

---

# Être fatigue d'être

Steve Giasson

---

## Un énoncé (conceptuel)

*Être fatigué d'être.* Ainsi s'énonce la *Performance invisible No. 129*. Curieuse performance, me direz-vous, qui suggère d'« agir » l'impuissance, d'opter pour l'asthénie !...

Pour mieux situer celle-ci, il faut savoir qu'elle clos pratiquement une exposition de longue haleine, intitulée justement *Performances invisibles*, que j'ai réalisée en collaboration avec DARE-DARE Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, dans le cadre de leur programmation « Micro-interventions dans l'espace public », entre le 7 juillet 2015 et le 7 juillet 2016.

Ce projet était (et est toujours) constituée de cent-trente énoncés conceptuels – de courts textes autonomes, plus ou moins descriptifs ou « poétiques » – colligés sur le site Internet dédié : [www.performancesinvisibles.dare-dare.org](http://www.performancesinvisibles.dare-dare.org). Toutefois, ces énoncés, ces « œuvres préalables », peuvent également se lire comme des partitions, parfois sibyllines, pouvant donner naissance à d'autres œuvres : des performances minimales, pouvant et ayant été exécutées par moi dans l'espace public ou privé, sans qu'aucun public ne soit convié.

La documentation entourant ces exécutions était ensuite publiée sur le réseau social Facebook ainsi que sur le site Internet mentionné plus haut. Leur « public à posteriori », si j'ose dire, les utilisateurs et les utilisatrices, était aussi invité.es à interpréter à leur tour ces énoncés et à m'envoyer leur documentation, afin qu'elle soit ajoutée sur le site.

Cette exposition s'inscrivait ainsi ouvertement dans le sillage des *Event Scores* (*Partitions d'événement*) de Fluxus (Yoko Ono, George Brecht, Mieko Shiomi, La Monte Young, etc.), des *Gestes* de Ben Vautier et des œuvres textuelles de plusieurs artistes conceptuels et néo-conceptuels (Lawrence Weiner, Robert Barry, Clifford Owens, Peter Liversidge, etc.), puisqu'elle soulevait « [...] des points qui sont au cœur de l'art conceptuel : 1) le caractère idéal de l'œuvre, face à la diversité de ses manifestations ou moyens matériels ; 2) sa définition linguistique ; 3) l'infinité de ses réalisations possibles ; 4) le fait qu'elle dépende de la participation du public [...] » (Osborne 2006 : 22).

De fait, à l'instar des autres œuvres de cette série, la *Performance invisible No. 129* ne renie pas ses influences, au contraire. J'aimerais brièvement relever ici certaines d'entre

elles, afin de donner une lecture possible, quoique partielle, de ce travail, par le biais d'une analyse intertextuelle et historique, en rappelant, pour commencer, le sens que Roland Barthes a donné au mot « intertexte » :

Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure, ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langage sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. [...] L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. (Barthes 1973 : n.p.)

Parmi les « citations révolues » qui tissent la trame de la *Performance invisible No. 129*, quelques-unes au moins peuvent être repérées plus distinctement, malgré l'absence de guillemets :

La première réside dans l'énoncé lui-même : *Être fatigué d'être*. Il provient des entretiens de Marcel Duchamp avec Pierre Cabanne. Duchamp répond à la question : « Qu'est-ce que vous faites toute la journée ? » : « [...] [Q]uand je viens ici [en France], c'est avec l'idée de me reposer. Me reposer de rien puisqu'on est toujours **fatigué, même d'être** » (Duchamp & Cabanne, 2014 : 132). Cette inactivité proclamée par l'inventeur des ready-mades et « ingénieur du temps perdu » était feinte. [1] Néanmoins, se rejoue avec elle un questionnement qui a poursuivie Duchamp une grande partie de sa vie et qui, à mes yeux, n'a rien perdu de sa pertinence aujourd'hui. En effet, dans un autre entretien avec **le critique d'art du New Yorker, Calvin Tomkins**, Duchamp se demande :

Pourquoi l'homme devrait-il travailler pour vivre ? Le pauvre a été mis sur la terre sans son consentement. Il est obligé d'être ici. Le suicide est une chose difficile à réaliser. La vie c'est les travaux forcés. C'est notre destin, nous devons travailler pour respirer. Je ne comprends pas pourquoi c'est aussi admirable. Je conçois parfaitement une société dans laquelle il y ait une place pour les fainéants. J'avais même pensé fonder une maison pour les fainéants, l'Hospice des paresseux. Si tu es fainéant et que les gens acceptent que tu ne fasses rien, tu as le droit de manger, de boire, d'avoir un abri. Une maison dans laquelle tout cela gratuitement. À condition de ne pas travailler. Si tu commences à travailler, tu es chassé. (Tomkins 1964 : n.p.)

La « fatigue d'être » de Duchamp, sous ses airs provoquants, s'apparente ainsi à une quasi utopie, en prenant volontiers le contresens du culte de la performance, que le capitalisme « comme religion » (dirait Benjamin), a érigé en dogme, pour lui préférer la paresse, encore et toujours péché capital...

Mais, « être fatigué d'être » comme performance, peut également évoquer l'épuisement que Gilles Deleuze retrouve chez Samuel Beckett [2] et son long cortège de pâles figures, et qu'il prend bien soin de distinguer de la fatigue :

L'épuisé, c'est beaucoup plus que le fatigué. "Ce n'est pas de la simple fatigue, je ne suis pas simplement fatigué, malgré l'ascension". Le fatigué ne dispose plus d'aucune possibilité (subjective) : il ne peut donc réaliser la moindre possibilité (objective). Mais celle-ci demeure, parce qu'on ne réalise jamais tout le possible, on en fait même naître à mesure qu'on en réalise. Le fatigué a seulement épuisé la réalisation, tandis que l'épuisé épuise tout le possible. [...] Il épuise ce qui *ne se réalise pas* dans le possible. Il en finit avec le possible, au-delà de toute fatigue, "pour finir encore". (Deleuze 1992 : 57-58)

Ici, le philosophe (lui-même épuisé [3]), semble se faire écho, si l'on en croit Igor Krtolica :

Chez Deleuze, le fatigué est le personnage conceptuel de notre modernité, la disposition subjective issue des catastrophes du XX<sup>e</sup> siècle, dont Maurice Blanchot et Dionys Mascolo ont su déceler les symptômes : « La catastrophe consiste en ceci que la société des frères ou des amis est passée par une telle épreuve qu'ils ne peuvent plus se regarder l'un l'autre, ou chacun soi-même, sans une 'fatigue', peut-être une méfiance, qui deviennent des mouvements infinis de la pensée, qui ne suppriment pas l'amitié, mais lui donnent sa couleur moderne, et remplacent la simple 'rivalité' des Grecs ». [...] « Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. [...] C'est le lien de l'homme et du monde qui se trouve rompu ». « Croire au monde, c'est ce qui nous manque le plus ; nous avons tout à fait perdu le monde, on nous en a dépossédés ». Nous avons perdu le monde, car nous ne croyons plus aux images qui l'animaient et nous reliaient à lui, images de papier. Deux aspects définissent notre situation, et dessinent la tâche de l'avenir. D'une part, nous ne croyons plus à un nouveau monde à conquérir, une terre à unifier, c'est plutôt notre capacité à habiter la seule que nous ayons qui est mise en question. Comme dit Nietzsche, « l'homme n'habite que le côté désolé de la terre ». Tel est, à la lettre, le résultat de la longue histoire du nihilisme capitaliste, dont Guattari cherchera à prendre la mesure dans *Les trois écologies* [...]. (Krtolica 2012 : 73-74)

Certaines *Performances invisibles* découlent justement de cette « disposition subjective issue des catastrophes du XX<sup>e</sup> siècle ». Je songe ici, notamment, à :

- **la No. 113 (*Attendre la guerre*), dans laquelle on peut me voir, coincé dans un toboggan, sur le lieu même où furent incinérés Adolf Hitler et Eva Braun, au Führerbunker de Berlin, devenu aujourd'hui un jardin d'enfants et un stationnement pierreux ;**
- **ou encore à la No. 114 (*Passer à l'Est*), dans laquelle je pose en soldat soviétique de pacotille, devant Checkpoint Charlie, avec deux comédiens déguisés en G.I., cherchant peut-être l'Est, désormais invisible... ;**
- **ou la No. 115 (*Arracher l'herbe (afin qu'elle reste verte)*), dans laquelle je cueille littéralement la végétation poussant encore au pied du Mur de Berlin, ressassant en silence le leitmotiv de la pièce *Mauser* d'Heiner Müller : « [...] le pain quotidien de la révolution [...] est la mort de ses ennemies, [...] l'herbe même / Il nous faut l'arracher afin qu'elle reste verte » (Müller 1979 : 43) ;**
- **ou la No. 117 (*Tourner le dos*), dans laquelle je prends un *selfie* devant le Camp de concentration de Dachau, dans une posture qui pourrait**

**aussi bien évoquer celle de l'Ange de l'Histoire, telle que la décrit Walter Benjamin dans ses *Thèses sur le concept d'histoire* [4], que celle d'un touriste pathétique ou indécent.**

Marquées au fer de la guerre, ces performances donc, commentent et procèdent de cette même « fatigue » qui, pour Deleuze, caractérisait notre situation après « la catastrophe » : « le fait moderne ».

### **Une performance**

Dans un même esprit, pour exécuter l'énoncé « être fatigué d'être », j'ai choisi d'interpréter (*to enact*) un ensemble de photographies de l'artiste allemand Martin Kippenberger, créée dans le cadre de sa série *Das Floß der Medusa (Le Radeau de La Méduse)* (1996).

Cette série fût elle-même inspirée par le tableau de Théodore Géricault, *Le Radeau de La Méduse* (1818-1819), dans lequel le peintre romantique représenta un épisode tragique de l'histoire de la marine française : le naufrage de la frégate La Méduse au large des côtes de la Mauritanie, le 2 juillet 1816, qui frappa beaucoup les esprits, notamment parce que certains de ses passagers en vinrent au cannibalisme, afin d'en échapper.

L'année avant sa mort, Kippenberger, atteint d'un cancer, créa ainsi une vaste série de quarante-neuf peintures, dessins et lithographies, basés sur les photographies en noir et blanc, prises par sa femme Elfie Semotan dans son studio, et dans lesquelles il réinterpréta en les isolant, certaines postures des passagers, morts ou vivants, du radeau, telles que les a dépeintes Géricault, notamment dans ses esquisses.

Mais que dire de la reconstitution (assez minutieuse, il me semble) que j'ai réalisée de ces clichés, avec l'aide inestimable de mon grand ami et photographe Daniel Roy ? Sachant qu'il s'agit de l'une des « citations révolues » qui constituent la trame de la *Performance invisible No. 129*, on peut d'abord se demander si, en m'éreintant à reproduire les postures de Kippenberger, interprétant lui-même celles des figures tourmentées de la peinture de Géricault, je ne cherche pas à en « épuiser » le sens ?

J'estime, au contraire, que mon reenactment en génère d'autres. En effet, comme le rappelle Amelia Jones dans son essai « The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History », quoi qu'on fasse, recréer c'est encore et toujours créer, en raison notamment de l'écart entre un original supposé, toujours *en allée*, et sa reprise, sa réplique, nécessairement imparfaite, « déloyale » :

Comme le dit Robert Blackson, en réfléchissant au phénomène de la fausse mémoire en relation avec les reconstitutions artistiques, « la mémoire, comme l'histoire, est un acte créateur ». Si l'histoire et la mémoire sont des actes créateurs, [...] l'histoire est toujours elle-même une reconstitution. Pour Collingwood, l'histoire ne peut être connue que par l'identification performative de l'historien avec son sujet [...] Pil et Gallia Kolletiv ont souligné qu'il existe un moyen pour que cette défaillance de l'authenticité opère de manière critique : « Un moment historique n'est jamais nouveau, ce qui signifie qu'il n'y a

pas d'original à répéter. » Ils poursuivent, en s'appuyant sur la notion d'histoire sans « point de repère » de Michel Foucault, pour soutenir qu'une « reconstitution réussie [serait donc déloyale par rapport à son point d'origine, ce qui] ne relève pas du relativisme historique, mais active plutôt l'histoire à partir du présent, nous permettant de repousser toute tentative stérile de court-circuiter les médiations infinies du spectacle. » (Jones, 2012: 16) [5]

Ainsi, à première vue, on constatera que ma reprise se distingue de son original (supposé), notamment par le choix du médium (la photographie numérique en couleur, au lieu de la photographie argentique en noir et blanc) et par le fait que ces photographies ne sont pas destinées (a priori) à être re-médiatisées sous une forme picturale, mais plutôt à être mises en ligne et à servir, en quelque sorte, de *tremplins pour la pensée* (une interprétation, parmi une infinité d'autres interprétations possibles d'un énoncé conceptuel, diffusée quelque part au sein d'un flux incessant d'images et d'informations). Conséquemment, « [l]e pathétique fermé et théâtral de la peinture du 19<sup>e</sup> siècle [qui] était reconduit à sa conception dans l'atelier avant d'être déconstruit dans le champ coloré de l'art moderne » chez Kippenberger, demeure entier dans ma reconstitution et se donne pour lui-même : mon corps obèse et sillonné de cicatrices est montré sans complaisance et dans toute sa nudité (s'éloignant de fait des standards de beauté actuels) (Ohrt 1997 : 39).

Certes, on pourrait se surprendre d'une telle crudité. Mais c'est notamment elle qui, je le crois, donne un sens à cette œuvre, notamment parce qu'elle peut laisser perplexe... En effet, les artistes conceptuels ont eu tendance à éviter toute forme de pathos ou d'« expressionnisme », leur préférant une certaine dépersonnalisation des œuvres et laissant ainsi la prééminence aux idées. Seulement, il faut se rappeler, comme le fait Anne Larue dans son essai intitulée « La mélancolie conceptuelle » que : « [...] l'art conceptuel est essentiellement ironique. C'est « l'effet Buster Keaton » : pas un sourire, mais plus le visage de l'art conceptuel est lugubre, plus sa force explosive comique éclate. Rien n'est plus drôle que tout ce sérieux » (Larue 2008 : n.p.).

Mon exécution, sous ses airs graves, procède ainsi, dirait-on, d'une ironie cruelle : ne suis-je pas en train de railler un mourant (Kippenberger) ? Ou même le mourant que je serai un jour ?

Mais il s'agit encore d'une autre forme d'ironie, qu'on peut qualifier, à la suite de Roland Barthes, d'« autoréflexive » ou de « baroque » :

L'ironie n'est rien d'autre que la question posée au langage par le langage. [...] Face à la pauvre ironie voltairienne, produit narcissique d'une langue trop confiante en elle-même, on peut imaginer une autre ironie, que, faute de mieux, on appellera baroque, parce qu'elle joue des formes et non des êtres [...]. (Barthes 1981 : 150)

Ironie donc, au moyen de laquelle je prends pour cible mon propre travail et, en particulier, l'égoïsme et le sentimentalisme qui, à mes yeux, l'imbibe parfois jusqu'à plus soif et par laquelle je porte encore un regard critique sur l'art performance, entrevu

comme beaucoup trop autocentré et cédant trop facilement aux appas du spectacle. Je réactive ainsi le propos de Martin Kippenberger, lui qui, se voyant sombrer, mit un terme à « une recherche audacieuse et moqueuse [visant notamment] les prix exorbitants, les énormes égos et l'autocélébration, fabriquée en usine, qui infecte le monde de l'art contemporain » (Oisteanu 2009 : n.p.), avec une série d'œuvres caustiques, mais d'une extraordinaire vitalité.

Tout n'est pas si sombre, donc. « Croire au monde, [selon Deleuze,] c'est aussi bien susciter des événements même petits qui échappent au contrôle » (Deleuze 1990 : n.p.) – « Sinon ce serait à désespérer de tout. » (Beckett 1953 : 6) – Vue sous cette lumière, la *Performance invisible No. 129* – petit événement parmi d'autres – pourrait être une manière d'« habite[r] le côté désolé de la terre », malgré la fatigue... Mais il se pourrait bien encore qu'elle se résume à *une gesticulation vaine sur un lit simple*, à l'image et dans la continuité des autres *Performances invisibles* ; une ligne de fuite, peut-être, un moyen comme un autre d'« épuise[r] la réalisation » (Deleuze 1992 : 57), à défaut d'en épuiser le sens, « pour finir encore »... Certes. La *Performance invisible* suivante : *No. 130 (Se reposer de rien)*, qui vient conclure ce projet, s'en verrait éclairée.

## Notes

[1] Le dévoilement posthume de son installation complexe intitulée : *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage . . .* (1946-1966), réalisée sur plusieurs années dans le plus grand secret, en est la preuve patente.

[2] En outre, il faut remarquer que plusieurs Performances invisibles convoquent l'univers de Samuel Beckett, la plus évidente étant sans doute la Performance invisible No. 17 (Réciter à répétition dans le métro, avec une voix basse, nette, lointaine, peu de couleur, débit un peu plus lent que le débit normal et strictement maintenu, une phrase extraite de la pièce *Dis Joe* de Samuel Beckett : « Tu sais cet enfer de quatre sous que tu appelles ta tête... »). Mais on retiendra aussi la Performance invisible No. 18 (Broyer du noir, une nuit sans lune) où un portrait de Bruce Nauman dans une posture affligée, « répondant » à un portrait de Samuel Beckett sur la couverture du catalogue de l'exposition Samuel Beckett, Bruce Nauman, Kunsthalle Wien (2000), est reconstitué... et, bien sûr toutes les performances qui proposent simplement d'attendre quelque chose : Attendre sa paye ; Se faire attendre ; Attendre la guerre, qui suggèrent que l'attente n'est jamais une action totalement passive...

[3] Gilles Deleuze était déjà très malade pendant qu'il écrivait *L'Épuisé* et il s'enlèvera la vie, trois ans seulement après sa publication, le 4 novembre 1995.

[4] Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle

ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. (Benjamin 2000 : 434)

[5] [A]s Robert Blackson puts it, reflecting on the phenomenon of false memory in relation to artistic re-enactments, “memory, like history, is a creative act”. If history and memory are creative acts, [...] history is always itself a re-enactment. For Collingwood, history can only be known through the performative identification of the historian with his subject [...] Pil and Gallia Kolletiv have noted that there is a way for this failure of authenticity to function critically: “a historical moment is never new, which means that there is no original to repeat.” They continue, drawing on Michel Foucault’s notion of history without “landmark,” to argue that a “successful re-enactment would therefore [produce a disloyalty to the point of origin which] does not amount to historical relativism, but rather activates history from within the present, allowing us to move away from the sterile attempt to cut through the infinite mediations of the spectacle.” (Jones 2012 : 16) [*Ma traduction.*]

## **Bibliographie**

Barthes, Roland. « Texte (Théorie du) ». In *Encyclopedia Universalis*, 1973  
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>

Barthes, Roland. « Écrivains et écrivains » [1960]. In *Essais Critiques* [1964]. Points-essais. Paris : Seuil, 1981.

Beckett, Samuel. *L'innommable*. Paris : Minuit, 1953.

Benjamin, Walter, *Thèses sur le concept d'histoire* [1940]. In *Œuvres III*. Folio/Essais. Paris : Gallimard, 2000.

Deleuze, Gilles. *L'Épuisé*. In Beckett, Samuel. *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris : Minuit, 1992.

Deleuze, Gilles. « Le devenir révolutionnaire et les créations politiques. Entretien réalisé par Toni Negri ». In *Multitudes. Futur Antérieur 1: Printemps 1990*. Mai 1990.  
<http://www.multitudes.net/Le-devenir-revolutionnaire-et-les/>

Duchamp, Marcel. *Entretiens avec Pierre Cabanne*. Pin-Balma : Sables / Paris : Allia, 2014.

Giasson, Steve. 2015-2016. *Performances invisibles*. [www.performancesinvisibles.dare-dare.org](http://www.performancesinvisibles.dare-dare.org)

Jones, Amelia. « The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History ». In *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Dir. Amelia Jones et Adrian Heathfield. Bristol / Chicago : Intellect, 2012.

Krtolica, Igor. « Deleuze, entre Nietzsche et Marx : l'histoire universelle, le fait moderne et le devenir-révolutionnaire ». *Actuel Marx* 52 (2012) : 62-77.

Anne Larue. « La mélancolie conceptuelle ». *Itinéraires*, 2008, Cycles et collections.  
<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00560741/document>

Oisteau, Valery. « Martin Kippenberger, The Problem Perspective » *The Brooklyn Rail*, May 7, 2009. <http://www.brooklynrail.org/2009/05/artseen/martin-kippenberger-the-problem-perspective>

Ohrt, Roberto. *Kippenberger*. Köln/Lisboa/London/New York/Paris/Tokyo : Taschen, 1997.

Osborne, Peter. *Art conceptuel*. Paris : Phaidon, 2006.

Tomkins, Clavin. « Interview de Marcel Duchamp : « Je ne crois pas à l'art, plutôt à l'artiste », 1964 <http://www.sautcreatif.com/fr/interview-marcel-duchamp-calvin-tomkins-1964/>

### **Œuvres citées**

Marcel Duchamp. *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage . . .* Médium mixte. 242.6 × 177.8 × 124.5 cm. Philadelphia Museum of Art. 1946-1966.

Martin Kippenberger dans son studio posant pour la série *Das Floß der Medusa (Le Radeau de La Méduse)*, Vienne, 1996. Photographie : Elfie Semotan.

Martin Kippenberger. *Sans titre*, de la série "Le Radeau de La Méduse". Huile sur toile, 200 x 240 cm. 1996.

Théodore Géricault. *Le Radeau de La Méduse*. Peinture à l'huile, toile sur bois, 491 × 716 cm. 1818-1819.