jour St-James.

au sol, accroché à des clôtures, murs ou palissades, les rêves-cartons sont laissés à eux-mêmes, la ville étant dorénavant maîtresse de leur destin. Au total, cent quatre-vingt-douze rêves ont été partagés. Ces interventions urbaines donnent à voir autant un univers onirique que la réalité de l'itinérance. L'idée fondamentale de ce projet était, pour l'artiste, d'explorer la relation « insaisissable » qui existe entre les sans-abris et les rêves. D'après Spencer, il semble effectivement que les deux partagent bien des similitudes : le sans-abri comme le rêve « sont tous deux dépourvus de biens matériels et tolérés dans la mesure où ils demeurent invisibles » (Tayler 2008 : 35). Enfin, *dream listener* s'inscrit dans la lignée de projets précédents qui explorent la valeur sociale et la manière dont celle-ci est attribuée à un individu. Par exemple, pendant un mois, à Montréal, l'artiste erre et chante dans la ville (*Ramblin' Man*, 2001) ; en 2003, elle paie des gens pour flâner avec elle pendant deux heures dans les espaces publics et privés (*Loiterin'*, 2003). Ces projets montrent que l'identité et la valeur sociale d'un individu sont déterminées en fonction de ses occupations et de sa gestion du temps (Tayler 2008 : 35).

Revenons aux photographies des rêves-cartons. Ces dernières ne montrent pas toute la manœuvre complexe qu'impliquent les interventions urbaines, allant de la rédaction du journal de rêves, à la confection des rêves-cartons, à leur présentation en public et à leur dispersion finale. Or, la précaire situation d'accrochage qu'elles illustrent résume étonnamment bien toutes ces étapes. Patrice Loubier, dans son analyse de l'œuvre, rappelle toutefois l'infidélité d'une photographie qui pérennise non seulement un geste voué d'emblée à la disparition, mais le met aussi en scène et en valeur par son cadrage et sa netteté (Loubier 2011 : 7). Dans ces photographies, les déclarations inscrites sur les rêves-cartons acquièrent une autorité et une prégnance qu'ils n'avaient sans doute pas à l'origine. Les rêves-cartons *in situ* devaient probablement se fondre dans le décor de la rue. À cet égard, Loubier dira que ces photographies offrent un visage autre et nouveau de l'œuvre, invitant à une expérience de celle-ci que les conditions de perception des rêves-carton *in situ* ne favorisaient pas d'entrée de jeu : « Alors que l'observateur incident de ces pancartes était d'abord amené à les *lire*, nous sommes avant tout, nous, amenés à les *regarder* — c'est-à-dire à les percevoir comme faisant corps avec le décor urbain où elles se trouvent placées, et *composant* avec lui » (Loubier 2011 : 8).

Cette considération sur le potentiel d'une image photographique à offrir une nouvelle expérience esthétique de l'œuvre à laquelle elle se rapporte n'est certainement pas nouvelle. C'est d'ailleurs pourquoi Anne Bénichou (2010 : 47) compare les documents d'œuvres éphémères

révolues à des « créations documentaires », car ils relèvent à la fois de la documentation et de l'œuvre d'art. Les documents photographiques de *dream listener*, par exemple, constituent d'abord des traces qui attestent et instruisent de l'existence des interventions urbaines. Ils constituent également des œuvres à part entière parce que leur réception procède d'une expérience pleinement artistique. Dans notre premier chapitre, nous avons montré qu'une situation de diffusion a aussi sa part dans l'expérience artistique que produit une création documentaire lors de sa réception. Au sein des situations de diffusion, les productions documentaires deviennent des médiateurs qui, au contact d'acteurs ou encore d'autres médiateurs, créeront une médiation supplémentaire. Dans le contexte de notre premier cas d'étude, l'exposition *Sleeping with Cake 1999-2003* illustre une situation de diffusion où il y a une rencontre entre documents photographiques et commissaire d'exposition. La rencontre entre ces deux entités donne lieu à un mode de présentation (médiation), qui aura un effet décisif, en matière de visibilité, sur les actions furtives. En ce qui concerne *dream listener*, nous observons également un phénomène similaire où une situation de diffusion a un impact décisif dans l'existence de l'œuvre. Le blogue *dream listener*, qui sera décrit en détail plus loin, est particulièrement intéressant puisqu'il présente une situation de diffusion où une médiation, soit les documents photographiques des interventions urbaines, incite le public à participer ou à interagir avec eux.²⁷



Figure 9. karen elaine spencer, *dream listener* (2006-2007), photographies intervention urbaine, stationnement municipal Worthington 7, North Bay (Ontario), septembre 2007. © karen elaine spencer. Crédit photographique : Ian-Patrick McAlister, [En ligne], <https://dreamlistener.wordpress.com/2007/09/>, montage photographique par Alice Brassard, le 30 mars 2021.

²⁷ <https://dreamlistener.wordpress.com/>.

2.1. Des actions d'imitation ou de dissémination

Le projet *dream listener* possède toutes les caractéristiques de l'art furtif, s'agissant d'interventions dans lesquelles karen elaine spencer effectue chaque fois deux actions qui se résument à la présentation et à la dissémination de rêves-cartons dans l'espace public urbain. En art, une action furtive, rappelons-le, est un acte réalisé par un artiste sous l'anonymat et de façon illicite. Il peut avoir lieu dans l'espace privé, comme le montre Diane Borsato lorsqu'elle dort avec des gâteaux chez elle, à son appartement. L'action furtive peut aussi avoir lieu dans l'espace public urbain, comme l'exemplifient les œuvres performatives *Rolling on the Lawn at the Canadian Centre for Architecture* (1999-2000) et *Touching 1000 People* (1999-2003). Lorsque spencer descend dans les rues et tient devant elle ses rêves-cartons, ou encore, lorsqu'elle les abandonne ici et là dans la ville, ces deux actions, sur le coup, ne sont pas dévoilées au public comme des gestes artistiques. D'une part, l'artiste procède à ses interventions urbaines sans annonces préalables pour indiquer la date, l'heure et le lieu de leur réalisation. D'autre part, les actes de l'artiste sont dissociés d'indices qui leur conféreraient le statut d'art : les pancartes de carton, par exemple, ne portent pas de signature. Donc, une fois celles-ci abandonnées, l'œuvre devient anonyme. L'artiste explique, dans un entretien publié, qu'elle voulait introduire la possibilité, dans l'imagination des passants, que ces rêves auraient pu être affichés par quiconque et que leur partage peut se faire en tout temps (Tayler 2008 : 36).²⁸

L'artiste furtive veut que son action passe inaperçue. Dans l'espace public, elle performe ou agit non seulement à l'insu du public de l'art, mais fait aussi appel à des stratégies d'invisibilité. Patrice Loubier, dans l'ouvrage documentant le projet *Les Commensaux*, évoque notamment la stratégie mimétique utilisée par certains artistes (Loubier 2001 a : 21). Elle consiste principalement à mimer un comportement, une attitude, une activité ou encore une chose qui relève de notre quotidien. C'est d'ailleurs une stratégie que nous avons vue avec l'œuvre *Touching 1000 people* (1999-2003) dans laquelle Diane Borsato cherche à entrer discrètement en contact avec des

²⁸ Entretien entre le Centre de recherche urbain de Montréal (CRUM) et karen elaine spencer à l'occasion de leur collaboration étroite pour le livre audio *Dream listener : an audiobook in three movements* (2008). Felicity Taylor a préparé ce texte à titre de représentante du CRUM, qui est publié dans *Spirale* (2008 : 35-38). Cet entretien est disponible en ligne : <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>.

individus qu'elle croise au cours de ses trajets journaliers à Montréal (1999) puis à Vancouver (2003). Pour y arriver, l'artiste reproduit des gestes discrets — effleurement léger de la main sur l'épaule — ou encore des mouvements brusques — bousculades, accrochages — qui paraissent aux yeux du public comme des gestes involontaires et accidentels. On observe aussi une dimension mimétique dans le projet *dream listener*, lorsque spencer erre dans les rues de Montréal pour y présenter ses rêves. Pour les passants pressés, la vision de l'artiste dans la rue, tenant devant elle un rêve-carton, évoquerait sans doute l'image d'un sans-abri quémandant de l'argent. Si les rêves-cartons de spencer rappellent les pancartes de fortune des sans-abris, les passants s'étonneront toutefois d'y lire des déclarations qui se rapportent davantage à un monde onirique et personnel qu'à une histoire émouvante ou une requête d'argent. À cet égard, Patrice Loubier dira que l'œuvre mimétique veut aussi créer une légère perturbation à l'environnement dans lequel elle se trouve et apparaît comme une sorte de « signe sauvage » (1994 : 34).

Les actions furtives, on le sait, infiltrent davantage le milieu qu'elles ne s'imposent à lui. Pour ce faire, certaines d'entre elles pénètrent l'univers des codes visuels en mimant ou adoptant des comportements ou des attitudes de la vie courante. Il faut toutefois opposer ces actions mimétiques à d'autres qui tendent plutôt à infiltrer un espace à travers l'univers de ses objets : les actions de dissémination. Le projet *dream listener* introduit d'ailleurs ce second type d'action furtive lorsque karen elaine spencer abandonne ses rêves-cartons dans la ville de Montréal. Les actions de dissémination impliquent davantage qu'un artiste intervienne dans l'espace public en y déposant une quantité donnée d'éléments disséminés dans un quelconque espace-temps. Le phénomène de dissémination a d'ailleurs été formulé par Loubier dans son article « Un art à fleur de réel : considérations sur l'action furtive » (2002) à partir de l'intervention publique *The Embroidery Bandit* (2000) de Diane Borsato. Dans cette œuvre, l'artiste se cache dans les cabines d'essayage de boutiques de vêtements à Montréal. Feignant ainsi d'essayer les vêtements proposés à la vente, l'artiste y coud plutôt de petites fleurs et les remet en magasin. La dimension furtive de son acte, explique Loubier, prend à la fois l'allure d'un don et d'une effraction : « Don, parce qu'il s'agit bien d'un geste posé gratuitement à l'intention d'autrui ; effraction parce que l'acte d'offrir, ici, s'effectue par l'altération du bien personnel que le vêtement marqué est appelé à devenir » (Loubier 2002 : 13).



Figure 10. karen elaine spencer, *dream listener* (2006-2007), photographie rêve-carton, coin des avenues Mont-Royal et Laval, Montréal, janvier 2007, [En ligne], <https://dreamlistener.wordpress.com/2007/09/>, consulté le 20 mars 2021. © karen elaine spencer.



Figure 11. karen elaine spencer, *dream listener* (2006-2007), photographie rêve-carton, stationnement 4873 av. Notre-Dame-de-Grâce, Montréal, mai 2007, [En ligne], <https://dreamlistener.wordpress.com/2007/09/>, consulté le 20 mars 2021. © karen elaine spencer.

2.1.1. Des publics non avertis

Un court métrage donne un aperçu global des interventions urbaines de karen elaine spencer.²⁹ On y voit l'artiste tenir devant elle un rêve-carton au coin d'une rue piétonnière à Montréal. Debout et immobile, elle sourit aux passants qui, pour certains, vont l'ignorer complètement, lire la déclaration inscrite sur la pancarte ou encore interagir avec l'artiste. Cette journée-là, il s'agissait d'une déclaration de rêve inscrite en espagnol. Le rêve qu'elle présentait au public était celui où une fillette lui demandait si elle était enceinte d'une fille ou d'un garçon. Son rêve avait lieu sur une plage. L'artiste, assise sur une chaise, lui avait répondu qu'elle allait avoir un garçon. Vers le milieu du court métrage, on voit l'artiste se diriger vers des barrières installées au centre de la rue. Elle sort de son sac à dos des attaches autobloquantes et accroche ensuite son rêve-carton sur une des barrières. Le court métrage se termine sur une prise de vue du rêve-carton abandonné par l'artiste, accroché à la barrière. D'une part, ce court métrage illustre très bien les deux actions furtives effectuées par spencer dans ses interventions urbaines. D'autre part, il montre aussi les diverses réactions des habitants, travailleurs, ou passants de Montréal lorsqu'ils tombent sur l'œuvre de façon impromptue.

Une action furtive possède deux sortes de publics. Comme Patrice Loubier le montre très bien, il y a le public dit « averti » et le public dit « non averti » (2016).³⁰ Le public averti est celui qui rencontre ou expérimente l'action furtive à travers sa documentation. Il correspond aussi au public de l'art qui, dans notre étude, désigne tous les individus qui contemplent ou expérimentent la documentation dans un contexte où celle-ci se dévoile à eux comme une œuvre d'art. Ce dernier, conscient qu'il s'agit là d'une manifestation artistique, présente des identités diverses. Il peut s'agir de spécialistes de l'art (historiens, critiques ou théoriciens de l'art, artistes, commissaires d'exposition, conservateurs, etc.). De façon plus générale, il peut aussi s'agir d'amateurs d'art (c'est-à-dire les consommateurs d'art). Ces rencontres peuvent se faire soit dans des expositions ou des événements artistiques, ou encore dans des conférences, des présentations ou toutes activités

²⁹ Le court métrage est intitulé *dream listener* et il a été publié le 12 septembre 2007 par karen elaine spencer sur le blogue de son projet. Il est accessible en ligne au <https://dreamlistener.wordpress.com/2007/09/>, consulté le 12 octobre 2020.

³⁰ « Cacher, embusquer, survenir : pourquoi un art furtif ? », conférence de Patrice Loubier (4 février 2016) disponible en ligne au <https://www.art.ulaval.ca/galerie/videos/espaces-publics-et-mobilite>, consulté le 25 septembre 2019.

liées à l'art. Le court métrage évoqué plus haut montre toutefois le public non averti qui est d'ailleurs celui à qui une action furtive se destine en premier lieu (si elle est effectuée dans l'espace public). Le public non averti correspond aux individus qui sont présents lorsqu'un artiste effectue une action furtive. Ce public n'a aucune idée qu'il y a de l'art devant lui. Ce public se décrit également comme un ensemble de témoins accidentels, ou comme des témoins participatifs. Les deux catégories ne sont pas fixées, car le public non averti peut aussi devenir averti.

Les œuvres furtives comme *dream listener* requièrent, on le sait, une forme de documentation et de circulation, afin de leur donner une visibilité. Contrairement à Diane Borsato, karen elaine spencer ne se limite pas seulement aux médiums d'enregistrement visuel, tels que la photographie, pour documenter ses interventions urbaines. Elle utilise aussi des enregistrements audiovisuels comme le court métrage évoqué plus haut et des enregistrements sonores qui présentent des témoignages de rêves, des narrations de l'artiste, ainsi que des extraits de conversations entre elle et les passants ou les sans-abris. Ces enregistrements sonores sont diffusés dans un livre audio intitulé *dream listener : an audio book in three movements* (2007) que l'artiste a produit en collaboration avec le Centre de recherche urbaine de Montréal (CRUM).³¹ Dans cette étude, notre intérêt se porte plus particulièrement sur une situation de diffusion qui inclut tous les types de créations documentaires, soit le blogue intitulé *dream listener* conçu pour accompagner les interventions urbaines de spencer. La médiation produite par cette situation de diffusion est particulièrement intéressante puisqu'elle engendre une documentation très complète des interventions urbaines.

2.1.2. Situation de reproduction

Au cours d'une intervention urbaine, deux occasions s'offrent au public non averti pour rencontrer l'œuvre de spencer. D'abord, lorsque spencer présente ses rêves-cartons ; ensuite, le

³¹ Composé de trois segments qui durent une dizaine de minutes chacun, ce livre audio combine plus particulièrement des narrations de rêves avec des extraits de rencontres recueillis par l'artiste et un membre du CRUM au cours de ses interventions urbaines. Le titre du livre audio est également traduit en français : *porteur de rêves en trois mouvements*. Cette collaboration entre l'artiste et le CRUM a débuté six mois après le commencement de *dream listener* le 25 novembre 2006. Le lancement officiel du livre audio a eu lieu le 19 octobre 2007 à Dare-Dare.

public non averti peut aussi faire la rencontre des rêves-cartons lorsqu'ils sont abandonnés dans la rue. Ces deux moments correspondent aux deux actions furtives. Ce public non averti s'apparente à celui des œuvres performatives *Touching 1000 People* et *Rolling on the Lawn at the Canadian Centre of Architecture* de Diane Borsato, puisqu'il correspond à des habitants, travailleurs ou passants de la ville qui rencontrent l'œuvre de manière impromptue. Or, les publics non avertis des interventions de spencer se différencient toutefois de ceux des œuvres performatives de Borsato, dans la mesure où ils sont plus participatifs. Dans la première action furtive, le public non averti a la chance d'interagir directement avec l'artiste s'il le veut bien. On l'a déjà dit, l'artiste aura droit à toute sorte de réactions de leur part. Parmi celles-ci, les plus importantes pour le projet seront lorsque les passants se prêteront eux-mêmes au jeu de l'artiste en lui confiant leurs rêves. Dans un entretien avec Felicity Tayler (2008), karen elaine spencer confie que l'idée derrière l'abandon des rêves-cartons dans la ville était celle d'offrir à ceux qui les trouvent la possibilité de les utiliser. À cet égard, elle affirme que des images photographiques des rêves-cartons prises par des passants se sont retrouvées sur le site web Flickr, une plateforme de partage de photographies.³² Les passants non avertis sont importants, agissant comme de potentiels médiateurs qui, lorsqu'ils rencontrent l'œuvre, auront la chance de créer une médiation importante : une conversation autour du partage de rêves ou la création d'un mouvement de circulation autour des images des rêves-cartons.

Sur le blogue *dream listener*, les photographies des rêves-cartons produisent une médiation très intéressante quant à l'œuvre. Cette médiation aura l'effet d'assurer non seulement une visibilité aux interventions urbaines, mais aussi de reproduire la manœuvre *in situ* dans l'espace web. D'abord, karen elaine spencer reproduit les deux actions furtives (présentation et dissémination des rêves-cartons) lorsqu'elle télécharge les photographies documentant les interventions urbaines sur le blogue. La publication en ligne des documents photographiques rappelle la méthodologie des rêves-cartons qui ont été disséminés un peu partout dans la ville afin de servir à quiconque : pareillement, les documents photographiques ont été laissés en ligne pour que d'autres personnes puissent s'en servir. De même, comme les passants, les visiteurs du site web peuvent interagir avec l'artiste en laissant des commentaires sur ses *posts* (publications). Ils auront aussi la chance de s'appropriier le contenu des documents et les faire circuler dans l'espace du web. La mise en ligne des photographiques des rêves-cartons prolonge ainsi l'expérience des interventions urbaines.

³² Les photographies des rêves-cartons que nous étudions ici sont toutefois celles qui ont été prises sous l'autorité de l'artiste.

2.2. Le blogue *dream listener*

Le blogue *dream listener* a été créé à partir de *WordPress.com*, un logiciel de système de management de contenus (CMS) qui est destiné à la création de pages web et de blogues gratuits. Il constitue un ensemble de billets rédigés en anglais, sur lequel chaque lecteur peut laisser des commentaires (fig. 12). Outre leur contenu textuel, les billets sont aussi enrichis d'hyperliens et d'éléments multimédias (photos, vidéos). Classé par ordre antéchronologique (les plus récents en premier), chaque billet est un ajout au blogue. On distingue deux fonctions au blogue. D'une part, karen elaine spencer s'en sert comme un espace de confiance et de dévoilement. Le blogue lui aurait servi de soutien lors de ses interventions urbaines. Écrire sur son expérience, raconte-t-elle dans un entretien avec le CRUM, lui permettait de se distancer du travail à la fin de chaque intervention accomplie (Tayler 2008 : 36). D'autre part, spencer utilise aussi son blogue comme un espace social où il y a des rencontres et des échanges avec les visiteurs du site. Le blogue offre la possibilité au public de commenter les billets de l'artiste. Autrement dit, il permet à spencer une expression de soi tout en étant un outil de communication. Ces deux fonctions répondent finalement aux fonctions du blogue web. En effet, le blogue s'inscrit à la jonction de deux types d'outils existants sur Internet : ceux permettant l'autopublication (ou sites personnels) et la communication collective (forum, listes de discussion).

Le terme *blog* provient de la contraction des termes *web* (toile) et *log* (journal de bord). Selon son acception commune, un blogue correspond à un type de page web utilisé pour la publication périodique et régulière d'articles personnels appelés « billets ». Les blogues servent principalement à l'autoreprésentation et se développent alors autour des affects et des idées propres à leur(s) auteur(s). L'auteur du blogue, appelé blogueur, organise son blogue à la manière d'un journal intime, ses billets sont datés, signés et présentés dans un ordre antéchronologique. Si les blogues sont apparus assez tôt, les premiers au Canada remontant à la fin des années 1990, leur pratique prend plutôt un envol avec le développement de logiciels et plateformes CMS au cours des années 2000. Avant les logiciels et les plateformes CMS, la production de blogue impliquait la connaissance du code informatique, comme le *HyperText Markup Language* (HTML)

(Barbeau 2019 : 141). Les plateformes CMS auront donc permis de simplifier la création de sites ou de blogues web. Aujourd'hui, WordPress semble être l'outil de création « le plus populaire au monde » représentant environ 39 % du web (WordPress.com 2020).

August 1, 2007



dream translated: I dreamed I loved you more than life.

I remember to whom this sentiment was felt in my dream, but on this side I was trying to think of what I loved more than life (as opposed to who), nothing in terms of a place struck me. I hope someone takes this personally and sees himself/herself as loved.

left at: beside Canada Maltage Cie Limitée, Riverside, corner of Mill.

august/2007

Posted in [dreams](#) | [3 Comments](#) »

3 Responses to ""

felicity Says:

August 19, 2007 at 10:32 pm | [Reply](#)



i feel loved

dream listener Says:

August 20, 2007 at 2:03 am | [Reply](#)



felicity,
u r loved!
mucho.

endlesslyredonoursnow Says:

August 23, 2007 at 1:19 am | [Reply](#)



You're like the opposite of a terrorist, Dreamlistener.

Leave a Reply

Enter your comment here...

Figure 12. karen elaine spencer, *dream listener* (2006-2007), billet de blogue, 1er août 2007, [En ligne], <https://dreamlistener.wordpress.com>, montage de captures d'écran par Alice Brassard, 30 mars 2021.

2.2.1. « Points de passage »

Plus que de simples représentations, les photographies d'œuvres d'art circulant sur le web sont à la fois des traces d'actions, des incitatifs à s'engager à son tour et des entités connectées qui activent et sont activées par ceux qui les manipulent,

de sorte qu'elles pourraient s'envisager comme des points de passages (Paquet 2016 : en ligne).³³

Cette citation de Suzanne Paquet, professeure au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, illustre de manière éloquente la fonction des documents photographiques des rêves-cartons sur le blogue *dream listener*. Ils agissent comme des « points de passage » entre les mondes physiques et numériques, permettant ainsi une prolongation des interventions urbaines dans l'espace web. Paquet développe l'idée d'une image photographique comme un interface entre les espaces publics urbains et le web à partir d'une analyse de notre troisième cas d'étude, qui est le projet des *Performances invisibles* (2015-2021) de l'artiste conceptuel Steve Giasson. Son analyse montre que les photographies d'œuvre d'art sont en constant mouvement dans le web, qui forme lui-même un espace public. Cette réflexion au sujet de la mobilité est issue du projet de recherche « Art et site : habiter l'espace à l'ère de l'image » qu'elle dirige.³⁴ Son second volet a pour but d'étudier l'action des publics sur l'art, observant notamment la circulation de photographies d'art en ligne. En outre, Paquet et son groupe de recherche avancent comme hypothèse qu'« une géographie nouvelle des œuvres d'art se trace, par les images et leur propagation, entre l'espace public urbain et le web » (Proulx 2019 : en ligne).³⁵

Ce projet de recherche apporte des réflexions intéressantes en ce qui concerne la présence des photographies d'œuvres d'art éphémères dans le web. Une étude a d'ailleurs été conduite précisément sur le potentiel de propulsion rapide des photographies sur le web. En 2019, Christelle Proulx retrace les occurrences des photographies de deux projets artistiques éphémères dans le monde en ligne.³⁶ L'un d'eux correspond notamment à la performance *bread-bed* (2002-2005) dans laquelle Karen Elaine Spencer confectionne des lits à partir de miches de pain blanc tranché. Cette performance a été présentée à de nombreuses reprises et celle qui intéresse Proulx est son itération à la galerie Verticale à Laval en 2003, car l'un de ses documents photographiques circulera

³³ L'article « Entre site et site, l'image photographique comme point de passage. Les Performances invisibles de Steve Giasson » (2016) de Suzanne Paquet est disponible en ligne sur le site web *Sens-public* : <http://sens-public.org/articles/1260/>, consulté le 15 septembre 2019.

³⁴ <http://artetsite.org>.

³⁵ <http://www.reel-virtuel.com/numeros/numero7/retracer-parcours-images/art-meme>, consulté le 15 novembre 2020.

³⁶ L'article « D'art à même : Destination, usages et visibilité en ligne de photographies d'œuvres d'art éphémères » (2019) de Christelle Proulx est disponible en ligne sur le site web de *Réel Virtuel* : <http://www.reel-virtuel.com/numeros/numero7/retracer-parcours-images/art-meme>, consulté le 15 novembre 2020.

beaucoup dans le web. La photographie en question a d'abord été publiée sur le blogue WordPress dédié au projet, avant de se retrouver sur d'autres pages web. En comptabilisant ces pages, Proulx observe sa présence sur des sites de mèmes (Reddit, Tumblr, 4chan) et aussi sous forme de noyau d'images qui se présentent telles des grappes ou des clusters, qui s'allient parfois à d'autres images (2019 : en ligne).

Dans son étude, Proulx montre que le mouvement d'une photographie affecte la nature de l'œuvre à laquelle son image se rapporte. Pour la performance *bread-bed*, la propagation de son image dans le cyberspace aura l'effet de transformer l'œuvre initiale, dorénavant devenue un mème, et la fera sortir du champ artistique. Dans le cas de *dream listener*, nous l'avons déjà dit plusieurs fois, les mouvements de circulation et de discussion autour des dérivés photographiques des rêves-cartons auront notamment l'effet de reproduire la réception des interventions urbaines, mais avec des différences notables. Au cours de ses interventions urbaines, karen elaine spencer confie à un journaliste qu'elle aura droit à diverses réactions de la part des passants lorsqu'ils l'aperçoivent dans la rue : « *Some people read the sigh and smile, some offer me money, some call me crazy* » (Paquet et Fiset 2014 : 38).³⁷ Certains iront même jusqu'à contester la validité artistique de son projet ou encore considéreront sa présence comme étant nuisible. Si les personnes qui occupent l'espace public urbain se sont montrées sceptiques envers le projet *dream listener*, celles qui fréquentent l'espace web, en revanche, n'ont pas manqué de reconnaître sa valeur artistique. D'après les commentaires des visiteurs du blogue, on remarque que les actions de spencer sont beaucoup plus appréciées et mieux accueillies dans cette sphère publique. Ils sont remplis de signes de tendresse, d'amitié et d'admiration envers l'artiste et son projet : « *You are such a wonderful role-model and inspiration* ».³⁸ Le blogue *dream listener* renouvelle donc cette expérience de partage de rêves dans l'espace public.

2.2.2. Figure de soi : Porteur de rêves

³⁷ Entretien de karen elaine spencer à Steve Faguy, un journaliste de *The Gazette*, « Blogosphere : Scattered Carboard Signs Have a Dreamlike Quality », 13 octobre 2007, cité dans l'article de Suzanne Paquet et de Daniel Fiset (2014 : 38).

³⁸ Commentaire d'un lecteur-commentateur nommé « jess » (26 août 2007) sur un billet de blogue publié le 22 août 2007 : <https://dreamlistener.wordpress.com/2007/08/22/172/>, consulté le 20 janvier 2021.

Afin de comprendre ce changement d'attitude à l'égard de l'œuvre, posons la question à la manière d'une sociologue des médiations (Heinich 2008 : 7). Demandons-nous ce qui s'est passé.

Pour dire la vérité, beaucoup de médiations ont eu lieu depuis la diffusion du projet *dream listener* dans l'espace urbain et son apparition dans l'espace web. La liste serait sans doute interminable et peu pertinente à entreprendre puisque notre intérêt se porte sur une médiation précise, qui a su agir sur la réception de l'œuvre. Cette médiation correspond à l'image ou l'identité que projette l'artiste lors de la diffusion du projet. Dans la rue, les actes de karen elaine spencer, comme tenir une pancarte, rappellent la posture de l'itinérant. Ne dévoilant pas que ses gestes sont des manifestations artistiques, l'artiste apparaît sensiblement, du moins pour les passants pressés, comme une sans-abri. Dans le blogue *dream listener*, on rencontre une expression de soi qui met en scène karen elaine spencer sous le pseudonyme de « dream listener ». Nous postulons que ces deux identités très différentes l'une de l'autre influenceront différemment les formes d'échange et d'interaction autour de *dream listener*. Il convient dès lors d'examiner plus en détail la réception du projet sur le blogue à travers l'identité projetée par l'artiste.

Le blogue *dream listener* correspond aux modèles de blogues intimes et familiers décrits dans l'étude des sociologues Dominique Cardon et Hélène Delaunay-Teterel sur les pratiques de blogueurs français (2006). À travers quatre modèles de blogues (intimes, familiers, spécialisés et politiques), l'étude de ces sociologues propose une typologie qui prend en compte l'expression de soi d'un blogueur. Ces quatre modèles d'expression de soi influenceront chacun le régime de communication (forme relationnelle, publique, contenue) et la forme du réseau (taille et densité) d'un blogue (Cardon et Delaunay-Teterel 2006 : 28). Le blogueur, dans le modèle intime, exprime son identité à travers un discours marqué d'intériorité, produisant des contenus qui concernent essentiellement sa vie privée (2006 : 30). Ce modèle d'expression de soi emprunte sa forme au journal intime traditionnel sur papier, avec la différence qu'il est public. Le discours d'intériorité se dirige toujours vers son auteur. Il se développe autour de nombreuses marques de singularité ; pour en nommer quelques-unes : emploi de la première personne, marques émotionnelles multiples, multiplications des verbes exprimant des sensations, des jugements.

Dans son blogue, « dream listener » livre des contenus intimes sur son expérience dans la rue et confie notamment les misères qu'elle a rencontrées dans l'espace public urbain. Des policiers et des agents de la paix l'auraient interpellée à de nombreuses reprises lors de ses interventions.

Ces derniers considéraient que sa présence ou celle des rêves-cartons dans l'espace public (ici perçu comme la propriété de la Ville de Montréal) était nuisible et susceptible d'une amende. « dream listener » révèle ainsi qu'une peur d'être arrêtée s'est peu à peu installée avec le temps, allant même jusqu'à la rendre réticente à aller dans l'espace public.³⁹ Ses confrontations avec la loi l'ont aussi amenée à remettre en question l'intérêt de son projet artistique : « *So why am I continuing to attach my dreams to buildings, fences, or anything? Because I feel like I have to? Because I said I would? What am I hoping will happen by continuing?* », écrit-elle dans un billet publié le 9 août 2007.

Hi karen. I just read your blog [...]. I am at work. the office job [...]. I did my first “real” shift after training yesterday at the call center. It brought back to a terrible terrible place. But “something about perseverance” made me stick it out. The 7 hours of automatic dialing and hearing a voice come out of me, so detached from any reality I want to be a part of [...]. “Do you know that it’s Sunday?” people yelled at me. [...] I wanted to ask them: “What world are you living in? is Sunday supposed to be holy still? do you really believe there is any space free from the harassments of this society?” Not like there shouldn’t be. Of course, I’m just pissed. Enraged. and Wounded. Now I want to cry. But I am at the office and I could get “work” any minute. [...] Thank you for helping me [...]. I just have to see if I can persist, persevere (dreamlistener.wordpress.com).

Cet extrait illustre le type de réponse que les billets intimistes récoltent. Ici, la lectrice-commentatrice prénommée Romy réagit aux propos de « dream listener » sur l'impatience des gens et l'importance de la persévérance.⁴⁰ Il s'agit d'un billet dans lequel « dream listener » réfléchit sur ses expériences dans la rue, qui lui ont finalement révélé que l'harmonie, le respect et la liberté dans un espace public ne sont pas accessibles pour tout le monde. À ces réflexions intimes, Romy joint dans son commentaire son récit personnel, soit son expérience de travail dans un centre d'appel téléphonique qui reflète en quelque sorte celle de l'artiste dans la rue. Les commentaires

³⁹ Le 20 août 2007, l'artiste (sous le pseudonyme *dream listener*) raconte dans une publication sur le blogue dédié au projet qu'elle a eu plusieurs accrochages avec des figures d'autorité de la ville. <https://dreamlistener.wordpress.com/blah-blah-14-by-sarah-mangle/>.

⁴⁰ Commentaire de la lectrice-commentatrice nommé Romy (20 août 2007) sur le billet intitulé *blah, blah # 11* (août 2007) : <https://dreamlistener.wordpress.com/blah-blah-11/>, consulté le 13 janvier 2021.

apposés sur les billets intimistes ont généralement une visée de partage de l'intimité, toujours pleine de ressentis, de sensibilité et d'affection (Cardon et Delaunay-Teterel 2006 : 30).

D'une part, « dream listener » livre dans son blogue des contenus intimes. D'autre part, elle y livre aussi des contenus plus « familiers ». Dans le modèle familial, l'identité mise en scène par le blogueur ne s'oriente plus vers un examen de son intériorité, mais plutôt vers une description de son environnement et de ses activités quotidiennes (Cardon et Delaunay-Teterel 2006 : 38). Les énoncés produits dans les blogues familiers sont étroitement attachés à la vie et aux pratiques quotidiennes de leur auteur. Ainsi, « dream listener » rapporte dans son blogue toutes les activités qu'elle a effectuées en lien avec son projet au cours de l'année 2006-2007. Nous apprenons notamment qu'elle a réalisé, en collaboration avec le centre Dare-Dare, une série de cartes postales dont l'image vedette est le document photographique du rêve-carton « Nous sommes tous de beaux rêveurs ».⁴¹ Parmi ces billets familiers, on y retrouve aussi ceux qui se rapportent précisément aux interventions urbaines et dans lesquels sont diffusées les photographies documentant les rêves-cartons abandonnés dans la ville. Dans ces billets, les photographies des rêves-cartons sont couplées avec des textes informatifs et narratifs servant à identifier et contextualiser l'intervention auquel une documentation se rapporte. Comme dans les billets intimes, les commentaires de ceux-ci sont remplis de signes de tendresses envers la blogueuse. Certains lecteurs-commentateurs complimenteront les rêves inscrits sur les rêves-cartons, ou encore les actions de l'artiste. Ces commentaires sont toutefois beaucoup plus courts que ceux retrouvés dans le modèle intime. Les commentaires du modèle familial prennent finalement la forme d'une écriture SMS : messages brefs de nature ludique, affective et expressive, emploi d'abréviations et de chiffres pour l'écriture d'un mot et emploi d'emojis. Ils prennent un ton plus conversationnel, étant souvent très courts et agissant davantage comme une marque de présence qui signifie qu'un lecteur est bien passé sur le blogue.

2.2.3. Lecteurs-commentateurs

⁴¹ Information trouvée sur le blogue, dans la publication du 6 avril 2007 : <https://dreamlistener.wordpress.com/2007/04/>, consulté le 1er août 2020. Quelques exemplaires de ces cartes postales sont aujourd'hui conservés au Centre d'informations Arttexte : https://e-arttexte.ca/view/artists/Spencer,_Karen_Elaine.html, consulté le 29 janvier 2020.

L'étude de Proulx montre que le mouvement autour d'une image nécessite des acteurs. L'identité de ces acteurs varie pour chaque œuvre d'art. La performance *bread-bed* de spencer offre un bel exemple où l'identité des acteurs impliqués dans la propagation de son image dans le web va au-delà de ceux appartenant à la communauté artistique. Comme le remarque Proulx, les pages sur lesquelles a abouti la photographie correspondent en partie à des sites de mêmes populaires, introduisant ainsi une tout autre communauté d'acteurs qui participe à sa propagation sur le web. Demandons-nous maintenant qui sont les acteurs impliqués dans la discussion autour des photographies de rêves-cartons ?

D'après ses statistiques, le blogue *dream listener* a récolté plus d'une vingtaine de milliers de visites depuis sa création en 2006.⁴² Malgré ce succès d'audience, les relations directes de Porteur de rêves sont toutefois limitées à quelques lecteurs-commentateurs et ce sont eux qui nous intéressent. Sur le blogue, un commentaire figure à la suite d'un billet. S'il y en a plusieurs, les commentaires seront listés les uns après les autres avec le plus ancien en tête de la liste.⁴³ Outre leur message et leur date de publication, chacun des commentaires (et/ou réponses) contient aussi des informations personnelles sur le lecteur-commentateur qui permettront de l'identifier : nom et avatar⁴⁴. On peut comparer ces lecteurs-commentateurs du blogue aux passants qui amorcent une conversation avec karen elaine spencer lors de ses interventions urbaines dans la rue. Notre analyse démontre dans un premier temps que la réception du projet par ces deux types d'acteurs (les passants ou les lecteurs-commentateurs) est différente. Les passants dans la rue se montrent plus sceptiques envers le projet de spencer alors que les lecteurs-commentateurs semblent davantage admirer son travail. Dans un second temps, intéressons-nous au profil identitaire de ces deux publics. Cherchons à savoir si ces acteurs, soit les passants et les commentateurs-lecteurs, ont le même profil identitaire.

L'étude des sociologues Cardon et Delaunay-Teterel (2006) sur la modélisation des blogues français nous aide d'abord à identifier le public du blogue *dream listener*. Les quatre modèles

⁴² Les statistiques du blogue *dream listener* sont accessibles au <http://www.dreamlistener.wordpress.com>, consulté le 26 novembre 2020.

⁴³ WordPress offre aussi l'option de répondre à un commentaire précis. Dans l'interface des blogues, ces réponses apparaîtront à la suite du commentaire auquel ils s'adressent et formeront visuellement un sous-niveau.

⁴⁴ Un avatar est une image qui suit un utilisateur de site en site WordPress. Cette image apparaît à côté du nom de l'utilisateur lorsqu'il laisse un commentaire. Les utilisateurs qui n'ont pas d'avatar peuvent se faire attribuer un logo générique.

d'expression de soi introduits dans leur typologie influencent non seulement le régime de communication, mais aussi le réseau social qui est développé dans un blogue. Dans le modèle intime, les blogueurs expriment leur discours à travers un pseudonyme. Ils cherchent ainsi l'anonymat et ne souhaitent pas être reconnus ou lus par un réseau de proches ou de connaissances. Les lecteurs-commentateurs d'un blogue intimiste constituent ainsi un réseau d'inconnus qui, sous un pseudonyme la plupart du temps, échangent au sujet de contenus intimes avec le blogueur. Le public des blogues familiers, en revanche, présente un réseau relationnel de proches et de connaissances. Le discours du blogueur explique en partie le changement d'audience dans ce modèle. S'orientant moins vers un examen intérieur, mais comme une série d'humeurs, d'état des lieux, de caractères, reproduisant le plus fidèlement possible les attitudes endossées avec les proches dans les interactions ordinaires, le discours familial s'expose plus facilement à un public de connaissances (Cardon et Delaunay-Teterel 2006 : 39). À la différence du modèle intimiste de communication sur les blogues qui s'adressent aux autres comme un « halo », le lecteur inconnu est souvent ignoré, évincé, voire prohibé dans ce régime familial de relation entre billets de blogue et commentaire. Les blogueurs familiers ne cherchent pas à créer des liens avec des anonymes, mais plutôt entretenir et renforcer des liens préexistants.

Le réseau social qui se développe au sein du blogue de « dream listener » résonne très bien avec ces deux modèles. D'après les commentaires laissés sur le blogue, il s'agit d'inconnus et de proches. Certains exposent à travers leur commentaire leur curiosité face au blogue. Ces lecteurs-commentateurs cherchent à avoir plus d'information le blogue : « *are you writing you dreams down and take pictures of that? are you an artist? whats the drive behind this?* » (sic).⁴⁵ Leurs commentaires illustrent clairement qu'ils ne connaissent pas karen elaine spencer et son projet alors que d'autres commentaires démontrent plutôt qu'ils connaissent l'artiste et son projet. L'artiste argentine Andréa Cavagnaro, par exemple, mentionne ouvertement dans son commentaire publié le 11 avril 2011 qu'elle a pris connaissance du blogue de karen elaine spencer à travers le centre Dare-Dare, où elle fera aussi une résidence artistique.⁴⁶ À partir de leurs commentaires et de leur profil WordPress, nous repérons deux types d'acteurs. D'une part, ces lecteurs-commentateurs

⁴⁵ Commentaire du lecteur-commentateur surnommé « consi » (9 mai 2007) : <https://dreamlistener.wordpress.com/2007/05/08/114/>, consulté le 9 décembre 2020.

⁴⁶ Commentaire de Andréa Cavanaro 11 avril 2007) : <https://dreamlistener.wordpress.com/the-hardest-part/>, consulté le 9 décembre 2020.

semblent être d'autres blogueurs. D'une autre part, ils semblent être des acteurs venant de la communauté artistique.

À l'instar du blogue *dream listener*, le réseau relationnel développé autour des interventions dans la rue se compose aussi d'inconnus et de proches. À partir des témoignages de l'artiste, nous pourrions d'autant plus avancer que ces inconnus sont les passants alors que les proches sont les itinérants que l'artiste rencontre au centre de jour Saint-James. Nous avançons que les lecteurs-commentateurs de *Porteur de rêves* se composent à la fois de la communauté des blogueurs et d'artistes. Si un parallèle se dessine une fois de plus entre œuvre sur le web et œuvre urbaine, avec un réseau relationnel similaire, nos analyses révèlent toutefois que l'identité des inconnus et des connaissances est différente dans les deux espaces publics. Enfin, cette comparaison entre public du web et public dans la rue agit comme un argument démontrant que l'espace web prolonge le projet de spencer.

2.3. Le monde de l'art en ligne

Le 15 février 2007, karen elaine spencer s'apprête à présenter au public le rêve-carton sur lequel est inscrit la déclaration « J'ai rêvé qu'une femme glissait des piles d'argent Monopoly entre sa taie d'oreiller et son oreiller. "Dommage que ce ne soit pas vrai" lui-je compati (sic) ». Pour ce rêve, spencer avait l'idée de le présenter au public devant une banque, pensant que cela ferait sourire les gens. Or, la condition hivernale de cette journée-là l'a poussée à renoncer à son plan. En sortant de la station de métro Iberville, mentionne-t-elle, le vent lui a presque arraché la pancarte de carton des mains (spencer 2011 : 24). Elle a donc fini par laisser le rêve-carton dans un abribus au coin des rues Jean-Talon et Louis-Hémon.

La documentation, qui nous intéresse ici on le sait, met en scène le rêve-carton de cette intervention dans son lieu d'abandon. Il s'agit plus particulièrement de deux photographies qui le montrent debout dans un coin, appuyé contre les murs de l'abribus. Le rêve-carton est déposé au sol enneigé parmi les déchets de la rue. On y voit notamment un paquet de cigarettes, un vieux journal local et des billets de loterie. Si ces deux photographies se rapportent à la même scène, chacune d'elles en présente toutefois une vue différente. De plus, ces deux photographies ne sont

pas présentées dans la même situation de diffusion. La première photographie montre un plan très rapproché du rêve-carton (fig. 13). On distingue à peine le décor environnant. Cette photographie a été publiée le 29 mars 2007 sur le blogue dédié au projet. La deuxième photographie cadre le rêve-carton dans son ensemble, avec le décor environnant (fig. 14). On distingue clairement les éléments intérieurs de l'abribus (murs et banc). À travers les murs en verre trempé on voit aussi le paysage entourant l'abribus (rue, automobiles, mobilier urbain). Elle figure dans la monographie intitulée *dream listener* qui a été publiée par Sagami édition art (2011 : 25). Cette monographie présente une sélection de documents photographiques des cent quatre-vingt-douze interventions urbaines ainsi qu'une introduction de Patrice Loubier. Dans les deux situations de diffusion, les documents photographiques sont accompagnés des mêmes textes informatifs (indiquant la date de l'intervention et le lieu d'abandon du rêve-carton) et narratifs (une anecdote liée à l'intervention urbaine).

On pourrait dire que ces deux photographies ont la fonction de transmettre au public l'histoire fascinante de « porteur de rêves » à travers un couplage d'images et d'anecdotes dans leur situation de diffusion respective (la monographie ou le blogue). À cet égard, on penserait donc qu'elles seraient toutes les deux des médiations de transmission comme c'est le cas pour les photographies des œuvres performatives de Diane Borsato. Dans la monographie, la rencontre entre l'éditeur (Patrice Loubier) et la photographie de l'intervention donne effectivement lieu à une telle médiation. Or, ce n'est pas tout à fait le cas en ce qui concerne le blogue. En effet, la rencontre entre la photographie et les visiteurs du blogue donne plutôt une médiation entraînant la reproduction. On dira ainsi que le document photographique au sein du blogue devient un médiateur incitant l'interaction.



Figure 13. karen elaine spencer, *dream listener* (2006-2007), photographie rêve-carton, abribus coin des rues Jean-Talon et Louis-Hémon, mars 2007, [En ligne], dreamlistener.wordpress.com/2007/03/, consulté le 30 mars 2021. © karen elaine spencer.



Figure 14. karen elaine spencer, *dream listener* (2006-2007), photographie rêve-carton, abribus coin des rues Jean-Talon et Louis-Hémon, mars 2007. Source : LOUBIER, Patrice et karen elaine SPENCER (2011). *Porteur de rêves = Dream Listener*, Alma (QC) : Sagamie édition d'art, p. 25. Numérisation par Artexte, 2020.

2.3.1. Images interactives

La documentation des œuvres constitue une source essentielle pour les pratiques artistiques non pérennes. Les photographies que les artistes à l'étude produisent de leurs actions furtives pallient en quelque sorte l'absence des œuvres et servent à imaginer et à imaginer leur proposition artistique. Ainsi, notre étude interroge les diverses situations de diffusion entourant une œuvre furtive et l'impact de ces dernières sur sa réception. À travers l'étude des documents photographiques d'actions furtives, l'hypothèse avancée ici est que la réception d'une photographie est différente d'une situation de diffusion à l'autre. De nos analyses des œuvres performatives de Diane Borsato et de *dream listener* de karen elaine spencer se dégage une première conclusion : l'espace web pour la diffusion renouvelle à la fois les modes de présence et d'appréhension d'une photographie. On comprendra que les affects ressentis lors de sa réception dans une exposition d'art ou encore dans un ouvrage seront très différents de ceux ressentis sur le web. À travers l'étude des situations de diffusion que sont l'exposition *Sleeping with Cake* (2003), la monographie (2011) et le blogue *dream listener* (2006), on repère une première distinction entre des situations de diffusion dans l'espace géographique et dans l'espace web. Il semblerait que l'une des caractéristiques qui distinguent ces deux espaces de diffusion est la possibilité d'action d'une image photographique.

L'exposition *Sleeping with Cake* (2003), on se souvient, rassemblait des projets de l'artiste Diane Borsato (1999-2003) qui avaient pour trait commun de tourner autour de la nourriture. Les projets de Borsato étaient montrés dans des cadres en bois dans lequel leur documentation photographique était couplée avec un court texte. Ils étaient exposés à l'épicerie Métro de la ville de Saint-Hyacinthe et parvenaient au public sous forme de brefs récits, relatant de façon isolée chacune des expériences entreprises par l'artiste. La réception du public des photographies, dans cette situation de diffusion, est similaire à celle de l'ouvrage monographique *dream listener*. Dans ces situations de diffusion, les documents d'œuvres apparaissent comme des objets fixes, encadrés dans l'une et imprimés dans l'autre, et leur public respectif adopte une attitude passive à l'égard des photographies. En effet, les visiteurs de l'exposition *Sleeping with Cake 1999-2003*, comme les lecteurs de la monographie de *dream listener* contemplant des photographies d'œuvres. Cette interaction contemplative n'affecte en aucun cas la nature des objets diffusés. En revanche, le

blogue *dream listener* exemplifie une situation de diffusion où la possibilité d'action sur les photographies d'œuvres outrepassa le régime simple de leur réception visuelle. Les visiteurs du blogue sont amenés à interagir directement avec les photographies des rêves-cartons en laissant des commentaires sur les billets ou en faisant circuler les documents sur le web. À travers ce type d'interaction, on dira donc que les documents d'œuvres deviennent actifs et que leur fonction est participative.

Ainsi, le web propose des dispositifs interactifs et participatifs qui bousculent les modes de réception et d'exposition des œuvres d'art. Le sociologue et critique d'art Jean-Paul Fourmentraux rend d'ailleurs compte de ce phénomène dans ses études. Dans son ouvrage *Art et Internet* (2005), le sociologue observe d'abord qu'il y a une certaine réhabilitation de l'image avec l'emploi des technologies numériques. L'image sur le web, mentionne-t-il dans une autre publication, devient « actée », dans le sens qu'elle se donne autant à voir qu'à performer (2010 : 89). Dans une étude sur la diffusion et la réception de l'art contemporain sur le web (2007), Fourmentraux avance, de plus, que le web correspond à une forme alternative de mise en exposition des œuvres. Il propose d'une part que c'est un lieu « perpétuellement ouvert aux visiteurs » et d'autre part une interface « évolutive et participative entre l'artiste et son public » (2007 : 142). Le blogue se considère comme une pratique sociale interactive (Rouquette 2008 : 112). À cet égard, l'interaction avec les lecteurs, l'attente de leurs commentaires, de leurs conseils, font partie intégrante des motivations des blogueurs. Dans les environnements numériques, il y a naissance d'une relation où le public fait d'autant plus l'œuvre. Il y a effectivement une réévaluation de son rôle, puisque le spectateur est impliqué dans un triple processus de perception, de participation et de modification.

2.3.2. Publics participatifs

Conçues *par, pour* et *avec* le réseau Internet, les créations interactives que Jean-Paul Fourmentraux appelle « Net art » (2005) tendent aussi à renouveler la production artistique (Fourmentraux 2010 : 23). En ce sens, les artistes du Net art utilisent le réseau Internet comme un support, un outil et un environnement ; le réseau Internet devient simultanément pour l'artiste un atelier de création (en ligne), un lieu d'exposition et d'interaction (Fourmentraux 2005 : 28). De

cette articulation, « l'œuvre du Net art » apparaît comme un ou plusieurs dispositifs interactifs et réactifs qui produisent des « formes de vies » en ligne et des stratégies d'occupation en réseau. D'une part, le web comme espace de diffusion tend à renouveler à la fois les modes de présentation et d'appréhension d'une image photographique. D'autre part, il introduit une autre catégorie d'acteurs, qui est celle du public, participant au développement d'une situation de diffusion.

Un document d'œuvre n'est jamais présenté tout seul dans une situation de diffusion. Dans le contexte de nos cas d'étude, les photographies sont toujours accompagnées de médiations textuelles qui participeraient autant à la présentation et à la compréhension de l'œuvre à laquelle les documents se rapportent : récits narratifs, texte de présentation et d'introduction, commentaires du public, etc. Nous repérons quatre catégories d'acteurs principaux qui participent à la production des médiations textuelles : les artistes, les professionnels de l'art, les institutions (organismes artistiques) et le public. Dans son ouvrage *L'art : une histoire d'exposition* (2009), Jérôme Gliscentin emprunte au vocabulaire des sciences du langage son terme d'« énonciateur » pour qualifier ces producteurs de médiations (2009 : 19). Dans le contexte d'une exposition d'art, il y a seulement trois types d'énoncés que peuvent produire ces énonciateurs. Ces derniers produiront des « énoncés » de présentation, de médiation ou d'interprétation. Dans notre premier cas d'étude, on analysait la participation d'un acteur appartenant à la seconde catégorie, soit le commissaire d'exposition. Dans le contexte de l'exposition *Sleeping with Cake*, il s'agit bien de Patrice Loubier qui, avec la collaboration de plusieurs acteurs, dont l'artiste, a participé à la création du mode de présentation du travail de Borsato : un couplage entre document photographique et court texte qui résume en quelques lignes le projet entrepris.

Il est intéressant de considérer que le public de l'exposition *Sleeping with Cake* (les visiteurs) et celui de la monographie *dream listener* (les lecteurs) ne produisent aucune médiation ou énoncé quelconques dans ces deux situations de diffusion. Ces médiations semblent plutôt être produites par soit l'artiste, le commissaire d'exposition ou le directeur de publication de l'ouvrage monographique, qui est Patrice Loubier dans les deux cas, ou par l'institution ou l'organisme qui procure ou finance la situation de diffusion. Les artistes produisent des énoncés de présentation : les textes accompagnant les photographies. Ensuite, Patrice Loubier, Sagamie édition d'art ou encore le Centre Expression de Saint-Hyacinthe produisent des énoncés de représentations : traduction des énoncés de présentation (récits textuels). On discerne très bien un exemple d'énoncé d'interprétation dans l'ouvrage monographique *dream listener*. Il s'agit du texte d'introduction

rédigé par Patrice Loubier. Dans le cas de l'exposition *Sleeping with Cake*, il pourrait aussi s'agir du document de présentation qui était disponible au public au cours de l'événement ou encore du mode de présentation, la vignette narrative. Si les visiteurs de l'exposition ou encore les lecteurs de la monographie ne participent pas à la production d'énoncés textuels dans leur situation de diffusion respective, le public occupera en revanche une place importante dans le blogue *dream listener*.

Une situation de diffusion telle que le blogue WordPress tend à redéfinir le rôle et la fonction du public. D'abord, l'espace web permet un environnement plus interactif qui permet au public une plus grande participation dans la situation de diffusion. De cette interaction, de cet engagement du public avec les œuvres, découlent enfin toutes sortes d'actions qui participent au développement comme à la compréhension d'une œuvre. Le public devient finalement un acteur important dans la médiation de l'action furtive. Les énoncés textuels produits autour des documents photographiques participent non seulement au développement de l'œuvre, mais à sa réception.

2.3.3. Nouvel espace public

Le « lieu » de l'art n'est plus ce qui est là, devant nous, forcément limité à notre rayon visuel, non plus ce qui environne de son non-lieu le lieu de l'œuvre, mais l'espace entier de toutes les connexions possibles où une information artistique peut-être envoyée, autant dire la planète et au-delà (Cauquelin 1999 : 165).

Anne Cauquelin, en 1999, annonçait déjà ce renouvellement de notre compréhension du lieu de l'art à l'ère numérique. Dans son article « Lieux et non-lieu de l'art contemporain », Cauquelin parle du lieu de l'art comme une sorte de route (1999 : 165). Le web, comme lieu de production et de diffusion de l'art, offre ici deux nouvelles choses : une visibilité et une mobilité augmentées. À ces deux caractéristiques, on ajoutera aussi que le web offre une dimension interactive aux images photographiques. Ce phénomène nous amène ainsi à observer une nouvelle attitude du public de ces images qui est plus participative. Son action envers ces photographies aura

un impact déterminant dans le développement d'une œuvre d'art. Les blogues, les réseaux sociaux ou encore les sites de partage de photos sont des plateformes qui proposent différentes fonctions « communautaires » permettant aux utilisateurs d'enrichir le contenu et de discuter entre eux (Beuscart et al. 2009 : 98). On observe ainsi une dimension participative. Nous explorons cet aspect participatif du web plus en détail dans le prochain chapitre.

Chapitre III. L'art à l'ère des réseaux sociaux numériques : le cas des performances invisibles

L'espace web renouvelle en quelque sorte la réception des images d'œuvres d'art. À travers l'œuvre *dream listener* de karen elaine spencer, nous avons vu que ses documents photographiques acquièrent un potentiel interactif et participatif dans le web. De plus, ces photographies agissent en quelque sorte comme des points de passage entre l'espace urbain et le monde en ligne, prolongeant ainsi la proposition artistique. Les photographies documentant notre troisième cas d'étude, soit le projet des *Performances invisibles* (2015-2021) de l'artiste montréalais Steve Giasson, agissent aussi de la sorte. Ce projet de longue haleine, qui sera davantage décrit dans tous ses détails plus loin, rassemble plusieurs centaines de « performances invisibles ». Ces dernières prennent d'abord la forme d'énoncés conceptuels, soit de courtes phrases qui appellent ou décrivent autant de « gestes minimalistes ou énigmatiques — souvent extraits du quotidien ou de l'histoire de l'art » (Giasson 2021). Les énoncés sont ensuite *activés* par Giasson dans l'espace public ou privé. À ce moment-là, les performances invisibles s'apparentent à des actions furtives, car Giasson active les énoncés en secret, sans avertissement et sans convier de public. Une documentation est produite, soit par l'artiste ou soit par ses deux complices, Daniel Roy et Martin Vinette, lors des activations. Photographies, vidéos, dessins, objets, images, la documentation des énoncés peut prendre diverses formes. Elle sera ensuite mise en ligne, notamment sur le site web dédié au projet.⁴⁷

La plupart des documents photographiques mettent en scène Steve Giasson, dans des contextes les plus hétéroclites, tantôt dans la rue, tantôt dans un musée, tantôt sur le toit d'un immeuble, tantôt à la plage. Elles le capturent d'autant plus dans une série d'actions qui, sur le coup, apparaissent sans queue ni tête, tantôt debout face à un mur, tantôt couché dans un lit, tantôt agenouillé devant une œuvre d'art, etc. Si certaines des photographies capturent le corps complet de Giasson, d'autres focalisent davantage sur ses gestes, son visage, ses mains, etc. Il arrive aussi

⁴⁷ Site web du projet : <https://www.performancesinvisibles.com/fr/>.

que certaines photographies montrent autre chose que l'artiste, comme un montage d'images, une capture d'écran, un dessin, un sac réutilisable, une patère ou encore un paysage urbain. Enfin, le mode de diffusion de ces documents photographiques dans le web permettra aux *Performances invisibles* de se prolonger. L'artiste invite en effet le public à s'appropriier les énoncés conceptuels en les activant à leur tour (Giasson 2020). L'artiste invite ainsi le public à lui faire parvenir la documentation entourant ces nouvelles activations pour qu'elles soient ajoutées aux énoncés correspondants sur le site web.

Les photographies documentant les Performances invisibles sont également diffusées sur les réseaux sociaux numériques (RSN) des divers organismes artistiques ayant soutenu Steve Giasson dans son projet. Ce chapitre porte donc sur la présence d'images d'œuvres d'art dans les RSN. Les spécialistes des réseaux sociaux Nicole Ellison et danah boyd, dans leur article « Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship » (2007 : 211), définissent les RSN comme « des services Web qui permettent aux individus de construire un profil public ou semi-public dans le cadre d'un système délimité, d'articuler une liste d'autres utilisateurs avec lesquels ils partagent des relations et de voir et de croiser leurs listes de relations et celles faites par d'autres à travers la plateforme » (Cardon 2011 : 141).⁴⁸ Cette définition permet de dégager trois caractéristiques propres aux RSN. D'abord, l'exposition de soi devient la principale technique relationnelle. Ensuite, la liste d'amis ou le réseau social d'un usager est l'outil principal de navigation. Enfin, cette définition sous-entend également que les RSN sont des espaces de visibilité paramétrables. À ce sujet, le sociologue Dominique Cardon ajoute que le degré de visibilité qu'un RSN accorde à ses usagers influencera nécessairement leur façon de s'exprimer sur la plateforme (2019 : 161).

L'étude des réseaux sociaux numériques permet de poursuivre notre réflexion sur l'art dans le cyberspace, entamée dans le chapitre précédent avec le blogue *dream listener*. À travers les photographies des *Performances invisibles*, il s'agit d'examiner leur passage de la page web aux réseaux sociaux numériques. Nous examinerons plus particulièrement les spécificités et les interactions du réseau social Instagram. L'objectif ici est de savoir si la réception d'une action furtive est similaire dans ces deux espaces numériques. Dans un premier temps, il s'agit de

⁴⁸ Traduction française des propos de Ellison et boyd par Dominique Cardon dans son article « Réseaux sociaux de l'Internet » (2011 : 141). Version originale de la citation : « We define social network sites as web-base services that allow individuals to (1) construct a public or semi-public profile within a bounded system, (2) articulate a list of other users with whom they share a connection, and (3) view and traverse their list of connections and those made by others within the system. The nature and the nomenclature of these connections may vary from site to site. » (2007 : 211).

comparer ces deux médias sociaux, soit le blogue web (ou la page web) et les RSN. Nous verrons que les RSN introduisent une nouvelle forme de monstration d'une œuvre d'art. Dans un second temps, il s'agit d'aborder plus concrètement les impacts des RSN sur une œuvre d'art (action furtive). Les RSN, comme les deux situations de diffusion étudiées dans les chapitres précédents, offrent autant une visibilité à l'action furtive qu'ils participent à son développement.

3.1. Performances invisibles (2015-2021)

Performances invisibles (2015-2021) est un projet de longue haleine que Steve Giasson développe depuis maintenant six ans avec le soutien de divers organismes artistiques. Il se décline en deux séries. D'abord, il y a les *Performances invisibles* (2015-2016) que l'artiste réalise avec le soutien de DARE-DARE, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal. Ensuite, il y a les *Nouvelles Performances invisibles* (2016-2021) qu'il réalise notamment avec Le Lieu, Centre en art actuel. Dans ces deux collaborations, Giasson conçoit et exécute une centaine d'énoncés conceptuels sur une année complète : du 7 juillet 2015 au 7 juillet 2016 pour la première série et du 1^{er} mai 2020 au 31^{er} mai 2021 pour la seconde série. Pendant un an, deux fois par semaine, les performances invisibles conçues et exécutées sont dévoilées une à une, sur le site web du projet et, éventuellement, sur les réseaux sociaux numériques des centres d'artistes autogérés. La collaboration de l'artiste avec Le Lieu se distingue de celle avec Dare-Dare à bien des égards. Avec Dare-Dare, les *performances invisibles* sont essentiellement présentées sur le site web du projet, à la différence de Le Lieu, qui les diffuse également sur les réseaux sociaux numériques. Pour Le Lieu, le protocole de diffusion du projet s'envisage d'autant plus comme un événement officiel, soit une exposition virtuelle des *Nouvelles Performances invisibles* (2020-2021), qui a lieu simultanément sur le site web du projet et sur ses RSN Facebook et Instagram.

Entre Dare-Dare et Le Lieu, on retrouve plusieurs autres organismes qui ont soutenu le projet. La seconde série du projet a d'abord été amorcée dans le cadre de l'exposition *Tout contexte est art*, commissariée par Jean-Michel Quirion et présentée à la Galerie UQO (Université du Québec en Outaouais) en 2018. Pour l'occasion, Steve Giasson a conçu et exécuté onze *Nouvelles Performances invisibles* (les nos. 131,135-139, 142 143 145, 147 et 148) lors de sa résidence au

Centre de production DAÏMON entre le 3 avril et le 2 mai 2018 (Giasson 2021). En 2019, l'artiste réalisera aussi une nouvelle performance (« 146. Être remplaçable ») dans le cadre de l'exposition *Le Cabinet des censuré. e. s* présentée par Folie/Culture — organisme à but non lucratif poursuivant un travail d'information, de sensibilisation et de promotion en santé mentale. Dans cette exposition, on retrouvait également des performances de la première série comme « 42. Effacer quelque chose d'important », « 80. Savoir s'effacer » ou encore « 116. Manquer de mots », dont les énoncés portent sur le thème de la censure. En 2020, alors que le milieu culturel et artistique est durement frappé par la pandémie de la COVID-19, l'arrondissement de LaSalle développera avec le projet de Steve Giasson une solution pour promouvoir l'art auprès du public malgré le confinement. Du 2 au 30 avril 2020, avait lieu sur la page Facebook de l'arrondissement montréalais (Culture LaSalle), l'exposition virtuelle *Rester chez soi*, qui présente une sélection de performances invisibles de la première série (2015-2016) dont les énoncés conceptuels pouvaient facilement être activés « chez soi ».

Enfin, toutes ces collaborations, incluant celle avec Le Lieu, ont contribué à la réalisation de nouvelles performances ainsi qu'à la rediffusion du projet dans d'autres contextes de monstration que celui de sa page web. Certaines collaborations introduiront donc la galerie d'art alors que d'autres introduiront plus particulièrement les réseaux sociaux numériques comme lieux de monstration. L'exposition virtuelle *Nouvelles Performances invisibles/Steve Giasson* (2020-2021) donne l'occasion de réfléchir à l'usage des réseaux sociaux numériques par les artistes, plus particulièrement de la plateforme Instagram, dans le développement et la diffusion de l'art d'aujourd'hui.

3.1.1. L'activation de l'énoncé conceptuel

Steve Giasson est un artiste dont la pratique est ouvertement conceptuelle. Pluridisciplinaire, Giasson travaille aussi bien l'écriture, la performance artistique, la micro-intervention, la vidéo que la photographie, le dessin, etc. Il choisit toujours le médium en fonction

de l'idée qu'il veut transmettre (Le Saux 2016 : 51).⁴⁹ En ce sens, la place qu'occupe la performance dans les *Performances invisibles* (2015-2021) n'est pas considérée comme plus importante que les autres médiums : « elle donne corps à des idées, au même titre que l'écriture, la sculpture, la peinture ou la photographie » (Giasson 2019). On considère ainsi chaque « performance invisible » comme une proposition conceptuelle, qui se développe à travers un énoncé, une action et un corpus de documentation.

L'objectif général des performances invisibles consiste à activer le plus de fois possible des énoncés conceptuels. Ces derniers s'apparentent à de courtes phrases impersonnelles, écrites à l'infinitif, appelant et décrivant autant d'actions ou de gestes simples et ordinaires (« 140. Lever la main », « 192. Manger une banane », « 194. Éteindre la radio », etc.) que d'activités étranges ou même difficiles à réaliser (« 1. Respirer au lieu de travailler », « 134. Porter secrètement le deuil », « 221. Manquer de couleur »). Pour l'artiste, activer un énoncé conceptuel revient ainsi à interpréter et donner forme à l'idée que la courte phrase exprime, dont l'explication n'est pas toujours évidente. À cet égard, l'énoncé conceptuel s'envisage comme une sorte de partition musicale, qui laisse place à l'interprétation et prend des formes variables. Leur activation prend toutefois l'apparence d'actions furtives ou de micro-interventions ; les performances de Giasson n'ont rien de spectaculaire et peuvent passer complètement inaperçues au moment de leur exécution dans le domaine public. La majorité d'entre elles présentent un caractère éphémère. Comme tout autre artiste furtif, Steve Giasson fait preuve d'une grande économie de moyens pour la réalisation de ses performances, utilisant soit des matériaux « pauvres » et/ou n'utilisent rien d'autre que son propre corps (Paquet 2016 : en ligne). Cette économie de moyens ne caractérise toutefois pas la production documentaire des artistes furtifs qui, comme Giasson, investissent un temps considérable dans la production de leur documentation et y apportent le même soin et sinon plus, qu'à la performance elle-même. Comme le signale Anne Bénichou, « la documentation fait désormais partie intégrante de leur processus de création » (2010 : 47).

L'action furtive activant un énoncé conceptuel peut prendre diverses formes. Lorsqu'un énoncé décrit des gestes simples à réaliser, l'action furtive effectuée par Steve Giasson concrétise simplement ce qu'il décrit. Toutefois, lorsque l'énoncé conceptuel décrit une situation plus abstraite, l'artiste doit faire preuve d'inventivité pour lui donner forme. Ne pouvant pas concrétiser

⁴⁹ Propos de Steve Giasson qui ont été recueillis par Anne-Marie Le Saux dans « Micro-interventions artistiques : pour une pratique artistique de l'espace habité. Entrevue avec Steve Giasson » (2016 : 51-59).

ce qui est décrit, Giasson exécute plutôt des actions pouvant faire référence à l'énoncé conceptuel. La plupart du temps, ces actions prennent la forme d'un *reenactment* qui, en art, désigne la reconstitution d'œuvres d'art, de situations ou d'événements historiques connus ou moins connus de l'histoire (Caillet 2013 : 66).⁵⁰ L'énoncé « 1. Respirer au lieu de travailler », par exemple, a été activé par une action qui se référait à l'une des œuvres les plus emblématiques de l'artiste conceptuel croate Mladen Stilinović, soit *Artist at Work* (1978) (fig. 15 et 16). Dans cette performance historique, l'artiste croate performe la paresse, posant ainsi un regard critique sur les idéologies du travail et de la productivité. Dans une entrevue accordée à la commissaire Ariane Daoust, celui-ci mentionne que son œuvre nous convie « à imaginer l'art dans d'autres modalités d'apparition et à le penser en dehors de la productivité, de la performance, de la forme marchande et du succès » (Centre VOX 2019).⁵¹ Cet exemple soulève ainsi un autre fondement important de la démarche artistique de Steve Giasson : son principe de création repose également sur l'appropriation, la répétition et la reproduction d'œuvres d'art qui ne sont pas les siennes. Ce principe a pour fonction et conséquence de remettre en cause la notion d'auteur « en multipliant, d'un côté, les emprunts et en suggérant, d'un autre, que ces emprunts puissent donner naissance à d'autres œuvres en étant performés et réinterprétés » (Rivard 2017 : 70).

⁵⁰ Aline Caillet, dans « Le reenactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? » (2013 : 66), indique que les artistes de langue française préfèrent utiliser le terme anglais de « reenactment », parce que le terme en français « reconstitution » traduit mal l'intention de sa pratique. Reconstitution renvoie à l'idée d'un film historique : d'une reconstitution à part entière qui ressuscite les grands événements de l'Histoire, et les fait revivre virtuellement pour un spectateur contemporain.

⁵¹ Extrait d'une entrevue entre Mladen Stilinović et Ariane Daoust, Zagreb, juin 2009 : <http://centrevox.ca/exposition/mladen-stilinoVIC/>, consulté le 1er avril 2019.



Figure 15. Steve Giasson, *Performance invisible no. 1 (Respirer (au lieu de travailler))*, photographie, 26 mai 2015. Crédit photographique : par Daniel Roy, [En ligne], performancesinvisibles.com/fr/, consulté le 30 mars 2021. © Steve Giasson.



Figure 16. Mladen Stilinović, *Artist At Work*, 1978, photographie, [En ligne], <https://mladenstilinoVIC.com/works/10-2/artist-at-work-03/>, consulté le 30 mars 2021. © Mladen Stilinović.

3.1.2. Des partitions, scripts et notations

Steve Giasson est l'auteur de nombreux *reenactments* dans son projet des *Performances invisibles* (2015-2021). Ces reconstitutions d'œuvres d'art vont bien au-delà de la simple imitation, car la pratique du *reenactment*, comme le dirait Aline Caillet, « n'est pas une répétition d'un événement tel qu'il a eu lieu dans le passé [...], mais une reprise dans le présent et pour le présent d'un fait passé » (2013 : 67). Il s'agit donc d'une pratique ne visant pas tant des effets mimétiques, mais plutôt une manière d'interroger autant l'histoire que notre présent. Dans le contexte des *Performances invisibles*, Giasson s'empare du *reenactment* pour poser un regard critique sur la discipline de l'art de la performance et particulièrement de son histoire. Il cherche à rendre « visible » un aspect important de l'art de la performance, qui est celui de sa documentation et de ses archives et qui façonne en quelque sorte son histoire. Le 26 mai 2015, l'artiste reconstitue la performance *Artist at Work* de Mladen Stilinović à partir de sa documentation, envisageant donc celle-ci comme un script ou une notation permettant une réactualisation de la performance historique. Caractéristiques des images de performances des années 1960 et 1970, il s'agit de photographies argentiques en noir et blanc sur lesquelles on voit l'artiste croate positionné paresseusement dans son lit, dormant ou fermant les yeux et rêvassant dans une succession de poses qui ne laissent rien entrevoir d'une quelconque production, sauf celle du refus de faire. L'usage presque exclusif de la photographie noir et blanc à cette époque peut s'expliquer en partie par le fait que les pellicules en couleur étaient plus dispendieuses (Bénichou 2010 : 43). La reconstitution de la performance historique, étant elle aussi documentée, génère de nouvelles images présentant Steve Giasson dans les mêmes postures que Mladen Stilinović.

Examinons le statut complexe des images photographiques des *Performances invisibles*. Si celles-ci documentent *a priori* les actions furtives de Steve Giasson, elles apparaissent aussi, à bien des égards, comme des « entreprises de remédiatisation »⁵² d'images ou d'autres œuvres d'art comme l'illustre le *reenactment* d'*Artist at Work*. S'inspirant ouvertement de l'histoire de l'art, comme l'artiste l'indique, ces références à d'autres travaux artistiques s'expriment d'autant plus avec les légendes des images dans lesquelles les titres des œuvres citées se retrouvent. Outre les

⁵² Nous empruntons l'expression d'Anne Bénichou formulée pour parler des réactualisations de performances historiques qui apparaissent comme des entreprises de remédiatisation des images (2010 : 56).

performances historiques, les performances invisibles peuvent également se référer à des œuvres d'art plus canoniques — pensons notamment à la célèbre sculpture *La petite Danseuse de quatorze ans* (1875 ; 1881) d'Edgar Degas et au chef-d'œuvre pictural *Le radeau de la Méduse* (1818-1819) de Théodore Géricault (fig. 17).⁵³



Figure 17. Steve Giasson, *Performance invisible no. 5* (*Adopter, pendant un certain temps, au coin d'une rue, la position de Marie van Goethem par Edgar Degas et demeurer debout dans une attitude de repos, les jambes en dehors, les pieds formant la quatrième position classique du ballet, les mains derrière le dos, le buste dressé et la tête rejetée en arrière*), photographies, 26 mai 2015. Crédit photographique : Daniel Roy, [En ligne], performancesinvisibles.com/fr/, montage photographique par Alice Brassard, le 30 mars 2021. © Steve Giasson.

En 2010, Anne Bénichou remarquait que plusieurs expositions consacrées à la performance ont suscité une réflexion et des débats sur les images de performance, leurs modes de production, leurs statuts et leurs usages (2010 : 40). À travers quelques exemples issus de la scène montréalaise entre les années 2004 et 2009, Bénichou montre que le statut des images de performance semblerait osciller entre documentation, œuvre d'art à part entière et notation en vue d'éventuelles réactualisations. Les images au sein des *Performances invisibles* semblent aussi répondre à ces

⁵³ Les *Performances invisibles* (2015-2016) nos. 5, 129 (Giasson 2021).

trois fonctions. Elles sont documentaires puisqu'elles agissent comme une preuve ou une trace nous informant des activations de Steve Giasson. Elles se considèrent également comme œuvres à part entière puisqu'elles incarnent des interprétations ou des perspectives nouvelles sur d'autres œuvres d'art. De plus, il arrive souvent que les *reenactments* ou les actions de Giasson ne soient réalisés que pour la caméra, octroyant ainsi à la production documentaire une place aussi importante que celle de la performance dans le processus de création du projet. Enfin, les images du projet s'envisagent également comme un script ou une notation, qui permettra à une performance invisible de se prolonger. L'objectif d'une performance invisible, rappelons-le, est que soit activé autant de fois possibles son énoncé conceptuel. La chaîne d'activations débute avec l'artiste et se poursuit avec le public du projet (fig. 18). Les images des *Performances invisibles* peuvent se considérer comme des médiateurs encourageant la participation du public à activer à leur tour les énoncés conceptuels.



Figure 18. Steve Giasson, *Performance invisible no. 5*, épreuve photographique de l'activation de Jean-Philippe Luckhurst-Cartier dans le cadre de Parcours Neuf à Cinq, Occurrences estivales 2015, Péristyle nomade, Montréal, 13 août 2015, [En ligne], performancesinvisibles.com/fr/, consulté le 30 mars 2021. © Steve Giasson.

3.2. L'ère Instagram

Dans les réseaux numériques, les *Performances invisibles* se transmettent à travers un partage de leur énoncé conceptuel et de leur documentation visuelle. Le projet se retrouve diffusé dans deux univers complètement différents. L'un est un site web alors que l'autre constitue un réseau social numérique, soit la plateforme Instagram. Il s'agit plus particulièrement du compte Instagram *@nouvellesperfinvisibles* créé par Steve Giasson avec le centre Le Lieu à l'occasion de l'exposition virtuelle (2020-2021). Le site web du projet, quant à lui, date de plus longtemps. Sa création remonte à 2015, lorsque l'artiste conceptuel amorçait son projet de longue haleine avec le centre Dare-Dare. La page web et le compte Instagram s'envisagent tous les deux comme des lieux d'exposition alternatifs. Les performances de Steve Giasson, n'étant pas visibles dans des lieux d'exposition conventionnels, sont seulement accessibles dans ces lieux du web. Les lieux d'exposition qu'offrent respectivement la page et le compte Instagram introduisent toutefois un univers complètement différent, où le projet de Giasson, sa réception et son public prendront des allures différentes. L'objectif ici est de comparer ces deux espaces d'exposition qu'offrent la page web et la plateforme sociale Instagram.

Le site web des *Performances invisibles* a été conçu à partir du logiciel CMS *WordPress.com*, tout comme le blogue *dream listener* de karen elaine spencer et il se compare d'ailleurs, à bien égards, à celui-ci. Ces derniers partagent un environnement de monstration similaire pour les photographies d'œuvres d'art et que Jean-Paul Fourmentaux a décrit (2007 : 142). La page web de Steve Giasson, comme le blogue de karen elaine spencer, proposent tous les deux des environnements dans lesquels les visiteurs peuvent toujours et en tout temps voir les photographies d'œuvres. Ces environnements proposent aussi une interface évolutive, où les artistes peuvent modifier les paramètres ou encore mettre à jour leur espace d'exposition. Fourmentaux parle aussi d'une interface participative entre l'artiste et le public, ce dont nous avons longuement parlé au sujet du blogue *dream listener*, en observant l'espace des commentaires qui accompagne chaque publication de billets. L'intérêt ici est d'observer le mode d'existence d'une image photographique sur les réseaux sociaux numériques.

Les RSN ont la particularité d'offrir des environnements de diffusion beaucoup plus dynamiques, interactifs et participatifs qu'un blogue ou une page web, car leur interface se

développe aussi avec l'idée de réseau. Sur Instagram, par exemple, la diffusion d'une *Performance invisible* est accompagnée de divers dispositifs favorisant d'une part les réactions : le public peut « aimer », « commenter » ou même « partager » (rediffuser) une performance. D'autre part, la plateforme permet aussi d'insérer des hyperliens internes ou externes dans les légendes de publication tels que des mots-clics⁵⁴, des mentions d'autres usagers, une adresse URL, etc. De ce fait, nous pensons que le mode d'existence d'une image photographique sur Instagram suppose des occasions de rencontres et d'échanges. Ensuite, les RSN instaurent un nouveau modèle de création et de consommation de l'art.

3.2.1. Le centre commercial

Fondée en 2010, la plateforme Instagram est une application mobile, un réseau social et un service de partage de photos et de vidéos. Achetée par Facebook en 2012, Instagram (et comme tous les réseaux sociaux numériques) ne cesse d'être omniprésente dans nos vies. Face à ce phénomène grandissant, il est possible de considérer la plateforme comme emblématique de la culture actuelle (MacDowall 2019 : 24). Albums de photos, bibliothèques d'images ou de vidéos, cette plateforme sociale s'apparente à plusieurs choses. À notre avis, c'est le centre commercial qui décrit la plateforme le plus judicieusement, surtout lorsque l'architecte français Pol-Alain Nedelec le décrit comme un « lieu où l'on aime se montrer et être vu et surtout y être tout court » (2014 : 15).

Lachlan MacDowall, dans son ouvrage *Instafame* (2019), a d'abord introduit l'analogie de la vitrine commerciale pour décrire l'expérience d'usage de la plateforme Instagram. L'idée est que l'écran tactile d'un téléphone intelligent agit pour Instagram comme la vitrine d'un magasin, dont la fonction principale est d'inciter les passants à y entrer. La mise en scène d'une vitrine est très importante, car elle est le premier point de contact entre un commerçant et un client potentiel. Dans le contexte d'Instagram, l'écran tactile serait la vitrine d'un usager de la plateforme ayant un compte professionnel, qui souhaite élargir et fidéliser son public. Pour ce faire, l'usager

⁵⁴ Apparu sur la plateforme Twitter, le mot-clic sur Instagram sert à centraliser les contenus partagés autour d'un terme bien précis

« aménage » l'espace de sa vitrine en proposant des photographies, images, vidéos et autres contenus numériques qui sont susceptibles d'intéresser et attirer les autres sur son profil. Celui d'un usager professionnel peut d'autant plus se comparer à un magasin dans la mesure où son mur expose l'ensemble de ses contenus partagés. Aujourd'hui, une multitude de professionnels utilisent la plateforme Instagram. Ce rassemblement de différents « magasins » sur une même plateforme évoque l'idée du centre commercial. Il est ici choisi comme objet de comparaison, car on peut, à travers son espace social et son architecture, reconstruire les prémises de la plateforme Instagram.

En 2014, Pol-Alain Nedelec conduit une étude sur l'architecture des centres commerciaux qui, entre autres, retrace brièvement l'histoire du centre commercial, dont les origines remontent aux différentes modernisations commerciales survenues en France au 19^e et 20^e siècles incluant l'apport du modèle américain du *mall*.⁵⁵ Aujourd'hui, l'espace des centres commerciaux semblerait être développé selon deux tendances : la consommation et le loisir. La tendance du loisir voit le jour avec l'arrivée du web qui, au cours des années 1990, a forcé les centres commerciaux à renouveler leur offre au public avec une expérience physique. Ce qui fut pendant longtemps la force des centres commerciaux, mentionne l'architecte français, était leur capacité d'offrir un choix immense de magasins rassemblés dans un même espace (2014 : 57). Leur capacité a toutefois été surpassée par le web, qui propose une infinité de choix seulement à partir de clics. Ouvrant ainsi la porte à l'idée où « le lieu dans lequel nous est vendu un objet est aussi important que l'objet acheté lui-même, et le client est prêt à payer un peu plus cher l'objet pour avoir l'ambiance qui va avec » (2014 : 59), la tendance du loisir permet surtout aux centres commerciaux de miser sur ce que les sites web ne peuvent offrir : l'expérience physique. C'est d'ailleurs ce que le PDG d'Unibail-Rodamco disait dans son discours d'inauguration du centre commercial *Aéroville* en 2013 (Nedelec 2014 : 59) :

Internet est un formidable outil de vente, d'information, et d'interaction avec les clients. Mais nous devons réaliser tout ce qu'internet ne peut pas proposer : des lieux très agréables et qualitatifs.

⁵⁵ *Le centre commercial, histoire d'une forme, portée d'un modèle* (2014) est une étude entreprise par Pol-Alain Nedelec dans le cadre de son mémoire — master 2 — à l'École d'Architecture de Paris-la-Villette (2012-2015). Cette étude est disponible en ligne au https://issuu.com/pol-alainnedelec/docs/pol-alain_nedelec-9040-le_centre_co, consulté le 26 mars 2021.

Aujourd'hui, le web semble toutefois être parvenu à rivaliser avec l'offre des centres commerciaux, proposant à la fois une infinité de choix ainsi que des environnements virtuels gratuits et très attractifs. C'est le cas de la plateforme sociale Instagram, qui propose notamment des environnements personnalisés pour ses utilisateurs. Instagram, comme tout réseau social numérique, vise d'abord et avant tout à maximiser le nombre d'utilisateurs, leur temps d'attention et leur fréquence d'usage. Le meilleur moyen d'attirer et de fidéliser ses utilisateurs, c'est en leur proposant des contenus pertinents à travers un algorithme basé sur les intérêts de chacun. Les algorithmes se modélisent sur les comportements et les intérêts des utilisateurs d'un RSN et ils sont responsables de ce qui leur est montré. Sur Instagram, l'algorithme sélectionne, classe et recommande le contenu qui permettra d'optimiser le temps que l'utilisateur passera sur sa plateforme. Parce que les RSN confient de plus en plus à ces calculateurs des décisions essentielles dont les répercussions s'étendent au-delà du monde web, Dominique Cardon insiste dans son ouvrage *Culture numérique* (2019) sur la nécessité de bien comprendre leur fonctionnement.⁵⁶ Enfin, l'architecture joue ici un rôle important. L'architecture d'Instagram, comme celle du centre commercial, reflète la volonté de créer une expérience agréable et unique à ses usagers, qui leur donne surtout envie de revenir sur sa plateforme. La plateforme suit aussi un principe d'architecture « ouverte », qui permet aux contenus partagés sur sa plateforme de multiplier leurs occurrences et augmenter leur visibilité au sein du réseau. En effet, ce principe d'architecture ouverte augmente ainsi le taux de rencontre entre un contenu partagé et les usagers de la plateforme (MacDowall 2019 ; Hochman et Manovich 2013).

⁵⁶ Consacrant un chapitre entier aux algorithmes des réseaux sociaux numériques, le sociologue Dominique Cardon (2019 : 351) évoque dans son ouvrage un enjeu important, soit le manque de transparence des RSN. Alors que les internautes se livrent entièrement aux algorithmes, mentionne-t-il, la plupart des plateformes « restent opaques » et ne dévoilent pas le secret de leurs calculateurs (Cardon 2019 : 400). Dans les débats sur la régulation des algorithmes, les internautes revendiquent d'ailleurs ce pouvoir de régler eux-mêmes les critères ou les objectifs d'un algorithme plutôt que de laisser les plateformes décider.



Figure 19. Steve Giasson, *Performance invisible no. 221 (Manquer de couleur)*, photographies, 19 février 2021. Crédit photographique : Martin Roy et retouches photographiques : Daniel Roy, [En ligne], performancesinvisibles.com/fr/, montage photographique par Alice Brassard, le 30 mars 2021. © Steve Giasson.

3.2.2. Environnements de rencontre

Le 19 février 2021, Steve Giasson performe l'énoncé conceptuel «221. Manquer de couleur» (fig. 19). Pour ce faire, l'artiste conceptuel s'enduit le corps avec de la peinture bleue. Les photographies documentant cette scène reconstituent les étapes de l'action à travers les traces de la peinture bleue laissée sur le corps de l'artiste. Giasson commence par son visage, ses joues, son coup, ses épaules, descend ensuite sur son torse, ses hanches et remonte jusqu'à ses oreilles, ses bras, revient vers ses jambes, ses pieds pour finir avec son sexe. Cette performance invisible constitue un *reenactment* de la performance *The Ritual Bath* (1979) de l'artiste roumain Ion Grigorescu. Ce dernier est un représentant important du *body art* en Roumanie. À travers son corps, il explore la condition humaine et interroge son sens. La performance de Giasson fait aussi référence à *Anthropométrie*, série d'œuvres picturales d'Yves Klein sur lesquelles on voit des empreintes de corps de femmes nues, préalablement enduits du célèbre bleu Klein (IKB).

Une image sur Instagram, rappelons-le, a la faculté d'être présente numériquement en plusieurs lieux à la fois. On repère ainsi trois environnements de la plateforme sociale dans

lesquelles on retrouve la documentation photographique de « 221. Manquer de couleur ».⁵⁷ D'abord, il y a le profil du compte *@nouvellesperfinvisibles* (fig. 20). La structure d'un profil Instagram est particulière ; chaque utilisateur possède une page personnelle qui s'apparente à une sorte de mur blanc sur lequel sont présentés tous les contenus numériques qu'il a partagés. Le contexte de publication d'une photo ou d'une vidéo, soit leur légende, les mentions j'aime, les commentaires et les partages, n'est pas directement entièrement visible sur un mur Instagram. Il faut cliquer sur chaque contenu pour connaître ces détails. Ensuite, il y a le fil d'actualité d'un usager Instagram, qui rassemble tous les contenus partagés de ses abonnements (fig. 21). Remarquons que le fil d'actualité, contrairement au profil, s'apparente davantage à un blogue web qu'à une galerie d'art. Il présente les photos ou les vidéos avec leurs éléments de publication qui, dans un ordre antichronologique, défilent les uns à la suite de l'autre comme des billets de blogue. Puis, il y a le mot-clic comme troisième environnement de monstration (fig. 22). Apparu sur la plateforme Twitter, le mot-clic fait office de mot-clé et fonctionne comme un hyperlien interne. Sur Instagram, il sert à centraliser les contenus partagés autour d'un terme bien précis. L'environnement d'un mot-clic s'apparente aussi à une sorte de mur blanc qui, comme celui du profil, affiche des images ou des vidéos sans le contexte de leur publication. Le mur du mot-clic rassemble toutefois des contenus partagés par divers usagers Instagram.

D'une part, la structure d'Instagram se dit « ouverte » puisqu'elle permet à une photo ou une vidéo de circuler simultanément dans divers environnements de sa plateforme. Par conséquent, les *Performances invisibles* de Steve Giasson pourront être vues dans des environnements de monstration très différents. Les images du projet, par exemple, seront réunies et présentées ensemble sur le profil du compte de l'exposition alors qu'elles seront dispersées les unes des autres dans le fil d'actualité et le mot-clic. Sur l'un, le projet figure sous forme de billets de blogue (fil d'actualité) alors qu'il apparaît essentiellement à travers sa documentation visuelle sur les deux autres (profil et mot-clic). D'autre part, la structure d'Instagram s'envisage aussi selon un principe de réseau où ses utilisateurs sont interconnectés. En effet, chaque environnement de monstration de la plateforme a cette particularité de rassembler différents utilisateurs Instagram autour de contenus dans leur espace. Se forment ainsi, dans ces environnements de monstration, des

⁵⁷ Il existe un quatrième environnement sur la plateforme sociale, soit la rubrique « explorer » d'un usager Instagram. La rubrique renferme une panoplie de photos et vidéos basés sur les intérêts d'un usager ainsi que ceux de son réseau social. Dans cette étude, nous mettons toutefois de côté ce quatrième environnement pour nous concentrer sur les environnements du profil, du fil d'actualité et du mot-clic.



Figure 21. Steve Giasson, publication de la Performance invisible « 221. Manquer de couleur », compte Instagram @nouvellesperfinvisibles, 23 février 2021. Capture d'écran par Alice Brassard, le 30 mars 2021.

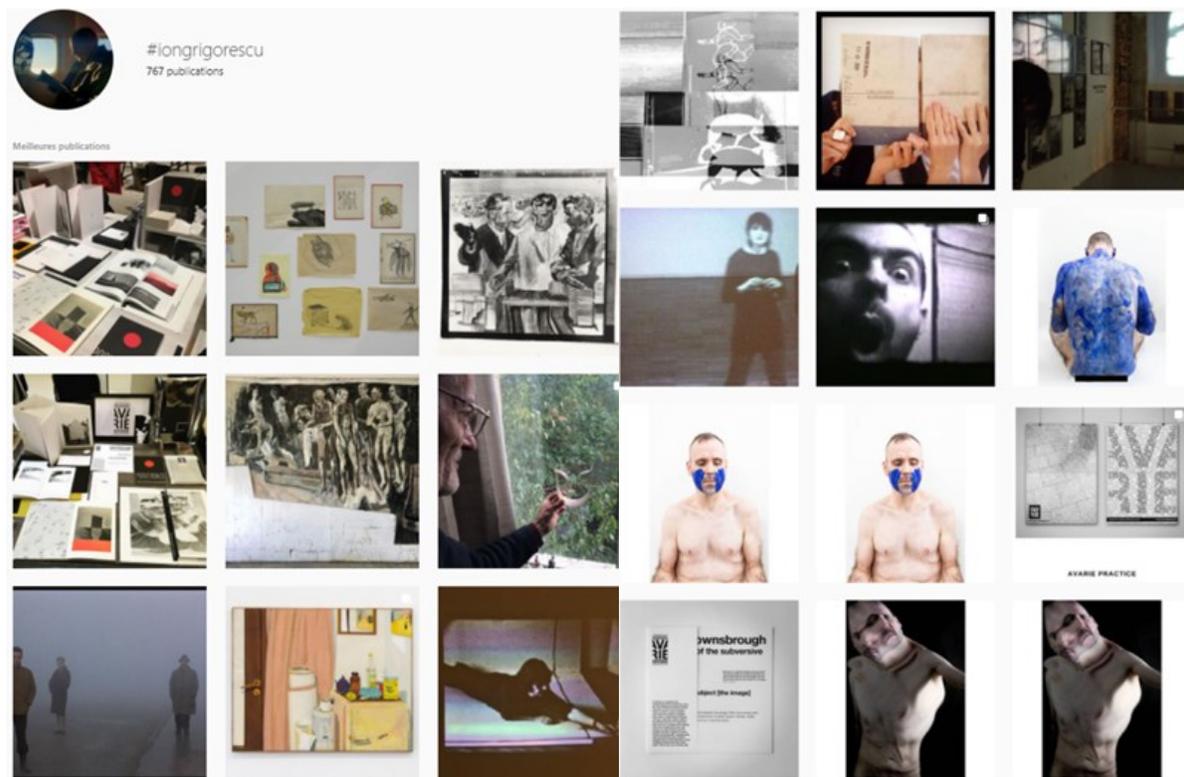


Figure 22. Mot-clic Instagram #iongrigorescu, montage photographique et captures d'écran par Alice Brassard, le 30 mars 2021.

3.2.3. Le partage photographique

L'exposition Instagram donne l'occasion de réfléchir à l'usage des réseaux sociaux numériques dans le développement et la diffusion d'œuvres d'art. La diffusion de la documentation d'une action furtive en ligne tend non seulement à donner de la visibilité ou à prolonger la proposition artistique comme le démontrent les deux situations de diffusion étudiée précédemment, mais nous ajoutons aussi que les réseaux sociaux numériques permettent de nouvelles formes de création et de consommation de l'art. Nous analysons ces nouvelles formes à travers la notion du « partage photographique » introduite dans un dossier thématique de la revue *Communication & Langage* (2017).⁵⁸ Dirigé par Pauline Escande-Gauquié et Valérie Jeanne-Perrier, le dossier en question réunissait des chercheurs dont les études portent sur les pratiques de la photographie d'aujourd'hui avec le développement des téléphones mobiles, des réseaux sociaux numériques et autres supports numériques. Dans cette perspective, la notion du « partage photographique » renvoie ainsi à ces nouvelles pratiques photographiques qui s'appréhendent aujourd'hui à travers les logiques du « social » et du « partage » (Escande-Gauquié et Jeanne-Perrier 2017 : 22). Pour Gustavo Gomez-Mejia, rédacteur en chef adjoint de la revue en question, il apparaît clairement que la pratique de la photographie entretient une expectative sociale de « partage » sur les réseaux sociaux, lorsqu'il suppose que l'envie de prendre des photos se fait plus rare chez les personnes « déconnectés » du web social (Gomez-Mejia 2017 : 49). Dans son article, ce dernier effectue un retour critique sur la notion de « partage » dans la nomenclature du web. Cette notion, mentionne-t-il, fonctionne à la fois comme « un mot d'ordre doux (tout internaute doit savoir partager) et comme un régime de reproductibilité généralisé (tout internaute consomme des reproductions de contenus partagés) » (2017 : 47). Ainsi, en développant la notion autour d'un savoir-faire qui suscite en retour l'engagement des autres, Gomez-Mejia illustre bien que le « partage » propose une rhétorique de la participation et de la consommation.

⁵⁸ Pauline Escande-Gauquié et Valérie Jeanne-Perrier (2017), « Le partage photographique : le régime performatif de la photo », *Communication & Langage*, vol. 4, no. 194, dossier thématique « Le partage photographique », p. 21-27, accessible en ligne au <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2017-4.htm>, consulté le 21 mars 2021. Le dossier s'inscrit dans le prolongement d'une journée d'étude ayant réuni des chercheurs et des professionnels de la photographie en octobre 2016 au Celsa, en partenariat avec le magazine *Paris Match*.

Le partage photographique introduit donc de nouvelles méthodes de production et de consommation de la photographie, demandant notamment aux photographes (professionnels ou amateurs) et au public d'interagir avec les réseaux sociaux numériques. À travers la manipulation d'un *smartphone*, Gustavo Gomez-Mejia dresse un inventaire de gestes qui retracent l'essentiel des routines de production et de consommation du partage photographique (2017 : 53). Dans la sphère numérique, la production d'une photographie repose sur une série de gestes entourant la captation d'une occasion qui mériterait d'être photographiée, la prise de la photographie (le cadrage, les captures, l'évaluation des résultats, la sélection des images et l'édition) et sa diffusion. Les RSN, et plus particulièrement ceux axés sur le partage de photos, introduisent un nouveau rituel de diffusion avec des gestes, d'une part, spécifiques à leur plateforme : comme ceux liés à l'édition (Instagram, par exemple, propose divers outils pour la création de contenu), l'écriture d'une légende qui accompagne la photographie partagée ou encore l'identification de personnes ou de lieux. D'autre part, il peut s'agir de gestes « post-distribution » comme l'observe Gomez-Mejia. Après la publication d'une photographie, mentionne-t-il, il y a ce geste où l'on regarde sur son profil ou sur son mur d'actualité l'image qui vient d'être publiée, à des fins de vérification, ou de délectation. Il y a aussi des gestes liés à la consommation des notifications que suscite la photo partagée et à la réaction aux commentaires, soit en répliquant, soit en offrant des « j'aime » en retour.

Ce qui nous apparaît le plus important à retenir, c'est que ce nouveau rituel de diffusion proposé par les RSN se développe à partir d'une logique de dépendance — notamment entretenue par les systèmes de notifications — d'un photographe (ou usager) envers une plateforme sociale. Cette logique de dépendance est également au cœur des routines de consommation du partage photographique. Cela va du déverrouillage de l'écran du téléphone mobile à l'ouverture de l'application du RSN ou à un *scroll* vertical du fil d'actualité dans lequel défilent les nouvelles publications et les images partagées, passant par des microgestes effectués par le consommateur lorsqu'il est intéressé par un contenu partagé : agrandissement de l'image, mention j'aime, partage, commentaire ou consultation des hyperliens ou hypertextes qui accompagnent le contenu partagé (Gomez-Mejia 2017 : 55). Le consommateur dépend de la plateforme sociale numérique et des services qu'elle offre pour apprécier une photographie.

Enfin, Lachlan MacDowall, à propos du graffiti et du *street art*, mentionne qu'Instagram donne simultanément à l'audience une importance nouvelle, ainsi que de nouveaux rôles, tout en

renouvelant son sens : ce que veut dire être une audience et ce que veut dire porter attention (MacDowall 2019 : 20). Dans le contexte de l'art furtif, la plateforme sociale donne au public une nouvelle manière de consommer ses œuvres. Dans le second chapitre, nous avons vu comment le public peut participer au développement d'une œuvre d'art dans le monde en ligne. C'est encore le cas dans les *Nouvelles Performances invisibles*. Nous observons toutefois un autre rôle que peut prendre le public ; il a une influence décisive dans la diffusion d'une œuvre d'art et sa visibilité sur les réseaux sociaux numériques.

3.3. Le monde de l'art interconnecté

Nous avons dégagé une première conclusion à partir des œuvres performatives de Borsato et de *dream listener* de Spencer : en somme, l'espace web pour la diffusion tend à renouveler les modes de présence et d'appréhension d'une photographie. À travers les *Performances invisibles* de Steve Giasson, nous avons examiné deux situations dans le monde en ligne, soit le site web du projet et la plateforme sociale numérique Instagram. En ce qui concerne la comparaison de ces deux situations de diffusion, deux observations ont été effectuées. Une première distinction s'observe sur le plan de leur structure et de leur espace. L'architecture de la plateforme Instagram, que nous avons examinée plus haut, démontre qu'une œuvre d'art apparaît simultanément dans plusieurs lieux. Ces points d'entrées tendent à coaliser diverses formes de réseaux sociaux, de communautés d'utilisateurs. Une seconde distinction s'observe aussi sur le plan de l'omniprésence de la plateforme sociale dans la production, la diffusion et la réception de l'art. Les routines de production et de consommation du « partage photographique » sur Instagram tendent à prédéfinir la création et la réception d'une œuvre d'art. Sa diffusion peut aussi être affectée par la censure opérée par le réseau social, qui régule tous les échanges d'images qui se font sur sa plateforme. C'est le cas de la performance « 221. Manquer de couleur ».

Les photographies documentant cette performance invisible font partie des images qui dévoilent la nudité de Steve Giasson. Elles le montrent appuyé contre un mur blanc, assis au sol avec les jambes croisées. Sa posture révèle très bien son sexe. Diffusées sur le site web ainsi que sur le compte Instagram, on observe que ces images ont moins bien été accueillies sur la plateforme

sociale. En effet, Instagram a condamné la nudité de l'artiste, soit en censurant les images ou en supprimant directement celles jugées inappropriées. La compagnie aurait même menacé l'artiste de fermer ses comptes.⁵⁹ Cette situation nous révèle qu'Instagram contrôle le contenu numérique qui est partagé sur sa plateforme. Instagram se veut d'ailleurs un « espace d'inspiration et d'expression authentique et sûr » et, pour y demeurer, des « Règles de la communauté » ont été créées pour ses usagers (Facebook 2021). Ces règlements concernent notamment le partage de contenus numériques qui se doit d'être « approprié pour une audience variée ». Cela exclut donc tous contenus présentant des scènes de nudité et d'activité sexuelle, des menaces ou des discours haineux, de violence, etc. La transgression de ces règlements peut entraîner la suppression de contenu, la désactivation de comptes ou d'autres conséquences. Une troisième distinction à faire entre la page web et la plateforme Instagram est donc sur le plan de la censure de l'art. Sur la plateforme, le projet des *Performances invisibles* peut subir plusieurs modifications afin de répondre à ses politiques et ses conditions d'utilisation.

À travers cette architecture « ouverte » et ce principe du « partage photographique » de la plateforme Instagram, comment peut-on appréhender le mode d'existence d'une image photographique ? Notre analyse des photographies de *dream listener* dans le chapitre précédent révèle que leurs images sur le blogue web tendent à devenir des médiateurs incitant l'interaction. On pourrait dire que c'est également le cas pour les images des *Performances invisibles* sur la plateforme Instagram. Cependant, les images et les usagers sur le réseau social sont aussi interconnectés les uns avec les autres. On ajoutera ainsi que les images d'œuvres, au sein d'Instagram, deviennent aussi des médiateurs incitant la rencontre.

3.3.1. Médiateurs de rencontre

Les *Performances invisibles* contiennent en moyenne trente mots-clics dans leur publication Instagram (fig. 16). Certains renvoient au projet général (#SteveGiasson et #perfinvisibles) ou à des mouvements artistiques plus généraux (#artactuel, #conceptuelart,

⁵⁹ Correspondance électronique avec l'artiste Steve Giasson, 30 mars 2021.

#performanceart). D'autres sont plus spécifiques à la performance à laquelle une documentation photographique se rapporte, se référant aux artistes desquels Giasson s'est inspiré ou encore aux personnes ayant collaboré avec lui pour sa performance. Il arrive aussi que l'artiste utilise des mots-clés de nature plus politique ou constituant des marques identitaires. Dans « 221. Manquer de couleur », par exemple, on retrouve les mots-clés #censored, #nudemale, #Instagay, #gaymale, #whiteman. Enfin, cette observation pointe un phénomène important : les photographies sur les RSN, plus particulièrement ceux axés sur le partage de photos, tissent des liens, entraînent la formation de communautés n'appartenant pas nécessairement au milieu de l'art.

En 2009, un groupe de chercheurs incluant Dominique Cardon s'est notamment penché sur la question de la sociabilité photographique à l'ère des réseaux sociaux numériques (Beuscart et al. 2009). Depuis l'époque des albums photos, la photographie fait l'objet de rassemblement de personnes, qui se réunissent autour d'elle pour partager des souvenirs, des expériences ou d'autres faits divers. Dans cette perspective, les chercheurs (2009 : 93) constatent ainsi que les photographies ont toujours suscité la conversation et que le web aura notamment permis d'élargir leur espace conversationnel. Leur étude démontre que les sites de partage photographique construits sous forme de réseaux sociaux auront d'autant plus permis d'élargir leur cercle de personnes invitées à les regarder. Sur ces sites de partage, mentionnent-ils, une image photographique n'est plus « un récit partagé par des proches, mais une conversation à grande échelle entre des participants qui ne se connaissent pas dans la “vraie vie” » (Beuscart et al. 2009 : 94). À travers le site de partage Flickr, leur étude repère diverses formes conversationnelles autour des images photographiques, qui peuvent se transposer à celles sur Instagram. Parmi ces formes conversationnelles, nous retenons l'idée du partage photographique comme un jeu interactif.

Si le blogue *dream listener* ou le site web des *Performances invisibles* offrent également une réception plus interactive de la photographie, les réseaux sociaux axés sur le partage de photos se démarquent toutefois par leur exploration ludique de celle-ci. En effet, les images sur ces sites de partage s'envisagent comme des objets à déplacer, à échanger, à commenter ou encore à identifier avec un mot-clé. À partir de ces fonctionnalités interactives, les photos partagées peuvent ainsi devenir des « combustibles » de « jeux collectifs » comme le souligne Gomez-Mejia (2017 : 58). À cet égard, les musées ont largement prouvé le potentiel communicationnel des photos partagées sur les RSN. Nous pensons notamment à *La semaine des musées (#MuseumWeek)* qui, depuis 2014, invite chaque année les utilisateurs de Twitter à partager leurs photographies d'œuvres

avec des mots-clics spécifiques. Dans cet exemple, les photos partagées permettent aux musées d'élargir leur public et s'envisagent ainsi comme des occasions de rencontre entre un musée et son public. C'est aussi le même phénomène qui se produit avec les images des performances invisibles sur Instagram. Ces dernières, étant identifiées avec plusieurs mots-clics, vont à la rencontre de différentes communautés composées d'individus aux intérêts divers.

3.3.2. Frontières brouillées

Les réseaux sociaux numériques tendent à renouveler l'accès à l'art. L'exposition *Sleeping with Cake* est un exemple de situations de diffusion où une œuvre furtive se présente dans les règles traditionnelles. Le public vient à l'œuvre d'art. Il visite une exposition et s'immerge dans le monde de l'œuvre d'art. Le blogue web *dream listener* reprend aussi ce principe : les internautes vont visiter la page web. La plateforme Instagram introduit toutefois une nouvelle forme d'accès à l'art qui tend à recréer l'expérience d'une action furtive lorsqu'elle est déployée dans un premier temps : elle s'immisce dans le quotidien sans crier gare. Instagram permet d'insérer quotidiennement les œuvres dans la réalité du spectateur. Camille Prunet (2019 : en ligne), docteure en Esthétique et Science de l'art, explique que cette tendance rejoint celle de l'offre individualisée en ligne, par le biais notamment des suggestions soumises à l'utilisateur sur la base de ses recherches antérieures, qui ciblent particulièrement ses goûts. D'après Prunet, ce glissement indique le passage d'une proposition ouverte et collective faite à un ensemble hétérogène, à une proposition fermée et destinée à un individu précis.

Une œuvre d'art appartient à l'art un peu comme une personne est citoyenne d'un pays. Échapper à l'art c'est à peu près aussi compliqué que pour un citoyen de la Corée du Nord d'aller en vacances aux États-Unis. Théoriquement, c'est sans doute autorisé. Mais dans la pratique, il y a des blocages administratifs, physiques, psychologiques sans fin. Dans le cas de l'art, les blocages sont du même ordre : théoriquement on peut très bien envisager quelque chose qui ne relèverait pas de l'art. Mais dès qu'on en parle, on ne peut pas s'empêcher d'utiliser le mot art, et on ne peut s'empêcher d'exposer ce genre de chose dans des contextes artistiques (dans les

magazines d'art, dans les musées d'art, dans les universités et écoles d'art). L'expérience le démontre amplement : quoi que l'on fasse, il est impossible d'échapper à l'art, à partir du moment où l'on reste sur son territoire (Glicenstein 2009 : 2002).

Dans son ouvrage *L'art : une histoire d'exposition* (2009), Jérôme Glicenstein affirme ainsi que l'art appartient à un ensemble qui s'apparente à un territoire. Ainsi, parler de non-art ou d'anti-art dans un contexte artistique relève d'une contradiction, puisqu'exposer du non-art ou de l'anti-art en utilisant les mêmes procédés que pour exposer l'art ne peut qu'annuler la négation (2009 : 202). Suivant sa logique, le territoire de l'art se définit essentiellement à travers ses procédés de mise en exposition. Il faut dès lors s'intéresser à ce territoire lorsqu'il intègre le monde en ligne.

Les frontières séparant les acteurs du monde de l'art des autres mondes de la société sembleraient, avec l'art contemporain, et encore plus à l'ère numérique, diluées et difficiles à percevoir. Le cyberspace devient un lieu qui, comme nous l'avons étudié dans le chapitre précédent, laisse place à de nouvelles pratiques et procédés pour les acteurs du monde de l'art. Les plateformes numériques ont cette caractéristique d'offrir des espaces publics où des multitudes d'individus, avec des champs de spécialisation ou d'intérêts complètement différents, convergent. Les réseaux sociaux numériques en sont un exemple. On y retrouve des individus de toutes sortes, qui s'approprient cet espace public à leur façon. Cela va du citoyen ordinaire jusqu'aux professionnels, célébrités, personnalités publiques, politiques, activistes, etc., en passant par des organismes, institutions, entreprises, communautés, groupes. Les RSN ont d'autant plus cette caractéristique d'offrir des environnements de diffusion et de relation partiellement prédéfinis (Croissant et Touboul 2011). Sur Instagram, par exemple, les *Nouvelles Performances invisibles* (2016-2021) de Steve Giasson se démarque peu des autres contenus partagés sur la plateforme sociale, étant aussi contraints aux mêmes cadres d'apparitions et d'interactions qu'eux. Dans cette perspective, la notion d'œuvre d'art ne s'inscrit plus dans la logique du « régime de singularité » qui, comme Nathalie Heinich l'entend (1997 : 157), renvoie à une création individuelle, un dépassement, une expérience inédite et originale. L'œuvre d'art conçue *par, pour* et *avec* la plateforme sociale Instagram s'inscrit plutôt dans la logique du furtif où l'art, comme le formule si bien la commissaire française Sophie Lapalu (2017 : 180), « ne semble plus placé dans un monde à part, mais se confond totalement avec la vie de [la plateforme sociale] ».

Conclusion

Dans le discours critique et théorique, la notion d'art furtif voit son sens continuellement modifié par les exemples d'œuvres qui l'accompagnent et les diverses interprétations de chaque auteur. Pour certains, il s'agira d'un procédé artistique qui consiste à intégrer l'art de manière anonyme dans l'espace urbain, et ce, sans qu'une signalétique explicite en désigne le statut artistique (Loubier 2001). D'autres l'envisageront plutôt comme une appellation permettant tout simplement de désigner des pratiques artistiques qui vont à l'encontre de celles légitimées par le discours en histoire de l'art (Bourcheix-Laporte 2012). Ces différentes conceptions de l'art furtif partagent toutefois un point commun ; celui de reconnaître l'importance de la documentation au sein de la pratique artistique. Les œuvres furtives, ayant lieu sans public, intègrent le champ artistique à travers la documentation que les artistes produisent pour les enregistrer ; ces productions documentaires pallient ainsi leur absence et servent à imaginer leur proposition artistique initiale. Il nous est donc apparu fondamental de nous interroger sur la question de la documentation au sein de l'art furtif, car elle introduit aussi l'idée que le document propose une expérience esthétique. Notre mémoire de recherche s'est plus particulièrement articulé autour de productions photographiques documentant des œuvres furtives. Il s'agissait de démontrer plus concrètement, à travers trois études de cas, comment des documents photographiques faisant l'objet de différents modes de diffusion ont permis à des gestes, des interventions ou des performances qui semblent n'avoir rien de particulier — à part la volonté de passer inaperçus — de devenir des œuvres d'art connues.

Se référant à eux en tant qu'« actions furtives » dans notre mémoire, le corpus d'œuvres performatives de Diane Borsato (*Sleeping with Cake*, 1999 ; *Rolling on the Lawn at the Canadian Centre for Architecture (CCA)*, 1999–2000 ; et *Touching 1000 People*, 1999-2003), l'œuvre sérielle *dream listener* (2006-2007) de karen elaine spencer et le projet des *Performances invisibles* (2015-2021) de Steve Giasson, nous ont permis de tracer les contours de cette notion. Une action s'envisage comme une intervention ou une performance pouvant avoir lieu dans l'espace privé

comme dans l'espace public. Une action furtive assimile également l'idée d'œuvre à des gestes, des situations ou des activités qui n'ont rien de spectaculaire. Infiltrant davantage le milieu qu'elle ne s'impose à lui, une action furtive pénètre l'univers des codes visuels en mimant des comportements ou des attitudes de la vie courante. À cette action « mimétique » s'oppose une autre catégorie, nommée action de « dissémination » qui tend plutôt à infiltrer un espace à travers l'univers de ses objets. En ce qui concerne les documents photographiques, notre étude démontre que les artistes investissent beaucoup de temps à leur production, dont le processus fait autant partie de l'œuvre que les actions auxquels ils se réfèrent. À cet égard, nous nous sommes référés à eux comme des « créations documentaires », expression qui, comme l'entend Anne Bénichou (2010), désigne des objets au statut hybride relevant à la fois de la documentation et de l'œuvre d'art.

Notre étude démontre que les documents photographiques ont la capacité d'offrir une seconde vie aux actions auxquelles ils se rapportent. Pour les œuvres performatives de Borsato, leurs photographies transforment les actions en objets d'art que l'on retrouvera notamment dans la collection d'art contemporain du Musée national des beaux-arts du Québec, ainsi que dans plusieurs expositions d'art. En ce qui concerne nos deux autres cas d'étude, leur documentation les transforme plutôt en objets numériques. Les photographies de *dream listener*, par exemple, prolongent l'existence des actions urbaines en reproduisant leur manœuvre *in situ* dans le web. Quant aux actions des *Performances invisibles*, elles deviennent des entités interconnectées à d'autres lorsque leur documentation apparaît sur le réseau social Instagram. Afin de comprendre ces trois phénomènes de transformation, nous nous sommes intéressée à ce qui s'est passé, non pas entre l'action et la documentation, mais plutôt entre la documentation et sa diffusion. Nous avons ainsi découvert plusieurs situations de diffusion, dans lesquelles nous avons rencontré toutes sortes de médiations qui, comme l'entend le sociologue Antoine Hennion (2007), auront pour certaines participé au développement des œuvres. Notre intérêt se portait plus particulièrement sur la situation de diffusion qui aurait initié la transformation d'une action en objet d'art ou en objet numérique.

Le travail des artistes furtifs fonctionne dans l'imbrication de l'action, de la documentation et de la diffusion. Comme le rappelle Sophie Lapalu, chaque élément joue un rôle important dans le développement d'une œuvre furtive et nous ne pouvons affirmer une primauté de l'action sur la documentation ou la diffusion, mais plutôt appuyer l'importance d'un dialogue entre ces multiples incarnations (Lapalu 2010 : 155). Nous avons choisi d'examiner des situations de diffusion ayant

eu une influence importante dans la vie des actions furtives à l'étude. Pour notre premier cas d'étude, les œuvres performatives de Borsato, il s'agissait de l'exposition *Sleeping with Cake 1999-2003* présentée dans le cadre de l'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe *Orange*, en 2003. Pour notre second cas d'étude, *dream listener* de spencer, il s'agissait du blogue web. Pour notre troisième cas d'étude, *Performances invisibles* de Giasson, nous avons plus particulièrement observé le compte Instagram *@nouvellesperfinvisibles*.

Par « situation de diffusion », nous désignons toutes les supports, plateformes ou événements dans lesquels une documentation d'action furtive est présentée. L'exposition illustre un exemple très conventionnel, où des objets d'art (les photographies des œuvres performatives de Diane Borsato) sont exposés dans un espace (l'épicerie Métro) pour un public. Ici, la situation de diffusion se considère comme un intermédiaire qui permet à l'œuvre d'entrer en rapport avec le public. Notre étude révèle toutefois qu'une situation de diffusion peut aussi se considérer comme l'un des matériaux premiers d'une action furtive. C'est le cas pour *dream listener* et *Performances invisibles* où leur situation de diffusion — le blogue pour l'un et le compte Instagram pour l'autre — faisait partie de l'œuvre au même titre que l'action ou que sa documentation. Ici, la situation de diffusion se considère moins comme un intermédiaire, mais davantage comme un lieu de création pour l'artiste. Le rapport qu'entretient une situation de diffusion avec l'œuvre, à savoir si elle doit être considérée comme un intermédiaire ou plutôt comme un lieu de création, nous informe d'abord sur la fonction de la documentation. Dans l'exposition, les documents photographiques se conçoivent comme des médiateurs de transmission. Dans les deux autres situations, le blogue et le compte Instagram, ils s'envisagent plutôt comme des médiateurs de création. Enfin, la fonction d'une documentation nous permet ensuite d'appréhender le rôle du public au sein d'une situation.

Notre étude démontre que la réception d'une photographie d'œuvre est différente d'une situation de diffusion à l'autre. Une première conclusion s'est dégagée de nos analyses de l'exposition *Sleeping with Cake* et du blogue *dream listener* : l'espace web pour la diffusion renouvelle à la fois les modes de présence et de réception d'une photographie. L'une des caractéristiques qui distinguent une situation dans l'espace géographique ou dans l'espace web est la possibilité d'action d'une image photographique, qui outrepassa le régime simple de sa réception visuelle. Comme le formule si bien Jean-Paul Fourmentraux (2010), l'image dans le web devient actée, dans le sens qu'elle se donne autant à voir qu'à performer. Dans les environnements numériques, on observe ainsi une réévaluation du rôle du public dans la réception des images. En

effet, l'espace web forme un environnement plus interactif qui permet au public une plus grande participation dans une situation de diffusion. De cette interaction, ce cet engagement du public avec les œuvres, découlent toutes sortes d'action qui participent au développement comme à la compréhension d'une œuvre d'art. Enfin, le public est impliqué dans un triple processus de perception, de participation et de modification (possible). Nous avons exploré l'aspect participatif des plateformes numériques plus en détail avec notre troisième cas d'étude, soit les *Performances invisibles*.

L'analyse du compte Instagram *@nouvellesperfinvisibles* nous a donné l'occasion de réfléchir à l'usage des réseaux sociaux numériques par les artistes dans le développement et la diffusion des actions furtives. Les RSN ont la particularité d'offrir des environnements de diffusion beaucoup plus interactifs et participatifs qu'un blogue ou une page web, car leur interface se développe avec l'idée de réseau. L'analyse d'Instagram pour la diffusion a finalement contribué à une meilleure compréhension du mode d'existence d'une photographie, ainsi que du rôle du public sur le web. En effet, elle met au jour un phénomène important lié aux images qui, dans la culture numérique, sont porteuses d'éléments conversationnels. Les photographies d'œuvre sur Instagram tissent des liens, entraînent la formation de communautés n'appartenant pas nécessairement au milieu de l'art. Quant au public, ce dernier semble aussi participer activement à la visibilité d'une image sur la plateforme sociale. L'économie des RSN repose en partie sur le taux d'engagement des usagers envers un contenu partagé. Elle se développe en fonction des intérêts de chaque usager. À cet égard, non seulement l'engagement du public développe l'œuvre, mais il assure aussi sa visibilité.

Une seconde conclusion se dégage de nos analyses : la sphère numérique, pour la diffusion, tend à brouiller les frontières entre l'œuvre et la vie, entre l'œuvre et l'artiste et entre les rôles traditionnels de l'artiste, de l'institution et du public. Les réseaux sociaux en sont des exemples. D'abord, le profil d'une œuvre sur Instagram se démarque peu des autres profils, étant contraint aux mêmes cadres d'apparitions et d'interaction partiellement prédéfinis. Ensuite, l'œuvre et l'artiste tendent à former un ensemble unifié sur le web (Croissant et Touboul 2011). C'est le cas du compte Instagram où la mise en récit de l'artiste, son exposition de soi à travers un profil et sa consommation de la plateforme sociale, est en quelque sorte inhérente à l'œuvre. Enfin, les frontières séparant les rôles des acteurs au sein d'un monde de l'art tendent également à disparaître

sur Instagram. Participant autant à la création qu'à la diffusion d'une œuvre d'art, le public se fait ici attribuer des rôles qui sont traditionnellement réservés à l'artiste et aux institutions artistiques.

Cette confusion établie entre un profil artistique et un profil non-artistique sur Instagram rappelle en quelque sorte celle qu'a introduite l'ère numérique entre les professionnels et les amateurs de la photographie. Dans ce domaine, les professionnels sont confrontés tous les jours dans leurs métiers aux nouveaux outils offerts par les plateformes de photos et les téléphones mobiles. Les réseaux sociaux numériques, et plus particulièrement ceux axés sur le partage de photos, ont d'autant plus permis la cohabitation de pratiques photographiques extrêmement hétérogènes par des pratiquants de divers horizons. Si les plateformes de partage de photographies ont participé à démocratiser la pratique artistique, on peut se demander si c'est le cas de l'art furtif. En accaparant les plateformes numériques pour créer et diffuser leur travail artistique, karen elaine spencer et Steve Giasson cherchent-ils à introduire une démocratie des usages quotidiens du web en art ? Concluons ainsi notre étude sur cette observation.

Bibliographie

Ouvrages

ARDENNE, Paul (2002). *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris : Flammarion.

BABIN, Sylvette (2005). « Introduction », Sylvette BABIN (éd.), *Lieux et Non-Lieux de l'art Actuel/Places and Non-Places of Contemporary Art*, Montréal : Les éditions Esse, p. 8 -13.

BECKER, Howard S. (2010). *Les mondes de l'art*, traduction Jeanne BOUNIORT, Paris (France) : Flammarion. [1982].

BÉNICHOU, Anne (2010). « Ces documents qui sont aussi des œuvres... », Anne BENICHOU (dir.), *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon (France) : Les presses du réel, p. 47 -76.

BLOUIN, Marcel (2003). « Orange est la ville. L'art et la vie/Orange is the City : Art and the Life », Mélanie BOUCHER (dir.), *Orange, L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe/Contemporary Art Event of Saint-Hyacinthe*, Québec (Canada) : Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, p. 99-118.

BOURRIAUD, Nicolas (1998). *Esthétique relationnelle*, Dijon (France) : Les presses du réel.

CARDON, Dominique (2019). « Culture participative et réseaux sociaux », *Culture numérique*, Paris : Presses de Science Po, chap. 3, p.141-213, [En ligne], <https://www.cairn.info/culture-numerique--9782724623659.htm>, consulté le 23 novembre 2020.

FLICHY, Patrice (2010). « La culture amateur », *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris : Seuil et la Républiques des idées, p. 17-36.

FORMIS, Barbara (2010). *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris : Presses Universitaires de France, [En ligne], <https://doi.org/10.3917/puf.duraz.2010.01>, consulté le 30 mars 2021.

FOURMENTRAUX, Paul (2010). *Art et Internet les nouvelles figures de la création*, Paris : CNRS.

GLICENSTEIN, Jérôme (2009). *L'art : une histoire d'expositions*, Paris : Presses Universitaires de France, [En ligne], <https://www.cairn.info/l-art-une-histoire-d-expositions--9782130573562.htm>, consulté le 6 mai 2020.

GLICENSTEIN, Jérôme (2013). *L'art contemporain entre les lignes*, Paris : Presses Universitaires de France, [En ligne], <https://www.cairn.info/l-art-contemporain-entre-les-lignes--9782130625247.htm>, consulté le 7 mai 2020.

HEINICH, Nathalie (2004). « VI./Médiation », *La sociologie de l'art*, Paris (France) : La Découverte, p. 58-73, [En ligne], <https://www.cairn.info/la-sociologie-de-l-art--9782707143310-page-58.htm>, consulté le 3 janvier 2020.

HEINICH, Nathalie (2009). « Introduction : L'art à l'épreuve de ses médiations », *Faire voir : l'art à l'épreuve de ses médiations*, Liège (Belgique) : Les Impressions Nouvelles, p. 7-34.

HENNION, Antoine (1988). *Comment la musique vient aux enfants. Une anthropologie de l'enseignement musical*, Paris : Anthropos.

HENNION, Antoine (2007). *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris (France) : Métailié. [1993].

HENNION, Antoine (2012). « Jouer, interpréter, écouter. Pratiquer la musique, ou la faire agir ? », Jean FOURMENTAUX (dir.), *L'Ère post-média : Humanités digitales et cultures numériques*, Paris : Hermann, p. 87-101.

LOUBIER, Patrice (2001a). « Avoir lieu de disparaître sur quelques passages entre art et réalité », Anne-Marie NINACS, et Patrice LOUBIER (dir.), *Les commensaux : quand l'art se fait circonstances/When Art Becomes Circumstance*, Montréal (Canada) : Centre des arts actuels SKOL, p. 19-29, [En ligne], <https://e-artexte.ca/id/eprint/14476/>, consulté le 20 septembre 2019.

LOUBIER, Patrice (2003a). « Quelques vivres dans la cité/Food in the city », Mélanie BOUCHER (dir.), *Orange, L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe/Contemporary Art Event of Saint-Hyacinthe*, Québec (Canada) : Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, p. 121-136.

LOUBIER, Patrice (2011). « Dream Listener - de La Rue Au Livre ». Patrice LOUBIER (dir.) et Karen elaine SPENCER, *Karen Elaine Spencer : Porteur de Rêves/Dream Listener*, Alma (Canada) : Sagamie édition art, p. 5 -9.

MACDOWALL, Lachlan (2019). *Instafame. Graffiti and Street Art in the Instagram Era*, Bristol (Royaume-Uni) : Intellect Books.

MENGER, Pierre-Michel (2013). « Une analytique de l'action en horizon incertain. Une lecture de la sociologie pragmatique et interactionniste », Pierre-Jean BENGHOZI et Thomas PARIS (dir.), *Howard Becker et les mondes des arts*, Paris : Les éditions de l'École polytechnique, p. 143-165.

MONK, Philipp, Darren O'DONNELL, Stephanie SPRINGGAY, Scott WATSON, Emelie CHHANGUR (2012). *Diane Borsato*, Toronto (Ontario) : Art Gallery of York University.

PAQUET, Suzanne, et Daniel Fiset (2014). « Art, espace(s) public(s) et visibilité. dream listener de Karen Elaine Spencer », Marc-André BROUILLETTE (dir.), *Des textes dans l'espace public/Words in Public Space*, Outremont (Montréal) : Les éditions du passage, p. 34-41.

PAQUET, Suzanne (2015a). « Trafics numériques. Le Web en cascades d'images (photographiques) », Joan FONTCUBERTA (dir.), *La condition post-photographique*, Montréal : Le Mois de la Photo à Montréal, p. 150-153, [En ligne], https://issuu.com/moisdelaphoto/docs/extraits_la_condition_post-photo, consulté le 20 juin 2020.

POINSOT, Jean-Marc (2008). *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon (France) : Les presses du réel.

RITTER, Kathleen (2005). « Comment reconnaître une pratique furtive. Guide de l'utilisateur », Sylvette BABIN (dir.), *Lieux et Non-Lieux de l'art Actuel/Places and Non-Places of Contemporary Art*, Montréal (Canada) : Les éditions Esse, p. 205 -211.

THOMPSON, Nato (2004). « Trespassing Toward Relevance », Nato THOMPSON et Gregory SHOLETTE (dir.), *The interventionists : users' manual for the creative disruption of everyday life*, North Adams (Massachusetts) : MASS MoCA Publications, [En ligne], http://www.gregorysholette.com/wp-content/uploads/2011/04/Interventionists_03_14_041.pdf, consulté le 7 septembre 2019.

WAHLER, Marc-Olivier (2000). « J'ai regardé vers la ville et je n'ai rien vu (Paul Tibbets) », *Transfert. Art dans l'espace urbain*, Bienne (Suisse) : TRANSFERT, p. 37-45, [En ligne], <http://www.ess-spa.ch/files/images/cataloghi/2000-comp.pdf>, consulté le 30 janvier 2019.

WRIGHT, Stephen (2007). « Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur », texte d'introduction au catalogue *XVe Biennale de Paris*, Paris : Éditions Biennale de Paris, [En ligne], <http://www.biennaledeparis.org/pdf/textes/txt-sw.pdf>, consulté le 20 janvier 2019.

Articles

ARDENNE, Paul (2001), « Pratiques urbaines internationales. L'art « inorganique » et la ville contemporaine », *Esse arts + opinions*, no. 43, dossier « Immatérialités », p. 41 -51, accessible en ligne au <http://esse.ca/fr/les-im-materialites>, consulté le 10 janvier 2019.

ARDENNE, Paul (2015). « L'art furtif, stade ultime, et vain, de la micro-intervention ? », *Inter : Art actuel*, no. 120, dossier « Micro-interventions », p. 60 -64, [En ligne], <http://www.erudit.org/fr/revues/inter/2015-n120-inter01823/77851ac/>, consulté le 10 janvier 2019.

AUSLANDER, Philip (2006), « The Performativity of Performance Documentation », *PAJ : A Journal of Performance and Art* vo. 28, no. 3, p. 1 -10, [En ligne], <https://doi.org/10.1162/pajj.2006.28.3.1>, consulté le 2 janvier 2019.

BABIN, Sylvette (2001). « Pratiquer la ville », *Esse arts + opinions*, no. 42, dossier « Pratiques urbaines », p. 6 -21, [En ligne], <http://esse.ca/fr/pratiques-urbaines>, consulté le 30 août 2019.

BÉNICHOU, Anne (2010). « Images de performance, performances des images/Performance Images, Image Performances », *Ciel variable*, dossier « Performance », no. 86, p. 40 -57, [En ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/63740ac>, consulté le 10 février 2020.

BÉNICHOU, Anne (2016). « Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédial », *Intermédialités*, no. 28-29, [En ligne], <https://doi.org/10.7202/1041075ar>, consulté le 10 février 2020.

BEUSCART, Jean-Samuel, Dominique CARDON, Nicolas PISSARD et Christophe PRIEUR (2009). « Pourquoi partager mes photos de vacances avec des inconnus ? Les usages de Flickr », *Réseaux*, vol. 2, no. 154, p. 91-129, [En ligne], <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2009-2-page-91.htm>, consulté le 30 novembre 2020.

BORSATO, Diane (2001). « Sleeping with Cake : And Other Affairs of the Heart ». *TDR : The Drama Review*, vol. 45, no. 1, p. 59-67, [En ligne], <https://muse.jhu.edu/article/33047>, consulté le 1 mars 2020.

BOURCHEIX-LAPORTE, Mariane (2012). « À propos du public incident des oeuvres d'art furtives », *Inter : Art actuel*, no. 111, p. 44-46, [En ligne], id.erudit.org/iderudit/66641ac, consulté le 30 septembre 2019.

CAILLET, Aline (2013). « Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l’histoire ? », *Marges*, no. 17, dossier « Remake, reprise et répétition », p. 66-73, [En ligne], <http://journals.openedition.org/marges/153>, consulté le 2 mai 2019.

CARDON, Dominique et Hélène DELAUNAY-TÉTEREL (2006). « La production de soi comme technique relationnelle. Un essai de typologie des blogs par leurs publics », *Réseaux*, vol. 4, no. 138, p. 15-71, [En ligne], <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2006-4-page-15.htm>, consulté le 26 novembre 2020.

CARDON, Dominique (2011). « Réseaux sociaux de l’Internet », *Communications*, vol. 88, no. 1, p. 141 -48, [En ligne], <https://doi.org/10.3406/comm.2011.2594>, consulté le 1^{er} janvier 2021.

CARDON, Dominique (2008). «Le design de la visibilité. Un essai de cartographie du web 2.0», *Réseaux*, vol. 6, no. 152, p. 93-137, [En ligne], <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2008-6-page-93.htm>, consulté le 1^{er} janvier 2021.

CAUQUELIN, Anne (1999). « Lieux et non-lieu de l’art contemporain », *Quaderni*, no. 40, dossier « Utopie I », p. 159-167, [En ligne], <https://doi.org/10.3406/quad.1999.1434>, consulté le 11 janvier 2021.

CROISSANT, Valérie et Annelise TOUBOUL (2011). «Le multimédia ou le langage des sociabilités numériques. L'exemple de la communication des artistes sur les réseaux sociaux numériques», *Les Enjeux de l'information et de la communication*, vol. 2, no. 12, p. 43-54, [En ligne], <https://www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2011-2-page-43.htm>, consulté le 11 janvier 2021.

ELLISON, Nicole et danah BOYD (2007). «Social Network Sites : Definition, History, and Scholarship», *Journal of Computer-Mediated Communication*, vol 13, no. 1, p. 210-230, [En ligne], <https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.2007.00393.x>, consulté le 11 janvier 2021.

ESCANDE-GAUQUIÉ, Pauline et Valérie JEANNE-PERRIER (2017). « Le partage photographique : le régime performatif de la photo », *Communication langages*, vol. 4, no. 194, p. 21 -27, [En ligne], <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2017-4-page-21.htm>, consulté le 11 novembre 2020.

FOURMENTRAUX, Jean-Paul (2006). « Archéologie de l’oeuvre Net art : une esthétique du fragment ». *RACAR : Revue d’art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 31, no. 1-2, p. 19-27. <https://doi.org/10.7202/1069620ar>, consulté le 14 janvier 2021.

GOMEZ-MEJIA, Gustavo (2017). « Fragments sur le partage photographique. Choses vues sur Facebook ou Twitter », *Communication langages*, vol. 4, no. 194, p. 41 -65, [En ligne], <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2017-4-page-41.htm>, consulté le 11 novembre 2020.

HEINICH, Nathalie et Michaël POLLAK (1989). « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, vol 31, no. 1, p. 29 -49, accessible en ligne au <https://doi.org/10.3406/sotra.1989.2444>, consulté le 13 août 2020.

HEINICH, Nathalie (1997). « L'amour de l'art en régime de singularité », *Communications*, no. 67, p. 153-171, [En ligne], <https://doi.org/10.3406/comm.1997.1977>, consulté le 20 mars 2021.

HEINICH, Nathalie (2009). « L'art à l'épreuve de ses médiations », *Médium*, vol. 2, no. 19, p. 21 -35, [En ligne], <https://doi.org/10.3917/mediu.019.0021>, consulté le 14 juin 2020.

HÉNAFF, Nolwenn (2011). « Blog : un journal intime comme mémoire de soi », *Conserveries mémorielles*, no.10, dossier « Angles morts », [En ligne], <http://journals.openedition.org/cm/920>, consulté le 29 septembre 2020.

HENNION, Antoine (2000). « CyberMed », *Sociologie et sociétés*, vol. 32, no. 2, p. 9 -18, [En ligne], <https://doi.org/10.7202/001346ar>, consulté le 1 mai 2020.

HENNION, Antoine (2015). « La médiation : un métier, un slogan ou bien une autre définition de la politique ? », *Informations sociales*, vol. 190, no. 4, p. 116 -23, [En ligne], <https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2015-4-page-116.htm>, consulté le 10 mai 2020.

LE SAUX, Anne-Marie (2016). « Micro-interventions artistiques : pour une pratique artistique de l'espace habité. Entretien avec Steve Giasson », *Nouveaux Cahiers du Socialisme*, no. 15, p. 51-59, [En ligne], <http://www.erudit.org/fr/revues/ncs/2016-n15-ncs02387/80874ac/>, consulté le 30 mars 2019.

LOUBIER, Patrice (1994). « Du signe sauvage : notes sur l'intervention urbaine », *Inter : art actuel*, no. 59, dossier « ... ions — énumérations », p. 32 -33, [En ligne], <http://www.erudit.org/fr/revues/inter/1994-n59-inter1110375/46654ac/>, consulté le 10 septembre 2019.

LOUBIER, Patrice (2001 b). « Enigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles ». *Parachute*, vol. 2, no. 101, p. 99 -105, [En ligne], <https://doi.org/FR/EN>, consulté le 20 juillet 2019.

LOUBIER, Patrice (2002). « Un art à fleur de réel : considération sur l'action furtive », *Inter : art actuel*, no. 81, dossier « Arts d'attitudes », p. 12 -17, [En ligne], <http://www.erudit.org/fr/revues/inter/2002-n81-inter1114142/46036ac/>, consulté le 21 juillet 2019.

LOUBIER, Patrice (2003 b). « Un art public inostensible/Inconspicuous Public Art », *Espace Art actuel*, no. 65, dossier « La conquête de l'espace », p. 27 — 30, [En ligne], id.erudit.org/iderudit/9088ac, consulté le 25 juillet 2019.

LOUBIER, Patrice (2014). « (Dé) cadrer le cadre : intervention urbaine et entour documentaire dans la série ART de Maclean », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 35, no. 2 : 191 — 206, [En ligne], <https://www.jstor.org/stable/jcanaarthist.35.2.191>, consulté le 1er mai 2020.

MELIN, Corine (2015). « L'artiste reenactor, la performance historique et la documentation visuelle », *Échappées*, Revue annuelle d'art et design, ESA Pyrénées éditions – École supérieure d'art des Pyrénées, [En ligne], <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01592441>, consulté le 2 janvier 2021.

PAQUET, Suzanne (2013). « Réciprocités. Quelques réflexions sur des conjonctions pas si illogiques / Reciprocities: Some Reflections on Not-so-illogical Conjunctions », *Ciel variable*, n° 95, p. 8-17, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/cv/2013-n95-cv0831/69998ac/>, consulté le 12 mai 2020.

PAQUET, Suzanne (2015 b). « À l'angle de la rue et du Web, la question des publics », *Inter Art actuel*, Micro-interventions, no. 120, dossier « Micro-interventions », p. 65-68, [En ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/77852ac>, consulté le 15 septembre 2019.

PAQUET, Suzanne (2016). « Photographies de l'Autre, des nôtres, des autres. De la persistance de quelques usages (sociaux) », *Captures*, vol. 1, no.1, dossier « Post-photographie ? », [En ligne], revuecaptures.org/node/237, consulté le 29 mars 2020.

PAQUET, Suzanne (2017). « Entre site et site, l'image photographique comme point de passage. Les Performances invisibles de Steve Giasson », *Sens Public*, [En ligne], <http://sens-public.org/articles/1260/>, consulté le 15 septembre 2019.

PAQUET, Suzanne (2019). « Du document aux flux : sites et temporalité(s) de quelques œuvres d'art », *Intermédialités*, no. 33, dossier « Restituer (le temps) », [En ligne], <https://doi.org/10.7202/1065015ar>, consulté le 1er juin 2020.

PAQUET, Suzanne (2020). « Relations réflexives. Mobilités et espaces photographiques », *Focales*, Photographies mises en espaces, no. 4, [En ligne], <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php>, consulté le 22 septembre 2020.

PORCHER, Amandine, Jacqueline VACHERAND-REVEL, Marc-Éric BOBILLIER CHAUMON, Manon MOKTARI, et Bruno CUVILLIER (2016). « (In) Visibilité de l'art sur les réseaux sociaux numériques (RSN) : analyser l'acceptation des RSN par les artistes », *Activités*, vol. 13, no. 13-2, [En ligne], <https://doi.org/10.4000/activites.2805>, consulté le 28 janvier 2021.

PROULX, Christelle (2019). « D'art à même : Destinations, usages et visibilité en ligne de photographies d'œuvre d'art éphémères », *Réel-Virtuel*, « Images en transit : trajectoires et réarticulations », no. 7, [En ligne], <http://www.reel-virtuel.com/numeros/numero7/retracer-parcours-images/art-meme>, consulté le 15 novembre 2020.

PRUNET, Camille (2019). « Le musée augmenté des réseaux sociaux : de nouveaux modes d'exposition et de censure ? », *exPosition*, no. 5, [En ligne], <http://www.revue-exposition.com/index.php/articles5/prunet-musee-augmente-reseaux-sociaux-censure>, consulté le 28 janvier 2021.

RIVARD, Nicolas (2017). « Performances invisibles : entre l'histoire et le présent », *Espace : art actuel*, no. 115, p.68-73, [En ligne], erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca, consulté le 1 mai 2019.

ROUQUETTE, Sébastien (2008). « Les blogs «extimes» : analyse sociologique de l'interactivité des blogs », *Tic et santé*, vol. 2, no. 1, [En ligne], <https://doi.org/10.4000/ticetsociete.326>, consulté le 30 novembre 2020.

TAYLER, Felicity (2008). « Karen Elaine Spencer : dream listener/Porteur de rêves/Portador de sueños : Nous sommes tous de beaux rêveurs », *Spirale*, no.219, p. 35-38, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2008-n219-spirale1060021/16985ac.pdf>, consulté le 21 janvier 2020.

Mémoires et thèses

LAPALU, Sophie (2010). *Les actions furtives exposées : un paradoxe ?*, Master Muséologie et art contemporain, Paris : Ecole du Louvre, [En ligne],

<https://www.scribd.com/document/349750198/Sophie-Lapalu-Master2-pdf>, consulté le 20 septembre 2019.

LAPALU, Sophie (2017). *Le Paradoxe de l'action furtive*, Doctorat en esthétique, sciences et technologies des arts, Paris : Université Vincennes-Saint Denis (Paris VIII), [En ligne], <http://www.theses.fr/2017PA080006>, consulté le 20 septembre 2019.

NEDELEC, Pol-Alain (2014). *Le centre commercial, histoire d'une forme, portée d'un modèle*, Master Architecture et aménagement urbain, Paris : École d'Architecture de Paris-la-Villette.

Conférences

LOUBIER, Patrice (2016). « Cacher, embusquer, survenir : pourquoi un “art furtif” ? », *Espace publics et mobilité : bilans et hypothèses (2015-2016)*, Galerie des arts visuels, École d'art de l'Université Laval, 4 février 2016, [En ligne], <https://www.art.ulaval.ca/galerie-conferences-epm/cacher-embusquer-survenir-pourquoi-un-art-furtif.html>, consulté le 19 septembre 2019.

RICHARD, Alain-Martin (2015). « Manœuvrer sur plusieurs plans de réalité : l'art et le quotidien », *publics et mobilité : bilans et hypothèses (2015-2016)*, Galerie des arts visuels, École d'art de l'Université Laval, 17 septembre 2015, [En ligne], <https://www.art.ulaval.ca/galerie/videos/espaces-publics-et-mobilite>, consulté le 19 septembre 2019.

Sites web consultés

Dare-Dare
<http://www.dare-dare.org/>

Diane Borsato
<http://www.dianeborsato.net/>

dream listener
<http://www.dreamlistener.wordpress.com>

Le Lieu

<https://inter-lelieu.org/>

Madlen Stilinović

<https://mladenstilinoVIC.com/works/10-2/>

Musée national des beaux-arts du Québec

<http://www.mnbaq.org>

Performances invisibles

<http://www.performancesinvisibles.com>

karen elaine spencer

<http://www.likewritingwithwater.wordpress.com>

Steve Giasson

<https://www.stevegiasson.com/fr/>

WordPress.com

<https://wordpress.com/fr/>