

1220037
116687
5001
A

SUPPLÉMENTAIRES

Des pensées, images et documents d'Allan Kaprow vous invitent
à réfléchir sur la dimension de son art et sur
la culture de la "No-Je, XE" siècle.

Directeur de la publication
Jean-Luc Lagarange

Allan Kaprow

L'art et la vie confondus

Textes réunis par Jeff Kelley,
traduction par Jacques Donguy

En couverture :
Yard, 1961 (détail),
environnement. New York, États-Unis
Photo : © Robert R. Mc Elroy, New York

© Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1996
N° d'éditeur : 937
ISSN : 1242-6008
ISBN : 2-85850-795-3
Dépôt légal : Avril 1996

Tous droits de reproduction,
d'adaptation et de traduction réservés
pour tous pays.

SUPPLÉMENTAIRES



Centre
Georges Pompidou

SUPPLÉMENTAIRES

Sommaire

Des pensées repères et des outils d'analyse pour mieux appréhender, dans la diversité de ses problématiques, la culture de la fin du XX^e siècle.

Introduction	13
Directeur de la publication Jean-Jacques Aillagon	13
Chargé d'édition Sylvie Mascle	13
Fabrication Patrice Henry	13
Conception graphique Visuel Design Jean Widmer	13
Table des matières	13
Le monde contemporain	13
Le monde contemporain (1970-1980)	13
Le monde contemporain (1980-1990)	13
Le monde contemporain (1990-2000)	13
Le monde contemporain (2000-2010)	13
Le monde contemporain (2010-2020)	13
Le monde contemporain (2020-2030)	13
Le monde contemporain (2030-2040)	13
Le monde contemporain (2040-2050)	13
Le monde contemporain (2050-2060)	13
Le monde contemporain (2060-2070)	13
Le monde contemporain (2070-2080)	13
Le monde contemporain (2080-2090)	13
Le monde contemporain (2090-2100)	13
Le monde contemporain (2100-2110)	13
Le monde contemporain (2110-2120)	13
Le monde contemporain (2120-2130)	13
Le monde contemporain (2130-2140)	13
Le monde contemporain (2140-2150)	13
Le monde contemporain (2150-2160)	13
Le monde contemporain (2160-2170)	13
Le monde contemporain (2170-2180)	13
Le monde contemporain (2180-2190)	13
Le monde contemporain (2190-2200)	13
Le monde contemporain (2200-2210)	13
Le monde contemporain (2210-2220)	13
Le monde contemporain (2220-2230)	13
Le monde contemporain (2230-2240)	13
Le monde contemporain (2240-2250)	13
Le monde contemporain (2250-2260)	13
Le monde contemporain (2260-2270)	13
Le monde contemporain (2270-2280)	13
Le monde contemporain (2280-2290)	13
Le monde contemporain (2290-2300)	13
Le monde contemporain (2300-2310)	13
Le monde contemporain (2310-2320)	13
Le monde contemporain (2320-2330)	13
Le monde contemporain (2330-2340)	13
Le monde contemporain (2340-2350)	13
Le monde contemporain (2350-2360)	13
Le monde contemporain (2360-2370)	13
Le monde contemporain (2370-2380)	13
Le monde contemporain (2380-2390)	13
Le monde contemporain (2390-2400)	13
Le monde contemporain (2400-2410)	13
Le monde contemporain (2410-2420)	13
Le monde contemporain (2420-2430)	13
Le monde contemporain (2430-2440)	13
Le monde contemporain (2440-2450)	13
Le monde contemporain (2450-2460)	13
Le monde contemporain (2460-2470)	13
Le monde contemporain (2470-2480)	13
Le monde contemporain (2480-2490)	13
Le monde contemporain (2490-2500)	13
Le monde contemporain (2500-2510)	13
Le monde contemporain (2510-2520)	13
Le monde contemporain (2520-2530)	13
Le monde contemporain (2530-2540)	13
Le monde contemporain (2540-2550)	13
Le monde contemporain (2550-2560)	13
Le monde contemporain (2560-2570)	13
Le monde contemporain (2570-2580)	13
Le monde contemporain (2580-2590)	13
Le monde contemporain (2590-2600)	13
Le monde contemporain (2600-2610)	13
Le monde contemporain (2610-2620)	13
Le monde contemporain (2620-2630)	13
Le monde contemporain (2630-2640)	13
Le monde contemporain (2640-2650)	13
Le monde contemporain (2650-2660)	13
Le monde contemporain (2660-2670)	13
Le monde contemporain (2670-2680)	13
Le monde contemporain (2680-2690)	13
Le monde contemporain (2690-2700)	13
Le monde contemporain (2700-2710)	13
Le monde contemporain (2710-2720)	13
Le monde contemporain (2720-2730)	13
Le monde contemporain (2730-2740)	13
Le monde contemporain (2740-2750)	13
Le monde contemporain (2750-2760)	13
Le monde contemporain (2760-2770)	13
Le monde contemporain (2770-2780)	13
Le monde contemporain (2780-2790)	13
Le monde contemporain (2790-2800)	13
Le monde contemporain (2800-2810)	13
Le monde contemporain (2810-2820)	13
Le monde contemporain (2820-2830)	13
Le monde contemporain (2830-2840)	13
Le monde contemporain (2840-2850)	13
Le monde contemporain (2850-2860)	13
Le monde contemporain (2860-2870)	13
Le monde contemporain (2870-2880)	13
Le monde contemporain (2880-2890)	13
Le monde contemporain (2890-2900)	13
Le monde contemporain (2900-2910)	13
Le monde contemporain (2910-2920)	13
Le monde contemporain (2920-2930)	13
Le monde contemporain (2930-2940)	13
Le monde contemporain (2940-2950)	13
Le monde contemporain (2950-2960)	13
Le monde contemporain (2960-2970)	13
Le monde contemporain (2970-2980)	13
Le monde contemporain (2980-2990)	13
Le monde contemporain (2990-3000)	13

L'art et la vie confondus

Textes réunis par Jeff Kelley
Traduction par Jacques Donguy



SUPPLÉMENTAIRES

Sommaire

Remerciements	9
Introduction	13
Les années cinquante	
L'héritage de Jackson Pollock (1958)	32
Notes sur la création d'un art total (1958)	40
Les années soixante	
Les happenings sur la scène new-yorkaise (1961)	46
L'impureté (1963)	57
L'artiste en homme universel (1964)	75
Les happenings sont morts : longue vie aux happenings! (1966)	89
L'art expérimental (1966)	95 -
Manifeste (1966)	112 -
Happenings identifiés comme tels (1967)	115 -
La forme d'art de l'environnement (1968)	121 -
Les années soixante-dix	
× L'éducation de l'Un-Artiste, première partie (1971)	128 -
× L'éducation de l'Un-Artiste, deuxième partie (1972)	142 -
Docteur MD (1973)	160
× L'éducation de l'Un-Artiste, troisième partie (1974)	163
× L'art vidéo : vieux vin, nouvelle bouteille (1974)	182
Formalisme : fouetter un cheval mort (1974)	188
La performance non théâtrale (1976)	197
La participation dans la performance (1977)	216
Performer la vie (1979)	231
Les années quatre-vingt	
La véritable expérimentation (1983)	238
Un art qui ne peut pas être de l'art (1986)	259
L'art de bien vivre (1987)	262
Les années quatre-vingt-dix	
× Le sens de la vie (1990)	268
Bibliographie choisie des écrits d'Allan Kaprow sur l'art	281

Remerciements

L'idée de ce livre, qui date depuis longtemps, est née d'une «exposition» rétrospective des happenings d'Allan Kaprow, appelée «Précédents», que j'ai organisée pour le Centre de recherche d'art contemporain à l'université du Texas, à Arlington, en 1988. Créée par la Fondation Lannan, «Précédents» a soulevé des questions ironiques concernant la nature de la carrière d'un artiste et la façon dont on s'en souvient dans l'histoire et la communauté artistique – particulièrement s'il n'y a pas d'objets qui restent de cette carrière. Dans ce cas, c'est l'artiste qui s'est souvenu – rétrospectivement en rendant ainsi évidentes la fragilité de la mémoire humaine et la contingence de l'histoire officielle. Il a interprété – réinventé – sa propre carrière, qui de toute façon existe comme une sorte de fiction du monde de l'art.

Par rapport à leur mauvaise réputation dans le monde de l'art, les happenings de la fin des années 50 et du début des années 60 ont été suivis/expérimentés par très peu de gens. Mais dans la mesure où ils ont joué un rôle par rapport à un besoin de contre-culture pour un nouvel (ou peut-être ancien) espace communautaire, jeune et performant, ce qui a commencé comme des travaux d'avant-garde est devenu, en 1966, tout ce qui allait des protestations contre la guerre et contre Bob Kennedy jusqu'à la «vie» même. Ressentant l'obsolescence de sa forme nouvellement inventée dès 1961, Kaprow a écrit : «Certains d'entre nous probablement deviendront célèbres. Ce sera une gloire ironique, créée pour une grande part par ceux qui n'ont jamais vu notre travail.» Il avait raison. Les happenings sont vite devenus des spécimens mythologiques, sujets à la rumeur et aux conversations. Espérant pousser son expérimentation jusqu'au sens de la vie de tous les jours, Kaprow s'est permis de

laisser de côté le genre avant-gardiste auquel il s'était identifié, confessant : «Je ne devrais pas vraiment m'inquiéter, car tandis que le nouveau mythe se développe de lui-même sans se référer à quelque chose de particulier, l'artiste peut atteindre à une merveilleuse intimité, célèbre pour quelque chose de purement imaginaire, tandis qu'il est libre d'explorer quelque chose que personne ne remarquera.»

En effet, tandis que le siècle arrive à sa fin, on entend encore la question : «Mais qu'est-ce qui est arrivé à Allan Kaprow?» La vie, sa vie est arrivé à Allan Kaprow, «quelque chose que personne ne remarquera», et cela est arrivé comme le sujet de sa pratique en tant qu'artiste. L'instrument de cette pratique a été son écriture, qui peut être pensée comme les notes en marge d'une carrière expérimentale. Étant donné l'absence de travaux conventionnels dans cette carrière, ces Essais en constituent peut-être l'aspect le plus visible, avec ces réflexions intellectuelles, non expérimentales, sur les expériences de l'art semblable à la vie. Elles nous offrent peut-être la meilleure opportunité pour une vision rétrospective que Kaprow nous permet. Cela a été un privilège de les compiler.

Ce privilège doit être partagé par ceux qui m'ont aidé à faire ce livre : Bonnie Clearwater, qui, en tant que directeur de la Fondation Lannan en 1987, a aidé à financer «Précédents» et a repéré les Presses de l'université de Californie comme éditeur qui pourrait être intéressé par ce livre; Scott Mahler, qui a été le premier éditeur aux Presses de l'U.C. à s'intéresser aux écrits et aux travaux de Kaprow; Deborah Kirshman, l'éditrice à l'esprit clair et le gracieux maître de travail pour ce que ce projet est finalement devenu; Peter Selz, et son intérêt croissant pour mes pensées, qui, tandis que j'essayais de mettre de l'ordre, a été une source de grand réconfort; Hyung Liu avec qui je suis marié, dont l'amitié avec Kaprow et son mariage avec moi m'ont aidé à garder l'équilibre dans ma relation à ce projet; et finalement Allan Kaprow lui-même, à qui appartient véritablement ce livre. Son travail, son ouverture d'esprit, ses conseils et son amitié sont inscrits dans les marges de ma vie ces dernières années. Bien que je l'aie rencontré en 1970, lors d'un happening à Cal Arts et que je sois allé plus tard à l'université de Californie, à San Diego, où il enseignait, ce n'est que récemment que son influence a donné plus de sens à ma vie. Il en est ainsi pour les aînés : ils sont toujours là en train de faire quelque chose que personne ne remarque jusqu'à ce que, en tant qu'adultes, nous ressentions soudainement la nécessité de leur mémoire et de leur expérience, à laquelle aucune autre version de l'histoire ne saurait

suffire. Allan Kaprow est un tel aîné. Tandis que le xx^e siècle s'achève, il est peut-être temps pour nous de commencer à remarquer ce à quoi il a réfléchi pendant toutes ces années – dans sa «merveilleuse intimité».

Introduction

Nous faisons tous des notes entre les lignes et dans les marges de nos livres préférés. Souvent de telles notes – avec leurs griffonnages et leurs abréviations – démentent l'urgence que nous ressentons à saisir tous les aperçus, avant qu'elles ne retombent entre les pages du livre ou dans les fissures de l'esprit. Nous supposons que nous les utiliserons plus tard, mais la plupart du temps nous les oublions. Si nous les parcourons quelques années plus tard, elles ressemblent à des artefacts à moitié déchiffrables d'une pensée antérieure, moins urgente, plus précipitée que ce dont nous nous souvenons.

Mais parfois, nous réécrivons le livre à notre façon. Nous distillons une remarque à partir d'un paragraphe, et si elle est en phase avec quelque chose d'autre que nous lisons, écrivons, pensons ou faisons, cela devient, avec le temps, un principe opérant, une attitude philosophique. Allan Kaprow a pris position dans les marges jaunies d'un petit livre noir, dont on dirait qu'il a été sorti d'une bibliothèque il y a trente ans et jamais rendu. Il s'agit de *L'Art comme expérience* du philosophe américain John Dewey, et dans ce livre, vers 1949, le jeune artiste ambitieux, diplômé en philosophie, a inscrit au crayon ses réflexions pendant qu'il lisait, y compris des phrases, parmi d'autres, du genre : « L'art non séparé de l'expérience [...] Qu'est-ce qu'une expérience authentique? [...] L'environnement est un processus d'interaction. » Tandis qu'il parcourait le vaste champ d'idées de Dewey, ces inscriptions ont néanmoins un certain poids, comme des sous-titres pour des pages non encore écrites. On y ressent le tiraillement de la reconnaissance tandis que l'artiste s'écarte du texte du philosophe pour aller vers les marges, où sa propre pensée commence à prendre forme. Avec

ces griffonnages, ainsi que d'autres, Kaprow s'enracine dans le pragmatisme américain et anticipe les thèmes de sa carrière.

Non pas qu'il le savait à l'époque. En fait, au début, Kaprow a trouvé Dewey confus. Les «catégories» du philosophe n'étaient pas claires : l'esprit et le corps, le savoir et l'expérience, le sujet et l'objet étaient mélangés. Cela continuait à circuler à travers les écrits de Dewey comme pour rappeler ce que la philosophie était supposée rechercher. Pour Dewey, l'intelligence et les valeurs étaient de l'ordre de l'adaptation aux besoins humains et aux circonstances sociales qui naissent des «situations particulières de la vie quotidienne». En effet, Dewey a reconnu la philosophie comme une expression intellectuelle de conflits et de choix dans la culture. Initialement, ce n'était pas ce que le jeune artiste étudiant recherchait. Il voulait des catégories claires.

Mais Dewey était aussi inélégant que la culture elle-même, car ce qu'il avait dit, c'était que les arts, tels qu'ils sont pratiqués dans l'Occident industrialisé, s'étaient eux-mêmes écartés des expériences de la vie quotidienne, se coupant ainsi de leurs racines dans la culture et la nature humaine : «Des objets qui, dans le passé, étaient valables et pleins de sens du fait de leur place dans la vie d'une communauté fonctionnent maintenant isolés des conditions de leur origine.» Tandis que cette coupure indique peut-être une scission plus profonde dans la culture occidentale entre les affaires spirituelles et celles d'ordre pratique, son effet sur les arts modernes a été d'idéaliser l'expérience «esthétique» en assignant à certaines classes d'objets et d'événements culturellement sanctionnés. Ceux-ci, à leur tour, ont été séparés des courants de la vie quotidienne selon les frontières du goût, de l'expérience professionnelle, et selon les conventions de présentation et d'exposition. Pour les artistes, la mémoire commune, la place liée au cérémonial et à l'action rituelle ont été transformées en un temps historique, en un espace esthétique et en une intention artistique. En effet, même la capacité d'avoir une expérience esthétique a été esthétisée, devenant l'exclusivité des experts. Ainsi, séparé de son *genius loci*, l'art en soi est devenu le site exclusif de l'expérience esthétique.

Durant toute sa carrière, Allan Kaprow a travaillé à déplacer ce site des zones spécialisées de l'art vers les espaces personnels et les rencontres de la vie quotidienne. Selon lui, la pratique moderne de l'art est plus que la simple production d'œuvres artistiques; cela implique aussi l'effort discipliné de l'artiste à observer, engager et interpréter les processus de la vie, qui sont eux-mêmes aussi signifiants que l'ensemble de l'art et certainement plus enracinés dans

l'expérience commune. (En fait, ils sont l'expérience commune.) Bien que d'abord célèbre pour avoir inventé le happening – forme d'art de la fin des années 50, dans lequel toutes sortes de matériaux, de couleurs, de sons, d'odeurs, d'objets et d'événements ordinaires étaient orchestrés dans le sens qu'ils se rapprochaient du spectacle de la vie moderne de tous les jours – et depuis lors, avant-gardiste obstiné qui, tel un espion derrière les lignes de l'ennemi, ne cesse de changer les poteaux indicateurs qui marquent les intersections entre la vie et l'art, Kaprow pourrait être mieux décrit comme un artiste qui fait des œuvres avec la vie. Selon lui, les contenus de la vie de tous les jours – manger des fraises, transpirer, serrer des mains lorsque l'on rencontre des gens nouveaux – est plus que simplement le sujet de l'art. C'est le sens de la vie.

Depuis 1953, Allan Kaprow a écrit sur le sens de la vie. Pendant ce temps, qui embrasse l'histoire contemporaine de l'art américain, il a publié plus de soixante essais, des pamphlets, des articles sur des artistes et un livre (*Assemblages, Environments, and Happenings*, 1966). Pris ensemble, ses écrits représentent un questionnement philosophique soutenu sur la nature de l'expérience et sur sa relation avec les pratiques de l'art de notre temps. Ils nous montrent le développement de l'auteur en tant qu'artiste, aussi bien que les développements dans l'art contemporain du point de vue de l'auteur. Ce point de vue – tout au long de quatre décennies – est unique, prenant la mesure du sens de la vie à partir de domaines situés à l'extérieur de l'art et à l'intérieur de l'expérience commune. Parce que Kaprow voit l'art surtout comme une convention – ou une série de conventions – par laquelle les significations de l'expérience sont encadrées, intensifiées et interprétées, en tant qu'artiste il s'occupe du sens de l'expérience au lieu du sens de l'art (ou de l'«art-expérience»). Parce que les significations de la vie l'intéressent davantage que les significations de l'art, Kaprow se positionne lui-même dans le flux de ce que Dewey appelait «les événements de tous les jours, les actes et les souffrances qui sont reconnus universellement comme constitutifs de l'expérience».

L'histoire contemporaine de l'art américain est aussi l'histoire de la façon dont l'expérience contemporaine a changé. Parce que, pour Kaprow, l'expérience est le médium de sa pratique – se contractant et s'élargissant dans les espaces et les occasions les plus intimes et les plus communautaires –, des changements dans ce qui le constituait depuis 1950 ont nécessairement façonné des changements dans sa pratique en tant qu'artiste. Lorsqu'il a commencé à écrire – c'était aussi lorsqu'il faisait des peintures abstraites avec des

morceaux de papiers déchirés mélangés en surface et lorsqu'il étudiait l'histoire de l'art avec Meyer Schapiro, à Columbia –, la télévision n'avait pas encore transformé nos espaces privés en des sphères de spectacle pseudo-publiques désincarnées, les technologies de communication étaient encore largement ancrées dans une infrastructure industrielle, il n'était pas question de l'épuisement des ressources ou de l'effet de serre dû aux gaz, au mieux les ordinateurs étaient primitifs, les gens regardaient encore les actualités dans les cinémas de quartier, le féminisme était une chose des années 20, nous n'étions pas encore allés dans l'espace (les Russes non plus), les voitures avaient des tableaux de bord en fer et pas de ceintures de sécurité et, en général, nous avions confiance dans notre presse en tant qu'Américains. En tant que société, nous étions moins conscients que nous ne le sommes maintenant de la profondeur de notre mécontentement, bien que le racisme, la dépendance et la violence au sein de la famille sévissaient alors. Plus proche du royaume de l'art, New York était la nouvelle capitale du monde de l'art et un ou deux critiques régnaient sur elle. À Long Island, Jackson Pollock lançait des écheveaux de peinture sur des toiles posées sur le sol de sa grange, et les points où l'émail noir lisse dépassait les bords de la toile marquaient les frontières de l'expérience de l'avant-garde à cette époque.

Un des thèmes des Essais de Kaprow est la nature changeante de l'expérience avec la montée et la prolifération des technologies de «communications» de masse et l'ascendance correspondante de l'«image» à la fois dans l'art et la vie sociale – ou au moins commerciale. En tant qu'artiste qui fonde son art sur l'interprétation de l'intersection entre le corps et l'esprit en agissant et en réfléchissant sur ce qui s'est produit, Kaprow approche ouvertement les nouvelles technologies, au début de façon optimiste même, trouvant dans leurs réseaux et leurs réverbérations une nouvelle opportunité pour l'art de se sortir de ses limites conventionnelles; en effet, c'est son intérêt pour la musique expérimentale qui l'a conduit au cours de John Cage en 1957. Pourtant, dans la mesure où ces technologies renforcent le rôle passif-réceptif d'un public en relation avec le performer – et, en fait, inscrivent cette relation de pouvoir dans le futur qu'elles représentent –, Kaprow finit par s'écarter de leur attrait sans aspérité et va jusqu'à critiquer l'utilisation sans imagination qu'en font les artistes et la façon dont ils évitent actuellement de participer. Ce qu'il veut est plus que le phénomène d'«éparpillement», avec lequel les matériaux modernes (comme dans les pièces en feutre de Robert Morris de la fin des années 60) et les modalités (comme dans

les vidéos expérimentales du début des années 70) dispersent l'énergie et fragmentent la perspective en réaction contre la forme rectangulaire de la galerie. En d'autres termes, il veut plus qu'un anti-formalisme : il veut les formes, les seuils et les durées de l'expérience même – les conventions de l'échange conscient et communautaire, que ce soit des habitudes personnelles ou la parade du 1^{er} mai – pour fournir des cadres dans lesquels le sens de la vie peut être intensifié et interprété. Brièvement séduit par l'attrait des nouvelles technologies, Kaprow les voit finalement comme des modèles théoriques – ou mieux encore, comme des métaphores avec renvoi et interactivité – pour un art réellement participatif prenant ses sources dans l'expérience de la vie quotidienne.

Comme beaucoup de gens de sa génération, Kaprow voulait un «nouvel art concret» pour remplacer le vieil ordre abstrait – un ordre articulé autour des écrits de Clement Greenberg, alors connu comme formaliste. Davantage une marque de fondamentalisme esthétique américain qu'une théorie critique, le formalisme préconisait l'élimination systématique de toute convention artistique non essentielle à la viabilité d'un médium donné (principalement la peinture). Raconter des histoires, par exemple, où un sujet politique serait écarté des surfaces de l'art moderne, révélant les tensions existentielles plus profondes de l'objet lui-même. D'une façon typiquement américaine, l'art fut réduit à un critère physique, qui fut ensuite élevé à une condition métaphysique par un monologue évangélique.

Les points de vue de Kaprow sur le formalisme sont plus complexes et se rapportent à la question de l'expérience. Pas simplement antiformaliste, c'est-à-dire quelqu'un qui «remplace l'apparence de l'ordre par l'apparence du chaos» – il maintient une foi platonicienne pour les «attributs vaguement mystiques» de la forme au moment même où il rejette les «formules lugubres» de l'académisme par le biais duquel un art de bon goût est produit. Pourtant il voit la contestation historique entre la forme et l'anti-forme – une métaphore de l'ancienne lutte entre raison et folie, paradis et enfer – comme finalement insignifiante face à l'indétermination de l'expérience moderne. «Radicalement, écrit-il, le problème avec une théorie de la forme est cette idée de totalité», et «quand il se trouve que le tout ne peut être localisé précisément [...] ou bien c'est l'enfer, ou bien nous sommes dans une autre règle du jeu.» Ce nouveau jeu est notre expérience sans précédent de la planète qui rétrécit et les «fantaisies urgentes d'intégration, de participation et de signification» qu'une telle expérience nous apporte. Et

avec cela, nous en venons peut-être à connaître une nouvelle forme de folie – écosystémique – pour laquelle la raison et l'ordre ne sont plus des remèdes. Dans cette dernière analyse, Kaprow considère la véritable idée de la forme comme « trop externe, trop lointaine » pour informer une époque où les artistes doivent prêter attention aux « modèles non artistiques » de communication pour avoir un aperçu sur la nature changeante de l'expérience.

Dans « L'éducation de l'Un-Artiste », III^e partie, de 1974, Kaprow écrit : « Les modèles pour les arts expérimentaux de cette génération ont été moins les arts précédents que la société moderne elle-même, en particulier comment et ce que nous communiquons, ce qui nous arrive dans le processus et comment cela peut nous relier aux processus naturels par-delà la société. » Quelle série de mesures élégantes et pragmatiques ! Cela constitue peut-être les priorités de l'expérience moderne. En tant que séquence, les stades dans l'acquisition d'une conscience, d'un savoir et d'un sens sont marqués. Que pourrait-on vouloir savoir de plus à part l'éternel *Pourquoi* sans réponse ? Et n'est-ce pas contraignant que cet ensemble de priorités – sens et message, processus de transformation et espoir d'une transcendance –, bien que extrait de la société plutôt que de l'art, ressemble encore à ce que font les artistes ?

Dans cet essai, Kaprow identifie cinq modèles de communication, enracinés dans « la vie de tous les jours, dans les professions non artistiques et la nature », et cela peut fonctionner comme des façons alternatives de concevoir l'esprit d'entreprise créatif. Ce sont des situations, des opérations, des structures, des retours en arrière et un enseignement, ou des environnements et des rencontres de lieux communs, la façon dont les choses fonctionnent et ce qu'elles font, les systèmes et les cycles des affaires naturelles et humaines, les œuvres d'art ou les situations qui sont remis en circulation (avec la possibilité de changement et d'interaction), et des procédés comme la recherche philosophique, un entraînement de la sensibilité et des démonstrations éducatives. Bien que Kaprow situe ces modèles dans les œuvres des autres artistes, il est clair que, prises dans leur ensemble, elles constituent sa propre mesure de l'expérience.

Mais en 1949, ses démarches étaient moins claires, et les « catégories obscures » de Dewey ont suscité davantage de questions que de réponses. À la page 11 de *L'Art comme expérience*, Kaprow souligne un passage qu'il lit : « Même une expérience grossière, si elle est authentiquement une expérience, est plus apte à donner une idée de la nature intrinsèque de l'expérience esthétique que ne l'est un objet déjà écarté de n'importe quel autre mode d'expérience. » Près de

ce passage, il a griffonné la question : « Qu'est-ce qu'une expérience authentique ? » On sent ici une légère frustration, née moins d'un intérêt philosophique pour l'esthétique que de la confusion d'un jeune artiste sur la nature de l'expérience en tant que telle – ce qui est compréhensible à une époque où l'authenticité de l'expérience de l'artiste était perdue comme le contenu mythique de la peinture moderne expressionniste (le genre que Kaprow faisait à ce moment-là). Cependant, pour sortir de cette frustration – et en dehors de l'interrogation suscitée dans son esprit – un déplacement d'accent subtil s'est produit à partir de l'art et de l'esthétique vers les « catégories » de la vie quotidienne. Bien que sa recherche, à l'époque, soit masquée comme une quête presque romantique de l'authenticité, Kaprow – l'éternel pragmatique – cherchait des analogies de l'art dans l'expérience non artistique. Peut-être que le fait de lire Dewey l'a dévié de ses bases artistiques au profit de questions pragmatiques. Dans tous les cas, il a trouvé ses analogies quelques chapitres plus loin.

Là, avec une pénétration enracinée dans le bon sens commun, Dewey oppose le flot souvent chaotique de l'expérience en général avec une expérience dont les frontières, la densité et la durée la mettent à part, lui donnant des qualités particulières et une notion de volonté interne qui la rend mémorable. « Une œuvre d'art, écrit-il, est achevée dans la mesure où elle apporte une satisfaction ; un problème reçoit sa solution ; un jeu est joué par l'entremise de quelqu'un ; une situation, que ce soit celle de manger un plat, de jouer aux échecs, de soutenir une conversation, d'écrire un livre, ou de prendre part à une campagne politique, est tellement épuisée qu'elle est finalement une consommation et non une cessation. » Pour Dewey, les expériences peuvent avoir un sens émotionnellement satisfaisant « d'intégration interne et d'épanouissement atteint à travers un mouvement ordonné et organisé » – c'est-à-dire qu'elles peuvent avoir des qualités esthétiques. Bien que Kaprow soit moins intéressé que Dewey par l'esthétique en soi, l'idée que les expériences peuvent avoir des formes, des commencements et des fins, des « intrigues », des humeurs, des schémas – des significations – a dû l'influencer profondément, le menant, en tant qu'artiste praticien à une recherche philosophique sur les « formes » données naturelles et/ou sociales de l'expérience. Un quart de siècle plus tard, ses cinq modèles de communication ont émergé comme le curriculum central dans l'éducation de l'Un-Artiste.

De ce point de vue, Kaprow est un formaliste. Une œuvre d'art, comme une expérience, a ses limites ; les questions sont : quel genre de limites et est-ce qu'elles se calquent sur celles d'un autre art

ou de la vie? La différence entre la notion de la forme de Kaprow et l'image de marque du formalisme qui continue à dominer la pensée académique à travers le pays est que pour lui les formes sont provisoires. Le formalisme académique, par contraste, est finalement un système d'essentialisme profane guidé par une croyance fondamentaliste fermée acharnée à l'autopurification à travers des rituels de renoncement rationnel (quelle meilleure singerie pour l'académie du dernier modernisme?). Si Greenberg avait écrit une «loi» moderniste, par laquelle les conventions non essentielles à la validité d'un médium «doivent être écartées dès qu'elles sont reconnues», alors Kaprow a renversé cette prescription dans sa tête – non pas en recourant au chaos, mais en se mettant précisément à éliminer systématiquement ces conventions qui étaient essentielles à l'identité de l'art professionnel (un renoncement renversé). À leur place, il adoptait les conventions de la vie quotidienne – se laver les dents, monter dans un bus, s'habiller devant un miroir, téléphoner à un ami –, chacune ayant son propre formalisme, même si c'est provisoire. Enfin, la notion de «formes» de Kaprow est qu'il y a des empreintes mentales projetées sur le monde comme des métaphores de notre propre mentalité, et non comme des idéaux universels. Les modèles pour l'expérience moderne sont situationnels, opérationnels, structurels, sujets à un effet de retour et ouvert à l'enseignement.

Implicite dans la nature provisoire de ces modèles est la foi de Kaprow dans la fonction communicative de l'art. Mais dans les arts, la communication tend à circuler dans une seule direction, de l'artiste, à travers un médium, au public. Nous, le public, nous nous apercevons que l'on vient de nous «communiquer» quelque chose, et ce qui nous a été communiqué est quelque chose de l'expérience créative de l'artiste. Mais, implicite dans la communication, est un flux réciproque, et la réciprocité en art, plus comme un verbe que comme un nom, commence à déplacer l'expérience esthétique vers la participation du public. Bien sûr, nous pouvons dire que n'importe quelle œuvre d'art, si conventionnelle soit-elle, est «expérimentée» ou non par son public, et qu'une telle expérience, qui implique une interprétation, constitue une forme de participation. Mais c'est extrapoler le sens commun. Des actes de regard passif, peu importe qu'ils soient critiques ou sophistiqués, ne sont pas participatifs. Ce sont simplement de bonnes manières (un comportement esthétique?).

La participation actuelle dans une œuvre d'art courtise l'anarchie. Elle invite le participant à faire un choix. Habituellement, ce choix comprend la question de savoir s'il faut participer ou pas. En choisissant de participer, on peut aussi choisir de modifier l'œuvre

– son objet, son sujet, son sens. En choisissant de ne pas participer, on a au moins agi consciemment. Dans chaque cas de figure, il y a eu action (ce qui est différent que de penser à l'action). Bien que l'artiste pose l'équation, le participant donne ses conditions, et le système reste ouvert à une participation. Pour Kaprow, la participation est entière : elle engage à la fois notre esprit et notre corps dans des actions qui transforment l'art en expérience et l'esthétique en sens. Notre expérience en tant que participants est une des transformations significatives.

Si un thème central parcourt les Essais de Kaprow, c'est bien que l'art est une expérience participative. En définissant l'art comme expérience, Dewey a cherché à localiser les sources de l'esthétique dans la vie quotidienne. En définissant l'expérience comme participation, Kaprow a poussé la philosophie de Dewey – et a prolongé ses propres mesures d'expérience significative – dans un contexte expérimental d'interaction sociale et psychologique où les conséquences sont imprévisibles. En cela, les formes naturelles et sociales données de l'expérience procurent un cadre intellectuel, linguistique, matériel, temporel, habituel, performatif, éthique, moral et esthétique à l'intérieur duquel un sens peut être trouvé.

Depuis les années 30, avec le recul Dewey a cerné la tâche qu'il avait devant lui : celle de «recouvrir la continuité de l'expérience esthétique avec les façons de vivre normales». Pour lui, cette continuité réside dans la reconnaissance du fait que la conscience esthétique raffinée est enracinée dans les matériaux de base de la vie quotidienne, dans la récupération de ce qui exigerait une exploration des sources de l'art dans l'expérience humaine. Pourtant, pour beaucoup d'artistes américains des années 30 la philosophie de l'art et l'expérience de Dewey ressemblent à un appel isolationniste à rejeter le modernisme européen et à retourner aux thèmes et au style de la simplicité urbaine et rurale. En effet, certaines descriptions de Dewey des sources de l'esthétique dans la vie quotidienne ont pu venir des peintures de Sloan, Shahn, Sheeler ou Benton : «des vues où l'on trouve la foule – la pompe à incendie qui passe; des machines creusant d'énormes trous dans la terre; l'homme comme un insecte grimpant à flanc de clocher; des hommes perchés en l'air sur des poutres métalliques, attrapant et jetant des boulons d'un rouge flambant neuf». Des scènes pareilles plaisaient aux régionalistes américains. Ils étaient modernes mais non européens, donc pas modernistes. Mais si elles avaient été écrites par Marinetti, le futuriste italien, elles auraient ressemblé à un opéra mécanique sur le culte de la machine. Avec Dewey, les pompiers, les grutiers, les

laveurs de fenêtres et les soudeurs sont là, se dépêchant, se balançant, grim pant et jetant des choses; ses écrits décrivent leur expérience. On y entend Gershwin.

Et nous, nous entendons aussi Kaprow. En 1958, il écrit «L'héritage de Jackson Pollock», son premier essai important. Son sujet est le seuil que Pollock ne pouvait pas franchir, mais probablement «vaguement pressentir» et constamment affronter. Il existait là où le bord du tableau rencontre le sol (ou le mur, si la peinture était suspendue au mur). Au-delà de ce bord, Pollock a jeté des écheveaux de peinture, chacun allant par delà le «champ» de représentation de la peinture pour envelopper l'espace, non, la place – à l'extérieur. En fait, cette place était l'atelier de l'artiste; métaphoriquement, c'était la frontière de l'expérience d'avant-garde et un peu la possibilité de la fin de l'art.

«L'héritage de Jackson Pollock» demeure pour certains l'essai fondamental de Kaprow. C'est certainement son essai le plus prodigieux et le plus prophétique. En effet, il a peut-être plus apporté au changement de l'art actuel que n'importe quel autre essai de cette époque. C'est à la fois un éloge et un manifeste, regardant vers le passé mais se projetant aussi dans l'avenir. Avec son utilisation stratégique du mot «nous», il est présumé parler pour une génération. Avec ses lignes de description prosaïque, il menace d'éclater en une grande prière commune. C'est Kaprow revenant de la montagne, réécrivant le livre sur Pollock, établissant le décor pour ce qu'il est sur le point de faire en tant que happening – avec du carton, du grillage, des journaux chiffonnés, du verre brisé, des tourne-disques, des sons enregistrés, des éclats de voix saccadés et une odeur de fraises écrasées.

Ce que Kaprow voyait en Pollock, c'était un désir mort-né, secrètement conservé par sa propre génération, de «renverser les vieilles tables chargées de faïence et de champagne éventé». À ce même moment, il a fait remarquer que la mort du grand peintre est survenue non pas «à son plus haut niveau», mais lorsqu'à la fois Pollock et «l'art moderne en général [étaient] en train de se laisser aller». Kaprow voyait dans ce laisser-aller une tragédie pathétique ouvrant sur une comédie profonde. La tragédie, et pas seulement celle de Pollock, était celle de l'incapacité croissante de l'art d'être dans la vie – un effet du climat de proscription imposé par des critiques d'art formalistes. Avec une perspicacité pénétrante, Kaprow, n'ayant pas encore trente ans, écrivait de façon pénétrante que «la tragédie de Pollock était plus subtile que sa mort», percevant un saut que Pollock avait pressenti mais n'avait pas suivi. S'étant éloi-

gné de cela – allant vers les implications environnementales et performatives des peintures hors cadre de Pollock – ou n'ayant pas su comment ou même s'il fallait procéder au-delà de l'espace qu'il s'était fabriqué pour lui-même, le grand peintre s'est mis à boire et s'est dirigé vers la mort.

Après s'être respectueusement arrêté à ce seuil monumental, Kaprow a pris ce saut pour lui-même : aller au-delà de l'art médiatisé vers les objets et les matériaux de la vie de tous les jours; au-delà de l'espace de la peinture, mais vers les échanges humains sociaux; et au-delà des actions de l'artiste vers un environnement moral partagé où tout acte, qu'il soit conscient ou accidentel, a un sens. Pour Kaprow, c'était la dimension esthétique de l'expérience commune, qui était elle-même la comédie profonde qu'il a trouvée au-delà de l'espace de la peinture de Pollock.

Dans un des rares exemples d'écriture prophétique sur l'art, Kaprow examine la scène au-delà de la toile d'araignée emmêlée de la peinture de Pollock, deux ans après la mort du grand peintre et un an avant le premier happening :

Pollock, comme je le vois, nous a laissés au point où nous devons nous préoccuper, et même être éblouis, par l'espace et les objets de notre vie quotidienne, que ce soient nos corps, nos vêtements, les pièces où l'on vit, ou, si le besoin s'en fait sentir, par le caractère grandiose de la 42^e rue. Insatisfaits de la suggestion opérée à travers la peinture sur nos autres sens, nous utiliserons les spécificités de la vue, du son, des mouvements, des gens, des odeurs, du toucher. Des objets de toute sorte peuvent être des matériaux pour le nouvel art : peinture, chaises, nourriture, néons et lampes électriques, fumée, eau, vieilles chaussettes, chien, films et mille autres choses qui seront découvertes par la génération actuelle d'artistes. Non seulement ces créateurs audacieux vont nous montrer, comme si c'était pour la première fois, le monde que nous avons toujours eu autour de nous, et que nous avons ignoré, mais ils vont découvrir des happenings et des événements entièrement inconnus, trouvés dans des poubelles, des classeurs de police, des couloirs d'hôtel, vus dans des vitrines de magasins et dans les rues, et éprouvés dans des rêves et des accidents horribles. Une odeur de fraises écrasées, la lettre d'un ami, une affiche pour vendre une marque de lessive; trois petits coups sur la porte d'entrée, une griffure, un soupir, ou une voix lisant sans fin, une vision saccadée aveuglante, un chapeau melon – tout deviendra matière première à ce nouvel art concret.

La plupart des premières œuvres de Kaprow sont issues de ce paragraphe : mais si cela tend aux happenings, genre qui le rendra célèbre, cela marque aussi son passage en tant qu'écrivain. Son rythme montre le parallèle des forces créatives qui ont gouverné l'écriture de Kaprow depuis ce jour – empirique et expressionniste, scientifique et prophétique, académique et visionnaire, statisticien et raconteur d'histoires. Ces parallèles se manifestent de façon stylistique, d'une part comme une accumulation patiente et même ennuyeuse de données observables – par exemple : «En bref, les relations de la partie au tout ou de la partie à la partie, sans tenir compte des tensions, constituaient un bon 50 % dans la création d'une peinture (la plupart du temps, c'était beaucoup plus, peut-être 90 %)» – et d'autre part c'était comme une vague de passion libératrice, presque biblique, comme si, coincé dans un moment d'exubérance de l'avant-garde, Kaprow avait élargi les horizons de son nouvel art environnemental jusqu'à inclure même le «caractère grandiose de la 42^e rue». Au moins à travers les Essais des années 60, l'observation détaillée donne lieu soudainement à des perceptions aveuglantes et à des survols intuitifs risqués. On sent, ici, le seuil que Pollock ne pouvait franchir et que Kaprow a franchi depuis.

En 1966, Kaprow écrivait que si la tâche de l'artiste avait été autrefois de faire un art de bonne qualité, elle est maintenant d'«éviter de faire de l'art de n'importe quelle sorte». Quelques années plus tard, dans son premier essai sur l'Un-Artiste, il écrivait que le non-art – ramassage de moutons de poussière sur le sol, trace vaporeuse d'un missile – «est tout ce qui n'a pas encore été accepté comme art, mais qui a retenu l'attention d'un artiste avec cette possibilité en tête». Entre ces positions rhétoriques – l'évitement de l'art et l'impossibilité d'éviter le non-art – réside un terrain expérimental où les artistes pourraient peut-être oublier leur identité professionnelle et où l'art se perdrait peut-être dans le paradoxe d'être autre chose, à côté de l'art, que ce soit de la sociologie, de la thérapie ou faire des courses. La prolongation de cette condition paradoxale était le but de l'Un-Artiste.

Au début des années 70, avec le recul Kaprow a vu par avance la tâche à accomplir : celle de restaurer «la participation dans son dessein naturel à travers l'émulation consciente de ses traits non artistiques». Dans son second essai sur l'Un-Artiste, il a dessiné une voie de l'art vers la vie qui a commencé avec la copie, s'est déplacée ensuite à travers le jeu, puis s'est terminée avec la participation du public. Le non-art, disait-il, était un art de ressemblance dans lequel un «vieux quelque chose» est recréé comme un «nouveau quelque

chose qui s'accorde de près avec ce vieux quelque chose». En d'autres termes, c'est une façon réfléchie de copier. Qui plus est, parce que la vie s'imité déjà – les plans des villes, par exemple, sont comme le système de circulation du sang humain et les ordinateurs sont comme le cerveau – le non-art est affaire d'imiter l'imitation (il s'agit d'une décennie avant la déconstruction). Étant donné cette mythologie de l'originalité qui est la marque de l'avant-garde, quelle est la meilleure façon d'échapper à l'«art» qu'en copiant?

S'il y a un mot plus sale que *copier* dans le lexique de l'art sérieux, Kaprow pense que ce doit être *jouer*. Avec ses connotations de frivolité et d'enfantillage, le jeu semble l'antithèse de ce que les artistes sont supposés faire. Mais Kaprow a toujours recherché une certaine innocence dans son travail, convoquant humour et spontanéité, enchanté par l'inattendu. Selon lui, le jeu est inventif, et les adultes ne doivent pas cesser d'être inventifs pour se souvenir de comment le faire. Le jeu est aussi instructif, puisque, plus largement, il imite l'ordre social et naturel : les enfants jouent à imiter le comportement et les règles de conduite de leurs parents, de leur société pour rejouer des drames anciens et des schémas naturels. Comme un rituel de ce que Johan Huizinga appelle un «happening cosmique», le jeu, à son niveau le plus conscient, est une forme de participation. En tant que tel, Kaprow le voit comme un remède à ce qu'il appelle la compétition (la régulation compétitive et éthique du jeu) aussi bien qu'un remède pour les routines sclérosantes et les habitudes de l'éducation américaine à l'ère industrielle, qui ont moins à voir avec l'enseignement et l'amusement qu'avec «le travail terriblement ennuyeux» de «gagner une place dans le monde». Avec l'œuvre d'art en tant que «paradigme moral pour une éthique de travail vidé de son sens», et avec le jeu en tant que forme de monnaie courante éducative que les artistes peuvent se permettre de dépenser, Kaprow complète l'éducation de l'Un-Artiste en lui assignant un nouveau rôle social, celui d'éducateur, un rôle dans lequel les artistes «ont simplement besoin de jouer comme ils l'ont déjà fait sous la bannière de l'art, mais parmi ceux qui ne s'en soucient pas. Graduellement, conclut-il, l'appellation contrôlée «art» n'aura plus de raison d'être.»

La participation du public est-elle le seuil à partir duquel l'art n'aura plus de raison d'être? Participer à quelque chose, c'est croiser les frontières psychologiques entre soi-même et autrui et sentir les tensions sociales délimitées par ces frontières. L'expérience de la participation du public – particulièrement lorsqu'elle est catalysée dans le jeu – transforme le participant aussi bien que le jeu. L'art

participatif se dissout en situations, opérations, structures, systèmes de feed-back et procédés d'enseignement auxquels il ressemble. En examinant l'histoire de l'art, Kaprow aime se souvenir de ces tensions du modernisme qui ne cessent d'essayer de se perdre, de façon enjouée, dans tout ce qui leur ressemble. En tant qu'artiste, il se tient pour responsable du seuil qu'il franchit. C'est un véritable avant-gardiste qui suit tous les croisements qu'il s'invite à faire – et qui nous invite à y participer.

Peut-être que la plus grande part de l'influence de Dewey réside dans le fait que Kaprow a choisi une identité d'«artiste expérimental», comme quelqu'un qui essaye «d'imaginer quelque chose qui n'a jamais été fait auparavant, par une méthode jamais utilisée, dont le résultat est imprévisible». Un tel artiste se livre à une méthode expérimentale par un médium fondé sur l'inspiration ou un style ou un produit déterminé. Différant de la définition habituelle de l'art – comme un procédé et un produit qui glisse continuellement le long d'une échelle qui va d'un quasi-nom à un quasi-verbe –, la définition de l'art expérimental de Kaprow le relie aux expériences hors de l'art, suggérant qu'il croit au sens de chaque expérience et de tout art qui pourrait l'expliquer. En tant qu'artiste expérimental, il explique ce sens par la méthode.

La méthode est une façon de faire qui tend vers le quantifiable et le mondain, plutôt que vers l'expression de qualités extraordinaires. C'est davantage une observation, un calcul qu'une révélation. De cette façon, la méthode permet à Kaprow de replacer les paradigmes classiques et romantiques du genre artistique avec l'ordre et le chaos de l'expérience banale, qui est déjà un style de vie. Indépendante des significations artistiques d'un médium, du style et de l'histoire, sa méthode permet un engagement avec le sens que prend la vie quotidienne. Bien que ce ne soit pas neutre – cela est caractérisé par le problème que pose la résolution d'une idéologie scientifique optimiste qui était celle de Dewey –, c'est relativement plat par opposition au sujet qu'elle mesure. C'est le style, non pas de l'artiste comme génie, mais de l'artiste comme expert.

Rendre compte de la signification de l'expérience peut toutefois être en soi un acte rituel, et son pragmatisme un acte de foi. De faire monter et descendre des cendres dans l'escalier d'un département à l'université jusqu'à ce que vous ayez compté le nombre d'années de votre vie, en restant dans chaque corps de bâtiment pendant «un long moment», c'est faire l'expérience de la désintégration d'un acte méthodique en un rituel autobiographique obsessionnel. La méthode devient une discipline avec laquelle l'expérience est

formée et interprétée. C'est une version pragmatique de l'«acte» créatif. Le sens émerge, non pas de la représentation d'un grand drame, mais du petit drame de la représentation – non pas du contenu de l'art, mais de l'art dans son contenu. Transportez suffisamment de cendres, suivez le plan et le sens émergera. C'est la foi commune qu'a Kaprow.

Si l'influence de Dewey sur Kaprow pouvait être réduite à une seule phrase, ce serait «faire est savoir». Ce que Kaprow espère connaître est le sens de la vie quotidienne. Pour connaître ce sens, il doit agir tous les jours. C'est à ce moment que le pragmatisme devient une pratique. Avoir confiance dans l'instrumentalité des idées, dans l'efficacité de l'action, dans la validité de l'expérience, dans la réalité des sens, dans la contingence des valeurs et dans la valeur de l'intuition n'est pas simplement du «matérialisme». Bien qu'il soit souvent perçu comme une philosophie grossière et mauvaise – surtout par les Européens –, le pragmatisme américain peut aussi être une vérification méthodique de l'existence.

Une vérification méthodique de l'existence puise ses sources dans le zen. Comme le pragmatisme de Dewey, le zen ne fait pas confiance au dogme et encourage l'éducation, recherche l'illumination, mais évite la logique formaliste, accepte le corps aussi bien que l'esprit et embrasse la discipline mais abandonne le contrôle égo-centrique. En établissant la discipline comme une pratique contemplative qui introduit le praticien au savoir, le zen entre en un parallèle souple avec la méthode scientifique, dans laquelle les contrôles sont établis selon un procédé expérimental qui permet au chercheur d'être réceptif au phénomène. Selon Kaprow, le pragmatisme est la mécanique du zen, et le zen est l'esprit du pragmatisme.

Vers la fin des années 50, la musique expérimentale de John Cage est la meilleure illustration pour Kaprow de la fusion du zen et de la science, d'une contemplation passive et d'une expérimentation active. Dans la musique de Cage, le rôle de l'artiste s'est déplacé de la poursuite du sens au témoignage du phénomène. D'une façon ironique, en éliminant la «discipline» de la musique traditionnelle de ses concerts, John Cage a fait appel à une autre discipline : celle de l'attente, de l'écoute et de l'acceptation. Bien que le lien entre le zen et les esthétiques cagiennes soit bien connu dans les arts américains, ce fut le pragmatisme de Dewey qui a le mieux préparé Kaprow à l'accepter comme méthode.

Dans «Le sens de la vie», Kaprow écrit que «l'art semblable à la vie se joue quelque part entre l'attention que l'on accorde au processus physique et l'attention à l'interprétation». L'objet d'une telle

attention est la conscience dans son sens le plus large. Ce sens de la plénitude est probablement ce que Dewey a trouvé d'esthétique dans l'expérience. Finalement, pour Kaprow, ce n'était pas l'esthétique qui donnait un sens à la vie; c'était la vie qui donnait un sens à l'esthétique. Si sa jeune ambition a été d'être l'«artiste le plus moderne du monde», plus tard à l'âge mûr, elle a été de déplacer l'accent de cette ambition du «plus moderne» à «dans le monde», sans faire de concession sur son identité en tant qu'artiste.

L'histoire de ce déplacement est celle de l'écriture de Kaprow. Ses sujets sont allés de l'art d'avant-garde à la vie de tous les jours; son style, du manifeste à la parabole; son regard, de l'empirisme au témoignage; son corps, de l'expansionnisme à l'holistique; sa mémoire, de l'historien au narrateur; son esprit, de l'intelligence à la sagesse; et son cœur, de vagues passionnelles presque bibliques à la contemplation proche du zen. Dans ces tensions emphatiques, on peut entendre les premières influences de Kaprow, dont celles de Hans Hofmann (qui lui a donné les forces de la composition de *push and pull* [«pousser et tirer»], Meyer Schapiro (qui lui a enseigné la valeur d'une analyse détaillée formelle et sociale de l'art et de l'histoire de l'art), Marcel Duchamp (qui, à distance, lui a laissé les ready-mades), et bien sûr, John Cage (qui lui a donné le goût de s'asseoir et de regarder ce qui est en train de se produire).

Mais au sein de toutes ces influences, on peut entendre Dewey : sa distinction entre la compréhension et l'expérience, sa sensibilité poétique pour les textures prosaïques des expériences quotidiennes, sa façon d'embrasser la méthode scientifique, sa critique des institutions et des conventions qui séparent l'art de la vie, sa croyance dans l'éducation progressive; le balayage souvent coplandesque de ses idées et de sa prose qui est souvent comme celle de Whitman, sa volonté d'oublier l'art qui l'amène à se souvenir de l'expérience esthétique «dans sa crudité», sa confiance dans les données sociales et organiques des grandes lignes de l'expérience, et sa conviction que les valeurs émergent du conflit social, que l'intelligence est situationnelle et que la philosophie peut être socialement diagnostiquée. Substituons un mot ici – disons *art* au lieu de *philosophie* –, et cela pourrait être aussi bien les thèmes de Kaprow.

L'art indissociable de l'expérience... Qu'est-ce qu'une expérience authentique?... L'environnement est un processus d'interaction : en écrivant dans les marges du livre de Dewey, Kaprow a établi les seuils théoriques qu'il aurait un jour à franchir. Les années qui ont suivi, il a rédigé ses marginalia, et l'écriture elle-même est devenue l'instrument de ces franchissements. En tant qu'artiste expérimental,

Kaprow a écrit pour émettre des hypothèses et interpréter les expérimentations sur le sens de la vie. Ces expérimentations, en tant qu'œuvres d'art proches de la vie, sont censées explorer, mettre à l'épreuve et mesurer les limites et les contenus de l'expérience. À leur tour, elles sont sujettes à l'épreuve de l'analyse rationnelle à travers le langage. Le faire et l'écriture semblent agir l'un sur l'autre – il y a un effet de réciprocité, et peut-être même de causalité, dans la façon dont les idées et les expériences résistent et se tempèrent les unes les autres dans le temps. Puisque Dewey croyait que les idées étaient des instruments pour traiter efficacement des situations concrètes, Kaprow voit le langage comme un moyen de comprendre les barrières de l'esprit qui séparent l'esthétique de l'expérience quotidienne – non pas à l'égard de la philosophie, ou pour la vie seule de l'esprit, mais afin de faciliter l'action pleine de sens dans la vie.

Bien que cela ne soit jamais évoqué dans ses écrits, John Dewey est le père intellectuel d'Allan Kaprow. Tandis que d'autres étaient ses mentors, le philosophe était son aîné. Les mentors nous guident dans notre jeunesse, et bien que nous nous en souvenions avec beaucoup d'affection, nous dépassons maladroitement leur influence. Nous pouvons choisir nos aînés, en revanche, seulement lorsque nous sommes adultes – lorsque le choix est significatif. Il se peut que nous hésitions sur eux trop tôt, mais une fois que nous les avons choisis, nous ne nous en séparons jamais. Peut-être qu'une des raisons en est que nous ne leur disons jamais qui ils sont pour nous, soit parce qu'ils sont morts, ou occupés, ou célèbres, ou à l'étranger. En fait, nous les rencontrons rarement, ils restent inscrits dans les marges de notre vie. Mais ils sont les mères et les pères que nous aurions choisis, si nous les avions connus.

Jeff Kelley,
Oakland, Californie, 1992.

Faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the page.

Faint, illegible text at the top of the page, possibly bleed-through.

L'héritage de Jackson Pollock (1958)

LES ANNÉES
CINQUANTE

Faint, illegible text below the title, likely bleed-through from the reverse side.

L'héritage de Jackson Pollock (1958)

La nouvelle tragique de la mort de Pollock, il y a deux étés, a été profondément déprimante pour beaucoup d'entre nous. Nous avons ressenti non seulement de la tristesse devant la mort d'une grande figure, mais aussi le sentiment d'une perte profonde, comme si quelque chose de nous-mêmes était mort aussi. Nous étions une partie de lui : il était peut-être l'incarnation de notre ambition d'une libération absolue et d'un vœu secrètement caressé, celui de renverser les vieilles tables chargées de faïence et de champagne éventé. Nous voyions dans son exemple la possibilité d'une fraîcheur stupéfiante, d'une sorte d'éblouissement extatique.

Mais il y avait un autre côté morbide de sa pensée. « Mourir à son plus haut niveau » après avoir été ce genre d'artiste moderne était pour beaucoup, je pense, implicite dans son travail avant sa mort. C'était cette implication bizarre qui était si touchante. Nous nous sommes souvenus de Van Gogh et de Rimbaud. Mais maintenant c'était notre époque, et c'était un homme que certains d'entre nous avions connu. Cette ultime façon d'être un artiste maudit, alors que ce n'était pas une idée nouvelle, semblait chez Pollock terriblement moderne, et chez lui les fondements de son travail et le rituel étaient d'une telle grandeur, porteurs d'une telle autorité, prenant tout en compte à leur échelle, et d'une telle audace que, quelles que soient nos convictions personnelles, nous ne pouvions nous empêcher d'être affectés par leur esprit.

C'était probablement cet aspect maudit, sacrificiel chez Pollock qui était à l'origine de notre tristesse. La tragédie de Pollock était plus subtile que sa mort : car il n'est pas mort à son plus haut niveau. Nous ne pouvions éviter de voir que pendant les cinq der-

nières années de sa vie sa force s'était affaiblie et que, pendant les trois dernières années, il avait à peine travaillé. Bien que l'on sache que, selon toute vraisemblance, l'homme était très malade (sa mort était peut-être un répit dans une souffrance future presque certaine) et qu'il n'est pas mort comme l'ont été les adolescentes de Stravinsky, au moment même de sa création-annihilation – nous ne pouvions pourtant pas échapper au prurit (métaphysique) perturbant qui plus ou moins directement liait sa mort à l'art. Et cette connexion, plutôt que d'être une sorte d'apothéose, n'était pas glorieuse en un sens. Si la fin devait arriver, elle est venue au mauvais moment.

N'était-ce pas parfaitement clair que l'art moderne en général était en train de se laisser aller? Soit il était devenu monotone et répétitif en tant que style « avancé », soit un grand nombre de peintres contemporains autrefois engagés étaient en train de renoncer à leurs recherches formelles les plus récentes. L'Amérique fêtait la « bonne santé de l'art » et les drapeaux étaient sortis. Ainsi, pensions-nous, Pollock était au centre d'un grand échec : celui du « nouvel art ». Sa position héroïque a été inutile. Plutôt que de permettre la liberté promise au début, elle a causé non seulement une perte de pouvoir et peut-être une désillusion pour Pollock, mais la machine était en marche. Et ceux parmi nous qui résistaient encore face à cette vérité finiraient de la même façon, c'est-à-dire difficilement au plus haut niveau. Telles étaient nos pensées en août 1956.

Mais près de deux ans se sont écoulés. Ce que nous ressentions alors était suffisamment sincère, mais notre contribution, si elle existait quelque part, était limitée. C'était sûrement une réaction manifestement humaine de la part de ceux d'entre nous qui étions dévoués aux artistes les plus avancés autour de nous et qui ressentions le choc de se retrouver seuls. Mais ce n'était pas comme si Pollock avait accompli quelque chose, à la fois par son attitude et ses talents réels, qui allait au-delà même de ces valeurs reconnues et acceptées par des artistes et des critiques sensibles. Le fait de peindre, le nouvel espace, la marque personnelle qui construit sa propre forme et sa propre signification, l'enchevêtrement sans fin, la grande échelle, les nouveaux matériaux sont maintenant des clichés pour départements d'art dans les universités. Les innovations sont acceptées. Elles sont en train de devenir des chapitres de manuels.

Mais certaines de ces implications inhérentes à ces nouvelles valeurs ne sont pas aussi vaines que nous commençons tous à le croire; ce genre de peinture n'a pas besoin d'être appelé un style tragique. Et tous les chemins de cet art moderne ne mènent

pas à des idées de finalité. J'émetts l'hypothèse que Pollock a vaguement senti cela, mais était incapable, parce que malade ou pour d'autres raisons, de faire quelque chose en ce sens.

Il a créé des peintures magnifiques. Mais il a aussi détruit la peinture. Si nous examinons quelques innovations mentionnées plus haut, il serait éventuellement possible de voir pourquoi il en est ainsi.

Par exemple, le fait de peindre. Pendant ces dernières soixante-quinze années, le jeu guidé par le hasard de la main sur la toile ou le papier est devenu de plus en plus important. Les traits, les enduits, les lignes, les points devenaient de moins en moins attachés aux objets représentés et existaient de plus en plus en tant que tels, se suffisant à eux-mêmes. Mais depuis l'impressionnisme jusqu'à, disons, Gorki, l'idée d'un «ordre» dans ces marquages était suffisamment explicite. Même Dada, qui exprimait l'idée d'être libre par rapport à des considérations telles que la «composition», obéissait à l'esthétique cubiste. Une forme monochrome équilibrait (ou modifiait ou stimulait) les autres, et ces dernières à leur tour étaient jouées contre (ou avec) l'ensemble de la toile, en prenant en compte sa taille et sa forme, la plupart du temps de manière assez consciente. En bref, les relations de la partie au tout ou de la partie à la partie, sans tenir compte des tensions, constituaient un bon 50 % dans la création d'une peinture (la plupart du temps c'était beaucoup plus peut-être 90 %). Avec Pollock toutefois, la soi-disant danse du dripping, les jets de peinture à droite et à gauche, les écrasements de matière, le barbouillage et tout ce qui pouvait survenir d'autre dans une œuvre donnaient une valeur presque absolue à des gestes familiers. En cela il était encouragé par les peintres et les poètes surréalistes, mais à côté de son travail, le leur est constamment «arrangé», plein d'art et de finesse, donnant l'impression d'un contrôle extérieur et d'un métier. Avec sa toile immense placée sur le sol, rendant ainsi difficile pour l'artiste d'avoir une vision d'ensemble, ou même une vision étendue de «parties», Pollock pouvait sincèrement dire qu'il était «à l'intérieur» de son œuvre. Ici, l'application directe d'une approche automatique de l'acte rend clair qu'il ne s'agit plus seulement du vieux métier de peintre, mais qu'il est peut-être en train de se mettre sur les confins du rituel lui-même, qui, en fait, se sert de la peinture comme de l'un de ses matériaux. (Les surréalistes européens ont peut-être pu utiliser l'automatisme comme un ingrédient, mais nous pouvons à peine dire qu'ils l'ont réellement pratiqué avec tout leur cœur. De fait, seuls les écrivains parmi eux – et seulement dans certains cas – ont

eu quelques succès dans cette voie. Rétrospectivement, la plupart des peintres surréalistes semblent s'être inspirés de livres de psychologie ou des uns des autres : les vues de lieux vides, le naturalisme de base, les fantasmes sexuels, les surfaces lugubres si caractéristiques de cette période ont impressionné la plupart des artistes américains comme une collection de clichés peu convaincants. En cela, à peine automatiques. Et plus que les autres artistes associés aux surréalistes, des talents réels comme Picasso, Klee et Miró appartiennent à la discipline plus stricte du cubisme; peut-être est-ce pourquoi leurs œuvres nous semblent, paradoxalement, plus libres. Le surréalisme attirait Pollock comme une attitude plutôt que comme une collection d'exemples artistiques.)

Mais j'ai utilisé les termes «presque absolu» lorsque j'ai parlé du geste familier comme distinct du procédé de juger chaque mouvement sur la toile. Pollock, interrompant son travail, jugeait ses «actes» de façon très fine et attentive pendant de longues périodes avant de commencer un autre «acte». Il savait la différence entre un bon geste et un mauvais. C'était un art conscient mis en œuvre, et cela le rendait partie prenante de la communauté traditionnelle des peintres. Pourtant la distance entre les travaux relativement contrôlés des Européens et les œuvres d'apparence chaotique et qui se déploient dans l'espace des Américains indique au mieux une connexion très lâche avec la «peinture». (En fait, Jackson Pollock n'a jamais vraiment eu une sensibilité «malerisch». Les aspects picturaux chez ses contemporains, comme Motherwell, Hofmann, De Kooning, Rothko, et même Still, montrent à un moment une déficience chez lui et à un autre moment un trait libérateur. Je choisis de considérer le second élément comme étant l'élément important.)

Je suis convaincu que pour bien saisir l'impact de Pollock nous devons être des acrobates constamment en train de faire la navette entre une identification avec les mains et le corps qui jetaient la peinture sur la toile et se tenaient «dans» le tableau et la soumission aux traces objectives, leur permettant de s'enchevêtrer et de nous assaillir. Leur instabilité est, en effet, loin de l'idée d'une peinture «achevée». L'artiste, le spectateur et le monde extérieur sont beaucoup trop impliqués de façon interchangeable ici. (Et si nous faisons des objections devant la difficulté d'une compréhension complète, nous demandons trop peu à l'art.)

Ensuite, la forme. Afin de la suivre, il est nécessaire de se débarrasser de l'idée habituelle de la «forme», c'est-à-dire un commencement, un milieu et une fin, ou n'importe quelle autre variante de ce principe – telle que la fragmentation. Nous n'entrons pas dans

une peinture de Pollock par un endroit (ou par une centaine d'endroits). Nulle part est partout, et nous entrons et sortons quand et là où nous pouvons. Cette découverte a conduit à l'idée que son art donne l'impression de ne jamais s'arrêter – une véritable perspicacité qui suggère la façon dont Pollock a ignoré les limites du champ rectangulaire en faveur d'un continuum allant dans toutes les directions simultanément, *au-delà* des dimensions données de n'importe quelle œuvre. (Bien que son caractère évident tende vers un relâchement de l'attaque, tandis que Pollock arrivait aux bords de beaucoup de ses toiles, dans les meilleures il compensait cela en ajoutant beaucoup de surface peinte au dos, au niveau des châssis.) Les quatre côtés de la peinture sont ainsi une cessation abrupte de l'activité que notre imagination continue d'extérioriser indéfiniment, comme si elle refusait d'accepter l'artificialité d'une «fin». Dans des œuvres plus anciennes, le bord était une césure beaucoup plus précise : ici finissait le monde de l'artiste; au-delà commençait le monde du spectateur et de la «réalité».

Nous acceptons cette innovation comme valable parce que l'artiste a compris avec un naturel parfait «comment le faire». Utiliser un principe itératif de quelques éléments hautement chargés subissant constamment des variations (improvisant, comme dans beaucoup de musiques asiatiques), Pollock nous donne l'unité du *all-over* et, en même temps, l'intention de répondre avec continuité à un choix personnel de fraîcheur. Mais cette forme nous permet un plaisir égal dans la participation à un délire, une mort des facultés de la raison, une perte de soi dans le sens occidental du terme. Cette étrange combinaison de l'individualité extrême et du désinvestissement rend le travail remarquablement puissant, mais indique aussi un cadre probablement plus large de références psychologiques. Et pour cette raison, toute allusion au fait que Pollock ne serait qu'un fabricant de textures géantes est complètement incorrecte. On rate l'essentiel et un malentendu va s'ensuivre.

Mais une fois fournie l'approche correcte, un espace d'exposition de taille moyenne avec des murs totalement recouverts par des Pollocks offre la signification la plus complète possible et la plus riche de sens de son travail.

Ensuite, l'échelle. Le choix de Pollock de toiles énormes a été fait dans des buts différents; capital pour notre discussion est le fait que ses peintures à l'échelle murale ont cessé d'être des peintures, mais sont devenues des environnements. Devant une peinture, notre taille en tant que spectateur a une profonde influence sur la façon dont nous voulons renoncer à la conscience de notre existence

temporelle tandis que nous en faisons l'expérience. Le choix de Pollock d'utiliser de grands formats a eu pour résultat que nous avons été confrontés, assaillis et absorbés dans notre être. Cependant, nous ne devons pas confondre l'effet de ces grands formats avec celui de centaines de grandes peintures faites à la Renaissance, qui glorifiaient un monde quotidien familier idéalisé aux yeux de l'observateur, prolongeant souvent la salle de l'époque dans la peinture par le moyen du trompe-l'œil. Pollock ne nous offre pas une telle familiarité, et notre monde de tous les jours, fait de conventions et d'habitudes, est remplacé par celui créé par l'artiste. Renversant la procédure décrite plus haut, la peinture dans la salle se prolonge à l'extérieur. Et cela me conduit à mon point final : l'espace. L'espace de ces créations n'est pas clairement palpable en tant que tel. Nous pouvons nous perdre dans cette toile d'araignée jusqu'à un certain point, et, par le fait d'entrer et de sortir de cet écheveau de lignes et d'éclaboussures, on peut expérimenter une sorte d'extension spatiale. Mais même ainsi, cet espace est une allusion beaucoup plus vague que les quelques centimètres d'espace de lecture que permet une œuvre cubiste. Il se peut que ce soit notre besoin de nous identifier avec le processus de fabrication de l'ensemble qui nous empêche de nous concentrer sur les spécificités de l'avant et de l'après, qui sont tellement importantes dans un art plus traditionnel. Mais ce que je crois, et c'est clairement discernable, c'est que toute la peinture vient à nous (nous sommes des participants plutôt que des observateurs) directement dans la salle d'exposition. Il est possible de voir à travers cette connexion comment Pollock est l'aboutissement d'une tendance graduelle qui est allée de l'espace perspectiviste des xv^e et xvi^e siècles à la construction hors de la toile des collages cubistes. Dans le cas présent, la «peinture» est allée tellement loin que la toile n'est plus un point de référence. De là, bien que sur des murs, ces traces nous entourent comme elles le faisaient pour le peintre au travail, et la correspondance est absolument complète entre les impulsions et l'art qui en résulte.

Ce que nous avons alors est un art qui tend à se perdre hors de ses limites, qui remplit notre monde avec lui-même, un art qui dans son intention, ses apparences, ses impulsions, semble couper de façon assez tranchante avec la tradition de la peinture en remontant au moins jusqu'aux Grecs. La presque-destruction chez Pollock de cette tradition peut bien être un retour à ce point où l'art était plus activement impliqué dans un rituel, une magie et une vie que ce que nous avons connu dans notre passé récent. S'il en est ainsi,

c'est un pas extrêmement important et qui offre de façon supérieure une solution aux reproches de ceux qui voudraient qu'on mette un peu de vie dans l'art. Mais que faut-il faire maintenant?

Il y a deux alternatives. L'une est de continuer dans cette veine. Probablement beaucoup de bonnes «presque-peintures» peuvent être faites en variant cette esthétique de Pollock sans s'en éloigner ni aller plus loin. L'autre alternative est d'abandonner complètement la pratique de la peinture, je veux dire le simple rectangle plat ou l'ovale tel que nous le connaissons. On a vu comment Pollock en est venu presque à le faire lui-même. Dans son processus, il a rencontré de nouvelles valeurs qui sont extrêmement difficiles à discuter, et qui pourtant portent sur notre alternative présente. Dire qu'il a découvert des choses comme des traces, des gestes, de la peinture, des couleurs, de la dureté, de la douceur, des flux, des arrêts, de l'espace, du monde, de la vie, de la mort, pourrait sembler naïf. Chaque artiste digne de ce nom a «découvert» ces choses. Mais la découverte de Pollock semble avoir une simplicité et une franchise particulièrement fascinante. Il était pour moi étonnamment enfantin, capable de s'impliquer dans la substance de son art, comme si c'était un ensemble de faits concrets vus pour la première fois. Il y a, comme je l'ai dit plus tôt, une certaine forme d'aveuglement, une croyance muette dans chaque chose qu'il faisait, même jusqu'à la fin. Je conseille de ne pas voir cela comme un problème simple. Très peu d'individus peuvent avoir assez de chance pour posséder l'intensité de cette sorte de savoir, et j'espère que dans le futur proche une étude soigneuse de cette qualité (peut-être) zen de la personnalité de Pollock sera entreprise. Quoi qu'il en soit, nous pouvons maintenant considérer que, à l'exception d'exemples rares, l'art occidental tend à avoir besoin de beaucoup plus de manques de directions dans son accomplissement même, mettant l'accent plus ou moins également sur les «choses» et sur les relations entre elles. Le caractère brut de l'œuvre de Jackson Pollock n'est pas, pour autant, grossièreté; elle est manifestement franchise, quelque chose qui n'est pas cultivée, souillée par le métier, les secrets professionnels, la finesse – une franchise que les artistes européens qu'il aimait espéraient et réussissaient partiellement, mais pour laquelle il n'avait jamais besoin de lutter, parce qu'il l'avait naturellement. Cela serait en soi suffisant pour nous apprendre quelque chose.

Et c'est ce qui se passe. Pollock, comme je le vois, nous a laissés au point où nous devons nous préoccuper, et même être éblouis par l'espace et les objets de notre vie quotidienne, que ce soient nos corps, nos vêtements, les pièces où l'on vit, ou, si le

besoin s'en fait sentir, par le caractère grandiose de la 42^e rue. Insatisfaits de la suggestion opérée à travers la peinture sur nos autres sens, nous utiliserons les spécificités de la vue, du son, des mouvements, des gens, des odeurs, du toucher. Des objets de toute sorte peuvent être des matériaux pour le nouvel art : peinture, chaises, nourriture, néons et lampes électriques, fumée, eau, vieilles chaussettes, chien, films, et mille autres choses qui seront découvertes par la génération actuelle d'artistes. Non seulement ces créateurs audacieux vont nous montrer, comme si c'était pour la première fois, le monde que nous avons toujours eu autour de nous, et que nous avons ignoré, mais ils vont découvrir des happenings et des événements entièrement inconnus, trouvés dans des poubelles, des classeurs de police, des couloirs d'hôtel, vus dans des vitrines de magasins et dans les rues, et éprouvés dans des rêves et des accidents horribles. Une odeur de fraises écrasées, la lettre d'un ami, une affiche pour vendre une marque de lessive; trois petits coups sur la porte d'entrée, une griffure, un soupir, ou une voix lisant sans fin, une vision saccadée aveuglante, un chapeau melon – tout deviendra matière première à ce nouvel art concret.

Les jeunes artistes d'aujourd'hui n'ont plus besoin de dire «je suis peintre» ou «poète» ou «danseur». Ils sont simplement «artistes». Tout de la vie leur sera ouvert. Ils découvriront à travers des choses ordinaires le sens de l'ordinaire. Ils ne tenteront pas de les rendre extraordinaires, mais ne feront que constater leur sens réel. Et à partir de rien, ils imagineront l'extraordinaire, et peut-être aussi bien le néant. Les gens seront enchantés ou horrifiés, les critiques seront dans la confusion ou amusés, mais cela, j'en suis certain, ce sera les alchimies des années 60.

Notes sur la création d'un art total (1958)

Il était inconcevable, encore récemment, de penser les arts autrement qu'en termes de disciplines séparées, réunies à un moment donné de l'histoire seulement par des objectifs philosophiques vaguement parallèles. À certaines époques en Occident, notamment au Moyen Âge dans l'atmosphère et le rituel religieux, les arts ont trouvé une certaine harmonie théologique – un mélange peut-être, mais pas une unité totale. La peinture, la musique, l'architecture, le cérémonial constituaient chacun un genre identifiable. Avec l'arrivée de la Renaissance, l'accent mis sur des styles personnels a conduit à plus de spécialisation. Des réflexions conscientes sur un art total ne sont apparues qu'à l'époque de Wagner, et plus tard avec les symbolistes. Mais elles suivaient le modèle d'exemples antérieurs à l'Église : essentiellement la hiérarchisation de différents arts organisée et dirigée par des metteurs en scène. Les expérimentations du Bauhaus ont poursuivi cette approche seulement en modernisant les formes et les sujets. Un art total ne pouvait pas naître de cette façon. Un nouveau concept et de nouveaux moyens étaient nécessaires.

Les formes d'art développées pendant une longue période et articulées jusqu'à un haut degré ne sont pas soumises au mélange : elles se suffisent à elles-mêmes aussi longtemps que leur cohésion et leur champ d'expression sont concernés. Mais si nous détournons l'«art» et prenons la nature elle-même pour modèle ou pour point de départ, nous serions peut-être capables d'imaginer une sorte différente d'art, d'abord en prenant une parcelle de la substance sensorielle de la vie ordinaire : le vert d'une feuille, le son d'un oiseau, des cailloux rugueux sous les pieds de quelqu'un, le battement

d'ailes d'un papillon. Chacune de ces choses survient dans le temps et dans l'espace et est parfaitement naturelle et infiniment flexible. À partir d'un événement aussi rudimentaire et pourtant merveilleux, un principe fondé sur des matériaux et sur l'organisation d'une forme créative peut être construit. Pour commencer, nous admettons l'utilité de n'importe quel sujet ou expérience. Puis nous juxtaposons cette matière – elle est peut-être connue ou inventée, «concrète» ou «abstraite» – afin de produire la structure et le corps de notre propre travail.

Par exemple, si nous joignons un espace littéral et un espace peint, et ces deux espaces à un son, nous parvenons à la relation «correcte» en considérant chaque composant comme une quantité et une qualité sur une échelle imaginaire. Alors, une quantité de telle et telle couleur est juxtaposée à une quantité de tel type de son. Cet «équilibre» (si on veut l'appeler comme cela) est avant tout celui d'un environnement.

Que ce soit de l'art dépend de son implication dans les éléments de l'ensemble, et de la fraîcheur de ces éléments (s'ils sont «naturels», comme le battement d'ailes soudain du papillon) lorsqu'ils se trouvent côte à côte.

Paradoxalement, cette idée d'un art total est née de tentatives d'élargir les possibilités d'une des formes de peinture, de collage qui nous a guidés sans que l'on s'en aperçoive vers un rejet de la peinture sous toutes ses formes, sans toutefois éliminer l'utilisation de la peinture. En fait, cette théorie, flexible, ne dit pas à quel point un élément ou un autre peut être utilisé. Puisque je viens de la peinture, mon travail présent est influencé dans une direction qui est visuelle, tandis que le son et les odeurs sont moins complexes. Un des aspects de nos goûts et de nos expériences peut être favorisé. Il n'y a aucune règle qui dise que tout doit être égal. Bien que je m'attende à ce que, dans l'avenir, une plus grande équivalence de ces différents sens réduise le rôle que l'aspect visuel joue dans mon propre travail, ce résultat n'est pas forcément désirable pour un autre artiste. N'importe quel moment de la vie pris au hasard peut avoir des composants accentués différemment : nous pouvons être parfois conscients du grand nombre de sons produits par une cascade, ou à d'autres moments de l'odeur pénétrante de l'essence de voiture. Quelqu'un qui a une formation de compositeur peut commencer à créer dans cette nouvelle forme d'art en montrant une préférence pour les sons au détriment des odeurs, mais cette personne, à ce même moment, ne sera plus simplement en train de traiter avec cette forme d'art

plus ancienne qu'est la musique, pas plus que je ne pense que je suis engagé dans les arts de la peinture, de la sculpture et de l'architecture.

Dans l'exposition présente [«Allan Kaprow: une exposition», galerie Hansa, New York], nous ne venons pas pour *regarder* les choses. Nous entrons simplement, nous sommes entourés de façon passive ou active selon notre aptitude à nous engager, de la même façon que nous jouons un rôle lorsque nous sortons *hors* de tout l'espace de la rue ou de chez nous. Nous sommes nous-mêmes des formes (bien que, souvent, nous n'en soyons pas conscients). Nous portons des vêtements de couleurs différentes; nous pouvons bouger, sentir, parler et observer les autres de façons différentes; et nous changeons constamment le «sens» du travail en étant ainsi. Il y a pourtant un jeu sans fin de conditions changeantes entre les parties de mon travail relativement fixées ou «notées comme sur une partition» et celles qui sont «inattendues» ou indéterminées. En fait, nous pouvons nous déplacer dans et autour de l'œuvre au rythme et dans la direction que nous souhaitons. De même les sons, les silences et les espaces entre eux (leur «ici» et leur «là-bas») continuent pendant la journée dans une séquence hasardeuse ou une simultanéité qui permet d'expérimenter toute l'exposition différemment à des moments différents. Cela a été composé de façon à détourner tout désir de les voir à la lumière des formes d'art traditionnelles, fermées et claires comme ce que nous connaissons.

Ce qui a été élaboré à la place de cela est un genre qui est aussi ouvert et fluide que les formes de nos expériences quotidiennes, mais qui ne fait pas que simplement les imiter. Je crois que ce genre donne une responsabilité beaucoup plus grande aux visiteurs que ce dont ils ont l'habitude. Le «succès» d'une œuvre dépend aussi bien d'eux que de l'artiste. Si nous admettons que l'œuvre a du «succès» certains jours et qu'elle n'en a pas d'autres jours, il se peut que nous semblions mépriser le durable et le stable et donner une valeur au fragile et à l'éphémère. Mais on peut insister, comme beaucoup l'ont fait, sur le fait que seul le changement est vraiment durable et que tout le reste, c'est comme siffler dans le noir pour se rassurer.

LES ANNÉES
SOIXANTE

Les happenings sur la scène

new-yorkaise

(1961)

LES ANNÉES SOIXANTE

Les happenings sur la scène new-yorkaise (1961)

Si vous n'avez pas assisté à des happenings, laissez-moi vous donner un kaléidoscope d'échantillons de quelques-uns de leurs grands moments.

Tout le monde se presse dans un loft situé dans le bas de la ville, marchant dans tous les sens, comme à un vernissage. Il fait chaud. Il y a beaucoup de grands cartons posés tout autour de l'endroit. L'un après l'autre, ils commencent à se déplacer, glissant et prenant de la gîte comme des hommes ivres dans toutes les directions, se heurtant les uns aux autres, accompagnés par la lourde respiration de sons dégagés par quatre haut-parleurs. Maintenant, c'est l'hiver, il fait froid et sombre; tout autour de petites lampes bleues s'allument et s'éteignent selon leur propre rythme tandis que trois grands édifices en toile de jute brune tirent une énorme pile de glace et de pierres de manière chaotique en en perdant la plupart, et que des couvertures accrochées au plafond les empêchent de tomber sur quelque chose. Une centaine de fûts métalliques et des bonbonnes de plusieurs litres de vin suspendues à des cordes se balancent d'avant en arrière, se heurtent comme des cloches d'église, vomissant du verre tout autour. Soudain, des formes boueuses surgissent du sol et des peintres s'attaquent aux rideaux qui s'égouttent sous l'action. Un mur d'arbres liés avec des chiffons de couleurs s'avance vers la foule, faisant s'égailler chacun, les forçant à quitter la place. Il y a des cabines téléphoniques en mousseline pour tous, avec un électrophone ou un microphone qui vous branche sur quelqu'un d'autre. Suffoquant, vous respirez des fumées nocives, ou une odeur d'hôpital et de jus de citron. Une fille nue court après la flaque d'un projecteur qui se déplace rapidement et jette un vert épinard sur la scène. Des diapositives et des films,

projetés sur les murs et les gens, représentent des hamburgers : des gros, des énormes, des rouges, des minces, des aplatis, etc. Vous venez en tant que spectateur, et peut-être vous découvrez que vous vous êtes laissé prendre malgré tout, au point que vous poussez des objets tout autour, et même des meubles. Des mots défilent dans un grondement confus, dans un murmure : « diidaaa, baroum, aime-moi, aime-moi »; des ombres bougent légèrement sur des écrans ; des scies électriques et des tondeuses à gazon hurlent comme l'Inter Rapid Transit à Union Square. Des boîtes de conserve s'entrechoquent et vous vous levez pour voir ou changer de siège ou répondre à des questions qui vous sont criées par de jeunes cireurs de chaussures et de vieilles dames. De longs silences quand rien ne se passe, et vous êtes désolé parce que vous avez payé 1 dollar 50, quand, bang! là vous vous trouvez face à un miroir qui vous bloque le chemin. Écoutez. Une toux venant de l'impasse. Vous avez le fou rire parce que vous avez peur, vous souffrez de claustrophobie, vous parlez à quelqu'un avec nonchalance, mais tout le temps vous êtes là, pris dans l'action... Des ventilateurs électriques démarrent, faisant flotter des brises d'odeur de voiture neuve plus loin que votre nez, comme des feuilles d'arbre qui ensevelissent des quantités d'une saleté geignarde, éructante, nauséabonde, rosâtre.

Autant pour les odeurs. Maintenant, je voudrais vous décrire la nature des happenings d'une autre manière, plus analytiquement – leur but et leur place dans l'art.

Bien que l'opinion admise sur ces événements ait été exprimée généralement par ceux qui ne les ont jamais vus, ils sont actuellement peu connus, à l'exception d'un petit groupe de personnes intéressées. Le petit groupe dont il est question connaît différentes sortes de happenings. Il y a les happenings sophistiqués, des œuvres pleines d'esprit mises en scène par des gens de théâtre; les rituels abstraits, avec très peu d'événements, presque comme du zen, donnés par un autre groupe (la plupart du temps des écrivains et des musiciens); et ceux dans lesquels je suis le plus impliqué, bruts, lyriques, et très spontanés. Cette sorte de happening est issue de la peinture américaine progressiste des dix dernières années, et ceux d'entre nous à y être impliqués étaient tous peintres (ou le sont encore). Il y a toutefois quelques échanges bénéfiques entre les trois formes.

En plus, hors de New York, il y a le groupe Gutai, à Osaka ; une activité qui s'y rapporte à San Francisco, Chicago, Cologne, Paris et Milan; et une histoire qui remonte au surréalisme, à Dada, au mime, au cirque, aux carnavaux, aux saltimbanques errants, à tout ce chemin qui mène aux mystères et aux processions du

Moyen Âge. De tout cela, nous connaissons très peu de chose; seul l'esprit en a été pressenti. De ce que je connais, je trouve que j'ai à préciser mes réserves philosophiques. Cependant, ce que je vais mettre en évidence a pour but de représenter non les vues de tous ceux qui créent des œuvres qui peuvent être liées d'une manière générique, ou même de tous ceux dont j'admire le travail, mais de ceux dont je sens les œuvres les plus aventureuses, ouvertes de manière fructueuse à des applications, et offrant le plus grand défi par rapport à tout art qui est dans l'art d'aujourd'hui.

Les happenings sont des événements qui, pour dire les choses simplement, ont lieu. Pourtant, les meilleurs d'entre eux ont un impact incontestable qui est, nous en avons le sentiment, qu'«ici il se passe quelque chose d'important» – ils semblent n'aller nulle part et ne soulever aucun point littéraire particulier. Par contraste avec les arts du passé, ils n'ont ni commencement structuré, ni milieu, ni fin. Leur forme est ouverte quant à leur façon de finir et fluide; rien de clair n'est recherché, et cependant rien n'est acquis, excepté la certitude d'un certain nombre de faits auxquels nous sommes attentifs au-delà de la normale. Ils existent pour une simple mise en jeu, ou seulement pour un petit nombre, et ont toujours lieu à l'occasion de nouvelles mises en jeu.

Ces événements sont essentiellement des pièces de théâtre, mais non conventionnelles. Le fait qu'ils sont encore largement rejetés par les passionnés de théâtre peut être dû à leur pouvoir singulier, à leur énergie primitive et au fait qu'ils dérivent des rites de l'Action Painting américaine. Mais en élargissant le concept de «théâtre» pour y inclure ces événements (comme on élargit le concept de «peinture» pour y inclure le collage), nous pouvons les distinguer de ces antécédents de base et mieux les comprendre.

Selon ma façon de penser, les happenings possèdent certaines qualités essentielles qui les distinguent des œuvres théâtrales habituelles, même celles expérimentales d'aujourd'hui. D'abord, il y a le *contexte*, le lieu de conception et de représentation. Les happenings les plus intenses et les plus importants sont nés dans des lofts anciens, des sous-sols, des boutiques vides, des environnements naturels, et dans la rue, où un public très peu nombreux, de très petits groupes de visiteurs sont mêlés de quelque façon à l'événement, se laissant porter par l'action et y jouant un rôle. Il n'y a pas là de séparation entre le public et la pièce (comme c'est également le cas dans les théâtres en rond ou en parterre); le point de vue de baie vitrée élevée de la plupart des théâtres a disparu, ainsi que l'attente de l'ouverture du rideau, des *tableaux vivants** et de la fermeture du rideau...

Le réalisme cru des décors de la rue ou la proximité de quartiers délabrés dans lesquels les happenings ont prospéré sont plus appropriés, je pense, en termes de style et d'absence d'art, aux matériaux et au caractère direct de ces œuvres. Le lieu où quelque chose se développe (une certaine forme d'art dans ce cas précis), c'est-à-dire son «habitat», lui donne non seulement un espace, un jeu de relations aux différentes choses qui l'entourent et une gamme de valeurs, mais aussi bien une atmosphère globale qui l'imprègne ainsi que tous ceux qui en font l'expérience. Les habitats ont toujours eu leur importance, mais c'est particulièrement le cas aujourd'hui, quand notre art de recherche aborde une vie fragile mais merveilleuse, une vie qui est maintenue par un simple fil, mêlant le milieu, l'artiste, l'œuvre, et chaque personne qui vient à elle dans une configuration flottante et changeante.

Si je peux faire une digression pour apporter une mise au point, cela peut expliquer pourquoi les «meilleures» galeries et intérieurs (dont le décor est encore maintenant sur le modèle du néo-classicisme aseptisé des années 20) dessèchent et rendent jolies les peintures et les sculptures modernes qui semblaient si naturelles dans les ateliers où ils sont nés. Cela peut aussi expliquer pourquoi les ateliers d'artiste ne ressemblent pas à des galeries et pourquoi, quand un atelier d'artiste fonctionne, chacun se méfie. Je pense qu'aujourd'hui cette liaison organique entre l'art et l'environnement dans lequel il est né est si chargée de sens et nécessaire que le fait d'isoler l'un de l'autre aboutirait presque à un avortement. Mais les artistes qui nous ont rendus conscients de ce lien avec la vie le nient; car la flatterie d'être «en scène» leur cache leur insensibilité grandissante devant leurs propositions soudainement affaiblies. Voilà qu'il semble n'y avoir pas de fin aux murs blancs, aux cadres raffinés en aluminium, à l'éclairage charmant, aux tapis gris brun, aux cocktails, aux conversations policées. La manière de voir, je veux dire le point de vue du monde, transmise par un tel accueil chatoyant n'est pas en elle-même «mauvaise». Elle est inadaptée. Et étant inadaptée, elle peut difficilement répondre à l'art dont elle fait la promotion et qu'elle fait profession d'admirer.

Les happenings nous invitent à nous défaire pour un moment de ces manières «comme il faut» et à participer totalement à la nature réelle de l'art et (on l'espère) de la vie. Aussi, un happening est, à l'état brut, soudain, et souvent semble «sale». La saleté, on pourrait commencer à s'en rendre compte, est aussi organique, source de fertilité, et chaque chose, y compris les visiteurs, peut grandir un peu dans de telles circonstances.

Pour en revenir au contraste entre happening et pièce de théâtre, la deuxième différence importante est qu'un happening n'a pas de territoire ni de « philosophie » évidente, et qu'il se concrétise sur le mode de l'improvisation, comme le jazz, ou comme beaucoup de peintures contemporaines, où nous ne savons pas exactement ce qui va se produire après. L'action elle-même suit le chemin qu'elle désire, et l'artiste ne la contrôle que jusqu'à ce degré où il l'oblige à « bouger » bien. Une pièce moderne a rarement une telle base impromptue, car les pièces de théâtre sont déjà écrites par avance. Un happening est généré en activité par une charge d'idées ou par une partition de notes peu consistantes jetées sur le papier fournissant des « racines » de directions.

Une pièce de théâtre présuppose que les mots sont le médium le plus absolu. Un happening utilise fréquemment des mots, mais ils peuvent ou non avoir un sens littéral. S'ils en ont, leur sens ne fait pas plus partie de la fabrication du « sens » que d'autres éléments non verbaux (bruit, matière visuelle, action) qui le transmettent. De là, ils ont pour qualité la brièveté, le surgissement, et quelquefois le caractère isolé. S'ils n'ont pas de sens, alors ils sont entendus comme le son de mots au lieu de la signification transmise par eux. Les mots, cependant, peuvent ne pas être utilisés du tout : un happening pourrait consister en une nuée de criquets jetés dans et autour de l'espace où il est joué. Cet élément de hasard concernant le médium lui-même ne fait pas partie du théâtre ordinaire.

En effet, l'implication du hasard dans les happenings, la troisième qualité qui pose le plus de problèmes, se produit rarement dans le théâtre conventionnel. Quand cela a lieu, c'est généralement un acquis marginal dans l'interprétation. Dans l'œuvre présente, le hasard (en liaison avec l'improvisation) est un mode d'opérer délibérément employé qui pénètre toute la composition et son caractère. C'est le véhicule de la spontanéité. Et c'est la clé pour comprendre comment le contrôle (la mise en place des techniques de hasard) peut effectivement produire une qualité opposée à ce qui est non planifié et apparemment incontrôlé. Je pense qu'on peut démontrer qu'une grande part de l'art contemporain, qui compte sur l'inspiration pour rendre ce brio recherché de l'aveu général ou ce sens du naturel, obtient maintenant des résultats qui apparaissent planifiés et académiques. Un pinceau ivre et un mouvement puissant semble toujours toucher la balle au même endroit.

Le hasard alors, plus que la spontanéité, est un terme clé, car il implique risque et peur (rétablissant ainsi cette jolie nervosité si agréable quand quelque chose est sur le point de se produire). Cela

désigne mieux aussi une méthode qui devient manifestement non méthodique si on considère l'œuvre plus comme une épreuve que comme la recette.

L'art traditionnel a toujours essayé de bien faire les choses à chaque moment, croyant que c'était une vérité plus vraie que la vie. Les artistes qui utilisent directement le hasard risquent un échec, l'« échec » d'être moins artistiques et plus proches de la vie. L'« Art » qu'ils produisent pourrait tourner, d'une manière surprenante, en une affaire qui a tout le caractère inéluctable d'un dîner bien ordonné de Thanksgiving dans la classe moyenne (j'ai vu quelques happenings remarquables qui étaient « barbants » de ce point de vue). Mais cela pourrait être comme de glisser sur une peau de banane ou aller au ciel.

Si un cadre souple avec des limites très précises est établi en sélectionnant seulement, par exemple, cinq éléments sur une infinité de possibilités, presque tout peut arriver. Et quelque chose se produit toujours, même des choses qui sont déplaisantes. Les visiteurs d'un happening ne sont dès lors pas assurés de ce qui s'est mis en place, ne savent pas quand cela a pris fin, ou encore quand les choses se sont « mal » passées. Car lorsqu'une chose se passe « mal », une chose « bonne » à beaucoup plus d'égards a souvent surgi, qui est plus révélatrice. Ce quasi-miracle soudain semble présentement se faire plus vraisemblablement par des procédures de hasard.

Si les artistes saisissent l'importance de ce mot *hasard* et l'accepte (et ce n'est pas un exploit facile dans notre culture), alors cela ne veut pas dire que ses méthodes amènent inmanquablement leur travail à se réduire, soit à un chaos, soit à quelque chose d'une indifférence fade, dénuée de tout caractère concret et d'intensité, comme un tableau de nombres pris au hasard. Au contraire, l'identité des artistes qui emploient de telles techniques est très claire. Il est étrange de constater que, lorsque des artistes renoncent à certains aspects privilégiés jusqu'alors de leur personnalité, de sorte qu'ils ne peuvent pas toujours « corriger » quelque chose en s'appuyant sur leur goût, l'œuvre et l'artiste se révèlent fréquemment avoir le dessus. Et quand ils se révèlent avoir le dessous, c'est un dessous très concret!

Le dernier point que j'aimerais développer à propos de la comparaison entre happening et pièce de théâtre est implicite dans toute la discussion – c'est leur caractère éphémère. Composé de sorte qu'une primauté est accordée à l'imprévu, un happening ne peut pas être reproduit. Les quelques mises en jeu données de

chaque œuvre diffèrent considérablement de l'une à l'autre; et l'œuvre est finie avant que des habitudes ne commencent à s'établir. Les matériaux physiques utilisés pour créer l'environnement des happenings sont de la sorte la plus périssable : journaux, détritres, bouts de tissu, vieilles caisses en bois assemblées à la hâte, boîtes en carton découpées, vrais arbres, nourriture, machines usagées, etc. Ils ne peuvent pas durer longtemps, quel que soit l'arrangement dans lequel ils sont placés. Ainsi, un happening a quelque chose de frais, tant qu'il dure, pour le meilleur ou pour le pire.

Ici, nous n'avons pas besoin d'entrer dans toute l'histoire, qui est considérable, de ces valeurs incarnées par les happenings. Il suffit de dire que l'éphémère, le changeant, le naturel, et même l'acceptation du ratage sont familiers. Ils révèlent un esprit qui est à la fois passif dans sa soumission à ce qui peut être et actif dans cette indifférence à ce qui est sûr. On est aussi exposé à la tout à fait merveilleuse expérience d'être surpris. C'est, dans son essence, une continuation de la tradition du réalisme.

La signification du happening ne doit pas être trouvée simplement dans le courant de création plein de fraîcheur qui souffle actuellement. Les happenings ne sont pas juste un autre style nouveau. Mais plutôt, à l'image de l'art américain de la fin des années 40, ils sont un acte moral, une attitude humaine fondée sur une grande urgence dont le statut professionnel en tant qu'art est moins un critère que la certitude qu'ils sont un engagement existentiel ultime.

Il m'a toujours semblé que l'énergie créative des Américains ne se recharge que dans un tel sentiment de crise. La faiblesse réelle de tant de travaux d'avant-garde, depuis 1951, vient de cette hypothèse béate que l'art existe et peut être reconnu et pratiqué. Je ne suis pas aussi sûr de savoir si ce que nous faisons maintenant est de l'art ou quelque chose de pas tout à fait artistique. Si je l'appelle art, c'est parce que je veux éviter l'argumentation sans fin que n'importe quel autre nom ferait surgir. Paradoxalement, s'il apparaît que c'est après tout de l'art, cela sera aussi en dépit de (ou à cause de) cette question plus large.

Mais cette atmosphère explosive a été absente de nos arts pendant dix ans, et une par une, nos plus grandes figures artistiques sont restées sur le bord de la route, chargées de gloire. Si la tension et l'excitation sont revenues avec les happenings, on peut seulement craindre que le modèle n'en soit repris. Ce sont nos journées les plus «vertes». Certains d'entre nous vont devenir célèbres, et nous aurons la preuve, une fois de plus, que le succès n'arrive que lorsqu'il y a une situation de vide.

De telles préoccupations ont été exprimées auparavant dans des temps plus difficiles, mais, aujourd'hui, ce n'est sûrement pas une époque semblable, quand tant de gens sont riches et désirent une culture «comme il faut». Je peux sembler toutefois jeter une douche froide sur une gentille petite étincelle quand j'aborde ce sujet, car nous préférons par habitude célébrer les victoires sans jamais nous questionner sur le fait de savoir si ce sont vraiment des victoires. Mais je pense qu'il est nécessaire de questionner la situation tout entière du succès américain, parce que le faire ainsi, ce n'est pas seulement toucher à ce qui est d'une manière caractéristique américain et à ce qui est crucial à propos des happenings, c'est aussi en partie expliquer la force particulière de l'Amérique. Et cette force n'a rien à voir avec le succès.

En particulier à New York, où le succès est plus évident, nous n'avons pas encore regardé clairement cela et ce que cela peut impliquer – quelque chose que, jusque récemment, un Européen qui l'avait mérité faisait tout à fait naturellement. Nous étions incapables d'accepter des récompenses pour être artistes, parce qu'on avait le sentiment profond qu'en être un signifie vivre et travailler dans l'isolement et la fierté. Maintenant qu'une nouvelle haute société nous demande de l'art et davantage d'art, nous nous trouvons nous-mêmes en train de nous enfuir ou bien de courir dans cette direction, scandalisés et culpabilisés, quoi que nous décidions. Je peux dire avec un peu d'emphase que la vérité évidente, pour quiconque prend soin d'examiner ce point calmement, c'est que presque tous les artistes, travaillant à partir de n'importe quel médium, des mots à la peinture, et qui se sont fait un nom comme novateurs, comme radicaux dans le meilleur sens de ce mot, ont capitulé, une fois reconnus et bien payés, devant les intérêts du bon goût. Nulle part, il n'y a de pression manifeste. Les mécènes du milieu de l'art sont les gens les plus charmants au monde. Ils ne désirent pas corrompre ni agir ainsi actuellement. C'est toute la situation qui est corrosive, car ni les mécènes ni les artistes ne comprennent leur rôle; les uns et les autres sont échangés. Mis à part cette gêne cachée, de là provient un art mort-né, bien ajusté, ou simplement répétitif pour le meilleur et pour le pire, chic. La vieille audace et l'atmosphère chargée de découvertes précaires qui marquaient chaque heure de la vie des artistes modernes, même quand ils n'étaient pas en train de travailler à leur art, s'évanouissent. Curieusement, personne ne semble savoir cela, excepté, peut-être, les artistes qui n'ont pas de succès, qui attendent leur heure...

Pour nous, qui sommes déjà en train de répondre à un nombre grandissant d'appels téléphoniques d'organiseurs, c'est plus que perturbant. Nous sommes en train d'écrire ce texte, encore libres de faire ce que nous voulons, et nous nous regardons comme si nous devenions prisonniers d'un processus irréversible. Nos happenings, comme tout l'art différent produit dans les dix dernières années et, pour moitié, par ceux qui, pendant quelques brefs moments, étaient aussi libres, sont, pour une grande part, l'expression de cette liberté. À nos débuts, certains d'entre nous, lisant trop clairement les signes, y ont vu notre fin.

Si cela est proche de la vérité, c'est sûrement aussi bien du mélodrame, et j'adapte le ton de mes mots pour suggérer cette qualité. On pourrait répondre, si l'on était dans sa tête un type dur, que tout cela est un pseudo-problème concernant la propre fabrication de l'artiste. Ils ont l'alternative de rejeter la renommée s'ils veulent fuir leurs responsabilités. Les artistes ont fabriqué leur sauce; maintenant ils doivent mijoter avec elle. Ni le mécène ni le publicitaire n'ont l'obligation morale de protéger la liberté de l'artiste.

Mais une telle objection, bien qu'elle sonne comme une chose pleine de santé et réaliste, est en réalité européenne et vieillotte; elle voit le créateur comme un héros indomptable qui vit sur un nuage au-dessus de tout contexte vivant. Elle a le défaut de ne pas apprécier le caractère particulier de nos mœurs en Amérique, et cette matrice, je le maintiendrai, est la seule réalité à l'intérieur de laquelle toute question sur les arts peut être posée.

La réponse dure a le défaut de ne pas apprécier notre goût pour les bizarreries et les «mouvements», chacun de plus en plus équivalent au dernier par sa valeur et sa nature, contribuant à ce vaste ennui, à cette anxiété qui gît si proche de la surface de notre existence confortable. Cela ne rend pas compte de notre besoin d'«aimer» chaque personne (notre démocratie) qui peut donner à chaque chien son os et qui pousse chaque personne inconnue à se faire appeler par un diminutif. Ce besoin irrépressible pousse à aimer chaque chose d'une manière destructrice, car c'est en réalité une haine de l'amour. En quoi est-il possible que quelqu'un ait de l'intérêt pour cette sorte d'art ou que l'on puisse dire sérieusement un peintre merveilleux? Est-ce une appellation vidée de sens pour l'artiste?

Où, ailleurs qu'ici, pouvons-nous voir le phénomène incroyable mais fréquent d'artistes radicaux devenant des «amis rapides» d'académiciens à succès, réunis seulement par un succès commun et délibérément insensibles aux questions fondamentales que ces valeurs différentes supposent? Je me demande où, ailleurs

qu'ici, on peut trouver ce fait de fermer les yeux devant la question du but de l'art. Peut-être qu'une telle question pourrait n'avoir jamais existé auparavant aux États-Unis, si envahissant qu'ait été le bouillon de culture de l'amoralité.

Cet environnement quotidien affecte la façon dont l'art est créé autant qu'il conditionne sa réponse – une réponse que le critique articule pour le mécène, qui en retour agit sur lui. La notion de «mélodrame», je pense, est centrale pour comprendre tout cela.

Si l'on met de côté ceux qui, dans notre histoire récente, sont arrivés à quelque chose essentiellement dans l'esprit de l'art européen, la plus grande part du caractère positif de l'Amérique peut être compris par ce mot *mélodrame*. La saga du pionnier est un véritable mélodrame, le cow boy et l'Indien; l'encaisseur de loyers, Stella Dallas, Charlie Chaplin, l'organisation Man, Mike Todd sont mélodramatiques. Et actuellement l'artiste américain est une figure mélodramatique. Probablement sans efforts, nous avons été capables de voir que profondément nous sommes à peu près tous passés par ces personnages types. C'est la qualité de notre tempérament qu'un esprit entraîné d'une manière classique fera invariablement des erreurs par sensiblerie.

Mais je ne veux pas suggérer que les artistes d'avant-garde produisent des œuvres, même de loin, sentimentales; je suis en train de me référer davantage au mélodrame dur et stupide de leurs vies et surtout à leur position sociale burlesque, qu'on connaît aussi bien que l'histoire de George Washington et du cerisier, infusant dans tout ce qu'ils font une fièvre pleine de force mais encore fragile. L'idée est en partie qu'ils seront célèbres seulement après leur mort, un mythe que nous avons pris à cœur plus que les Européens, et plus que nous ne voulons l'admettre. À demi consciemment, cependant, il y a ce rêve, plus indigène, que l'aventure est partout; le but tangible n'est pas important. La côte Pacifique est plus loin qu'on ne l'avait pensé, la Fontaine de Jouvence de Ponce de Léon se trouve au-delà de la dernière Everglade, et de la prochaine, et de la prochaine... en attendant, laissons les crocodiles se battre entre eux.

Ce qui n'est pas du mélodrame, dans le sens où j'utilise ce mot, mais ce qui est décevant et tragique, c'est le fait que les artistes d'avant-garde d'aujourd'hui reçoivent leur prix très vite au lieu d'être laissés à leur aventure. En outre, ils sont amenés à croire, il ne s'agit d'aucun en particulier, que c'était la chose qu'ils ont toujours désirée. Mais dans quelque recoin obscur de leur tête, ils assument qu'ils veulent maintenant mourir, au moins spirituellement, pour garder le mythe intact. De là l'aspect créatif de leur art

s'éteint. En ce qui concerne toutes leurs intentions et les buts qu'ils s'étaient fixés, ils sont morts et ils sont célèbres.

Dans ce contexte de réussite-et-de-mort, les artistes qui réalisent des happenings vivent dans le mélodrame le plus parfait. Leur activité incarne le mythe de l'insuccès, car les happenings ne peuvent pas être vendus et emportés chez soi; ils peuvent seulement être soutenus financièrement. Et à cause de leur nature intimiste et éphémère, seuls quelques individus peuvent en faire l'expérience. Ils restent isolés et fiers. Les créateurs de tels événements sont des aventuriers aussi, parce que beaucoup de ce qu'ils font est imprévu. Ils brouillent les cartes de cette façon.

Par quelque processus raisonnable, mais non prévu, les happenings, nous pouvons le suspecter, ont émergé en tant qu'art qui peut fonctionner précisément aussi longtemps que les mécanismes de notre rush actuel vers la maturité culturelle continuent. Cette situation changera sans doute éventuellement, et alors elle changera les buts que j'aborde ici.

Mais maintenant il reste à considérer le point que j'ai soulevé plus haut : certains d'entre nous deviendront probablement célèbres. Ce sera une gloire ironique, créée pour une grande part par ceux qui n'ont jamais vu notre travail. L'attention et la pression engendrée par une telle position détruiront probablement la plupart d'entre nous, comme elles ont détruit presque tous les autres. Nous savons aussi bien que quiconque le maniement de la métaphysique et la pratique du pouvoir dans ce monde. Nous le savons tout de même moins, depuis que nous n'avons pas été le moins du monde impliqués dans cela. Je sens qu'il est nécessaire, dans l'intérêt de la vérité, d'écrire cet article, qui peut hâter la conclusion, même si elle est fatalement plus ironique. Mais c'est la chance que nous avons; cela fait partie du tableau...

Néanmoins, je ne peux pas m'empêcher de songer à un côté positif, un côté qui dépende aussi du coup de dés. Dans la mesure où un happening n'est pas une marchandise mais un événement de courte durée, du point de vue du peu de publicité qu'il peut recevoir, il peut devenir un état d'esprit. Qui aura assisté à cet événement? Cela peut devenir comme les serpents de mer du passé ou les soucoupes volantes d'hier. Je ne devrais pas vraiment m'inquiéter, car, tandis que le nouveau mythe se développe de lui-même sans se référer à quelque chose de particulier, l'artiste peut atteindre à une merveilleuse intimité, célèbre pour quelque chose de purement imaginaire, tandis qu'il est libre d'explorer quelque chose que personne ne remarquera.

* En français dans le texte.

L'impureté (1963)

En Occident «pureté» et «impureté» ont été des concepts importants pour comprendre la nature et la structure de la réalité aussi bien que pour l'évaluer. Dans le sens le plus large qui soit, ils ont délimité les buts de l'activité humaine et naturelle, expliquant les événements du monde comme un passage éthique d'une condition à l'autre. Aucun doute que ce concept a dominé la vision d'une époque en particulier, leur polarité fondamentale a toujours été claire. Dans l'histoire de l'art, de tels concepts ont été cruciaux parce que c'est avec eux que la distinction entre l'éthique et l'esthétique disparaît. Aujourd'hui, bien qu'ils ne soient pas moins présents dans nos pensées, dans notre discours et nos écrits, ils ont tendance à être imprécis, presque poétiques et allusifs, tout en gardant de bonnes relations avec les perspectives changeantes de la peinture et de la sculpture contemporaines. Le but plus contraignant de trouver un langage critique adéquat pour des valeurs en mouvement a pris la priorité sur ce qui, dans le passé, était des directives claires, des constantes au milieu du changement.

Les étapes de la réalisation de ce changement sont claires aujourd'hui. Mais en poursuivant presque exclusivement une psychologie du processus dans la critique d'art, nous avons trouvé une difficulté à percevoir où les points focaux de tension et de déclenchement tombent, même si c'est brièvement. La dispersion remplace la nécessité; le mouvement, imitant vaguement la vie, remplace l'énergie. Et tandis que cela témoigne d'une sorte de liberté, c'est une liberté sans but. Notre art est plus spécifique que cela. Il est engagé sur un plan plus élémentaire dont une critique faite de subtilité ne peut seule rendre compte. Je voudrais proposer que rien de ce qui a été acquis ne soit perdu une fois de plus

en incorporant dans la critique les catégories de but. Ceux de pureté et d'impureté sont encore utiles.

C'est quelquefois plus facile de voir ce qu'un certain terme signifie en le comparant à un terme connexe – dans ce cas, son contraire. Quand nous utilisons le mot *pur*, nous avons dans l'esprit des attributs physiques et structurels – comme clair, non contaminé par l'adjonction de substances étrangères, non affaibli par une matière viciée, formel (rationnel, non empirique). Nous associons aussi *pur* à des qualités morales telles que la chasteté, la propreté, le raffinement, la vertu, la sainteté, la spiritualité. Finalement, une connotation métaphysique y est associée, car la pureté suggère quelque chose d'au-delà de l'innocence ou du religieux, c'est-à-dire quelque chose d'abstrait, d'essentiel, d'authentique, de vrai, d'absolu, de parfait, de total, de véritable. Ces significations peuvent être trouvées dans n'importe quel dictionnaire. Et il y a les qualités qui, à des degrés divers, nous aident à parfaire notre idée du classique.

L'impureté, alors, est un état de seconde main, au mieux physiquement un bâtard; toutefois teinté moralement; et métaphysiquement impossible par définition. À partir de ce concept, nous nous éloignons beaucoup de notre image du romantisme. Mais comme de juste évidemment, quand les pensées romantiques prévalent, l'*impureté* est griffonnée sur terre comme une vérité de nature plus honnête qu'aucun artifice classique.

Ainsi, les deux idées sont impliquées l'une dans l'autre, l'une prenant sa signification du refus implicite de l'autre, et ni l'une ni l'autre ne peuvent exister en fait sans évoquer les ombres de son opposé. Elles sont ennemies déclarées, et aussi longtemps que notre langage les utilise, nos actes nous révéleront le succès ou le tragique dans nos vies. Cela fait partie de notre héritage de Freud, Nietzsche et Schopenhauer, à travers Hegel, et plus loin les Grecs. Nous pouvons oublier la simplicité de leur dialectique à un moment où une conversation sur quelque chose comme la pureté est une fois de plus débattue.

Quelques critiques et artistes maintiennent que de telles opinions ne sont que des façons de parler de nos jours, méconnaissant les habitudes mentales du passé qui ne correspondent pas à notre façon actuelle de voir les choses. Je dois reconnaître l'intérêt croissant pour les philosophies hindoues, dans lesquelles de tels contraires n'entrent pas en conflit, mais existent comme pendants. Mais cet intérêt, je pense, n'a pas atteint une ampleur suffisante pour nous faire abandonner nos attitudes plus historiques; et parmi ceux qui

ont sincèrement adopté des valeurs différentes de celles de l'Occident, la conversion est souvent célébrée d'une façon qui place l'«illumination» de l'Orient sur l'obscurantisme de l'Occident, de la même façon que notre classicisme aime se hausser lui-même par rapport au romantisme. Cela pour dire que je ne suis pas certain que ce qui a pris place n'est pas simplement une expression déguisée (et peut-être revitalisée) de la pureté comme j'en ai discuté plus haut.

Récemment, il y a eu un renouveau de prise en considération sérieuse pour ce qui, plus tôt, a été généralement connu comme une peinture pure, un style qui a subi un déclin pendant à peu près quinze ans durant l'essor de l'expressionnisme abstrait. Les travaux produits aujourd'hui, apparemment dans l'esprit et la lettre de cette tradition, sont désignées par l'expression qui sonne très américain Hard Edge, «à bords tranchés», qui suggère quelque chose de la vérité brutale que ces peintures veulent communiquer, distincte des sensibilités plus délicates des Européens.

Mais quelles que soient leurs différences, la force évidente de certains des artistes Hard Edge semble provenir pour beaucoup des mêmes moyens que nous rappelions à propos de modèles plus anciens : leurs peintures ont des coupes nettes; toutes sont abstraites, bénéficient d'une grande faveur, ont pour thématique des formes simples; leur vocabulaire est, soit «géométrique», soit «biomorphique», ou un amalgame des deux; la couleur, comme la tonalité, est également nette d'un bord à l'autre; et la trace du pinceau est inexistante, communiquant le caractère impersonnel, immatériel de l'exécution. Les compositions apparaissent stables et sans équivoque; rien n'intervient pour créer une confusion au niveau de leur objectivité. Les limites strictes d'une pratique soigneuse ne permettent pas d'éléments non pertinents, ni de mouvement inexplicé. Le pouvoir singulier de ces travaux émane de quelque source fondamentale (ou synthétique), car leur détachement de l'immédiateté et de la spontanéité est définitif et irrévocable. De telles peintures sont, ou du moins apparaissent, comme une perfection en soi.

La peinture puriste ne tire pas simplement son autorité d'un intérêt largement répandu à un moment précis, et de nouveau aujourd'hui, mais, ce qui est plus important, des théories et des schémas de quatre artistes majeurs au moins : Arp, Kandinsky, Malevitch et Mondrian. Et même si leurs vues diffèrent (et nous n'accordons pas assez d'importance à ce fait), nous ne pouvons pas avoir de doute maintenant que ce fut Mondrian qui a élevé cette vision à un si haut stade d'auto-évidence qu'il a communiqué à

chacun le caractère général de son but, même quand il dissimule son rituel et sa valeur à la plupart de ceux qui voyaient ses tableaux. De ces quatre artistes, c'est Mondrian qui peut revendiquer d'avoir imposé pour toute la peinture puriste un sens du devoir, une rigueur, une réserve et une aura de théologie. Et comme pour toute théologie, son art insiste sur sa supériorité – et son caractère exclusif. On peut vraiment risquer la conjecture que, pour nous, ce fut Mondrian qui a été identifié à la pureté dans la peinture moderne et que, de plus, il a été seul capable de pousser sa méthode d'exécution si loin au-delà d'elle-même que sa méthode est devenue un rite de purification.

Je crois que ce fut, dans un sens plus large, ce que Mondrian avait dans l'esprit quand il disait : « Je pense que l'élément destructif est beaucoup trop négligé dans l'art. » Ce ne sont pas seulement les moyens du peintre mais aussi la nature de l'art lui-même qui s'évaporerait à travers un processus d'anéantissement mutuel. À partir de cette destruction des particularismes, quelque chose d'une importance considérablement plus grande aurait été débloquée. Ce quelque chose, ce « rythme » de l'existence dont il a si souvent parlé, peut être difficile à percevoir, mais Mondrian, à peu près systématiquement, a ménagé les étapes de cette révélation dans les peintures elles-mêmes, et il est tout à fait possible de déduire à partir d'elles ce qu'il fut après, à défaut de l'expérimenter directement.

Ce qui est trop peu saisi, c'est que, s'appuyant sur la tradition française d'utiliser le paradoxe pictural (qui s'est développé rapidement de Manet jusqu'au cubisme), Mondrian a transformé cette préoccupation essentiellement fondée sur la composition dans le but contraire de l'émotion visionnaire. Nous sommes tous familiers avec les intérêts conflictuels dans l'esthétique précubiste de Cézanne, telle que la fidélité à l'apparence naturelle par rapport aux demandes formelles, l'espace tridimensionnel contre la nature plate de la toile, la couleur locale contre la couleur en fonction de la composition, la sensation contre la connaissance. Ce ne sont pas simplement des matières d'un intérêt technique, car, en faisant des recherches sur ce qui arrive entre la nature, l'artiste et la peinture, les artistes ont découvert des choses qui ne cadraient pas. Et en manipulant constamment leurs moyens dans un essai d'apporter quelque accord dans ces sujets, ils ont posé les questions ultimes en ce qui concerne la nature de la réalité.

Je crois que Mondrian était attaché à l'école française parce qu'elle n'avait jamais résolu ces questions et parce qu'il était très vraisemblable qu'elle ne désirait pas les résoudre. Il désirait le faire

pendant, et pensait que c'était possible; mais je soupçonne qu'en fait il n'a pas réussi, et aurait-il réussi, il aurait trouvé l'œuvre de sa vie sans signification.

Pour lui, la réponse repose au « cœur de la matière », dans les forces permanentes et ultimes de l'univers, non dans le monde visible. Mais la peinture visible servait à révéler cela, quoique momentanément, car rien d'autre ne pouvait le faire. Aussi il s'est fixé pour tâche de créer un vocabulaire visible pour ce qui jusqu'alors avait été invisible.

Cette tâche consistait à mettre à l'épreuve son imagination autant que sa pénétration d'esprit – son acte créatif ultime, sans lequel il n'aurait jamais fait ressortir ce point. Cette hypothèse extrêmement simple – que dans les relations perpendiculaires de deux lignes droites, variant en longueur, en largeur et axialement alignées avec l'horizon de l'océan et avec la force de gravité, la Vérité était révélée – a donné à son œuvre une cohérence que l'œuvre de ses contemporains n'a pas. L'équation est, par-dessus tout, aisée à voir; et il est aisé de percevoir, à partir de cette relation cruciforme, une vague signification chrétienne : cela prend un air d'extrême gravité au commencement. Et en plus, cela entraîne des transformations sans fin. En admettant l'intensité de la croyance que son découvreur lui a accordée, cela a rendu la peinture pure possible pour lui et son idée possible pour nous.

Dans sa métaphore radicale, Mondrian a trouvé une marque visible qui ne représenterait rien mais révélerait toute chose. Il avait les pouvoirs nécessaires et instinctifs du vrai peintre (en plus d'un talent de technicien et d'expert) pour transporter cette métaphore bien au-delà de son simple établissement. Il n'aurait pas pu se fier à sa foi presque maniaque dans sa découverte sans cette capacité naturelle, car seulement avec elle il était capable de mettre l'image en mouvement. Sa méthode, comme je l'ai mentionné, était celle du courant le plus fort de la peinture européenne : ce qui est paradoxal. En effet, comme l'utilisation de cette méthode a augmenté en complexité, la métaphore devint davantage évidente par elle-même. Là où ses prédécesseurs et ses collègues peintres jonglaient avec les mots sur les éléments objectifs et abstraits dans leurs peintures, il opposait son thème à lui-même et réussissait en le détruisant. Cela pour dire que, là où ils voulaient construire leurs compositions à partir des relations entre choses vues et choses inventées, il a mis en corrélation ces relations et ainsi il les a même éliminées du résultat. Ce fut à ce point que la « grande illusion* » a convaincu l'artiste qu'il avait trouvé la Vérité de la peinture, mais comme

j'espère le montrer, c'était beaucoup plus une vérité de nature humaine, car elle était tragique.

L'utilisation de ce paradoxe par Mondrian a été unique et exigeante. Il est essentiel de regarder cette sorte de peinture avec un regard fixe et soutenu. Ici, l'immobilisation de soi qui, pour parler d'une manière expressive, accompagne la fixation, le regard fixe, est l'état approprié pour voir chaque chose qui n'est pas immobilisée dans l'œuvre. Avec cette préparation, nous pouvons suivre, en principe, la méthode dans son œuvre intitulée *Composition 2, 1922*.

Le principe en est le suivant : que chaque chose initialement saisissable comme un élément d'information dans la peinture, de la ligne isolée jusqu'à une vue globale de toute la toile à la fois, glisse du foyer de mise au point en une myriade de substances changeantes et de positions. Le résultat est une *tabula rasa*. Par exemple, si nous essayons d'isoler une ligne, nous la voyons comme une « chose » sur un sol blanc. Ensuite, elle s'inverse, tandis que le blanc devient positif, révélant un espace sombre par derrière qui fait que deux des surfaces blanches ou plus s'écartent.

Dans les surfaces comprenant plus d'un élément, ce qui apparaît être complet (clos) est incomplet. Les rectangles formés par le croisement de quatre lignes ne sont pas réellement finis, mais se transforment en une grille de limites continuant au-delà de la surface qu'ils contiennent incidemment. De manière similaire, ces rectangles formés par le bord de la toile et deux ou trois lignes peuvent être complétés n'importe où en dehors du champ de la toile, comme Meyer Schapiro l'a observé dans un autre contexte; c'est-à-dire que le bord de la peinture n'est pas ressenti comme une réelle coupure. Ainsi, l'« ensemble » de la peinture est fragmentaire en dépit de son apparence première de composition évidente.

Dès que nous voyons la peinture de cette façon, nous ne pouvons plus longtemps maintenir cette perception de la peinture comme un à-plat, et de grandes projections et renforcements commencent à jouer contre cette surface non modulée. Cet effet est encouragé non seulement par le paradoxe du sol-objet, mais aussi par l'accumulation soigneuse par le peintre de peinture blanche jugée supérieure aux brillantes lignes noires, qui, en retour, se prolongent tout autour à l'extérieur du bord de la toile et sont perdues de vue. Comme l'on constate que chaque ligne ou plan (ou surface) est aussi en profondeur, leur position par rapport aux éléments voisins devient encore plus problématique, car ces éléments doivent être réexaminés dans ce nouveau contexte. Un modèle de mémoire embrouillée suit. Chaque réassignement de place devient plus provi-

soire à mesure que les fluctuations augmentent selon différentes vitesses. Chaque point de départ change tandis que la mise au point change pour rendre compte de quelque nouvel arrangement perçu, aussi le point de départ peut ne pas être plus loin que là où il était imaginativement. Il y a toutefois une apparence d'extension, mais pas d'espace, depuis que ces démarcations sont instables. La platitude est restituée. Il n'y a pas non plus de résolution dans ce plan, parce que les fluctuations à la surface continuent de provoquer tout le processus à nouveau.

De telles observations détruisent pour nous le dernier lambeau identifiable de ces moyens « clairs » remarquables que Mondrian a choisis. Les lignes droites s'incurvent ou penchent en diagonale dans l'espace; les plans se déforment; les surfaces apparaissent de diverses manières, opaques, translucides, ou transparentes; et les couleurs se dissolvent dans les sensations approchantes de leurs complémentaires.

Je dois insister ici sur le fait que nous ne sommes pas en train d'examiner un truc astucieux; ni que cela, c'est de l'hypnose, quoique son mécanisme puisse être dangereusement proche de celui de l'hypnose quand il demande le maximum d'une attention soutenue. Ce que cela signifie pour nous, les observateurs, c'est que, dans notre façon naturelle de nous attacher à ce qui arrive dans une œuvre d'art, nous devenons un autre point sans attache dans l'espace incommensurable, un de plus changeant le rythme dans un vide chargé. Nous ne sommes pas enracinés pour plus longtemps dans le temps ou dans un espace quelconque. Ainsi, aussi longtemps que nous restons conscients de notre tâche, qui consiste à rendre compte de chaque phénomène dans l'œuvre – et le nombre de ceux-ci est sans fin –, nous sommes encore dans ce monde, et la tension entre le fait de perdre et de conserver nos facultés augmente aussi longtemps que l'attention de notre regard dure. Un principe de plaisir-déplaisir fonctionne ici très probablement, car tandis que l'effort pour rester attentif devient le plus fort, l'émotion esthétique s'accroît. Cela est le bord et le précipice, sur l'autre côté de ce qui est la pureté.

On a beaucoup fait allusion au supposé néo-platonisme de Mondrian, et plus particulièrement, à son calvinisme. Les références suggèrent le type d'artiste philosophique qu'il fut. Nous devrions avoir en tête, cependant, que les expressions « philosophie néo-platonicienne » et « doctrine calviniste » ne sont pas des choses auxquelles se référer. Elles décrivent et élucident des états plus élevés qui ne peuvent être atteints que sous certaines conditions strictes et sont accompagnés d'une discipline spéciale de pensée et d'action, mais

elles ne sont pas en elles-mêmes ces états élevés. Dans la mesure où philosophie et théologie aspirent à être sagesse tout autant qu'analyse ou description, nous pouvons nous attendre à être éclairés quand nous avons compris ce qui est dit et quand nous avons modifié notre existence selon les préceptes appris. Nous aimons présumer que les philosophes ont la sagesse de leur philosophie et que les saints connaissent personnellement la spiritualité qu'ils prêchent. Ces hypothèses peuvent être valables, mais la préparation et l'illumination, même si elles peuvent être liées, sont pourtant deux choses différentes. De la même façon, les peintures de Mondrian sont philosophiques et doctrinales. Comprises et vécues comme il faut (comme nous avons toute raison de le supposer, Mondrian les a comprises et les a vécues), elles peuvent être révélatrices.

Je supposerai que, pour beaucoup d'entre nous, ses peintures sont satisfaisantes dans le sens où elles nous mettent en contact avec la possibilité d'une récompense encore plus riche. Sans doute, ne pourrions-nous pas choisir de *posséder* cela, car les privations que cela entraînerait sont considérables. Je supposerai aussi que pour Mondrian, c'était presque la même chose; autrement dit, il n'aurait pas continué à peindre après qu'il eut découvert ce qu'il était en train de chercher. Les états de béatitude sont rarement donnés à n'importe qui; ils sont le résultat d'une recherche. Et ceux que nous supposons avoir quelque chose de divin sont continuellement en train de chercher la plus grande perfection d'une vérité qu'ils savent ne jamais acquérir complètement. Le processus de peinture de Mondrian, toutefois, était essentiellement un exercice de purgatoire de l'espèce la plus ambitieuse, qui tire ses qualités et qui prend sa signification de l'imperfection du monde où il vit et qu'il espérait améliorer par son difficile exemple. Le fait qu'il soit une partie de ce monde, comme nous le sommes tous, est implicite et rend ses œuvres poignantes. C'est leur romantisme et leur impureté.

Ainsi, l'aspect impur de la peinture pure comme celle de Mondrian ne tient pas à quelque défaut de composition caché mais plutôt à la mise en place psychologique qui peut être impure dans le sens où la notion de pureté ici n'a pas de sens du tout. Le succès d'un visionnaire tel que Piet Mondrian a été dû à l'éclat avec lequel il a rendu le conflit manifeste dans chaque peinture et à chaque étape de sa carrière.

J'aimerais maintenant prendre en considération une peinture de 1955-1956 par Myron Stout, *Untitled N° 3*, qui trouve sa place dans l'école moderne du Hard Edge (même si l'artiste n'aime pas ce

terme). Si elle a lieu d'être une authentique peinture pure, elle doit proposer sa pureté dans la plus externe et tendue prise de conscience de l'humaine faiblesse. Cette condition opérante est spécialement importante en ces temps instables. Une peinture qui ne fait pas de cette condition une part active de sa conception, et même de sa technique, soit perdra en beauté, soit renforcera une terminologie arbitraire au service d'une idée : je veux dire qu'elle ne révélera que ses bonnes intentions. La plupart des peintures faites sur ce mode ne fonctionnent pas, non parce qu'elles ne sont pas pures, mais parce qu'elles ne rendent pas claires ce que la pureté signifie.

Stout ne ressemble guère à Mondrian. S'il ressemble à quelqu'un, cela pourrait être à Jean Arp, dont la peinture évoque des formes tout en courbes, fermées, des surfaces non modulées, et des tracés en angles. Mais l'image peinte par Stout n'est pas biomorphe de manière suggestive; elle n'évoque pas le sentiment d'un morceau de monde organique réduit à un symbole. Il lui manque aussi l'intelligence particulièrement élégante et cet aspect de jeu de Jean Arp. Au lieu de cela, il y a un sérieux presque sévère, une concentration immuable appliquée à *une seule forme*. Stout en emploie rarement plus d'une, et quand il le fait, on n'a guère plus de deux parties pour elle, ou deux couleurs : le noir et le blanc. La forme de Stout tend à être au centre et alignée dans l'axe du champ de vision, initialement au repos; chez Arp, plusieurs figures s'exfolient, utilisent davantage de couleurs, contiennent des diagonales changeantes et ne sont pas à leur place en fonction du tableau et l'une par rapport à l'autre (ce qui leur donne leur caractère capricieux). Cependant, quelques observateurs trouvent dans l'œuvre de Stout une sensualité distante, c'est-à-dire une sensualité qui refuse de livrer ses origines et son objectif, et ainsi cela reste abstrait. Ce sont des images qui, dans toutes leurs courbes, nous renvoient à une qualité de sentiment qui est potentielle dans les emblèmes, mais qui dans celle-ci n'arrive pas souvent à la hauteur de l'intensité de la préoccupation.

La production de Stout est comparativement réduite. Une peinture peut prendre des années pour être achevée. Jour après jour, la surface est construite, et les zones du tableau sont modelées par des accumulations d'ajustements presque imperceptiblement minutieux, des jolieses qui non seulement «réalisent» l'image, mais confèrent précisément à l'œuvre achevée ce sens de la préoccupation juste mentionnée. En comparaison, beaucoup de ses contemporains, qui travaillent plus rapidement, révèlent une légèreté dans leurs formes et sont incapables de retenir notre attention. Leurs

œuvres sont presque de l'ornementation à plus grande échelle ou des silhouettes gonflées de choses parcellaires et non identifiables qui appellent notre attention mais ne la satisfont pas.

Je soupçonne que ce style n'autorise pas un peintre à faire usage d'une réaction rapide, ni ne permet cette spontanéité d'exécution qui trouve sa justification dans le temps (ou dans un temps faussé). La peinture puriste arrête le temps; nous devons établir en règle générale que moins nous pouvons ressentir le temps comme partie intégrante d'une telle œuvre, plus cela prend de temps à la peindre. Stout partage cette qualité – une qualité fondamentale – avec Mondrian, qui a consacré lui aussi des années à un tableau. Les artistes ne peuvent pas simplement se dire à eux-mêmes : «Ralentissons», et espérer atteindre plus qu'à un semblant de l'aristocratie et de la sérénité de ce langage élevé. Ni ne peuvent lui transmettre son type particulier de mortalité. La discussion prolongée requise ici peut porter sur une *nécessité de l'image*. Comme l'image de base de Mondrian, celle de Stout est frontale et absolue. Elle commande, par son caractère, un effort contemplatif à la fois pour son exécution et pour son appréciation. Et dans la contemplation, il y a peu de place pour le geste.

Si l'image de Mondrian s'évanouit devant une étude minutieuse, celle de Stout ne parvient à son but qu'en devenant plus irréductiblement présente, comme quelque message chiffré qui nous sauterait à la figure. Ses changements subtils servent à la clarifier plus qu'à l'éliminer; les déviations par rapport à une véritable symétrie sont considérées de toute première nécessité, car elles nous forcent à être conscients de la position centrale d'une manière qu'un simple équilibre des formes ne ferait pas. L'image vibre de telle façon que nos yeux évaluent et réévaluent les mesures de la figure par rapport au bord du tableau, et d'une partie par rapport à sa partie correspondante. Le mouvement circulaire est lent et impressionnant, avec les jambes du U renversé avançant et reculant alternativement dans un mouvement de marche, mais sans expression, sans plus de référence à quelque chose de nommable. Le tout retourne tout aussi lentement à son état négatif, la partie blanche devenant maintenant une ouverture béante par-delà un doigt totémique noir érigé en son milieu. Dans l'un et l'autre cas, une figure claire et mystérieuse reste, déclenchant la pensée et l'admiration dans un contexte où nous sommes, pour toujours, en dehors de tout sens.

Je suis en train de suggérer que notre intention est d'admirer, que la peinture, à un certain niveau, est faite pour être admirée. Ce qui est pur et parfait en elle n'est pas présent en nous, ou autre-

ment nous le comprendrions. Peint par un homme qui peut-être s'émerveille assez fort de sa propre création, cela laisse entendre qu'il y a séparation entre nous et l'art.

Avec Stout, les données de la vision sont *a fortiori* confortées à mesure que nous regardons, mais la portée de ces dernières nous échappe. Avec Mondrian, les données de la vision, en s'accumulant, s'annihilent elles-mêmes, mais cela dépend de notre regard d'en tirer toutes les conséquences, et nous devenons de plus en plus sensibles à leur rôle jusqu'à nous amener à l'exaltation. Mondrian a des réponses, aussi difficiles qu'elles puissent être, tandis que Stout pose des questions. Mais les deux provoquent une crise de conscience et d'identité.

Par contraste, on pense à Jackson Pollock comme à un exemple «classique» de peintre impur. Dans la vision qu'on a généralement de lui et de son travail (particulièrement la période 1948-1951), toutes les qualités de romantisme s'étalent largement : une forme qui se déploie dans tous les sens, sans mesure, une technique simple jetée dans un état de demi-transe, une imagination torrentielle, et un démonisme à la merci apparente de l'inspiration. Je ne considère pas cette vision des choses fausse, mais, soutenue d'une manière simplificatrice par ses ennemis et d'une manière aveugle par ses partisans, elle rend obscure cette même dichotomie nécessaire au travail dans l'impureté qui, d'un point de vue opposé, est source de pureté humaine, c'est-à-dire morale. Que Pollock soit manifestement le contraire de la pureté est quelque chose qui ne nécessite pas de discussion; mais cela ne peut pas être compris sans saisir combien, pour une large part, la pureté joue en fait un rôle dans son art.

Ce dont je suis convaincu, c'est que, dans l'ensemble, les très grandes toiles de Pollock sont les plus importantes. Non que les autres soient sans importance – on retrouve le même talent dans ces dernières –, mais les peintures utilisant les techniques du dripping cristallisent d'une manière plus claire la question de l'impureté de l'artiste.

Il est difficile de fixer l'image à partir de laquelle ces œuvres se développent, en partie parce que cela bouge très rapidement, se situant brièvement en une multitude de places. Au lieu d'une forme en tant que telle, cela pourrait être appelé un chemin laissé par une concaténation d'énergie pure. Le trouble est aussi dû au fait insistant que cette énergie est humaine, produite par un corps en train de tisser quelque chose, avec des bras se balançant dans un délire acharné. (Il devait être presque impossible, une fois que nous

sommes un peu plus familiarisés avec ces tableaux, de se tromper sur le «sentiment» qu'ils donnent de nature devant leur surface texturée. Cependant, nous pouvons maintenant trouver la nature elle-même intéressante parce qu'elle ressemble à Pollock.) L'image de Pollock, par conséquent, est à un certain point une référence immédiate à l'action qui l'a créée, et cela, dans l'imaginaire, amplifie ce qui est sur la toile en un thème de loin plus complexe, équivalent, pour l'observateur sensible, à une re-création de l'ensemble des circonstances de la création de la peinture.

En dépit de la figure allusive d'une peinture telle que *One* (1950), il y a, néanmoins, un motif effectivement discernable qui se manifeste sous deux formes : une éclaboussure et une trace de coulure. Les premières attaques et les secondes laissent après leurs traces particulières. L'une avance, dure et agressive, et l'autre recule rapidement et plus doucement. Leur action réciproque, comme d'inspirer et d'expirer, fait très probablement allusion à la facilité de communication du peintre. Les deux motifs n'existent pas habituellement côte à côte, mais entremêlés, échangeant leurs qualités dans l'action qui est enregistrée sur la toile. Une éclaboussure deviendra une giclée et sa trajectoire sera ratée, et une coulure se figera et explosera en négociant un tournant ou en heurtant une autre trace.

Seul un catalogue d'images de base pouvant rendre compte de ce rythme naturel pourrait permettre de montrer chez Pollock cette liberté d'enflammer et d'arroser alternativement toute la surface de la toile par de simples variations légères. Tous les motifs perdent leur expressivité quand ils sont repris sans fin. En art existe la théorie selon laquelle un sujet quelconque, s'il est répété suffisamment d'une certaine manière, acquiert une valeur à force de nous être seriné. Nous sommes largement habitués à appliquer cette théorie dans d'innombrables peintures, poésies, danses et compositions musicales quasi hypnotiques; seules celles qui nous convainquent du caractère authentique de leur sujet nous convainquent de la valeur du vacarme fait autour d'elles. Cette évaluation ne peut pas être imposée, mais nous pouvons la reconnaître quand elle a lieu, et le geste-image de Pollock est aussi universel qu'il est spontané.

Il y a sûrement une violence présente dans cet énorme épanchement. Mais comme le thème du peintre était double dans son rythme, la conflagration soudaine est entièrement gelée et le mouvement s'arrête. Dans un geste, que chaque danseur connaît, si un mouvement vers l'extérieur est exactement contrebalancé par un mouvement de retrait, une neutralisation en résulte qui circonscrit les énergies opposées en une forme qui a plus de force. Mondrian a

utilisé ce principe, et Pollock, en multipliant de proches variations de ce thème presque indéfiniment, l'a à la fois électrisé et transcendé, par excès. Le résultat a trait à ce que, dans l'Antiquité, on nommait harmonie.

Pollock était intéressé par cette notion d'harmonie, et il écrivait à propos de ses œuvres : «La peinture a sa propre vie. J'essaie de la laisser se développer. C'est seulement quand je perds contact avec la peinture que le résultat est un gâchis. Autrement il y a une harmonie pure, un échange facile, et la peinture sort bien.» Pollock admettait la difficulté de son approche et le caractère précaire de son contact avec le rythme de la peinture. Quand ce dernier était entretenu, quand les équilibres étaient parfaits, la répétition à une échelle énorme soutenait la même pulsation originale : attaque-retrait, expansion-contraction, enchevêtrement-structure, chaud-froid, passion-clarté. Alors le peintre est parvenu à cette «harmonie pure» qu'il recherchait, et cela ressemble à ce nirvana que Mondrian ressentait et que Stout questionne si profondément. Néanmoins, chaque peintre avait à revenir sur ses pas et à recommencer à nouveau chaque fois que le plateau était atteint. La résolution de la surface chez Pollock miroite et se dissout devant nos yeux, et nous nous sommes jetés une fois de plus dans le maelström. Parmi les écrivains, Thomas Hess semble avoir été le seul à reconnaître cette alternance chez l'artiste, quand il écrit en 1951 : «Après une courte observation... la violence est complète. L'image retourne à son espace énigmatique sur le mur, acquiert une indépendance froide, presque fragile... [mais l'] impulsion vers le mouvement revient; le voyage vertigineux redémarre toujours.»

Les peintures de Barnett Newman sont restées controversées pendant plus de dix ans. Parmi les neuf ou dix plus grands artistes d'une période reconnue de créativité dans l'art contemporain, il apparaît avoir été le plus difficile à classer et donc à commenter. Il y a en même temps quelque chose de familier et de grandiose, voire de distant dans son travail.

Au premier aspect, une œuvre bien connue comme *Vir heroicus sublimis* a cette précision idiomatique de l'œuvre d'un puriste : elle est architecturée, simple, claire, réalisée avec un certain détachement. En raison de la présence de rayures verticales, on pourrait penser à Mondrian, et puisque ces raies n'ont pas le même effet que celles de Mondrian, il était d'usage de rejeter Newman. Mais maintenant que ses peintures ont donné naissance à une nombreuse descendance (son influence est considérable), la comparaison est devenue banale, et nous sommes amenés à lutter avec leur mystère

opaque, un mystère qui continue à rendre perplexes les personnes qui ont des dispositions d'historien et d'analyste tandis qu'il attire les autres dont le raisonnement est plus intuitif. Je crois que c'est vers les seconds que nous devons nous diriger pour comprendre.

Cela ne servira pas notre but de détourner notre attention des éléments classiques dans l'œuvre de Newman, comme quelques critiques le recommandent. Le grand format rectangulaire est ici à considérer, l'étendue presque sans modulation de rouge brillant, les verticales espacées irrégulièrement dans la couleur chair mate, blanche, pourpre, brunâtre, chair et tannée, de gauche à droite, sont toutes là. L'expression majestueuse et la stabilité des divisions, leur mesurabilité, la perfection de l'exécution sont là, tout à fait évidentes. Elles établissent un mode impersonnel en cultivant le goût de notre temps pour la rigueur et l'équilibre.

La question à se poser est de savoir si dans l'œuvre classique et puriste de Newman, l'apparence fonctionne comme l'on peut s'y attendre. Quand nous disons que la forme poursuit un but, nous parlons beaucoup comme les Grecs l'ont fait; nous acceptons encore confusément leurs modes traditionnels, mais nous ne les pratiquons pas aussi librement qu'ils le faisaient. Dans le passé, les techniques étaient classées par catégories pour parvenir à des résultats particuliers sensibles aussi bien que philosophiques : une forme héroïque, par exemple, était indiquée par un sujet épique. Cette spécification, cependant, nous dit seulement que certaines formes sont appropriées à certains types d'expression; les coups de pinceau de Van Gogh qui s'étalent à la spatule sont nécessaires pour donner ce degré fiévreux à son œuvre, croyons-nous. Mais de tels coups de pinceau peuvent aussi être appliqués à l'infini sur une peinture de telle façon que, éventuellement, cela devienne presque une surface blanche avec un mouvement à peine perceptible, et j'avais montré cette sorte de transformation chez Pollock.

Je pense que quelque chose comme cela arrive dans l'œuvre de Newman, dans laquelle l'équilibre apparent et la pureté sont un repoussoir nécessaire pour une vision différente. Un art classique, quelle que soit sa signification ultime, procède à partir de l'établissement d'un équilibre d'éléments clairement opposés (à quelque échelle humaine) à l'intérieur d'un champ bien défini. Le point de départ de Mondrian et les moyens qui servent son but sont, sans aucun doute, en accord avec cela. Que ceux de Newman le soient, cela reste incertain.

Si nous approchons *Vir heroicus* très simplement et si nous nous demandons ce que sont ses «objectifs» et où ils sont, quelles

relations ils ont l'un par rapport à l'autre, et sur quelle «base» ils reposent, nous devons admettre quelques distinctions.

Affirmer qu'une rayure puisse être appelée un objet pose un plus grand problème dans les peintures de Newman que dans celles de Mondrian, où la rayure verticale était au moins clairement opposée à sa perpendiculaire, ce qui suffisait pour attirer une attention soutenue sur de tels éléments avant qu'ils ne soient graduellement perdus de vue dans leurs interactions de l'une à l'autre et dans le champ visuel. Parce que la peinture de Newman n'a pas d'horizontales, une rayure est beaucoup moins une «chose», puisqu'elle n'est pas engagée dans une remise en cause physique. Dans les peintures de Newman d'il y a dix-sept ans, le thème de la rayure était entouré de «distractions», de marquages gestuels qui giclaient autour sans la toucher, comme si c'était quelque moment favorisé et spécial de silence. Même alors, cela n'a jamais été ressenti comme un élément matériel, mais comme un vide, provoqué peut-être par la peinture de Newman sur et autour d'un morceau de ruban adhésif, qui était arraché de la surface à la fin, laissant un vide. La verticale était donc l'*aboutissement* (comme Clement Greenberg l'a observé), mais dans *Vir heroicus*, l'*aboutissement* à travers l'élimination graduelle du geste, jusqu'à ce que seul son reliquat résonne dans la force pleine de la couleur sans variation qui l'englobe. (Ce reliquat de geste est ce qui distingue ces larges surfaces d'une couche de peinture plate sur un mur, ou de l'œuvre d'artistes moins importants, dont les peintures ont disparu rapidement.)

Mais les gestes ne sont pas entièrement reniés dans *Vir heroicus sublimis*. Nous voyons un vestige du fait main dans les minces «imperfections» le long des seconde et troisième rayures à partir de la gauche, où le geste a débordé une fois, comme s'il s'était oublié dans le bref répit de ces emplacements choisis. Dans le contexte du purisme, ces imperfections sont «étrangères», extérieures. Observées ainsi, elles ont la force explosive de la reconnaissance de soi, car ici, manifestement, c'est l'être humain. Et dans leur presque-éclipse, ces restes visibles de la brosse entraînent les verticales plus loin d'une quelconque association avec les choses.

On pourrait suggérer que les cinq rayures s'ajoutent dans l'esprit à une unité de verticales, dans laquelle chacune donne à l'autre une quasi-substance à travers une emphase mutuelle. Mais elles sont espacées trop loin l'une de l'autre pour cela; nous tendons à perdre chacune isolément tandis que nous nous déplaçons le long du tableau vers la suivante. Le laps de temps est ici délibérément augmenté pour prévenir un tel phénomène; le rythme est

oublié. Ou, plus précisément, comme dans quelques-unes des peintures de Newman où il y a seulement une seule bande verticale, nous sommes obligés de percevoir de telles lignes comme une indication momentanée de changement de rythme, une «inflexion» (comme Greenberg le note) dans la marche lente de nos yeux et de notre corps devant le tableau. L'accent est réellement mis sur nos sensations.

Mais ces sensations sont importantes, et comme elles changent face à un fond immuable de rouge, nous sommes amenés à comprendre que leur apparition en fonction des verticales était survenue à l'artiste avec une sensibilité raffinée. La tâche consistait à garder les bandes verticales isolées, mais, en même temps, à frapper assez la mémoire des spectateurs pour qu'ils se remémorent le parfum de leur sensation devant la dernière bande verticale. La simple apparition des bandes verticales, et surtout leur reproduction, déjoue la difficulté.

Quand nous examinons notre peinture d'un bord à l'autre, les bandes verticales (que j'appellerai désormais des «arrêts») se présentent asymétriquement (dans d'autres peintures de Newman, elles sont symétriques et dans beaucoup, elles le sont presque), avec les deux les plus lumineuses s'écartant à partir du centre – sous haute tension, si nous les regardons comme une paire; l'une mince et nerveuse, et l'autre plus large, moins brillante, presque au bord droit du champ de la peinture. Ensuite, celles couleur claire et cuir jaune sont également séparées, mais calmes, comme des murmures. Ces deux paires jouent contre un centre qui n'est pas indiqué, emplacement que l'œil traverse sans se reposer. Mais maintenant l'«arrêt» de couleur tanné n'a pas de correspondant (ou quelque chose d'approchant); on le sent précisément comme la contrepartie de l'«arrêt» brillant sur la droite, et cependant il appartient aussi bien au côté droit de l'œuvre. Comme faisant partie d'un groupe de trois, il se tient à part du groupe des deux dominé par le blanc. Ces groupes sont presque en équilibre parfait, car la masse des trois équivaut à l'intensité des deux.

À la zone intermédiaire, par conséquent, est accordée une valeur spéciale; c'est-à-dire que, implicitement, une sorte de symétrie est obtenue. Ce délicat pesage et cette mise en place donnent à nos «arrêts» un ordre interne, qui, ajouté à leur suggestion d'une symétrie peu accentuée, affaiblit aussi notre compréhension de cet ordre. Leur séparation extrême assure ainsi une moitié de perception, permettant à chaque «arrêt» d'exister seulement comme une émotion qui apparaît proprement différente des autres.

En relation avec cela, Barnett Newman est en train de recommencer, en suivant sa propre voie, avec le principe classique de l'unité composée de forces inégales mais équivalentes. Dans leur abstraction, les «arrêts» acquièrent ainsi un caractère d'intelligibilité; mais dans l'expérience actuelle, nous ne voyons ni ne sentons cela. Les peintures de Newman, à la différence de celles de Pollock, ne requièrent pas de nous de faire jouer continuellement des mécaniques de contrepoids pour saisir la signification de l'œuvre. *Vir heroicus* nous frappe comme un tout dans sa conception, plutôt que comme la partie d'un tout. Mais cela pourrait ne pas fonctionner ainsi, paradoxalement, sans ce contraste de départ avec quelque chose comme la pureté.

Avec quelle force pour nous la création de l'ensemble de ces œuvres peut être déduite de la relation de ces «arrêts» avec le champ pictural. Vous regardez le champ pictural, soit du côté droit, soit du côté gauche, le long de l'axe horizontal dominant du tableau. Bien que presque toutes les peintures de Newman présentent ces «arrêts» verticaux, c'est la forme totale du format qui nous dit si nous devons bouger *dans* la direction des «arrêts» (en haut et en bas) ou *en suivant* leur courant. Puisqu'ils ne possèdent pas de substance en soi, nous ne pouvons pas sentir s'ils fonctionnent par eux-mêmes, ou comme un agrégat, par contraste avec le tout. Il n'y a pas, par conséquent, de réel échange objet-fond. Et le fond, si grand soit-il, est presque impossible à mesurer aisément : phénoménalement, il existe en tant qu'aura, non en tant que format.

Ainsi, sans cette clarté de «structure» que nous percevons normalement dans cet échange objet-fond, que nous avons d'abord cru voir chez Newman, le dernier vestige de tradition s'éteint car nous ne trouvons pas davantage à lire le tableau d'une manière tridimensionnelle. (Cela peut être fait à un certain degré dans la réduction photographique, mais les éléments sont peu nombreux et manquent de la richesse que nous attendons d'un tel jeu.) Les «arrêts», alors, s'immergent et se noient dans la vaste mer d'un rouge intense, ni vides ni solides. Nous pouvons penser que c'est à nous, les spectateurs, qu'est assigné le rôle d'«objets» et que la peinture est le «fond» immobile en fonction duquel nous bougeons et nous sentons. À la fois dans un sens métaphorique et littéral, nous sommes les clés d'un art qui implique profondément l'être humain. Combien cette peinture est loin d'être détachée et maîtrisée!

Comme chez Pollock, la peinture à grande échelle de Newman nous engloutit. Le rouge, étant impénétrable, rend notre

regard pénétrant, remplit l'espace devant la peinture, entourant le spectateur, le «teignant» presque avec sa couleur implacable.

Les peintures, de Mondrian et de Stout, sont plus petites qu'une personne; celles de Pollock et de Newman nous rapetissent. Un purisme moderne peut être plus intense, semble-t-il, quand tout ce qui dépasse l'échelle humaine en lui est gardé lié à l'humain par le fil ténu d'une taille physiquement confortable. Les termes de pureté en peinture, à défaut de familiarité, doivent toujours rester mesurables. L'une des significations de l'art contemporain impur est de nous écraser, de nous rendre à la fois psychologiquement et physiquement exposés à chaque chose du dedans et du dehors. La pureté est sélective et exclusive, comme je l'ai dit, tandis que l'impureté nous laisse pantois et en danger.

Donc l'échelle, chez Barnett Newman, est écrasante. Nous sommes vis-à-vis de la peinture comme les «arrêts» vis-à-vis de ce qui les entoure, comme les petites traces de la main (dans les deux «arrêts») vis-à-vis des «arrêts» eux-mêmes : du minimum au maximum, sans transition. Le grand écartement entre les deux crée une tension intolérable, et cela peut finalement casser. Le flot de chaos total, de couleur pure nous inondant, de lignes tombant en éclats et disparaissant dans un déluge de vibrations, est la «terreur» à laquelle se réfère Barnett Newman quand il parle de son travail, et le «sublime-abstrait» que Robert Rosenblum percevait. Cette terreur et cette passion sont aussi proches de notre moelle, aussi dérangeante pour nous émotionnellement que n'importe quoi de Pollock : elles sont l'autre côté de sa clarté, et elles se rencontrent, toutes les deux, au milieu. Pollock entre en éruption avec frénésie uniquement pour se consumer dans l'air raréfié. Newman commence avec les prémisses d'une union parfaite dans un monde calme, serein, et finit avec un cataclysme.

*En français dans le texte.

L'artiste en homme universel

(1964)

Voltaire conclut son livre *Candide* avec la remarque ironique que, puisque ici-bas est le meilleur de tous les mondes possibles, nous ferions mieux de cultiver notre jardin. Nous sommes d'accord avec Voltaire, mais nous appelons le nôtre le pire de tous les mondes. Cependant, le monde de l'art, au moins, n'a jamais été aussi florissant. Il y a probablement plus de nouveautés aujourd'hui, plus de théories esthétiques, plus d'énergie pure qu'en aucun autre temps de l'Histoire.

Nous lisons le journal, allons à notre travail et dormons la nuit, après avoir été inondés (on peut dire journellement) par le torrent de l'impossible, tout cela conduisant à la confusion. En tant qu'artistes, nous en savons plus à propos de l'histoire de notre domaine, du nombre infini de ses alternatives, que tout ce que les artistes ont pu connaître auparavant. Et tout cela est reflété par la profusion des styles avec lesquels nous essayons d'attirer l'attention de l'autre. Pour la première fois l'ignorance heureuse n'a pas une chance.

Quelque chose pour chacun

Un jour, deux buveurs étaient assis contemplant une bouteille; la bouteille de whisky était à moitié remplie. L'un dit qu'elle était à moitié vide, et l'autre dit qu'elle était à moitié pleine.

Modernisant l'histoire, imaginons la bouteille comme un peintre cubiste pourrait le faire – une vue de l'intérieur et une vue de l'extérieur, d'en dessus et d'en dessous, de face et de dos, de près et de loin, en angles et en courbes –, les données concernant le

niveau du whisky sont renforcées, de même que les points de vue avantageux. Supposons, en allant plus loin, que les buveurs eux-mêmes sont des êtres humains cubistes dont les nombreuses observations discrètes sont parfaitement normales et que le jugement de chacun n'est pas un simple énoncé, mais un énoncé «cubiste» : «La bouteille est à moitié pleine; *moitié pleine*, cela fait trois syllabes; *moitié pleine* commence par un *m*; *m* est une lettre avec des jambages...» Maintenant, transposons toutes ces composantes dans la mobilité futuriste, ajoutons le cynisme dadaïste, la psychologie surréaliste et la crise abstraite expressionniste, et nous pouvons avoir une approximation de la situation d'aujourd'hui. Chacun, l'artiste et peut-être même le non-artiste, a «raison».

Il y a une autre histoire : un âne est mort de faim entre deux bottes de foin parce qu'il ne pouvait pas se décider laquelle manger. Nous ressemblons à cet âne, mais nous sommes entourés par des bottes de foin innombrables. Nous tournons à toute allure en rond et devenons fous en essayant de choisir la meilleure. Celui qui aime les défis tombe, tôt ou tard, épuisé par l'effort; la personne sensible se tient tremblante au milieu de l'arène, grignotant une paille de la saison passée. Suivre l'idée de «meilleur» devient alors (insidieusement) éviter l'idée de «pire», et la valeur est détruite par un paradoxe. Ses expressions les plus poignantes en ont été le tableau blanc, la danse immobile, la musique fondée sur le silence, la page vide pour la poésie. À côté d'un tel abîme, tout ce qui reste à faire est d'*agir* (pour faire écho à Harold Rosenberg).

Peu d'artistes ont agi ainsi, et ce qu'ils ont fait a altéré notre façon de penser à propos de l'art. Quel art a commencé à prendre sens maintenant, cela peut être mieux décrit au travers de nouvelles circonstances et par la propre image que les artistes ont eu à adopter en conséquence. Bien que le changement soit incomplet, d'autres artistes sont en train de prendre la mesure de leur position et de leurs buts en raison de ce qui s'est passé; et les artistes opposés à ce changement lui paient un tribut en mettant en face de leurs préférences ses insuffisances présumées.

Le tableau qui suit est une synthèse. Il ne décrit pas un artiste particulier ni n'ajoute des faits spécifiques à propos de nombreux artistes (bien que certains puissent se reconnaître). Il est fondé sur l'observation des peintres et des sculpteurs qui constituent l'avant-garde présente, aussi bien que sur les activités des agents de l'art et du public. Ce tableau est autant une interprétation de ces observations qu'une caractérisation simplifiée et, à dessein, dramatisée.

Ni une Église, ni un État, ni un Individu

Pour Léonard de Vinci, l'artiste était un intellectuel; pour Baudelaire, un génie; pendant les années 30 (quand la scène se déplace vers les États-Unis), un travailleur; et pendant les années 50, un beat. Quelle perte d'élégance! Il est dit que quand nous avons touché le fond, il n'y a qu'une seule direction à prendre, et c'est remonter. En un sens, cela s'est passé, car si les artistes étaient en enfer en 1946, maintenant ils sont dans les affaires. Mais la société est devenue si fluide que la voie à partir de là n'est pas tant vers le haut que vers l'extérieur. Pas simplement «au loin», mais loin de cette existence intérieure qui a été saignée à mort ou réduite à l'impuissance par excès d'indulgence. C'est une chance que les «visionnaires» modernes soient même davantage un cliché que leur contrepartie, les «conformistes», et que ni les uns ni les autres n'existent vraiment. Nous regardons autour, et qu'est-ce que nous voyons?

Les authentiques aristocrates ont disparu, et ceux qui jouent encore ce rôle sont comme des Paillasses de carnaval, pathétiques dans leur autodérision. Les génies aussi ont disparu, avec leur béret et leur gilet de velours. Le nom d'un syndicat peut vouloir dire Jimmy Hoffa, au lieu d'humanité. Il n'y a plus de beat generation; on a trouvé que souffrir est payant. Et le nouveau jeune aux yeux cernés, les jeans déchirés, sort tout juste de la douche, issu des meilleures familles et chantant les vertus de Courbet et de Cézanne.

Les hommes et les femmes de la génération d'aujourd'hui ont grandi durant ou directement après la Seconde Guerre mondiale plutôt que durant la Dépression. Ils ont presque tous été élevés à l'université et, souvent, ils sont mariés et ont des enfants. Beaucoup d'entre eux enseignent ou ont enseigné. Dans la rue, ils sont impossibles à distinguer de la classe moyenne dont ils sont issus et autour des mœurs de laquelle – sens pratique, sécurité et autopromotion – ils tendent à graviter.

Ils ne vivent pas très différemment de qui que ce soit d'autre. Comme quiconque, ils sont concernés par le chauffage des chambres en hiver, par l'éducation des enfants, par le coût croissant de l'assurance-vie. Mais ils ont simplement tendance à ne pas se soucier de l'endroit où ils vivent – en banlieue ou en ville – au lieu d'être dans le voisinage de la pause-café ou des meetings de l'Association des parents d'élèves. Ce n'est pas tant de la froideur qu'un manque d'engagement vis-à-vis des formes standard de camaraderie, un détachement né en partie des vestiges chroniques d'aliénation romantique et en partie de l'habitude de la réflexion. Leur

vie sociale actuelle est d'habitude autre part, avec des clients, des amis artistes et des agents, une vie sociale de plus en plus convenable au bénéfice de la carrière plutôt que juste pour le plaisir. Et en cela ils ressemblent au personnel des autres disciplines spécialisées et des industries américaines.

Ils diffèrent de leurs voisins de la classe moyenne, non par leurs croyances, mais par la conscience de ce qu'implique leur position inattendue. Cela ressort dans leurs relations au monde de l'art, dans leurs relations en tant qu'artistes à la société, dans le sens qu'ils ont d'eux-mêmes et du rôle qu'ils sont en train de jouer.

Selon le mythe, les artistes modernes sont des victimes archétypales, étant des «suicidés de la société» (Artaud). Dans la séquence présente, ils sont entièrement responsables de leur propre vie et de leur propre mort; il n'y a plus de vrais hors-la-loi. Il y a seulement des réactionnaires cultivés, sensibles, et des esprits radicaux plus âgés, respectés, faisant éclater leur indignation pour nous rappeler que Rembrandt, Van Gogh et Pollock sont morts sur la croix (alors que nous avons «tout vendu»). Comme l'on peut s'y attendre, l'implication des artistes les uns avec les autres est essentiellement professionnelle. Si c'est quelquefois amical, la vieille idée d'un clan ou d'un groupe d'artistes n'existe plus.

De nos jours, la société – du moins une part en augmentation rapide – recherche les artistes au lieu de les tenir à l'écart. Inconsciemment, elle les considère comme socialement représentatifs; consciemment, elle les recherche pour la distraction et le prestige. Sur cela, j'aurais beaucoup à dire, mais en bref il suffit de signaler que Tante May et Oncle Jim ne correspondent pas toujours aux costumes de philistins que l'histoire leur a assignés. Attirés par l'art à la suite de sa promotion dans les mass médias, ils viennent vers l'artiste avec enthousiasme, mais avec peu de compréhension de ce que l'artiste est en train de faire. D'une manière déconcertante, ils se donnent des airs de «hippies prêts à tout» et veulent être choqués de plus en plus par des confessions très personnelles, des pré-occupations d'ordre sexuel et des techniques artistiques de base qui, autrefois, les dégoûtaient (ce qui soulève la question de savoir si l'art ne serait pas choquant maintenant pour l'artiste au lieu de l'être pour le public...).

Il est perturbant d'être apprécié pour des raisons naïves ou fausses. Mais est-ce tellement mieux d'être dénigré pour des raisons qui ne tiennent également pas? Dans tous les cas, cette relation incertaine n'offre guère de motifs pour faire la guerre. Si la société n'est pas entièrement mauvaise, si nous doutons un tant soit peu de

ses buts, pouvons-nous être aussi sûrs du nôtre? Si les intellectuels ne peuvent pas lutter avec leur perspicacité naturelle contre un «mal bourgeois» autre que son amour de parvenu pour les arts (dont ils sont coupables eux-mêmes), alors la principale question devient, non pas : «Qui est contre nous?», mais : «Qu'est-ce qui peut être fait exactement à l'endroit où nous sommes?» Malheureusement, il n'y a nulle part ailleurs où aller.

Malheureusement aussi, dans le nouveau mythe de l'art moderne, les artistes ne peuvent plus non plus réussir par l'échec. Privés de leur ennemi classique, la société, ils ne peuvent pas se reconforter eux-mêmes de leur manque de reconnaissance par le refrain : «Ils me découvriront plus tard» car, maintenant, leur seul adversaire, s'ils en ont un, est la compétition. Ils doivent monter ou se taire, avoir du succès en apportant leur propre vision en un temps raisonnablement correct ou considérer qu'ils renoncent à leur tentative. Privés eux aussi d'idéaux imaginaires, ils doivent travailler dans un art qu'ils ne voient fonctionner ni pour l'Église, ni pour l'État, ni pour l'Individu, mais dans un complexe social subtil dont ils sont seulement en train de commencer à comprendre les termes. L'art devient plus dur à faire que jamais.

L'artiste moderne est habituellement apolitique (N.B., c'était en 1964), comme quelques prédécesseurs, mais il n'éprouve pas cette anxiété à propos des trahisons idéologiques si typiques des artistes des années 40. Les affaires internationales manquent d'affaires essentielles; dans la pratique, communisme et capitalisme se valent : les deux sont simplement ambitieux, et il y a des dissensions dans les rangs de l'un et de l'autre. Les affaires nationales, comme les droits civils, semblent beaucoup plus réels. Néanmoins, les journaux sont trop remplis de comptes rendus détaillés des manœuvres et des tactiques des professionnels de ce combat pour laisser les artistes ignorants des conséquences de la naïveté dans ce jeu. La responsabilité politique est plus qu'une simple réaction à l'injustice et qu'une compassion pour une cause; c'est une action planifiée en vue de résultats. La conscience politique peut être le devoir de chacun, mais le savoir-faire politique appartient au politicien. Comme pour l'art, seule une carrière à plein temps peut apporter des résultats, car les résultats sont tout ce qui compte. L'amateur plein de bonne volonté dans l'un et l'autre domaine est pathétique, et le critère pour l'implication dans ces domaines qui ne sont manifestement plus des domaines faciles est : «Qui est le mieux qualifié?»

Les questions qui peuvent être abordées

Harold Rosenberg a relevé qu'après la Deuxième Guerre mondiale les artistes ne savaient pas tout à fait qui ils étaient, comment ils devaient se comporter ou ce qui, si cela existait, devait être mis en valeur : «Le refus des valeurs n'a pas pris la forme d'une condamnation ou d'une défiance vis-à-vis de la société, comme cela s'est passé après la Première Guerre mondiale. Il y avait un manque de confiance. L'artiste isolé ne voulait pas que le monde soit différent, il voulait que son tableau soit un monde en soi [...] Les artistes américains d'avant-garde se sont réfugiés dans l'étendue blanche du tableau comme l'Ishmael de Melville s'était réfugié dans la mer [...] D'un côté, une reconnaissance désespérée d'un épuisement moral et intellectuel; de l'autre, la joie de vivre une aventure au plus profond de laquelle il pourrait trouver le reflet de la véritable image de son identité.»

Depuis 1952, quand Rosenberg a écrit cela, les artistes ont trouvé leur identité de plus en plus dans cette étendue blanche du tableau, et beaucoup des travaux qui en ont résulté paraissent remarquablement semblables. Quand le plongeon dans les profondeurs apporte une unité à la surface, l'aventure peut être déconnectée de la poursuite de l'identité. Si les choses sans identité sont plus vraies que l'âme à l'intérieur, les artistes affrontent la même peur de choisir que l'âne d'Ésope. Ceux qui échappent à ce dilemme tâchent de saisir les quelques choses qu'un contact personnel leur permet de comprendre comme si c'étaient des gilets de sauvetage, sachant qu'elles ne servent pas encore exclusivement à lutter pour leur reconnaissance parce qu'elles sont une expérience véritable.

La valeur alors, pourtant relative, est considérée d'une manière convenue comme le but réel. Cela a une valeur de faire juste quelque chose. Cela a une valeur de juste désigner quelque chose. Cela a une valeur de représenter une ampoule électrique de technique commerciale (même si c'est à la fois une affirmation de l'acte de peindre et de l'ironie). Il est acceptable d'attacher une paire de slips à un tableau. Cela correspond à la réalité de la vie de composer une œuvre qui périclète à cette occasion. Il vaut mieux souder des déchets de métal que de sculpter du bois. Et le sens de tout cela est préférable à une autre signification pour le sculpteur, et ainsi de suite.

Après avoir renoncé à la valeur au bénéfice de la recherche de cette dernière, les artistes admettent maintenant le brouillage général des valeurs et sont poussés à affirmer une ou deux d'entre elles en particulier. Mais si la valeur est le résultat de la décision cruciale de l'artiste d'agir à partir de sa propre expérience tangible,

le problème est de transmettre effectivement cette expérience dans le grand magasin du milieu contemporain. Si la politique, à une échelle nationale ou globale, est présomptueuse pour des amateurs (comme la peinture du dimanche «sérieuse» est présomptueuse), la politique de l'art n'est pas seulement possible, mais nécessaire. C'est le nouveau moyen de persuasion. Et la persuasion conduit à une vérification du contact de l'artiste avec le monde.

Les positions de leadership

Les meilleurs artistes d'avant-garde sont aujourd'hui célèbres, habituellement prolifiques, financièrement à l'aise. Ceux qui ne le sont pas encore peuvent l'être. Et il y a ceux, peu nombreux, qui ne voudront pas admettre qu'ils ont rejeté cette opportunité, préférant la tradition du martyr artistique ou par peur de la tentation.

Parmi ceux qui ont aidé l'avant-garde à être reconnue et riche de succès, il y a les camarades de classe des années 40, les nouveaux conservateurs, les marchands des galeries et les critiques, qui sont devenus importants depuis la guerre. Presque tous les conservateurs écrivent de la critique d'art et des monographies (comme certains artistes le font), créant alors un lien entre la politique éditoriale des journaux d'art et des éditions d'art. Le fait que ces membres de la profession puissent avoir un intérêt commun est naturel.

À travers les efforts de leurs collègues, les artistes sont appelés à donner des conférences, à participer à des tables rondes et à apparaître à la radio et à la télévision, où ce qu'ils disent est de plus en plus attendu, dans la mesure où leur œuvre est admirée. Ils portent des jugements sur les expositions nationales et exercent une influence sur les expositions internationales, promouvant directement l'idée du nouveau et leur propre réputation, sans parler du fait de recruter tel jeune artiste allié aux grands «professionnels» de l'art.

Ils sont invités à mi-temps dans des universités en qualité de «critiques visiteurs distingués». En tant que directeurs de départements d'art ou membres titulaires du corps enseignant, ils influencent personnellement le cours de la prochaine avant-garde autant que par l'aspect de leur œuvre : parce que le bon renom de l'artiste enseignant X a rendu l'enseignement respectable, les étudiants se décident pour une carrière similaire, et une génération de professeurs-créateurs est née pour perpétuer le modèle.

Socialement, en retour, les artistes d'avant-garde sont recherchés par les riches; ils sont vus dans des fêtes et dans des lieux à la

mode; ils sont honorés à la Maison-Blanche. Ils trouvent, dans la plupart des cas, que leur public n'est pas celui condescendant du passé, parce que ce ne sont pas les «vieux jetons» qui les recherchent, mais les nouveaux riches qui ont été entraînés, comme les artistes eux-mêmes, à répondre à ce qui est convenable.

Dans une telle société, l'artiste fait don d'une œuvre très chère pour une œuvre de bienfaisance utile, et d'autres, atteignant aussi d'inconfortables tranches d'imposition, trouvent un moyen de laisser leur œuvre en circulation tout en légitimant le côté rémunérateur du succès. En même temps, si des artistes peuvent accomplir un acte charitable grâce à leur propre œuvre dans le sens où le grand collectionneur qui leur achète le fait, en faisant don de cette œuvre à un musée pour ne pas payer d'impôt, alors ces artistes prouvent non seulement qu'ils sont à égalité avec le collectionneur en matière d'affaires, mais socialement parlant meilleurs que le collectionneur car ils agissent d'une manière indépendante.

En de telles circonstances, les peintres qui peuvent travailler dans un loft ne peuvent pas en un sens se sentir eux-mêmes comme faisant partie de la «génération des lofts» des années 40 et 50. Leur situation est, plutôt, d'assumer les conditions d'un certain pouvoir. La méthodologie du pouvoir est ce que nous appelons normalement politique, et bien que la politique ait mauvaise réputation, spécialement en liaison avec l'art, impliquant connivence et malhonnêteté, elle peut être aussi la méthode de la vitalité. Supposer que se tenir à l'écart de la politique culturelle est la preuve de ses bonnes intentions et de la pureté de son cœur ne convainc personne, et encore moins les artistes qui agissent ainsi; car ils ne sauront jamais s'ils ont fait leurs preuves «en présence de la tentation» ou s'ils se sont simplement échappés.

La responsabilité du pouvoir

Le pouvoir en art n'est pas comme le pouvoir sur le plan national ou dans les grandes compagnies. Un tableau n'a jamais eu d'influence sur le prix des œufs. Mais un tableau peut changer le cours de nos rêves; et les tableaux peuvent, avec le temps, clarifier nos valeurs. Le pouvoir des artistes est précisément l'influence qu'ils exercent sur les fantaisies de leur public. La mesure de ce pouvoir ne repose pas seulement sur l'amplitude de cette influence, mais dans sa qualité aussi bien. Picasso entre en compétition avec Walt Disney, qui, à son tour, entre en compétition avec les séries télévisées. Comme il est impli-

qué par sa qualité, l'art est un acte moral. Habituellement, les artistes ont seulement l'intention d'être bons dans leur œuvre, mais une fois qu'ils ont reconnu la nature de leurs actes, leur obligation est de bien servir cette nature, et peut-être dans des voies qui peuvent être confondues avec les pratiques proches de l'arnaque ou du bluff. Quand le nouveau est difficile à séparer du pseudo-nouveau, les raisons et les résultats sont rendus peu clairs; mais en l'absence de règle autre que le «chacun pour soi», le meilleur peut lutter sur le même terrain avec le pire. L'efficacité de la vision d'un artiste devient largement la question de savoir comment l'artiste donne des aperçus équilibrés de son travail avec la responsabilité pour eux de leur donner une valeur. Pratiquement, cela signifie les défendre contre d'autres valeurs qui peuvent être plus immédiatement contraignantes; cela signifie aussi se charger de son avenir. L'œuvre d'un artiste, d'après les mises en garde de Rothko et de Still, peut être mal employée, pervertie et édulcorée quand elle est adoptée par la communauté à qui on demande de l'acheter.

Les artistes ne peuvent pas plus assurer leur succès qu'ils ne peuvent contrôler la réception par le public de leur vision. Mais ce n'est pas la même chose de dire que c'est entièrement une question de chance. Aujourd'hui, les artistes ne peuvent pas confier toute leur carrière à la chance, parce qu'ils trouveront que les autres, s'occupant de leurs propres carrières, les bloqueront. Une peinture qui reste dans un atelier n'existe ni en tant que valeur ni pour un public qui a faim d'art et qui ne rêve plus sur le romantisme de la bohème. De façon similaire, la production d'art futile (c'est-à-dire inutile) par des artistes qui ne sont pas concernés par l'éternité est une contradiction philosophique autant qu'elle est une façon de vivre inacceptable. Le compositeur John Cage a dit une fois que, pour lui, une pièce était simplement incomplète jusqu'à ce qu'elle soit jouée. Une peinture, de ce point de vue, demeure inachevée jusqu'à ce qu'elle entre dans le monde. Mais une fois qu'elle est dans le monde, cette peinture ne peut pas être indifféremment mise en vente, pour exister le mieux possible. Par exemple, elle ne peut pas être vendue à une personne isolée dans l'Idaho et à l'immeuble du *Time-Life*, à New York, dans l'idée que les deux ventes auront le même effet sur l'œuvre et sur le monde. Elle ne peut pas être donnée à reproduire dans la presse grand public et dans un journal artistique sans que sa valeur et sa signification ne devienne confuse. Si les peintres décident que ces alternatives sont importantes, alors ils doivent décider comment, selon chaque contexte, et ils doivent être préparés à prendre en main les différentes conséquences. Car

de telles conséquences polarisent les véritables connexions que les artistes ont avec ceux qui sont autour d'eux, qui, en retour, ont leurs propres intérêts en jeu.

Les gens là-bas

Ce qu'on a appelé le public artistique n'est plus un petit groupe choisi dont les artistes peuvent dépendre pour obtenir régulièrement une réponse, favorable ou autre. C'est maintenant une grande masse diffuse, autant l'appeler le «public en général». Comprenant les lecteurs des hebdomadaires, ceux qui regardent la télévision, les visiteurs des foires internationales ici et là à l'étranger, les membres de clubs «culturels», les souscripteurs de cours d'art par correspondance, les organisations charitables, les comités pour l'amélioration de la ville, ceux qui font des campagnes politiques, les écoles et les universités – pour ne pas mentionner l'explosion des nouvelles galeries et des musées qui sont utiles au collectionneur privé, aux corporations et au simple citoyen –, ce public croissant est impliqué dans l'art pour des raisons aussi compliquées que diverses.

Une association communale peut vouloir une exposition stimulante et une conférence. Certains membres peuvent vouloir simplement un contact avec l'artiste; mais d'autres peuvent vouloir apprendre. Un département d'art à l'université peut vouloir galvaniser ses étudiants avec le défi du modernisme à son niveau le plus virulent autant que pour essayer de réveiller une faculté léthargique. Un homme politique, voyant un avantage à s'assurer l'aide de l'intelligentsia, peut sponsoriser des expositions municipales et, incidemment, devenir si intrigué par ce qui est exposé qu'il, ou elle, commence une collection. Une entreprise veut, non seulement le tout dernier art autour de ses usines, mais aussi un bon investissement et, avec les avantages fiscaux accompagnant un achat à grande échelle, une manière plaisante de philanthropie.

Les collectionneurs, la partie la plus concernée de ce public, sont eux-mêmes un composé de motivations. Nouveaux riches et nouveaux privilégiés, ils sont fondamentalement intelligents mais sans formation excessive propre à réfréner leurs enthousiasmes. Souvent grossiers, compulsifs et peu sûrs de leurs réponses, ils saisissent cependant l'œuvre d'avant-garde rapidement et sans détours. Ils soutiennent et achètent l'art avec un terrifiant mélange d'avidité maladroite («Wow, qu'est-ce que ça déménage!»), de suspicion («Est-ce que c'est bien, est-ce que j'en ai pour mon argent?»), de tactique de

marchandage à bon compte («J'en prendrai six à moitié prix!») et un sens profond de culpabilité hérité du côté philistin de leurs parents. (La chapelle de l'Arena de Giotto, à ce qu'on dit, a été offerte en expiation des péchés de son donateur; aujourd'hui, les amoureux de l'art peuvent dépenser de l'argent pour racheter le passé de leur pays sans tradition artistique.) Mais de tels contrastes dans les intentions ne sont pas franchement différents de ce que les artistes eux-mêmes expérimentent, aussi il n'est pas nécessaire d'insister sur ce point.

Globalement, cet intérêt croissant pour l'art stimule la pratique de l'art, comme les statistiques le confirment amplement. Non seulement cela renvoie à une esthétique pluraliste, mais cela suggère aussi que l'éventail des raisons que les gens ont maintenant d'être intéressés par l'art contemporain est suffisant pour que l'art soit dans la sphère publique. Ce ne sont pas tous les artistes qui peuvent bénéficier de toutes ces raisons, mais les artistes sont en position de transformer les signes de bienvenue à leur avantage; car, en aucun cas, les gens ne tirent profit des artistes.

La tâche est essentiellement éducative. Les artistes affrontent un public concerné, bon gré mal gré. Ce n'est pas une question de haine, et il est préférable d'être bien aimé qu'aimé à sa mort. Le devoir d'apprendre à se faire aimer incombe principalement aux artistes eux-mêmes. Leur travail consiste à se mettre à la disposition d'un public réceptif à ces nouvelles pensées, à ces nouveaux mots, à ces nouvelles attitudes même, à ce qui rendra leur travail mieux compris. S'ils ne le font pas, l'alternative, pour le public, est de retourner à ses vieilles pensées et à ses vieilles attitudes, chargées de stéréotypes d'hostilité et d'incompréhension.

Traditionnellement, une telle responsabilité revenait aux critiques et, jusqu'à un certain point, aux marchands. La division du travail était considérée dans l'ordre des choses quand l'art était assumé comme étant une matière d'ordre entièrement privé. Les intermédiaires ont surgi pour dire avec des mots aux différents publics ce que l'artiste était en train de faire avec des images. Mais, comme je l'ai relevé plus haut, les artistes d'aujourd'hui partagent ce travail sous la pression de leurs propres agents. En réalité, ils ont si bien œuvré en ce sens que le public, qui a encore peur de se sentir ridicule devant cette culture qu'elle vient de découvrir, aura son doute apaisé seulement par un mot rassurant de la part d'une source sûre. De tels artistes ne représentent plus simplement l'autorité «parce que créateurs»; on les pousse de plus en plus à devenir «créateurs parce que autorités». Il semble évident que le temps où

marchands et critiques lançaient les artistes en orbite, tandis que ces derniers jouaient aux génies, tire à sa fin.

La fin du Temple

Les tendances dont j'ai discuté ont affecté l'organisme le plus élevé de l'art : le musée. Ce cadre a été considéré comme la gloire ultime et parfois la sanctification de l'art (le tableau *Mona Lisa* est *enchâssé* au Louvre). Les artistes respectent encore cela.

Mais nous pourrions nous souvenir que le public du musée (avec celui des boutiques d'art) s'est développé principalement comme un substitut au patronage du palais et de l'Église. Physiquement, le musée est à mettre en parallèle direct par sa disposition, son apparence et sa fonction avec le grand art inaccessible qui nous entourait autrefois dans les monastères. En Europe, les monastères inemployés et les anciens palais sont devenus des musées; plus tard, en Amérique, le style de telles structures a été imité. Et par conséquent, nous avons les manières «aristocratiques» des conservateurs, la façon de parler à voix basse, le respect avec lequel chacun est supposé glisser d'une œuvre à l'autre. Une confusion s'est établie (et l'est encore) entre ces manières respectueuses et le respect de l'art.

Jusque récemment, loin d'apporter son soutien à l'art de son temps à la manière d'un page ou d'un prince, le musée était un conservatoire. Pour les artistes modernes, cela suggérait quelque chose de pire qu'un dépôt d'objets d'art; cela suggérait un dépôt pour artistes morts, et eux ils n'étaient pas encore morts.

Les conservateurs de ces palais et de ces églises très à la mode d'aujourd'hui (devant faire face à la rareté d'un art plus ancien et sincèrement sensibles aux nouvelles œuvres qui viennent d'être produites) essaient d'éviter ce stigmate poussiéreux en séduisant la foule du public avec des expositions itinérantes, des programmes éducatifs, des expositions faisant tourner rapidement des œuvres nouvelles, des concerts, des conférences et des forums présentés par des noms célèbres – et même occasionnellement un «scandale». *L'Hommage à New York* de Jean Tinguely, merveilleuse machine d'objets de récupération qui, partiellement et intentionnellement, s'est détruite elle-même en cours de fonctionnement était, avant d'être une œuvre d'art créée par un artiste novateur connu, un geste de publicité de la part du Musée d'art moderne qui a bénéficié aux deux parties.

La galerie commerciale entreprenante fonctionne comme un musée en miniature, et ce qui la distingue, ce sont seulement ses

mobiles plus ouvertement financiers. Les deux, essayant d'être engagés, donnent des représentations des rites de leur vie dans l'isolement du Saint des saints. Une maison consacrée à l'art est comme un coffret à bijoux où la vie n'a pas sa place; alors les musées (et les galeries) sont rapidement en train de perdre le contact avec le véritable art qu'ils sont si avides de promouvoir. Comme les artistes se mêlent de plus en plus au monde, leur œuvre est moins précieuse, moins susceptible de profiter d'un cadre dont le silence et l'intimité suggèrent une chapelle pour l'âme séparée du corps.

À un moment, l'art moderne, dans son chemin de la galerie au musée, faisait étape dans la maison du collectionneur, semblant déplacé là parce qu'il *existait* en fonction du musée. Maintenant c'est le contraire. Ce qui réunit l'art du Kitchen-Sink Art*, le Pop Art, l'art de l'Objet quotidien, l'Assemblage, la Culture du Déchet, les Réarrangeables, les Multiples et les Environnements, c'est leur appel à, et souvent leur implication au premier degré dans les thèmes et l'espace du quotidien, et ils apparaissent absurdes et ne fonctionnent pas dans les musées où ils *ne peuvent pas* exister en fonction du lieu. (Même le courant Hard Edge ou la peinture et la sculpture rétinienne, dont les formes sont plus retardataires, révèlent leur pureté précaire au contact de la vie active plutôt qu'en étant privés.)

En comparaison, le musée est donc un développement récent que nous avons assumé comme ayant toujours appartenu à la nature de l'art – bien qu'en fait la plus grande partie du passé ait eu lieu sans lui. Et il est déjà obsolète. Mais au moment même où l'art est en train de devenir intégré au monde, davantage de musées sont en construction pour l'enterrer. Il est tragique que les peintres et les sculpteurs, qui ont dénigré volontairement l'édifice comme étant une tombe, confie là l'œuvre de leur vie pour un enterrement précoce. Le seul espoir est que ce processus s'arrête bientôt et que les musées modernes soient transformés en piscines ou en boîtes de nuit.

L'argent de la classe moyenne, à la fois public et privé, pourrait être dépensé pour l'art de la classe moyenne, non pour des fantaisies de bon goût et de noble sentiment. Nous sommes tout autant capables de parler de l'inscription sociale d'une peinture que de celle d'un immeuble. Images, technique ou styles et appels moins évidents à un état supérieur de beauté, d'intelligence et d'esprit, tout cela affiche ses antécédents et ses buts (ou l'absence de ceux-ci), ainsi que toutes les autres choses dont il est question dans l'œuvre. L'art de la classe moyenne peut rechercher avec un vague regret la «classe», mais elle ne peut jamais y prétendre, car la «classe» n'existe pas ici. Les États-Unis sont un pays de bâtards sophisti-

qués, et quiconque prétend être raffiné se fait une réputation de nostalgique. La fausse classe est toujours objet de répulsion, mais même le doux rêve des choses d'antan est en train de devenir plus difficile à évoquer, à mesure que le temps nous sépare de nos origines européennes. La conscience historique est une part nécessaire de notre éducation, mais l'action contemporaine en est tout à fait une autre. Aujourd'hui, l'esprit et le corps de notre œuvre est sur les écrans de télévision et dans nos pilules de vitamines.

Épilogue

Quelques théologiens et quelques pasteurs ont suggéré que si, autrefois, les artistes allaient à l'église pour leur formation spirituelle, il pourrait être temps pour l'Église d'aller auprès des artistes. Depuis qu'ils ont quitté l'Église, au cours de ces deux siècles, ils ont détruit des barricades, ou sont allés dans les montagnes, ils sont devenus touristes et dandys, ils ont pris leur pouls, examiné leur tête, écouté leurs intestins faire du bruit, ramassé des guenilles avec les mendiants, vécu dans des caves avec les rats, marché sur la route, ou travaillé dans des boutiques de cigares. Et maintenant, ils ont l'air pressé le long de Madison Avenue et voyagent en avion autour du monde, alternativement trinquant dans des réceptions et dirigeant des séminaires dans les lieux les plus recherchés d'enseignement universitaire. Entre-temps, ils travaillent sobrement et assidûment, car il n'y a pas un moment à perdre. Le meilleur d'entre eux a osé parier sur le monde tel qu'il est, bon ou mauvais. Andy Warhol a dit qu'il voulait être une machine : un *deus «in» machina!* C'est peut être ce que l'Église doit apprendre.

Quel que soit le nouveau nom que nous donnions à l'identité de notre art, il restera dans l'avenir. Mais je soupçonne qu'il aura plus à voir avec les allées des supermarchés qu'avec les travées des maisons du Seigneur; plus à voir avec l'US Highway 1 dans une Ford Mustang qu'avec le chemin de la Vérité; plus à voir avec la psychologie sociale qu'avec le judéo-christianisme. L'astronaute John Glenn peut avoir saisi un aperçu du bleu céleste du hublot de son vaisseau spatial, mais j'ai admiré les lumières d'un ordinateur en fonctionnement. Et elles ressemblaient à des étoiles.

* Kitchen Sink Art (litt. «art évier de cuisine») : mouvement artistique dans les années 40 en Angleterre (NdT).

Les happenings sont morts : longue vie aux happenings!

(1966)

Les happenings ne sont que l'avant-garde souterraine d'aujourd'hui. La fin des happenings a été annoncée régulièrement depuis 1958 – toujours par ceux qui ne les ont jamais fréquentés – et tout aussi régulièrement depuis, les happenings se sont répandus tout autour du globe comme quelque virus chronique, évitant avec astuce les lieux habituels et se produisant là où ils sont le moins attendus. «Où ne pas être vu : à un happening», recommandait la revue *Esquire* il y a un an, dans son relevé annuel de deux pages sur ce qui est à la mode et démodé dans la grande culture. Et c'est exact! On va au Musée d'art moderne pour être vu. Les happenings sont la seule activité artistique qui peut échapper à l'inévitable «mort par trop de publicité» à laquelle tous les autres arts sont condamnés, parce que, destinés à une brève existence, ils ne peuvent jamais être surexposés. Ils sont morts, au sens propre du terme, chaque fois qu'ils se produisent. D'abord inconsciemment, puis intentionnellement, ils ont joué le jeu d'une obsolescence planifiée, juste avant que les mass médias ne commencent à faire entrer de force leur situation dans le canal étroit des arts standard (ce qui peut en quelque sorte relever du défi). Pour ces gens-là, la grande question est devenue : «Combien de temps cela peut-il durer?» Pour les happenings, ce fut toujours : «Comment continuer d'aller de l'avant?» Alors le mot *underground* a pris un sens différent. Là où autrefois l'ennemi de l'artiste, c'était le bourgeois satisfait de lui-même, c'est aujourd'hui le journaliste hippie.

En 1961, j'ai écrit dans un article :

Dans la mesure où un happening n'est pas une marchandise mais un événement de courte durée, du point de vue du peu de publicité

qu'il peut recevoir, il peut devenir un état d'esprit. Qui aura assisté à cet événement? Cela peut devenir comme les serpents de mer du passé ou les soucoupes volantes d'hier. Je ne devrais pas vraiment m'inquiéter, car, tandis que le nouveau mythe se développe de lui-même sans se référer à quelque chose de particulier, l'artiste peut atteindre à une merveilleuse intimité, célèbre pour quelque chose de purement imaginaire, tandis qu'il est libre d'explorer quelque chose que personne ne remarquera.

Ceux qui font des happenings, jaloux de leur liberté, détournent l'attention publique de ce qu'ils font actuellement pour, à la place de cela, créer un mythe autour de ce qu'ils font. Le happening? Il a eu lieu quelque part, il y a un certain temps; et d'ailleurs, plus personne ne fait ce genre de choses...

Il y a présentement plus de quarante hommes et de femmes qui «font» des sortes de happenings. Ils vivent au Japon, en Hollande, en Tchécoslovaquie, au Danemark, en France, en Argentine, en Suède, en Allemagne, en Espagne, en Autriche et en Islande – aussi bien qu'aux États-Unis. Probablement dix d'entre eux ont un talent de premier ordre. D'ailleurs, au moins une douzaine de livres sur ce sujet ou ayant un rapport à ce sujet sont actuellement disponibles : Wolf Vostell, *Décollage 4* (Cologne, 1964), publié par l'auteur; *An Anthology* [textes réunis par La Monte Young et publiés par Jackson MacLow et La Monte Young] (New York, 1963); George Brecht, *Water Jam* (Publications Fluxus, New York, 1963); *Fluxus 1*, une anthologie publiée par George Maciunas (Publications Fluxus, New York, 1964); Richard Higgins, *Postface and Jefferson's Birthday* (Something Else Press, New York, 1964); Michael Kirby, *Happenings* (Dutton, New York, 1964); Yoko Ono, *Grapefruit* (Wunternaum Press, Long Island, New York, 1964); Jürgen Becker et Wolf Vostell, *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme* (Rowohlt Verlag, Hambourg, 1965); Galerie Parnass, Wuppertal, *24 Stunden* (Verlag Hansen & Hansen, 1965); Al Hansen, *Primer of Happenings and Time Space Art* (Something Else Press, New York, 1965); *Four Suits*, œuvres par Philip Corner, Alison Knowles, Ben Patterson et Tomas Schmit (Something Else Press, New York, 1966); et, hiver 1965, un numéro de la *Tulane Drama Review*, numéro spécial Happenings édité par Michael Kirby, Tulane University, La Nouvelle Orléans. Jean-Jacques Lebel est sur le point de publier son livre à Paris, et mon livre *Assemblages, Environments, and Happenings* (Harry N. Abrams, New York) sortira ce printemps. A côté de cette littérature croissante,

il y a une bibliographie incroyable d'articles sérieux. Ces publications – et les quarante auteurs de happenings originaux – sont en train de propager le mythe d'un art qui est presque inconnu et, dans ses buts pratiques, inconnaissable.

À partir de là, il est dans l'ordre des choses d'introduire au cœur du mythe certains principes d'action qui auraient l'avantage d'aider à maintenir la bonne santé présente des happenings, quoique – et je dis cela avec un grand sourire, mais sans ironie – décourageant une évaluation directe de leur efficacité. Au lieu de cela, on en prendrait la mesure à travers les récits qui se multiplient, par les scénarios imprimés et les photographies occasionnelles d'œuvres qui ont eu lieu une fois pour toutes – et qui évoqueraient tout à fait cette aura de quelque chose qui respire encore juste après sa saisie immédiate plutôt qu'un enregistrement documentaire réalisé pour nous permettre de juger. En effet, c'est une rumeur voulue, dont le but est de stimuler autant que possible les fantasmes, aussi longtemps que cela nous conduit principalement loin des artistes et de leurs affaires. Sur ce plan, tout le processus tend à devenir analogue à l'art. Et sur ce plan, voici les règles du jeu :

1. *La ligne entre happening et vie quotidienne serait gardée aussi fluide et peut-être aussi indistincte que possible.* La réciprocity entre l'objet fabriqué et l'objet trouvé sera à son pouvoir maximal de ce point de vue. Deux véhicules entrent en collision sur l'autoroute. Un liquide violet s'échappe du radiateur cassé de l'un d'eux, et sur le siège arrière de l'autre, il y a un énorme chagement de poulets morts. Les policiers dressent un constat de l'accident, des réponses plausibles sont données, les conducteurs de la dépanneuse enlèvent les épaves, les dégâts sont payés, les conducteurs rentrent dîner...

2. *Les thèmes, les matériaux, les actions et les associations qu'ils évoquent doivent être pris dans n'importe quel contexte, excepté le contexte artistique, ses dérivés et son milieu.* Éliminer les arts et chaque chose qui, même de loin, les suggère, de même qu'éviter les galeries d'art, les théâtres, les salles de concert et les autres grandes surfaces culturelles (tels que boîtes de nuit et cafés), et un art à part peut se développer. Et c'est le but. Les happenings ne sont pas une variété d'«œuvre d'art total», comme l'opéra wagnérien voulait l'être, ni même une synthèse des arts. Contrairement à la plupart des arts standard, leur source d'énergie n'est pas l'art, et le quasi-art qui en résulte contient toujours quelque chose de cette identité incertaine. Un manuel des marines américains sur les tactiques de combat dans la jungle, une visite d'un laboratoire où les

reins artificiels en polyéthylène sont fabriqués, un embouteillage sur la Long Island Expressway sont plus utiles que Beethoven, Racine ou Michel-Ange.

3. *Le happening doit se disperser en différents endroits largement espacés, quelquefois en se déplaçant et en changeant.* Un seul espace de représentation tend à être statique et limitatif (comme la peinture toujours au centre du tableau). C'est aussi la convention de la scène de théâtre, empêchant l'utilisation d'un millier de possibilités comme lorsque, par exemple, dans les films on fait des prises de vue, sauf que, dans le film achevé, on peut seulement regarder, et non physiquement expérimenter les situations. On peut les expérimenter en élargissant graduellement la distance entre les événements dans un happening. D'abord, sur un certain nombre d'endroits le long d'une avenue où la circulation est très chargée; puis dans différentes chambres et à différents étages d'un immeuble d'habitation où certaines des activités sont sans relation les unes avec les autres; puis dans plusieurs rues; puis dans différentes villes néanmoins proches; finalement tout autour de la terre. Certains de ces événements peuvent prendre place en chemin d'un lieu à un autre, en utilisant les transports publics et la poste. Cela augmentera la tension entre les participants et leur permettra aussi d'exister plus par eux-mêmes sans une coordination intensive.

4. *Le temps, lié étroitement aux choses et aux espaces, doit être variable et indépendant de la convention de continuité.* Tout ce qui doit se produire, devra se faire ainsi dans son temps naturel, contrairement à cette pratique de séquences en musique où l'on ralentit arbitrairement et où l'on accélère en suivant un schéma structurel ou un but d'expressivité. Considérez le temps que cela prend d'acheter une canne à pêche dans un rayon de magasin animé juste avant Noël, ou le temps que cela prend pour poser les fondations d'un immeuble. Si les mêmes personnes sont engagés dans les deux activités, alors une action devra attendre l'autre pour être achevée. Si ce sont différentes personnes qui les réalisent, alors les événements peuvent se chevaucher. L'important, c'est que tous ces événements aient leur propre temporalité. Ils peuvent ou non coïncider selon les nécessités et les bonnes normes de la situation. Ils peuvent coïncider, par exemple, si les gens venant de différents lieux doivent se rencontrer à temps pour prendre un train quelque part.

5. *La composition de tous les matériaux, actions, images, et le temps et l'espace que cela prend doivent être assumés de la manière la moins artistique possible et, en plus, du point de vue le plus pratique.* Cette règle ne fait pas référence à quelque chose d'informe, car c'est

impossible; elle implique le fait d'éviter les théories de la forme associées avec les arts qui ont à faire avec l'arrangement en soi, telles que la technique sérielle, la symétrie dynamique, la forme d'un sonnet, etc. Si moi et d'autres ont lié le happening au collage d'événements, alors Times Square peut aussi être considéré de cette façon. Exactement comme certains collages sont disposés de façon à ressembler à des peintures classiques, d'autres font penser à Times Square. Cela dépend de ce sur quoi on met l'accent. Un happening se rapporte peut-être plus à une forme de jeu ou de sport qu'à une forme d'art; dans ce rapprochement, il est utile d'observer comment les enfants inventent les jeux auxquels ils jouent. Leur arrangement est souvent strict, mais leur contenu n'est pas encombré par l'esthétique. Le jeu des enfants est aussi social, par la contribution des idées de plus d'un enfant. Donc un happening peut être organisé par plusieurs personnes incluant, aussi bien, la participation du temps, d'animaux et d'insectes.

6. *Les happenings doivent être improvisés et joués par des non-professionnels, et une fois seulement.* Une foule doit réussir à engloutir tout ce qu'il y a dans une salle pleine de nourriture; une maison est détruite par un incendie; des lettres d'amour sont éparpillées dans un champ et réduites en pâte à papier par une pluie future; une vingtaine de voitures de location sont conduites dans différentes directions jusqu'à la panne d'essence... Non seulement il est souvent impossible et peu pratique de répéter de telles situations, mais, de plus, ce n'est pas nécessaire. Contrairement aux arts répertoriés, les happenings ont une liberté qui réside dans leur utilisation de situations réelles qui ne peuvent pas se répéter. En outre, puisque aucune aptitude n'est requise pour jouer les événements d'un happening, il n'y a rien à démontrer pour un athlète professionnel ou un acteur (et personne pour applaudir non plus); donc il n'y a pas de raison de répéter, parce qu'il n'y a rien à améliorer. Tout ce qui peut être laissé n'a de valeur qu'en soi.

7. *Il s'ensuit qu'il ne doit pas y avoir (et habituellement il ne peut pas y avoir) de public ou des publics pour regarder un happening.* En participant volontairement à une œuvre, connaissant le scénario et leurs attributions particulières au préalable, les gens deviennent une part réelle et nécessaire de l'œuvre. Elle ne peut pas exister sans eux, comme elle ne peut pas exister sans la pluie ou l'heure de pointe dans le métro, si l'une et l'autre sont exigées. Bien que les participants soient incapables de faire quelque chose et d'occuper toutes les places à la fois, ils connaissent le schéma général, à défaut des détails. Et comme les agents d'un réseau d'espion-

nage international, ils savent aussi que ce qu'ils font avec dévouement aura son écho et donnera son caractère à ce que les autres font ailleurs. Un happening qui reçoit seulement un accueil enthousiaste de la part d'un public assis n'est pas un happening; c'est simplement du théâtre avec une scène.

Les beaux-arts demandent traditionnellement, pour être appréciés, des observateurs physiquement passifs qui travaillent avec leur esprit pour découvrir ce que leurs sens enregistrent. Mais les happenings sont un art d'activité, exigeant que création et réalisation, œuvre d'art et connaisseur, œuvre d'art et vie soient inséparables. Comme l'Action Painting dont ils ont tiré leur inspiration, ils séduiront probablement ceux qui trouvent la vie contemplative en soi inadéquate.

Mais l'importance donnée à une action faite à dessein suggère également les affinités des happenings avec des pratiques marginales par rapport aux beaux-arts, telles que les parades, les carnavaux, les jeux, les expéditions, les voyages organisés, les orgies, les cérémonies religieuses, et tels rituels séculaires comme les opérations élaborées par la Mafia, les manifestations pour les droits civiques, les campagnes nationales pour les élections, les nocturnes du mardi dans les grandes surfaces d'Amérique, le spectacle donné par les voitures au moteur gonflé, les dragsters et les motos, et – ce n'est pas le moins important – toute la fantastique explosion de l'industrie de la publicité et des communications. Chacune de ces pratiques joue avec les matériaux du monde sensible, et les résultats sont en partie des cérémonies conscientes vécues jour après jour. Les happenings, affranchis des restrictions dues aux matériaux des arts conventionnels, ont découvert le monde sur le bout des doigts, et les résultats intentionnels sont presque des rituels, à ne jamais répéter. Contrairement au style «plus élégant» du Pop Art, de l'Op Art et du cinétisme, où l'imagination est filtrée à travers un médium spécialisé et un lieu d'exposition privilégié, les happenings ne font pas de simples allusions à ce qui est en train de se passer dans nos chambres à coucher, dans les magasins et les aéroports; ils sont exactement là. Combien poignant est le fait que, aussi loin que les arts soient concernés, cette vie au-dessus du sol demeure *underground*, sous terre!

L'art expérimental (1966)

Le monde est plein d'artistes artistiques, certains d'entre eux tout à fait bons. Mais il y a très peu d'expérimentateurs. Les styles de l'avant-garde dirigeante d'aujourd'hui sont engagés dans quelque chose d'autre.

Le Hard Edge a le mode de fonctionnement le plus manifestement conservateur. Les formes qu'il utilise, appliquées au tableau standard, ou au tableau «à découpe» ou à l'«objet», sont un résumé des abstractions néo-classiques des années 1920-1945, avec une dose récente de papiers découpés de Matisse, ce qui lui permettait d'entrer en parallèle avec l'effet de grande échelle de l'expressionnisme abstrait, tout en évitant la méthode romantique. Sa composition, cependant, est plus contemporaine : elle favorise la juxtaposition plutôt que la mise en relation. Les dérivés du cercle, du carré, du triangle et les formes ondulées s'arc-boutent, plutôt que de se joindre par échos et permutations comme dans l'art plus ancien. Mais ce dispositif est partagé par l'Assemblage, le Pop, quelques phases retravaillées de l'Action Painting, et même par les Environnements et les happenings. Bien que les deux derniers relèvent plus du genre que du style et ne soient «directifs» en aucun cas, ils sont mentionnés pour montrer comment le fait d'utiliser la juxtaposition est courant. Et toute utilisation courante est antithétique avec l'expérimentation.

L'Op Art intensifie les théories sur la couleur du pointillisme, via Albers et le jeu de fatigue rétinienne des roto-reliefs de Duchamp. Ses motifs et leurs arrangements restent dans la tradi-

tion futuriste-constructiviste puriste, dont les conventions, faisant écho aux modèles moirés industriels, aux diagrammes de la psychologie et aux publications techniques, ont été réabsorbées par les Op artistes. Bien qu'il y ait dans ce style (et dans le Hard Edge aussi bien) de subtiles différences avec le passé, l'impression que l'on éprouve devant l'Op Art n'est pas son aspect nouveau, mais sa familiarité. Son intérêt réside dans sa création d'un nouveau, plus palpable, en cette disparité entre l'illusion d'un mouvement chromatique et les stimuli habituellement statiques qui en sont les causes, mais les stimuli eux-mêmes sont bien «râpés». La même chose peut être appliquée aux manifestations cinétiques.

Le *symbolisme abstrait*, ou *Colorfield Painting*, se situe dans la ligne qui passe de Newman et de Rothko à travers le purisme jusqu'au cercle symboliste autour de Mallarmé. Caractérisé par une réduction de moyens si extrême qu'elle approche le vide, attirant le spectateur par de très subtils changements de nuances et de tons, son attrait particulier provient de la tension psychique causée par l'usage prolongé et obsédant d'une seule idée utilisée dans ses moindres variations – à l'intérieur d'une peinture, et de peinture à peinture. Mais appliquant le principe du «thème et variation» dans un état d'immobilisme, dans sa continuité même il ne peut pas être appelé expérimental.

L'*Ob* (ou objet) *Art*, l'*Art objectal*, a deux aspects. L'un est une version contemporaine de la tradition du ready-made et de l'objet trouvé : au lieu de porte-bouteilles et de bois flottant, ce sont des équipements électroniques et des briquets. Aucun commentaire supplémentaire n'est nécessaire. L'autre est la contrepartie physique dans l'espace réel du Hard Edge et des sortes de peinture Colorfield les plus radicales. L'*Ob Art* partage un goût pour de grandes structures très simples, habituellement géométriques, dont les surfaces blanches monochromes et le traitement impersonnel suggère d'abord un modèle réduit d'architecture, de mobilier, ou des revêtements industriels d'essence neutre. Il évoque donc la même histoire puriste et constructiviste que les peintures. Néanmoins, la plupart des œuvres de cette veine n'ont pas un tel propos (la métaphysique est impopulaire aujourd'hui). Les unes et les autres existent franchement en soi, sans plus de références, ou bien elles trahissent un esprit «froid», figé, dirigé contre la recherche «chaude» de leurs prédécesseurs pour une expérience profonde. La liberté de cette sorte d'*Art objectal* réside dans ses

relations ambiguës avec la culture et la vie. Mais précisément, comme il est nécessaire que l'histoire de l'art définisse son point de départ et ses visées, on a besoin d'un groupe d'artistes pratiquant tous une activité quasi répétitive pour souligner leur intention; c'est-à-dire une intention de non-intention. Il joue avec cette idée comme un enregistrement populaire, son insistance augmentant avec sa récurrence. Et bien que ce puisse être un acte de dévotion, ce n'en est pas pour autant un acte expérimental.

Le *Pop Art* continue à affirmer un goût pour la stylisation, de même qu'il limite son imagerie au nostalgique, au chic ou à l'outré et à ses méthodes de perfectionnement et de parodie des techniques de production en série. Sur le plan de la composition, il emprunte au photomontage, à la mise en pages et à la présentation design, ou au montage des séquences d'images dans la bande dessinée et au cinéma, techniques utilisées isolément ou en répétition, qui sont elles-mêmes dérivées des formes les plus précoces de l'art moderne. Le *Pop Art* est par excellence un art de cliché délibéré, mais dans sa préoccupation de virtuosité, il exclut d'avance l'expérimentation. Les gens préoccupés par le style ne peuvent pas expérimenter parce que ce qu'ils stylisent doit toujours être explicite.

L'*Assemblage* est potentiellement le plus libre de nos «ismes» présents : il renonce à la consistance à tous égards, favorisant les juxtapositions de ce qui n'est pas seulement les formes d'un tout, comme dans le Hard Edge, mais aussi les matériaux et les objets différents les uns des autres. Néanmoins, l'*Assemblage* est une excroissance du collage cubiste. Et dans la pratique, il n'est pas vraiment différent de ce territoire rendu familier par Dada et le surréalisme : la corbeille à papiers urbaine et le rêve œdipien. Son contenu a été actualisé pour inclure accessoires de douche, pneus, postes de télévision, morceaux de moteurs rouillés et enseignes de néon (sur ce point l'*Assemblage* rejoint le *Pop*). Mais habituellement ces éléments se présentent par fragments, ou tout le groupe de morceaux constitue un fragment de réalité commune, à la manière du cubisme tardif; et ainsi nous sommes continuellement en train de jouer par nos réponses actuelles avec le premier quart de ce siècle.

L'avant-garde fonctionne comme le grand Art; sa généalogie est expliquée bien clairement dans les colonnes des événements culturels : Untel engendra Untel, qui engendra... Elle est de l'ordre du dévelop-

pement plutôt que de l'ordre de l'expérimentation. Cependant si c'est un truisme que l'art, comme n'importe quoi d'autre, a son passé, l'art moderne, jusque récemment, s'est comporté comme s'il était une exception. Il était nouveau, flambant neuf, sans antécédents. Il faisait table rase du passé dans un geste merveilleux d'autosuffisance. L'histoire, c'était démodé, et les influences étaient habituellement déniées en dépit de l'évidence du contraire. Une ère nouvelle était en train de naître. Pour le public, stimulé par des exposés sur les cercles d'avant-garde au début du xx^e siècle, l'art contemporain, considéré comme un tout, fut reconnu en tant qu'art expérimental.

Maintenant, nous connaissons mieux les choses. Nous admettons en haussant les épaules qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil et nous nous consacrons à magnifier des différences marginales. Comme pour les savons populaires, la même mousse sort avec des nuances de bleu, de bleu verdâtre, de turquoise et de lilas, chacune théâtralement nouvelle... Pourtant, si la caractérisation de l'art moderne comme art expérimental était incorrecte, il reste intéressant de spéculer sur ce que pourrait être un art expérimental. L'idée a le parfum inévitable de quelque chose de casse-cou. Cela sent la sauvagerie, le trouble, c'est un bon combat...

Expérimenter : mémoires d'écoliers à propos d'excentriques bricolant dans leur garage avec des fils de fer tordus, des étincelles jaillissantes, des éprouvettes bouillonnantes, des gadgets qui font un bruit métallique, de soudaines explosions... Tom Swift, Frankenstein, Jules Verne, et maintenant les astronautes (je me suis souvent demandé quel effet cela produirait d'avoir la première boutique de hot-dogs sur la lune). Imaginez quelque chose qui n'a jamais été réalisé auparavant, par une méthode jamais utilisée auparavant, dont le résultat serait imprévu. L'art moderne n'est pas comme cela; c'est toujours de l'Art.

C'est le côté aventurier. Ajoutez à cela la vision professionnelle qu'ont les jeunes artistes de nos jours, qu'ils sont instruits historiquement à un degré extraordinaire et que leur connaissance de ce qui est en train de se passer est incroyable. Il est presque impossible de faire le plus petit geste sans évoquer des références qui sont instantanément reconnues en tant qu'histoire. Parmi les connaisseurs, dont le nombre est sans cesse grandissant, les innovations sont affrontées sans débats contrairement à toute attente, comme s'ils avaient renoncé à en tirer des conclusions. La prédiction des choses à venir n'est pas l'affaire des prophètes et des charlatans; elles dépendent des possibilités de calculer sur la base d'une abondance de données rendues disponibles à chaque minute par les systèmes de communication.

Mais si quelque chose survenait manquant de références historiques, même pour un court moment, cette situation pourrait être expérimentale. Certaines lignes de réflexion pourraient être coupées ou court-circuitées, et normalement les esprits sophistiqués se trouveraient eux-mêmes pris de court.

Une telle position peut être voulue, travaillée. Elle partage avec la tradition de modernité militante le seul ingrédient essentiel de nouveauté qui a été confondu avec l'expérimentation : l'extrémisme. Car l'expérimentateur, de même que l'extrémiste ou la personne aux opinions radicales, étant aux limites extérieures, est dans une très bonne condition pour focaliser son attention sur des problèmes urgents, mais les problèmes posés par l'expérimentateur sont philosophiques plutôt qu'esthétiques. Ils parlent de questions d'existence plutôt que de sujets artistiques. Par contraste, la peinture extrémiste – le cubisme par exemple – n'a pas du tout besoin d'être expérimentale; pour le public, ce peut n'être pas plus qu'une évolution incontestablement rapide d'une mode antérieure. Les bonds en avant accomplis par le peintre sont simplement trop grands pour que le public suive rapidement.

Les artistes qui développent les choses savent ce qu'est l'art. Du moins ils ont foi en lui comme en une discipline dont l'horizon peut être étendu. Les expérimentateurs n'ont pas une telle foi. Ce qu'ils connaissent des arts et de la variété des théories esthétiques confirment leur suspicion que l'on peut faire dire à l'art ce qu'on veut, tout, ou rien, ou quelque chose. La seule chose qui les empêche de devenir coiffeurs ou fermiers est leur curiosité persistante sur ce que l'art pourrait être en plus de ce que chacun d'autre en a fait.

On peut soutenir que nous ne sommes pas réellement en train de négocier avec des alternatives. Si presque tout l'art moderne est un art en développement, consciemment ou non, avec un arbre généalogique de commentaires, de citations et d'annexes, alors les véritables notions d'expérimentation et de risque sont elles-mêmes un héritage des cent dernières années. Mais la différence critique implique ici une séparation entre les *attitudes* culturelles et les *actes* culturels : les attitudes qui doivent s'appliquer à une zone encore non étiquetée, entre ce qui a été appelé art et la vie ordinaire. Métaphoriquement, ce déplacement est presque une schizophrénie fabriquée, et dans le décalage, une mentalité unique peut prendre la relève.

Une fois sur cette ligne, les artistes expérimentaux sont ceux que le public et leurs propres collègues artistes considèrent « hors du coup », mais aussi ceux qui le croient à propos d'eux-mêmes. Ils *

se sentent jetés à la dérive. C'est l'opposé de naïfs, mais le passé comme instrument de mesure est devenu inutilisable pour eux; il n'y a pas de traditions où l'on puisse puiser, pas d'allusions à l'œuvre de contemporains, pas de problèmes esthétiques, et pas de solutions apparentes. De telles circonstances sont rares, comme les artistes extrémistes doivent l'admettre; eux, au moins, ont une idée claire de ce qu'ils sont en train de faire (en dépit de leurs affirmations, *a posteriori*, que tandis qu'ils travaillent, ils ne le savent pas). Le détachement des expérimentateurs culturels du corpus de la culture peut être si grand que leur état n'est pas tant isolé que métaphysiquement sans nom.

Une telle aliénation n'a rien à voir avec la condition sociale de l'artiste; s'il y a des causes dans la société, elles reflètent la crise existentielle générale plutôt que le conflit en train de décroître entre les arts et la classe bourgeoise. Elle n'a pas non plus à voir avec les doutes personnels et le désespoir que tous les artistes ont connu au cours de leur œuvre. Ils souffrent quand le magique ne va pas bien; ils se sentent impuissants à servir certains principes dans lesquels ils croient, et chaque chose leur semble chaotique. Mais l'œuvre d'un artiste avance pauvrement à cause d'un manque de confiance et d'estime de soi, et non à cause de l'expérimentation. L'incertitude pour les peintres et les sculpteurs peut n'être pas un avantage, mais pour l'artiste qui expérimente, c'est la condition *sine qua non*.

En 1953, Robert Rauschenberg a exposé un certain nombre de grandes toiles entièrement noires et entièrement blanches (réalisées en 1951) sur lesquelles la peinture était appliquée à plat et sans modulation. Rien de plus n'a été fait sur ces toiles. Elles ont été considérées comme une plaisanterie par la plupart des artistes engagés dans l'école de New York. Et cependant, ce sont les œuvres pivots de l'artiste, car dans le contexte de tapage et de gestes de l'expressionnisme abstrait, elles nous ont mis soudainement face à un silence engourdissant, dévastateur. Même en concédant des nuances salvatrices dans l'association du noir et du blanc, l'implication selon laquelle aucune œuvre n'a été réalisée ni l'art attendu démontré a laissé les spectateurs avec eux-mêmes, avec le vide en face d'eux. Les noirs de la peinture se sont déplacés à travers l'écran blanchi, qui réfléchissait les images floues de leurs esprits réticents, parce qu'un tel «rien» était intolérable. Ils peuvent avoir saisi un reflet de cette idée qu'à présent beaucoup

de choses, si ce n'est tout, ayant à faire avec l'art, la vie et la pensée leur étaient renvoyées comme relevant de leur responsabilité, et non de celle de la peinture. Et c'était choquant. Mais Rauschenberg, de son point de vue, ne voulait pas choquer; il «voulait faire une peinture».

À peu près à la même époque, Rauschenberg demanda à Willem De Kooning, qu'il admirait, un dessin, dans le but de l'effacer. De Kooning a donné son accord et Rauschenberg a effacé le dessin. Cette demande, souvent racontée, a aussi été interprétée comme une manière spirituelle de se donner de l'importance. Mais je trouve qu'il faut davantage mettre cela en regard avec son équivalent, quoique psychologique : l'effacement d'une peinture sensuelle et de son contenu personnel de la surface de tableaux noirs et blancs. C'était, d'une manière similaire, dénier l'esthétique. Symboliquement, l'effacement a fonctionné comme, disons, la renonciation à la vie du monde par un saint ermite, mais dans le cas présent exercée à l'intérieur de la profession de peintre et de dessinateur.

Cela sembla probablement gênant à Rauschenberg, en raison de sa sensibilité à l'art, comme cela sembla agressif à De Kooning. Mais quand Rauschenberg demanda un dessin à effacer, les deux artistes se sont impliqués dans un drame qui les dépassait et qui a neutralisé les sentiments personnels. Celui qui était plus jeune a senti que De Kooning comprendrait cela parce que, dans le propre travail de De Kooning, un processus équivalent qui consiste à supprimer et à repeindre interminablement a souvent fait que ses tableaux paraissent non finis et impliquent l'impossibilité de l'art. La négation de Rauschenberg reconnaissait tacitement le combat de De Kooning avec le précat le plus profond de l'art moderne, qui ne pourrait pas apporter les solutions utopiques aux maux de ce monde qu'il avait autrefois promises. Au mieux, il pourrait être seulement l'effort de l'artiste pour faire quelque chose qu'il a sentie honnête, comme Harold Rosenberg l'a souvent signalé. Là encore, Rauschenberg voulait simplement «faire un dessin». En effaçant l'art, il pouvait rendre l'art possible.

Les renoncements ne sont pas une nouveauté. Préméditées, comme ce fut le cas pour Rauschenberg, elles ont été un moyen de parvenir avec fraîcheur et honnêteté à ce qui ne pouvait pas être achevé en continuant comme avant. Saint François, bourgeois de la ville, est parvenu à l'honnêteté en «effaçant» sa vie séculière et en communiant avec la nature. En faisant cela, il est devenu innocent (et par la suite a traité avec les hommes aussi bien). Le rêve du retour à l'innocence fait partie de l'histoire depuis un long moment

et a été le cri plaintif de l'artiste moderne depuis l'impressionnisme. Mais l'innocence d'un adulte est toujours le produit d'une lutte. Aujourd'hui, dans une génération qui ne croit plus à la pureté de l'enfance, l'innocence n'est pas quelque chose avec laquelle nous sommes nés – quelque chose a été autrefois, soit perdue, soit retrouvée. C'est une invention intellectuelle que nous sommes éternellement en danger de perdre aussitôt que nous semblons l'atteindre.

Pissarro et, plus tard, les futuristes envisageaient l'idée de mettre le feu aux musées, non sous le coup de la perversité, mais pour exprimer leur grande envie d'être désencombrés de la séduction du passé qui les aveuglait pour le présent; c'est-à-dire pour une vie moderne dont l'instantanéité est la contrepartie visible dans le monde quotidien de l'innocence apparente de l'enfant ou du saint. D'une façon moins romantique, l'art de Mondrian était une poursuite méthodique de la même chose. Son effet sur l'œil et sur l'esprit est celui d'une plénitude d'action visuelle et de son contraire dont la conséquence paradoxale est le vide, un tableau blanc, une *tabula rasa*. J'ai décrit autre part («L'Impureté») comment cela avait été occasionné par un processus continu d'annulations optiques et plastiques, et j'avais cité Mondrian en train de dire : «L'élément destructeur est beaucoup trop négligé dans l'art.»

Mais la recherche des impressionnistes et des futuristes, pour n'avoir pas d'ardoise vis-à-vis du passé, était plus ou moins intuitive, tandis que Mondrian en a fait la méthode sans fin de son œuvre. Les effacements de Rauschenberg étaient radicaux et décisifs et ne laissaient pas de place pour une action ultérieure dans ce domaine. Les peintures noires et blanches ne pouvaient pas être répétées.

Rétrospectivement, dans la mesure où ces actions étaient un effacement, elles étaient aussi une expérimentation. Le mot *expérimentation* suggère, parmi ses différentes significations, «la vérification ou la mise à l'épreuve d'un principe», et le principe en jeu en 1953 était explicitement (chez Rauschenberg) la créativité, et implicitement tout art. C'est une convention de supposer que l'être humain est créatif et qu'il exprime cette créativité dans des œuvres appelées art. Remettre en question cette hypothèse dans les activités de peinture et de sculpture (c'est-à-dire non verbales) demande une méthode qui à la fois admet la créativité dans l'art et la remet en question sur son propre terrain. C'est ce que Rauschenberg a fait. Le fait de savoir si l'expérimentation en art était en soi de l'art n'était pas très clair alors – bien qu'en 1966 ce soit devenu de l'art. Les quelques personnes intéressées à cette époque semblaient ne pas s'en soucier. Ce qui était important, c'était qu'un artiste fasse quelque chose sans ambiguïté, à

charge pour moi de rappeler que cela créait un grand doute sur le plan esthétique et, peut-être, personnel.

Le mouvement était irréversible (comme un suicide) et ne permettait ni réduction ni amplification. Cela n'avait rien à voir non plus avec l'essence pure, les états symboliques ou l'unité mystique, mais cela avait beaucoup à voir avec le fait d'être complètement privé de la méthode la plus élémentaire pour mener à bien quelque chose de productif. C'était le prix de l'expérimentation, posant comme elle l'a fait l'alternative, soit de sauter à l'aveuglette, soit d'affronter l'impuissance spirituelle. Rauschenberg n'a jamais douté de la valeur de l'art comme rêve culturel; il a mis en question son existence comme un fait. Affronter de tels choix a rendu facile le fait de sauter; il n'y avait rien d'autre à faire. Pour lui et pour nous qui avons vu les peintures noires et blanches, ces œuvres étaient une fin pour l'art et un commencement. Chaque fois que l'ombre humaine fait intrusion dans un tableau pour un moment, tout devient possible et les conditions de l'expérimentation entrent en scène. Cette possibilité, les artistes le savent, est l'idée la plus effrayante de toutes.

Ce n'est pas un hasard si les limites qui divisent les arts sont rapidement tombées et que tout est en train de devenir confus. Il n'y a pas de claires distinctions entre dessin et peinture, peinture et collage, collage et Assemblage, Assemblage et sculpture, sculpture et sculpture environnementale; entre sculpture environnementale, étalages et décors de théâtre; entre ces derniers et les Environnements; entre les Environnements, le design architectural et l'architecture en soi; entre les beaux-arts et les arts commerciaux; et, finalement, entre un art de n'importe quelle sorte (happenings) et la vie. C'est la voie que le monde emprunte parce que, apparemment, c'est la vie qu'il veut emprunter. (Est-ce qu'il y a une ligne entre le nord et le sud, à la frontière sud de l'état de Pennsylvanie ou pour le préjugé racial... et où est tout cela?) Les distinctions conventionnelles ne sont pas simplement inadéquates; elles sont épuisantes, et la fatigue sied bien au non-artiste.

Les distinctions conventionnelles d'ailleurs, dans la mesure où elles sont maintenues par un petit nombre d'hommes et de femmes très doués, ne sont pas tant acceptées comme l'ordre naturel des choses qu'énoncées comme des articles de foi ou comme les présupposés d'une idéologie : «*La bonne peinture sera toujours la bonne peinture*», ou «*Le principal courant de l'art moderne conduit*

inévitablement à l'abstraction; toutefois...» Chacun sait ce qui se passe, bien que personne ne sache jusqu'à quel point ou dans quel but. Il peut arriver que la seule conclusion sûre à en tirer soit que les traditions trouvent leur place aujourd'hui côte à côte avec les non-traditions précisément *parce qu'*aucune distinction ne peut être faite. Le melting-pot américain est devenu une marmite globale, et l'esprit américain est un Assemblage.

Des «conclusions sûres» peuvent nous aider à garder pied dans une situation artistique précaire, gouvernée comme elle est par une prise de conscience historique. Elles sont inutiles cependant pour les artistes expérimentaux, excepté comme points de départ. Ni les artistes expérimentaux ni les artistes «artistiques» ne peuvent éviter l'histoire et le pluralisme esthétique; mais les expérimentateurs sont par tempérament moins susceptibles d'être capables de prendre une position dans leur kaléidoscope culturel. Pour trouver un endroit où s'arrêter, ils doivent renoncer à quelque chose. Pour eux, toutes les valeurs existantes sont également bonnes et également peu convaincantes. Affirmer l'une d'elles demande de la découvrir à nouveau par quelque méthode encore inconnue; ou quelque autre valeur doit être découverte de la même façon. Si cette décision de nier quelque chose n'est pas faite à temps, une conséquence proche de la catatonie peut être attendue.

Je vous le concède, c'est artificiel et psychologiquement, cela peut être dangereux car nous ne perdons pas tout ce à quoi nous essayons de renoncer. Mais comme dans l'exemple de Rauschenberg il y a treize ans, l'artiste peut n'avoir pas vraiment le choix. Il ou elle saute, sinon...

La chose à faire est de prendre le taureau par les cornes et d'essayer de le faire bouger. Au lieu de commencer par les styles et les techniques, les artistes doivent faire violence à leurs croyances concernant l'idée même qu'ils ont de l'art; ils doivent détruire tant de distinctions, si nombreuses soient-elles, qui existent encore dans cette idée, et accepter de se perdre dans la confusion et l'insécurité (examinant posément ce qui déjà marche tout seul dans le monde). Dans un jour, dans une semaine ou dans un an, bien des choses seront claires à nouveau. Il est alors temps de démarrer dans toutes les directions. Nous augmentons la confusion en agitant la clarté et nous luttons pour l'ordre dans le but de perdre nos esprits. Nous avons entendu ce cri de guerre auparavant, mais son but a toujours été de laisser l'activité se développer. L'activité

ralentit quand nous sommes sûrs qu'il y a des réponses et quand nous sommes sûrs qu'il n'y a pas de réponse.

Une caractérisation un peu plus précise des artistes expérimentaux peut maintenant être proposée. Ils disent en général qu'ils font de l'art, et c'est ce que tout le monde pense. Mais ils ne sont sûrs de rien quant à la pérennité de leur art dans le futur, tandis que les artistes de l'Art savent qu'ils sont toujours en train de faire de l'art, bon ou mauvais. Si les artistes expérimentaux disent à l'occasion que ce qu'ils font n'est pas de l'art, cet énoncé ne doit pas être compris comme une ironie pour souligner la nature du doute; car ils sont en train de parler comme des artistes à d'autres artistes et à des critiques. Leur action est problématique seulement pour ceux impliqués dans la profession, qui disent aussi au public, *via* les informations dans les médias, que c'est un problème pour eux. Ils savent que, aussi contradictoire que cela soit, n'importe quelle action non-art prise dans le contexte du monde de l'art peut devenir de l'art par association. Toutefois, ils se gardent de pousser ce qu'ils font vers des terrains où règne une incertitude de plus en plus grande. Leurs démarches deviennent d'autant plus concluantes que la validité de leur méthode les élude. Plus leur objectif de découvrir est irrésistible, moins le résultat de cette méthode est prévisible.

De telles conditions auront probablement cours une fois seulement dans la vie de chaque artiste. Si les artistes découvrent quelque chose de valable dans le processus, il y a de fortes chances pour qu'ils cessent d'expérimenter et consacrent le reste de leur carrière à creuser ce qu'ils ont trouvé et, arrivés à ce point, ils rejoindront la communauté la plus nombreuse des artistes. Mais s'ils veulent continuer à expérimenter, même si c'est seulement de temps en temps, leur méthode peut être appliquée aussi rigoureusement que dans les débuts.

Cela signifie qu'ils effacent cette idée de leur profession en tant que valeur et qu'ils acceptent seulement ce qui existe sans aucun doute prodigieusement : la vie. Ils n'ont pas besoin de se référer à un argument cartésien pour vérifier leur existence. Pour les artistes, si l'existence est douteuse – c'est-à-dire si la vie est un rêve –, alors elle est tout entière de l'art, auquel cas c'était insensé de l'avoir restreinte à un tel registre étroit de langage de rêve comme la peinture et la sculpture. Si la vie n'est pas un rêve, alors ce qui a été appelé art est différent et peut aisément être renié. En outre, les avant-gardistes semblent dans tous les cas être déterminés à confondre les deux, car tout ce qu'ils touchent a une façon de se transformer en rêves. Si chaque rêve qui se succède est appelé art et qu'on lui refuse sommairement

rement toute valeur, alors statistiquement une série sans fin de découvertes s'offre à eux. L'innocence, après tout, est possible.

Rejeter l'art et être un artiste parce que c'est valorisant ne fait cependant pas automatiquement d'eux des artistes sans valeur. Et, par contraste, la vie, ou le rêve de la vie, ne devient pas automatiquement une valeur, et de cette manière de l'art. Les peintres ou les sculpteurs ne peuvent pas «éteindre» leur passé comme ils le feraient d'une lumière. Michel-Ange, Bach, Ictinus, Shakespeare, De Kooning, Rauschenberg et leurs œuvres ne peuvent être dévalués simplement par décret, démolis par des écrits, mais seulement par une discipline délibérée d'éradication.

Chaque jour, les anciens artistes de l'Art, dos au mur face au poids de la mémoire et de leur formation, se détournent d'une manière insistante des livres, des expositions, et ils «parlent boutique» avec des amis pointant le fait que la séduction de l'art a cessé. Ils agissent comme des moines, ou comme des criminels repentis. Les symptômes de manque de celui qui est accoutumé à casser de l'art ne sont pas moins navrants que ceux de la personne qui est accrochée à l'héroïne. De manière similaire, tourner le dos à l'art durant ce temps se révélera aussi fatal pour les artistes expérimentateurs que le matérialisme, le crime et la drogue le sont pour les utilisateurs.

Une abstinence de cette sorte ne fonctionne que dans un contexte de gens bien informés. Les novices et les personnages falots qui agissent dans un but intéressé ne peuvent renoncer à rien parce qu'ils ne possèdent rien sinon l'inexpérience et/ou le manque de respect. Sous la bannière du Refus, ils voudraient simplement mettre à la place naïveté et licence qui, s'ils continuaient jusqu'à un certain stade, approcheraient le pathologique. L'homme – ou la femme – de ce monde, pour qui le test de l'art est un impératif éthique, ne peut pas faire cela non plus par hasard ou par intuition. Le fait de suivre ses sensations comme elles viennent, de se promener ici et là comme si l'on était à la recherche de coquillages sur la plage, conduira presque certainement à des clichés. La sensibilité et le jugement portés au hasard ne sont plus des sources d'illumination pour les meilleurs esprits, parce que des esprits moins bons les ont mis hors service. La perspicacité (si vraiment il faut se donner la peine de l'avoir) doit maintenant être obtenue à travers une pensée et des opérations mentales méthodiques. L'enseignement universitaire que la plupart des artistes reçoivent aujourd'hui leur donne des raisons de douter de l'art et les moyens

pour à la fois le détruire et le recréer. L'expérimentation est une affaire philosophique, mais son résultat peut être explosif.

Les artistes expérimentaux nient toujours l'art à l'intérieur du cercle de l'art, soumettant leurs actions alternatives à l'acceptation comme la forme préférable de ce qu'ils ont rejeté. Même si, occasionnellement, ils refusent l'accréditation quand elle est donnée, ils agissent ainsi pour prolonger l'atmosphère expérimentale, puisque l'expérimentation ne pourrait pas être jouée ailleurs sans perdre son identité ainsi que les problèmes qu'elle se propose d'aborder. Cette acceptation comme art, et peu importe qu'elle survienne de façon tardive, est, de mon point de vue, le but à atteindre. L'ambiguïté temporaire de l'action expérimentale est appropriée, car quitter l'art, c'est s'échapper de rien; ce qui est supprimé émerge sous une forme déguisée. Un résidu d'esthétique et de chefs-d'œuvre reste à l'intérieur de nos paupières comme des modèles de mémoire semi-consciente. La tâche est de construire une pression psychologique suffisante pour libérer des transformations de ce matériel *l'énergie* de l'art sans ses marquages.

Posé différemment, si l'action quelconque d'un artiste se revendique en tant que renonciation de l'art, elle peut être considérée comme de l'art et, dans ces circonstances, le non-art est impossible. Déchirer un journal dans la vitrine d'un magasin peut ne pas signifier simplement qu'on est en train de faire une litière pour des chiots; la vitrine du magasin pourrait devenir un Environnement où les chiens pourraient jouer un rôle. Le bruit sourd des gouttes de pluie sur la poussière pourrait devenir une fabuleuse peinture sonore; des fourmilières pourraient devenir de grandes architectures en mouvement; les cris perçants d'un millier d'étourneaux semblables à des taches sur la cime des arbres pourraient se transformer en un incroyable opéra; la cage des singes du zoo pourrait émettre une puissante orchestration d'odeurs révoltantes, étranges, et même plaisantes. Des termes artistiques tels que *peinture*, *architecture* et *opéra* sont utilisés en toute connaissance de cause pour mettre en évidence l'aisance avec laquelle un déplacement peut se produire entre un mode de référence et un autre.

Une fois que l'on a compris que l'objectif est d'élever cette tension interne à un tel niveau que la conversion du non-art en art sera électrisante, il sera plus tard facile alors de comprendre pourquoi les expérimentateurs doivent impitoyablement arracher le dernier lambeau de référence à l'art dans chacune de leur pensée et dans chacun de leurs enthousiasmes. Il ne suffit pas de refuser tout contact avec les musées, les salles de concert, les librairies et les

galeries. Et il ne suffit pas non plus de sortir de son esprit l'actualité de la peinture, de la poésie, de l'architecture, des pièces musicales, de la danse et du cinéma. Ces artistes doivent aussi rejeter la facilité de faire une métaphore chaque fois que cela devient apparent, et cela deviendra apparent souvent. Ils doivent mettre de côté tous les échos conscients des médias artistiques, le contenu et les méthodes de formation artistique.

La peinture, par exemple, a d'autres usages que celui dans les tableaux. Les expérimentateurs pourraient trouver que cela vaut la peine de regarder la façon dont les peintres, suspendus à leurs cordes, barbouillent du minium sur les poutres qui s'écaillent du pont George-Washington. En ce qui concerne le contenu, si les natures mortes, les gestes de supplication, les lignes verticales sur un espace rectangulaire, les porte-bouteilles, Dick Tracy, les jeunes gens contemplant des crânes ou les macaronis «Ranzoni» ont été identifiés à de l'art, l'expérimentateur doit éviter cela. (Autant que je sache, personne n'a jamais mis un Roto-Rooter, c'est-à-dire une machine destinée à nettoyer les égouts, dans une œuvre d'art.) C'est la même chose avec les pratiques de la composition : toutes les habitudes d'élaboration thématique, de contre-variation, d'inversion, de rime, de tension spatiale, de transition et d'équilibre, si importantes dans la formation d'un artiste, doivent être rejetées. Les transposer pour les faire agir sur des matériaux non-art aurait automatiquement pour résultat un développement de l'histoire de l'art récente. La seule forme qu'une chose possède est ce à quoi elle ressemble ou ce qu'elle fait. C'est-à-dire que si un poulet court, mange de la nourriture pour poulets et va sur son perchoir, c'est toute la composition demandée et toute la composition dont l'expérimentateur a besoin pour y songer. Ce n'est pas une absence de forme, car le cerveau ne peut que fonctionner sur des schémas. C'est simplement une façon d'éviter la distinction artistique familière entre la matière (le médium) et sa malléabilité (la forme). Le point de vue de l'expérimentateur doit se fixer sur des récurrences et des relations, mais ces dernières auront plus à voir avec la régularité du pouls et des saisons qu'avec l'aspiration à l'artifice et à l'habileté.

En ce moment même, nous ne sommes pas seulement en train de dresser des plans de bataille; nous sommes aussi en train de suggérer des réponses actives. La question est : que *font* les artistes expérimentaux? Ils pourraient s'installer tranquillement dans un arbre

avec des amis, tous peints en noir, et quand les étourneaux se poseraient, pousser des cris perçants avec eux. Des micros amplifieraient le bruit à travers un système de sonorisation caché. Bruit à vous déchirer les tympanes. Probablement le silence aussitôt après. Ils pourraient louer un bulldozer et dresser une fourmilière de taille humaine à côté d'une vraie fourmilière. Les gens ramperaient lentement telles des fourmis, escaladant et puis redescendant le tertre, allant et venant en file indienne. Ils pourraient dynamiter cinquante parcelles de prairie durant un orage, et jeter par la suite deux cents fûts métalliques, qui résonneraient et rebondiraient.

Et ainsi de suite. Dans un restaurant à distributeurs automatiques, on mange. Situation normale. Soudain ceux qui mangent lancent leurs assiettes sur le sol et sortent tous en même temps. Dans l'intervalle, à l'heure de pointe dans le métro, un groupe de passagers commence à crier du plus fort qu'ils peuvent et frappent sur des batteries de cuisine pendant quelques secondes. À l'arrêt suivant, ils sortent et affrontent les flics. Trois heures du matin à la station de métro déserte de Whitehall Street. Un labyrinthe déroutant de rampes, d'escaliers et de couloirs reliant plusieurs lignes de métro. Les balayeurs descendent de la rue, balayant la poussière et repoussant les corps, tandis que d'en bas du papier goudronné est déroulé vers eux. Quand les deux groupes se rencontrent, les corps sont recouverts avec le papier goudronné. Les balayeurs et les poseurs de papier rentrent chez eux. Alors des masses noires restent dans les couloirs. Après un moment, les gens recouverts de papier remontent et fourrent le papier goudronné dans des corbeilles à papier et rentrent chez eux aussi... Des spectateurs se tiennent autour de Times Square, attendant un signal d'une fenêtre. Il ne vient pas pendant un long moment. Quand il a lieu, il leur intime de marcher à un endroit sur le trottoir et de se coucher sur le sol. Un camion vient le long du trottoir et ils sont chargés dessus et emportés au loin...

D'un seul coup, les problèmes esthétiques sur lesquels des générations ont débattu sont jetés par-dessus bord : les questions classiques concernant la «discretion de l'objet d'art», la «distance psychique», la «forme pure» et la «forme signifiante», la «transformation de la nature à travers un médium d'expression», l'«unité de temps et de vitesse», la «permanence», et ainsi de suite, qui ne sont jamais l'objet d'une pratique, ou alors d'une pratique si générale qu'on n'obtient rien en s'appuyant sur elles. La véritable question est que, jusqu'à ce que ces actions soient écrites ici, ou, si elles ne sont pas écrites, jusqu'à ce qu'elles soient relevées par ceux qui se

nomment eux-mêmes artistes, elles pourront difficilement être classées comme faisant partie des beaux-arts.

Cet espace inhabité est l'endroit même de l'expérimentation. Et plus longtemps les artistes pourront garder dans la balance le jugement du monde de l'art sur ces actions, entre son acceptation comme Art et son rejet comme quelque chose en marge de la société, plus ils pourront croire en la validité de ce qu'ils font. Car ils jouent contre le fait que c'est de l'art qui arrive trop tôt. Le jugement peut être difficile – souvent les artistes et le public sont pris au piège dans une situation qui s'éclairera après avoir été établie –, mais le contexte demande une critique rétrospective. Si quelque chose de valable doit demeurer pour nous demain, il faudra que ce soit un mythe. Un mythe doit forcer l'admiration, encore plus qu'une peinture, et quelqu'un doit décider de le faire vivre, et même altéré, il peut exister dans sa forme nouvelle. À ce moment, il devient de l'art.

Imaginons le suicide d'un peintre obscur. C'est autour de 1950. Il vit dans un appartement le long de la voie de chemin de fer à New York et il peint de grands tableaux entièrement noirs. Il en recouvre la plupart des murs, et il fait tout à fait sombre dans l'endroit où il habite. Peu après, il change pour des peintures entièrement blanches. Mais il fait une chose curieuse : il se met à entourer chacune des pièces de quatre peintures construites pour simplement remplir l'espace, positionnant la dernière avant de se déplacer dans la pièce suivante. Il commence par la chambre et finit par la cuisine (qui donne sur l'entrée). Là il peint les mêmes quatre panneaux blancs, mais il ne les laisse pas. Il construit une série de cubes de cette façon : l'un à l'intérieur de l'autre, chacun plus petit. On l'a trouvé mort, assis à l'intérieur du dernier.

Son acte est tragique, parce que cet homme ne pouvait pas oublier l'art.

Imaginons le suicide d'un peintre obscur. C'est autour de 1950. Il vit dans un appartement le long de la voie de chemin de fer à New York et il peint de grands tableaux entièrement noirs. Il en couvre la plupart des murs, et il fait tout à fait sombre dans l'endroit où il habite. Peu après, il change pour des peintures entièrement blanches. Mais il fait une chose curieuse : il se met à entourer chacune des pièces de quatre peintures construites pour simplement remplir l'espace, positionnant la dernière avant de se déplacer dans la pièce suivante. Il commence par la chambre et finit par la

cuisine (qui donne sur l'entrée). Là il peint les mêmes quatre panneaux blancs, mais il ne les laisse pas. Il construit une série de cubes, de cette façon : l'un à l'intérieur de l'autre, chacun plus petit. Il projette d'être retrouvé mort, assis à l'intérieur du dernier cube. Mais la pensée d'en finir avec la vie laisse la place à la pensée de savoir comment il tourne magnifiquement autour. Il ouvre les cubes en les cassant, il quitte l'appartement, fabrique une image bien ressemblante de lui-même, retourne pour la poser sur sa chaise mortuaire, réinstalle tous les panneaux, et ensuite invite ses amis pour voir ce qu'il a fait.

Cet acte est tragique parce que cet homme ne pouvait pas oublier l'art.

Imaginons le suicide d'un peintre obscur. C'est autour de 1950. Il vit dans un appartement le long de la voie de chemin de fer à New York et il peint de grands tableaux entièrement noirs. Il en recouvre la plupart des murs, et il fait tout à fait sombre dans l'endroit où il habite. Peu après, il change pour des peintures entièrement blanches. Mais il fait une chose curieuse : il se met à entourer chacune des pièces de quatre peintures construites pour simplement remplir l'espace, positionnant la dernière avant de se déplacer dans la pièce suivante. Il commence par la chambre et finit par la cuisine (qui donne sur l'entrée). Là il peint les mêmes quatre panneaux blancs, mais il ne les laisse pas. Il construit une série de cubes de cette façon : l'un à l'intérieur de l'autre, chacun plus petit. On l'a trouvé mort, assis à l'intérieur du dernier.

Actuellement, le peintre raconte cette histoire à ses amis comme un projet qu'il a en tête. Il voit comment ils l'écoutent avec attention, et il est satisfait.

Cet acte est tragique parce que l'homme ne pouvait pas oublier l'art.

L'art expérimental n'est jamais tragique. Il est un prélude.

Manifeste

(1966)

Autrefois, la tâche de l'artiste était de faire de l'art de bonne qualité; maintenant, c'est d'éviter de faire de l'art d'aucune sorte. Autrefois, le public et les critiques devaient faire leurs preuves; maintenant, ils sont pleins d'autorité et les artistes sont pleins de doutes.

L'histoire de l'art et de l'esthétique est dans tous les rayons de bibliothèque. À ce pluralisme des valeurs, ajoutez le flou actuel dans les limites séparant les arts, et séparant l'art de la vie, et il est clair que les vieilles questions de définition et les normes d'excellence ne sont pas seulement futiles, mais naïves. Même les distinctions d'hier entre art, anti-art et non-art sont de pseudo-distinctions qui simplement nous font perdre notre temps : un vieil immeuble vu de côté rappelle les tableaux de Clyfford Still, les engrenages d'une machine à laver la vaisselle sont comme le *Porte-Bouteilles* de Marcel Duchamp, les voix dans une station de chemin de fer sont des poèmes de Jackson MacLow, les bruits de nourriture dans un restaurant de quartier sont du John Cage, et tout peut être partie d'un happening. Qui plus est, comme l'«objet trouvé» suppose le mot trouvé, le bruit ou l'action, il demande aussi l'environnement trouvé. Non seulement l'art devient la vie, mais la vie refuse d'être elle-même.

La décision d'être un artiste suppose ainsi l'existence d'une activité unique et d'une série d'actes sans fin qui le nient. La décision établit immédiatement le contexte à l'intérieur duquel toutes les démarches de l'artiste doivent être jugées par les autres comme étant de l'art, et aussi les conditions qui font que l'on considère la perception de toutes les expériences de l'artiste comme probablement (plutôt que possiblement) artistiques. Autre chose, faire, observer, ou penser est de l'art – que j'en ai l'intention ou non – parce que quelqu'un d'autre au courant de ce qui se passe

aujourd'hui va probablement dire, faire, observer et penser à propos de cela que c'est de l'art à un moment ou à un autre.

Cela fait que s'identifier soi-même comme étant un artiste est ironique, une attestation de talent non pour une pratique spécialisée, mais pour une attitude philosophique devant l'alternative fuyante entre le *pas tout à fait art* et le *pas tout à fait vie*. Le mot *artiste* fait référence à une personne obstinément prise au piège dans le dilemme des catégories qui fonctionnent comme si aucune d'entre elles n'existait. S'il n'y a pas de différence claire entre un assemblage avec du son et un concert de «bruits» avec des éléments visuels, alors il n'y a pas de claire différence entre un artiste et un marchand de ferraille.

Bien que ce soit un lieu commun de rapporter de tels actes et de telles pensées à la galerie, au musée, à la salle de concert, au théâtre ou aux librairies sérieuses, agir ainsi émousse le pouvoir inhérent à un champ clos de paradoxes. Cela rétablit la certitude du sens de l'esthétique que ces milieux ont autrefois proclamée dans une société philistine, tout autant que cela convoque une histoire d'attentes culturelles qui va à l'encontre de la nature poignante et absurde de l'art aujourd'hui. Le conflit avec le passé s'ensuit automatiquement.

Mais là n'est pas la question. Les artistes contemporains n'en sont pas à supplanter l'art moderne récent par un art de meilleure sorte; ils se demandent quel art pourrait exister. L'art et la vie ne sont pas simplement mêlés; l'identité de chacun est incertaine. Poser ces questions sous la forme d'actes qui ne sont ni semblables à l'art ni semblables à la vie tandis qu'on les situe dans le contexte encadré du lieu d'exposition conventionnel, c'est suggérer qu'il n'y a réellement pas d'incertitude du tout : le nom de la galerie ou du théâtre avec son entrée des artistes nous rassure sur le fait que tout ce qui est contenu à l'intérieur est de l'art, et que tout le reste est la vie.

Spéculation : la philosophie professionnelle au cours du xx^e siècle s'étant généralement elle-même mise à l'écart des problèmes de la conduite humaine et de ses finalités joue à la place de l'art le dernier rôle en date en tant qu'activité professionnelle; elle pourrait avec justesse être appelée philosophie dans l'intérêt de la philosophie. À l'existentialisme est assignée pour cette raison une place plus proche de la psychologie sociale qu'à la philosophie par une majorité d'académiciens, pour qui éthique et métaphysique sont au mieux une recherche de la définition des concepts et de la logique. Paul Valéry, connaissant la tendance à l'auto-analyse de la philosophie et désirant préserver chez elle quelque chose de l'ordre de la

valeur, suggère que même si Platon et Spinoza peuvent être réfutés, leurs pensées demeurent des œuvres d'art étonnantes. Maintenant que l'art est de moins en moins de l'art, il reprend le rôle premier de la philosophie comme critique de la vie. Même si sa beauté peut être réfutée, il demeure étonnamment riche de pensée. Précisément parce que l'art peut être confondu avec la vie, il force l'attention sur le but de ses ambiguïtés pour «révéler» l'expérience.

La philosophie deviendra de plus en plus impuissante dans sa recherche de la connaissance verbale aussi longtemps qu'elle échoue à reconnaître ses propres fondements : le fait qu'une petite partie seulement des mots que nous utilisons soit précise dans leur signification et qu'une plus petite proportion seulement de ceux-ci contienne des significations qui nous intéressent d'une manière vitale. Quand les mots seuls ne sont pas un véritable index de la pensée, et quand sens et non-sens deviennent rapidement allusifs et à plusieurs niveaux avec l'implication plutôt que la description, l'usage des mots comme outil pour délimiter précisément sens et non-sens peut être une tentative sans valeur. Le LSD et le LBJ évoquent tout un faisceau différent de significations, mais tous les deux participent d'un besoin de codification; et le code joue la même fonction de condensation que le symbole en poésie. La «neige» à la télévision et la musique d'ambiance Muzak dans les restaurants sont des accompagnements d'une activité consciente dont le manque soudain produit un sentiment de vide dans la situation humaine. L'art contemporain, qui a tendance à «penser» à travers le multimédia, l'intermédia, les couches, les fusions et les hybridations, est d'une manière plus proche parallèle à la vie mentale moderne que nous n'en avons conscience. Par conséquent, ses jugements peuvent être justes. Le mot *art* pourrait bientôt devenir un mot vide de sens. À sa place «programme de communications» serait un label plus imaginaire, attestant de notre nouveau jargon, de nos rêves technologiques et gestionnaires et de notre envahissante mise en contact électronique des uns avec les autres.

Happenings identifiés comme tels (1967)

À partir de maintenant, ceux qui voudront écrire ou parler intelligemment des happenings devront préciser de quelle sorte de phénomène il s'agit. Le mot *happening* est un mot familier, et cependant il ne signifie presque rien pour tous les habitués qui l'entendent et l'utilisent. Considérons ce qui suit :

Il y a quelques temps, un numéro de la *New Republic* a publié un éditorial sur la campagne politique de Bobby Kennedy qui annonçait sur sa couverture : «Bobby Kennedy est un happening.»

Howard Moody, pasteur à la New York Judson Church, m'a envoyé la réimpression d'un excellent sermon intitulé «Noël est un happening».

Le disc-jockey Murray The K avait une fois ponctué son discours de défoncé avec un : «C'est comme un *happening*, mec!» Dans son nouveau métier, avec sa voix maintenant soigneusement modulée, il énonce l'indicatif de WORFM, la «station happening».

Une publicité pour les cosmétiques, composée d'un tourbillon de bruits astucieux et suggestifs conduisant au nom du produit se terminait par une voix sensuelle déclarant : «C'était un happening – par Revlon».

Pour l'inauguration de la Grande Année de la «Décongélation spirituelle», le premier commissaire aux parcs de Manhattan sponsorisait des concours de peinture, réservait le parc aux cyclistes le dimanche,

faisait voler des cerfs-volants dans Sheep Meadow à Central Park, organisait une bataille sur le lac, une démonstration fantaisiste de patins à glace et une bataille officielle de boules de neige, invitait le public à regarder les étoiles et partout en ville a fourni une phrase pour expliquer tout cela : «Les happenings de Hoving».

Des groupes de hippies, des discothèques, des réunions d'associations de parents d'élèves, des sorties du Rotary Club, un orchestre populaire de rock and roll, un tube des Supremes, un assortiment de jeux de société et au moins deux festivals réguliers de films – ont tous été appelés happenings.

La *Saturday Review* s'est demandé récemment dans un article de fond si l'histoire américaine n'était pas un happening; il y a même eu un analyste dans la presse, l'hiver dernier, qui, cyniquement, a jugé notre guerre au Viêt-nam comme «un happening devenu incontrôlable».

Mais tout est arrivé en même temps un dimanche de janvier. Dans le *New York Times Magazine*, un meuble design a été intitulé «1966 fut un happening». Cela résumait une année entière de nos vies. L'implication évidente était que la vie elle-même est un happening. Et dans un certain sens, elle l'est peut-être, bien que son sens doive être pour plus tard.

Qu'est-ce que la cinquantaine d'auteurs de happenings dans le monde pense du happening? Avec eux, aussi, la variété d'opinions est déconcertante. La plupart, y compris moi-même, ont essayé de se débarrasser du mot *happening*, mais cela semble déjà futile. En admettant un certain degré d'extrême simplification, six directions prévalent grossièrement. Parmi elles, il y a une bonne quantité de chevauchements et de continuelles recombinaisons. Aussi difficile que cela puisse être de trouver un happening pur de chaque sorte, les futurs critiques trouveront cependant cela utile pour identifier d'aussi près que possible la sorte d'œuvre dont nous parlons. (Il y a autant de différence entre certains happenings qu'entre Beethoven et les barres de chocolat Hershey.)

D'abord il y a le style *Night-Club* ou *Combat de coq* ou *Théâtre de poche*, dans lequel de petits publics se rencontrent dans des caves, des pièces ou des ateliers. Ils se pressent tout contre les exécutants et sont occasionnellement poussés dans l'action de quelque manière simple. Du jazz peut être joué, un couple peut faire l'amour, de la nourriture peut être cuite, un film peut être pro-

jeté, des meubles peuvent être réduits en pièces ou du papier déchiré en morceaux, des mouvements de danse peuvent être exécutés, des lumières peuvent changer de couleur, de la poésie ou des mots de toute sorte peuvent être déversés en surimpression par des haut-parleurs, ou dans le désordre. Dans ce cas, une ambiance de forte intimité prévaut partout.

Une extension de ce type de happening est l'*Extravaganza*. Présenté sur des scènes de théâtre ou dans des arènes à de vastes publics, il prend la forme d'un catalogue tout à fait somptueux des arts modernes – avec danseurs, acteurs, poètes, peintres, musiciens et quantité d'autres talents qui apportent leur contribution. Dans son concept de base (probablement inconscient), l'*Extravaganza* est un opéra wagnérien mis au goût du jour, un *Gesamtkunstwerk*. Cependant, ses caractéristiques et ses méthodes sont habituellement plus légères, ressemblant aux cirques à trois rangées et aux revues de vaudeville dans la façon dont ils ont été développés auparavant par les dadaïstes ou les surréalistes. Ce type de happening est la seule sorte avec laquelle le public a une certaine familiarité, et incidemment, avec lequel il se sent à l'aise à quelque degré que ce soit. Sous sa forme édulcorée, il a émergé comme le fonds de commerce des discothèques et de la scène psychédélique.

Il y a ensuite l'*Event* [Événement], dans lequel un public, à nouveau habituellement assis dans un théâtre, assiste à un fait court tel qu'une simple lumière allant et venant ou une trompette en train de jouer tandis qu'un ballon sort du pavillon jusqu'à ce qu'il éclate. Ou bien il y a la prolongation d'une action unique, tel qu'un homme marchant de long en large à travers la scène pendant deux heures. Le plus fréquemment, l'humour pince-sans-rire rejoint ou alterne avec une attention disciplinée à un petit phénomène, ou à un phénomène habituellement sans importance.

Ensuite, il y a le style de happening *Visite guidée* ou *Joueur de flûte*. Un groupe choisi de gens est conduit à la campagne ou dans une ville, parmi les immeubles, les cours, les parcs et les boultiques. Ils observent les choses, on leur donne des instructions, on leur tient des discours, ils découvrent les choses qui leur arrivent. De cette manière, l'accent mis sur un mélange de platitude et de fantastique fait de ce voyage un équivalent moderne du voyage spirituel de Dante. Le créateur de ce type de happening, plus qu'un simple cicerone, est en effet un Virgile délivrant un message.

Le cinquième type de happening est presque entièrement mental. C'est un art d'*Idée* ou une *Suggestion* littéraire quand il est écrit sous sa forme usuelle de courtes notes. «Il pleut à Tôkyô»;

«Remplir un verre d'eau pendant deux jours»; «Là-bas»; et «Lumière rouge sur le pont de Brooklyn» en sont des exemples. Ils peuvent être joués mais n'ont pas besoin de l'être (et souvent ils ne le sont pas). Ils suivent l'implication duchampienne selon laquelle l'art est dans ce qu'il y a dans l'esprit de celui qui regarde, qui peut en faire de l'art ou du non-art à volonté; une pensée est aussi valable qu'une action. La simple notion que le monde est plein d'activités ready-mades permet tout à fait sérieusement à n'importe qui de «signer» le monde entier ou une partie de ce dernier, sans rien faire en réalité. La responsabilité pour un tel quasi-art repose alors entièrement sur les épaules d'un individu qui se charge de l'accepter. Le reste est essentiellement contemplatif, mais peut conduire à la longue à une action pleine de sens.

La sixième et dernière sorte de happening est du type *Activité*. Il est directement impliqué dans la vie de tous les jours, ignore les théâtres et le public, est plus actif que méditatif et proche en esprit des sports physiques, des cérémonies, des fêtes, de l'escalade en montagne, des jeux simulés de guerre et des manifestations politiques. Il participe aussi des rituels journaliers inconscients du supermarché, des trajets en métro aux heures de pointe et du brossage des dents tous les matins. Le happening de type *Activité* choisit et combine des situations où l'on peut participer plutôt que regarder, ou juste réfléchir.

De ces six catégories de happenings, la dernière m'apparaît la plus séduisante, et à coup sûr la plus risquée. C'est la moins encombrée par des antécédents artistiques et la moins professionnelle; elle est donc libre et permet de se confronter à la question soulevée plus haut, savoir si la vie est un happening, ou si un happening est un art de la vie. Poser la question me semble préférable au fait de défendre le happening contre son véritable démarrage *comme* forme d'art. Ce type d'*Activité* est risqué parce qu'elle perd aisément la clarté de sa position paradoxale d'être un art-vie ou une vie-art. L'habitude peut conduire des auteurs de happening à dépendre de certaines situations privilégiées et à les perfectionner à la manière d'artistes conventionnels. Ou bien leurs choix peuvent devenir si peu distincts des événements journaliers que leur participation dégénère en routine et en indifférence. De l'une ou l'autre façon, ils auront perdu le lien entre eux-mêmes, leurs coparticipants et l'environnement.

Il est possible maintenant de considérer la différence entre le happening et une campagne de publicité, un trajet en train de ban-

lieue ou la Bourse. Ou bien, si tout cela semble trop prosaïque – malgré la qualité délibérément prosaïque de certains happenings –, il y a le récent tremblement de terre en Alaska, le procès pour meurtre de Candy Mossler, le moine bouddhiste qui s'est immolé par le feu à Saïgon, et pour détendre l'atmosphère de manière piquante, le Fou qui jette des ordures, lequel recouvre périodiquement plusieurs pâtés d'immeubles à New York avec du papier découpé.

Clairement, aucun de ces exemples n'était initialement un happening. Néanmoins l'un d'entre eux *pourrait* l'être si quelque auteur de happening voulait l'inclure. La distinction vient simplement du fait que l'on assigne une nouvelle ou une multiple série de fonctions à une situation où tout se passe habituellement d'une manière conventionnelle; et c'est au minimum la prise de conscience de cette possibilité. Nous pourrions imaginer que Candy Mossler était un travesti dont chaque apparition dans les journaux provoquait celle dans le happening correspondant qui consistait à s'habiller comme elle le faisait et à enregistrer ses pensées personnelles. Celles-ci seraient plus tard envoyées à «Mme» Mossler, signées avec son nom et son adresse.

Un happening est toujours une activité orientée vers un but, qu'elle soit ludique, rituelle ou purement contemplative. (Il peut même avoir pour but l'absence de but.) Avoir un but peut être une façon de prêter attention à ce qui n'est communément pas remarqué. Le but implique une opération sélective pour chaque happening, le limitant à certaines situations parmi de très nombreuses options. Les sélections individuelles faites par les auteurs de happening sont aussi personnelles que leur influence sur des personnages moins importants est évidente. Le caractère expressif de la sélection d'images-situations peut être autoritaire ou passif, mais le choix lui-même suggère une mise en valeur : ce qui est présenté en vaut la peine d'une certaine façon. Ce qui est laissé de côté, en vertu de son exclusion définitive, en vaut moins la peine pour le temps présent : il est retiré du champ de notre attention. Si la vie peut être un happening, c'est seulement une petite portion de vie qui peut être appréhendée comme tel; et seul un auteur de happening prendra la décision de l'appréhender ainsi. Si nous parlions de peinture ou de musique, ce que je suis en train de dire semblerait être un truisme. Mais le vaste et vertigineux non-sens à propos de ce que sont les happenings rend nécessaire d'insister sur quelques-unes de leurs caractéristiques actuelles.

Comme nombre de tentatives sociales, et comme toute tentative créative, les happenings sont une activité morale, ne serait-ce

que par ses implications. L'intelligence morale, par opposition au moralisme ou au côté prédications, surgit vivante dans un champ d'alternatives pressantes. Les certitudes morales tendent à être au mieux pieuses et sentimentales, et au pire de la bondieuserie. Dans leurs divers modes, les happenings ressemblent aux meilleurs efforts de la recherche contemporaine quant à l'identité et au sens, car ils prennent assise parmi le déluge moderne d'informations. En face d'une telle pléthore de choix, ils doivent être classés parmi les actes les plus responsables de notre temps.

La forme d'art de l'environnement (1968)

L'article de Robert Morris «Antiforme» (*Artforum* 6, n° 8, 1968, p. 33-35) identifie quelques problèmes formels qui demeurent non résolus. Le premier est suggéré par le titre lui-même. En dépit de sa promesse dramatique, il n'y a rien de militant dans les paroles de Morris ou dans ses œuvres, rien qui pourrait être analysé comme prenant position *contre* la forme. Aussi ce qu'il veut dire par *antiforme* n'est pas clair, à moins que cela ne signifie «non-forme», et si ce terme plus doux recouvre ce qui est impliqué, il est évident que, bien que quelqu'un puisse être contre la forme d'un point de vue idéologique, l'alternative non formelle n'est pas moins formelle que son ennemi formel. Littéralement, la non-forme, comme le chaos, est impossible. En fait, elle est inconcevable. La structure du cortex cérébral et toutes nos fonctions biologiques nous permettent seulement des réponses ordonnées et des pensées d'une sorte ou d'une autre. Pour des raisons culturelles et personnelles, nous devons préférer tel modèle à tel autre – c'est-à-dire un tas de merde à une série de cubes –, mais les deux sont également formels, également analysables.

Ainsi le tas de feutre épais de l'œuvre intitulée *Sans titre* de 1967-1968 (dont je me hâte de dire que je l'aime beaucoup) est un arrangement de pièces uniformément colorées, uniformément nuancées de matériau similaire. Dans ses boucles et dans ses plis, la distribution de courbes douces et de tournants en épingle à cheveux est à peu près la même partout. La surface de feutre à laquelle Morris s'est attaqué pour assumer ces formes ou simplement laisser le feutre s'arranger lui-même à partir de sa propre nature physique n'altère pas sa forme évidente. Ce qui importe ici, c'est qu'il y a un thème observable et un jeu de variations se produisant en l'absence

cependant de strictes hiérarchies comme ce qui a été développé par la tradition du «all over» ces vingt dernières années. En outre, l'ensemble de la configuration est une forme approximativement symétrique en forme de chauve-souris et une division A-B-A dans la zone du haut, ou celle du mur. Il apparaît, aussi, que la longueur de cette zone supérieure fait exactement écho à la zone sur le sol. La consistance prévaut, et prévaut encore, et prévaut encore; il n'y a ni affectation à l'antiforme ni à la non-forme.

On peut arguer que cette analyse n'est pas assez holistique pour nos nouvelles sensibilités, que c'est une analyse relationnelle surimposée à la sculpture. Mais la réponse à cet argument doit être que personne ne peut voir cette sculpture d'aucune autre façon qu'à travers ses relations formelles, à cause de la manière dont elle était faite originellement, et de la manière dont elle est maintenant montrée en reproduction dans une revue. Les raisons de ces contraintes suivent. Elles mettent directement en lumière le second problème majeur, formel : comment se libérer du rectangle.

La nouvelle œuvre de Morris, et celles des autres artistes illustrant cet article, ont été réalisées dans un atelier rectangulaire pour être montrées dans une galerie rectangulaire, reproduites dans une revue de format rectangulaire sur des photographies rectangulaires, toutes alignées selon des axes rectangulaires pour des mouvements de lecture rectangulaires et des modèles de pensée rectangulaires. (C'est pour de bonnes et suffisantes raisons que nous sommes tous «carrés».) Les œuvres de Morris, de Pollock, d'Oldenburg et d'autres fonctionnent en contraste, ou de temps en temps en conflit, avec les espaces qui les encadrent. Les lignes régulières et les coins mesurables dans de tels espaces nous disent combien lointaine, combien grande, combien douce, combien atmosphérique, et vraiment combien «amorphe» est une œuvre d'art à l'intérieur de ces lignes et de ces coins. Le fait d'être rectiligne, par définition, est relationnel; et aussi longtemps que nous vivons dans un monde dominé par cette figure géométrique et par d'autres, partie d'un tout, nous ne pourrions pas parler d'antiforme ou de non-forme, excepté comme un type de forme en relation à un autre type (rectiligne).

Morris ne doit pas être allé à New York durant le milieu des années 50 et au début des années 60 et il n'a pas vu les Environnements et les installations environnementales pour les happenings réalisés par Dine, Oldenburg, Whitman et moi-même. Ils étaient proches de ce qui l'intéresse maintenant, excepté qu'ils employaient une grande variété de médias. Succédant de près aux pulsions d'extension illimitée de l'expressionnisme abstrait, ils étaient

composés d'une prépondérance de matériaux fragiles, doux et irréguliers tels que grillage métallique, morceaux de plastique, carton, paille, chiffons, journaux, bouts de caoutchouc, feuilles d'étain, et un bon nombre de simples débris. L'usage de tels matériaux, immédiatement posés au hasard, empêche toute mise en ordre. Le courant de sculpture d'Oldenburg a ses racines dans son carton souple, son papier mâché et les formes en toile de jute de ces années-là.

Contrairement à la sculpture pourtant, qui a une place dégagée autour d'elle, ces Environnements tendaient à remplir, et souvent en fait ils ne le remplissaient pas, tout l'espace les contenant, oblitérant presque la définition régulière des pièces. Et bien que les artistes doivent avoir eu des soucis moins pressants que celui d'empêcher leurs activités d'être subordonnées à ce qui l'enfermait architecturalement, la pensée était dans l'air et le traitement des surfaces dans la pièce était assez insouciant. Le fait important était que presque chaque chose était construite dans l'espace où elle était montrée, non pas transportée de l'atelier à la vitrine. Cela permettait une transformation bien plus minutieuse d'un loft particulier ou d'une devanture de magasin, et cela a sans doute encouragé une plus grande familiarité avec les effets réciproques des matériaux et de l'environnement. Néanmoins, il était évident, à partir des conversations de l'époque, que la manière d'arrangement accidentel et organique des matériaux n'avait aucune importance; une maison, un mur, un sol, un plafond, un trottoir, un pâté de maisons étaient là en tout et pour tout.

La plupart des êtres humains, semble-t-il, dressent encore des barrières autour de leurs actes et de leurs pensées – même quand ceux-ci concernent des tas de merde – car ils n'ont pas d'autre façon de les délimiter. Cela contraste avec les peintures dans les grottes paléolithiques, où les animaux et les indications magiques couvrent la surface sans différenciation ou sens de l'encadrement. Mais quand certains d'entre nous ont travaillé dans des cadres naturels, c'est-à-dire dans une prairie, dans des bois ou dans un site montagnard, notre formation culturelle est si profondément ancrée que nous avons simplement transporté un rectangle mental avec nous pour le jeter autour de tout ce que nous faisons. Cela fait que nous nous sentons chez nous. (Même la navigation aérienne est relevée géométriquement, donnant donc à l'air une «forme».)

Il se passera du temps avant que quelqu'un ne soit capable de travailler également avec ou sans géométrie comme mécanisme déterminant. C'est-à-dire que je ne vois pas la nécessité de renoncer à une solution en faveur de l'autre; l'amplification de différentes

possibilités me semblerait plus désirable. À présent, la notion d'antiforme peut signifier seulement antigéométrie, une reformulation de l'absence de forme qui a préoccupé d'abord les Anciens à partir des Égyptiens. En soi, l'intérêt de Morris appartient à une longue tradition. Le fait que son nouveau travail soit de premier ordre ne doit pas rendre obscures les implications qui proviennent de cette tradition pour l'art contemporain. Les artistes qui suivent réellement l'expérience tangible de l'absence de mesure, de l'indéterminé, de l'usage de matériaux non rigides, de processus, de la perte de l'accent mis sur les esthétiques formelles, trouveraient très difficiles de le faire dans les galeries et les musées en forme de boîtes, ou leurs équivalents. Car ces derniers ne pourraient que maintenir le dualisme conventionnel du stable contre l'instable, du chaos clos contre l'ouvert, du régulier contre l'organique, de l'idéal contre le réel, et ainsi de suite.

Enfin, hormis la structure de la salle, il y a une autre composante physique importante de l'art-environnement : le ou les spectateurs. Leur silhouette particulière, leur couleur, leur nombre, la proximité par rapport à la ou les peintures, ou à la ou les sculptures, et la relation entre les personnes, quand il y en a plus d'une, affectera visiblement l'apparence et le «sens» de ou des œuvres en question. Ce n'est pas seulement la question de la quantité variable de lumière colorée reflétée et des ombres projetées; c'est que les gens, de même que n'importe quoi d'autre dans la salle où sont exposées les œuvres d'art, sont des éléments qui s'additionnent à l'intérieur du champ de la vision de chacun. Au mieux, ils sont censurés d'une manière imparfaite. Néanmoins, loin d'être indépendants de l'art et de la galerie, les mouvements et les réponses du ou des spectateurs dépendent de la forme et de l'échelle de cette galerie. Ils ne peuvent marcher qu'à une certaine distance de la sculpture et pas plus près; et ils régleront leur marche par un alignement presque conscient avec les liens axiaux de l'objet d'art avec la galerie. Cela peut être facilement vérifié par l'observation. Certaines errances fortuites de leur part seront donc l'équivalent formel à l'intérieur de l'espace du sol de l'exposition des couleurs, pourrait-on dire, de Pollock à l'intérieur de l'espace du tableau. Le rectangle maintient sa suprématie dans tous les cas.

Si nous comprenons ordinairement que les facteurs environnementaux affectent la formation de la personnalité autant que la société prise comme un tout, nous pouvons aussi attendre qu'ils aient un impact sur la forme d'une œuvre d'art. De même qu'une tache de couleur donnée change d'identité ou de «forme» sur des

sols différents, une œuvre d'art change selon la forme, l'échelle et le contenu de son «enveloppe». Des considérations additionnelles de facteurs psychologiques et sociologiques, à savoir les pensées et les attitudes que les spectateurs portent sur une œuvre d'art, bien que ce soit en dehors de la visée immédiate de cet essai, sont extrêmement importantes parce qu'elles contribuent aussi à la structure formelle de la statue la plus petite.

On peut faire la proposition suivante : le contexte social et l'environnement de l'art sont plus efficaces, plus significatifs et demandent plus l'attention de la part de l'artiste que l'art lui-même! Autrement dit, ce n'est pas ce dont les artistes s'occupent qui compte le plus. C'est ce dont ils ne s'occupent pas.

... à l'école de la vie, à l'école de la lutte, à l'école de la souffrance, à l'école de la mort. C'est là que se fait le véritable apprentissage de la vie, et que se forment les caractères de la personnalité humaine. C'est là que se joue le grand drame de l'existence, et que se révèle le véritable visage de l'homme. C'est là que se fait le véritable apprentissage de la vie, et que se forment les caractères de la personnalité humaine. C'est là que se joue le grand drame de l'existence, et que se révèle le véritable visage de l'homme.

... Finalement, lorsque la structure de la vie, il y a une sorte de température idéale, de point de départ de l'existence humaine. C'est là que se joue le grand drame de l'existence, et que se révèle le véritable visage de l'homme. C'est là que se fait le véritable apprentissage de la vie, et que se forment les caractères de la personnalité humaine. C'est là que se joue le grand drame de l'existence, et que se révèle le véritable visage de l'homme.

... Il faut comprendre véritablement que les facteurs environnementaux affectent la formation de la personnalité avant que la société prise comme un tout, puisse porter aussi atteinte qu'elle semble un instant sur la forme d'une œuvre d'art. Ce n'est qu'une fois l'œuvre créée, qu'elle change d'identité ou de situation sur son

L'Éducation de J.-P. Ariste
Le Paris (1971)

... que les valeurs de la vie, de la lutte, de la souffrance, de la mort. C'est là que se fait le véritable apprentissage de la vie, et que se forment les caractères de la personnalité humaine. C'est là que se joue le grand drame de l'existence, et que se révèle le véritable visage de l'homme.

... que la théorie de la guerre de 1914-1918, ou la pensée des États de Chicago, quelques institutions, sont du meilleur maître.

LES ANNÉES
SOIXANTE-DIX

... L'année 1968 est une année de grande ébullition intellectuelle. C'est l'année de la contestation, de la révolte, de la lutte. C'est l'année où se sont joués les grands drames de l'existence, et où se sont révélés les véritables visages de l'homme. C'est l'année où se fait le véritable apprentissage de la vie, et où se forment les caractères de la personnalité humaine.

... Parce que la vie est un drame, et que la mort est une fin. C'est là que se fait le véritable apprentissage de la vie, et que se forment les caractères de la personnalité humaine. C'est là que se joue le grand drame de l'existence, et que se révèle le véritable visage de l'homme.

L'éducation de l'Un-Artiste,

I^{re} partie

(1971)

La sophistication des connaissances dans les arts d'aujourd'hui (1969) est si grande qu'il est difficile de ne pas soutenir comme des réalités

que la Jeep lunaire du LEM est de manière patente supérieure à tous les efforts des sculpteurs contemporains;

que les échanges verbaux entre le centre spatial de Houston et les astronautes d'Apollo 11 valaient mieux que toute la poésie contemporaine;

qu'avec les distorsions de son, les bips, l'électricité statique et les ruptures de communication, de tels échanges surpassaient aussi la musique électronique des salles de concert;

que certaines vidéos commandées à distance et en direct de familles vivant en ghetto enregistrées (avec leur permission) par des anthropologues sont plus fascinantes que les films underground tant célébrés comme tranches de vie;

que beaucoup de ces stations d'essence brillamment éclairées en plastique et en acier inoxydable de Las Vegas, disons, sont la plus extraordinaire architecture à ce jour;

que les mouvements désordonnés, comme de transe, des consommateurs dans un supermarché sont plus riches que tout ce qui s'est fait dans la danse moderne;

que les moutons de poussière sous les lits et les débris de décharges industrielles sont plus attirants que la récente épidémie d'expositions d'objets de récupération qu'on jette au hasard sur le sol;

que les traînées de vapeur laissées par les essais de fusées – immobiles, avec la couleur de l'arc-en-ciel, remplissant le ciel de gribouillages – sont inégalées par les artistes explorant les médias gazeux;

que le théâtre de la guerre du Viêt-nam, ou le procès des Huit de Chicago, quoique indéfendables, sont du meilleur théâtre qu'aucune pièce;

que... etc., etc.,... le non-art est plus de l'art que l'art-Art.

Membres du club (mots de passe pour entrer ou sortir)

Le non-art est tout ce qui n'a pas encore été accepté en tant qu'art mais a frappé l'attention de l'artiste qui a cette possibilité en tête. Pour ceux qui sont concernés, le non-art (premier mot de passe) existe seulement de manière fugitive, comme quelque particule subatomique, ou peut-être seulement comme un postulat. En effet, au moment où un tel exemple est offert publiquement, il devient automatiquement une forme d'art. Il faut dire que je suis impressionné par les bleus de travail que les ouvriers portent communément dans les pressings. Flash! Tandis qu'ils continuent à accomplir leur travail habituel, faisant faire des montagnes russes à mon costume pour le rendre plat en vingt secondes, cela se double d'Environnements cinématiques simplement parce que j'en ai l'idée et que je l'écris ici. Par le même processus, tous les exemples relevés ensuite sont des conscrits de l'art. L'art est très facile de nos jours.

Parce que l'art est si facile, il y a un nombre grandissant d'artistes qui sont intéressés par ce paradoxe et désirent le résoudre, même si ce n'est que pour une semaine ou deux, car la vie du non-art se caractérise précisément par son identité fluide. La première «difficulté» de l'art sur la scène actuelle peut être transposée en ce cas à une aire d'incertitude collective sur le critère précisément à invoquer : la sociologie, le canular, la thérapie? Un portrait cubiste en 1910, avant d'être étiqueté comme une aberration mentale, était en soi une peinture d'une manière évidente. Faire des agrandissements successifs

de vues rapprochées d'une carte aérienne (un exemple tout à fait typique de Site Art [art de site] des années 1960) pourrait plus manifestement suggérer un plan pour un bombardement aérien.

Les avocats du non-art, d'après cette description, sont ceux qui régulièrement, à un moment ou à un autre, ont choisi d'opérer en dehors des limites des institutions artistiques – ce qui veut dire à leur tête ou dans leur domaine quotidien ou naturel. De tous temps, cependant, ils ont informé l'institution artistique de leurs activités, pour faire bouger les incertitudes sans lesquelles leurs actes n'auraient aucune signification. La dialectique «ceci est de l'art – ceci n'est pas de l'art» est essentielle – et l'une de ces ironies bizarres sur lesquelles je reviendrai à plusieurs reprises plus tard.

Dans ce groupe d'artistes, dont certains ne se connaissent pas entre eux, ou s'ils se connaissent ne s'aiment pas, il y a les fabricants de concepts tels que George Brecht, Ben Vautier et Joseph Kosuth; les guides du son trouvé tels que Max Neuhaus; ceux qui font des Earthworks, tels que Denis Oppenheim et Michael Heizer; certains des constructeurs d'Environnements des années 1950; et des auteurs de happenings tels que Milan Knizak, Marta Minujin, Kazuo Shiraga, Wolf Vostell et moi-même.

Mais tôt ou tard, la plupart d'entre eux et leurs collègues à travers le monde ont vu leur œuvre absorbée par les institutions culturelles qui leur servaient à l'origine à mesurer leur propre libération vis-à-vis d'elles. Certains ont désiré suivre cette voie; c'était, pour employer l'expression de Paul Brach, comme de payer sa cotisation pour devenir membre du syndicat. D'autres n'en ont pas tenu compte, continuant le jeu sous d'autres formes. Mais tous ont trouvé que le mot de passe ne fonctionnait pas.

Le non-art est souvent confondu avec l'anti-art (deuxième mot de passe), qui à l'époque dada, et même plus tôt, était du non-art agressivement (et spirituellement) introduit dans le monde de l'art pour ébranler les valeurs conventionnelles et provoquer des réponses esthétiques et/ou éthiques positives. *L'Ubu roi* d'Alfred Jarry, la *Musique d'ameublement* de Satie et *l'Urinoir* de Duchamp en sont des exemples familiers. La dernière exposition de Sam Goodman, à New York il y a quelques années, composée de variétés d'amas sculptés de crottes d'animaux en était encore un autre exemple. Le non-art n'a pas une telle visée; et cette visée à la fois fonctionne et donne ce sentiment dans toute situation qui délibérément rend flou son contexte opérationnel.

Hormis la question de savoir si l'on a pu prouver que les arts traditionnels ont amené un jour quelqu'un à devenir

«meilleur» ou «pire», et si l'on concède que tout art est présumé construire de *quelque* manière que ce soit (peut-être seulement pour prouver que rien ne peut être prouvé), de tels programmes moralistes, de leur propre aveu, apparaissent naïfs aujourd'hui à la lumière de changements de valeur de loin plus importants et qui ont eu plus d'effets occasionnés par les pressions politiques, militaires, économiques, technologiques, éducatives et publicitaires. Les arts, du moins jusqu'à présent, ont été de pauvres leçons, excepté peut-être pour les artistes et leurs minces publics. Seuls les droits acquis ont pu donner des droits importants aux arts. Le reste du monde s'en moque éperdument. Anti-art, non-art ou n'importe quelle autre désignation culturelle, participent, après tout, du mot *art* ou de sa présence implicite et laissent ainsi supposer au mieux un argument de famille, s'ils ne le réduisent pas tout simplement à une tempête dans une tasse de thé. Et cela est vrai pour la plus grande partie de cette discussion.

Quand Steve Reich suspend un certain nombre de micros au-dessus des haut-parleurs correspondants, les installe en train d'osciller comme des pendules et amplifie le son capté de façon à produire un bruit de feed-back – c'est de l'art.

Quand Andy Warhol publie la transcription inédite de vingt-quatre heures de conversation enregistrée – c'est de l'art.

Quand Walter de Maria remplit une pièce avec de la terre – c'est de l'art.

Nous savons que c'est de l'art parce qu'il y a l'annonce du concert, un titre sur la jaquette d'un livre, et parce qu'une galerie d'art le dit.

Si le non-art est presque impossible, l'anti-art est virtuellement inconcevable. Chez les gens bien informés (et dans la pratique chaque étudiant diplômé pourrait être qualifié de bien informé) tous les gestes, toutes les pensées et tous les actes peuvent devenir de l'art sur une décision arbitraire du monde des arts. Même un meurtre, en pratique rejeté, pourrait être une proposition artistique admissible. L'anti-art, en 1969, est compris dans chaque cas comme du pro-art, et par conséquent, du point de vue d'une de ses principales fonctions, il est invalidé. Vous ne pouvez pas être contre l'art quand l'art vous invite à sa propre «destruction», comme dans le théâtre de

Guignol, parmi le répertoire des poses que l'art peut prendre. Ainsi, en perdant le dernier reste de prétention à un contrôle dans la confrontation morale, l'anti-art, comme toute autre philosophie artistique, est simplement contraint de répondre à une conduite humaine ordinaire et aussi, assez tristement, à un style de vie raffiné dicté par un milieu cultivé et riche qui l'accepte à bras ouverts.

Quand Richard Artschwager colle discrètement de petits rectangles noirs sur des parois d'immeubles à travers la Californie et a quelques photos à montrer et quelques histoires à dire – c'est de l'art.

Quand George Brecht imprime sur de petits cartons envoyés à des amis le mot **DIRECTION** – c'est de l'art.

Quand Ben Vautier signe de son nom (ou de celui de Dieu) chaque aéroport – c'est de l'art.

Ces actes sont manifestement de l'art parce qu'ils sont faits par des personnes associés aux arts.

Il faut s'attendre à ce que, en dépit de la prise de conscience paradoxale à laquelle il est fait allusion au début de cet essai, l'art-Art (troisième mot de passe) soit la condition, à la fois mentale et littéraire, dans laquelle chaque nouveauté vient s'ancrer. L'art-Art considère que l'art est une chose sérieuse. Il présuppose, même secrètement, une certaine rareté spirituelle, une fonction supérieure. Il a la foi. Il est reconnaissable par ses initiés. Il est innovateur, naturellement, mais surtout en termes d'une tradition de mouvements et de références professionnelles : l'art engendre l'art. Et plus que tout, l'art-Art maintient pour son usage exclusif certains cadres et formats consacrés transmis par cette tradition : expositions, livres, enregistrements, concerts, arènes, temples, monuments civiques, théâtre, projections de films et les pages «culture» dans les mass médias. Toutes ces choses accordent une garantie, de la même façon que les universités accordent des grades universitaires.

Aussi longtemps que l'art-Art se tient dans ce contexte, il peut et souvent se fabrique lui-même un vêtement d'échos nostalgiques d'anti-art, une référence que les critiques ont correctement observée dans les expositions les plus récentes de Robert Rauschenberg. C'est évident dans les peintures et les écrits les plus tardifs du Pop Art, qui font un usage délibéré de clichés, de lieux communs dans le

contenu et la méthode. L'art-Art peut aussi revendiquer les traits caractéristiques, à défaut du milieu, du non-art, comme dans une grande partie de la musique de John Cage. En fait, l'art-Art en guise de non-art est devenu rapidement le grand style durant la saison 1968-1969 à la galerie-entrepôt de Castelli avec ses expositions de matériaux dispersés de manière informelle, que ce soit du feutre, du métal, du cordage ou d'autres matières premières. Très peu de temps après, ce quasi non-art a virtuellement connu son apothéose au Whitney Museum, avec la présentation de choses similaires, sous le nom d'«Anti-Illusion : Procédures/Matériaux». Une référence claire à l'anti-art était faite pour le visiteur dans le titre, suivie par la réassurance d'une analyse scolaire; mais loin d'engendrer des controverses, le temple des muses a certifié que tout était «culturel». Il n'y avait pas d'illusion à ce sujet.

Si l'engagement dans le cadre politique et idéologique de l'art contemporain est implicite dans ces exemples apparemment sales et dans ceux cités au début de cet exposé, il est explicite dans la masse de productions avouées d'art-Art : les films de Godard, les concerts de Stockhausen, les danses de Cunningham, les immeubles de Louis Kahn, les sculptures de Judd, les peintures de Frank Stella, les romans de William Burroughs, les pièces de Grotowski, les performances multimédias de l'EAT, l'Expérimentation dans l'art et la technologie – pour mentionner quelques-unes des réalisations contemporaines bien connues et des événements réussis. Ce n'est pas le fait que certains d'entre eux soient «abstraits» et que ce soit leur forme d'Art, ou que d'autres aient leur style ou leur sujet propre. C'est que rarement, ou peut-être jamais, ils n'ont joué les renégats avec la profession de l'art elle-même. Leur succès, pour la plupart dans un passé récent, est peut-être dû à une prise de position consciente et aiguë contre une érosion de leurs champs d'action respectifs par l'émergence des non-artistes. Peut-être que c'était par simple innocence, ou en raison de l'étroitesse d'esprit de leur professionnalisme. Dans chaque action, ils ont observé cette règle silencieuse selon laquelle, comme bon mot de passe, l'Art est le meilleur mot qui soit.

On peut se poser la question cependant de savoir si cela vaut la peine d'avoir le bon mot de passe. Comme un but humain et comme une idée, l'Art est mourant – non pas juste parce qu'il opère à l'intérieur de conventions qui ont cessé d'être productives. Il est mourant parce qu'il a préservé ses conventions et que, à travers elles, il a provoqué une lassitude grandissante, en dehors de l'indifférence à laquelle on est parvenu, je le soupçonne, à l'égard de l'objet le plus important des beaux-arts, bien qu'il soit tout à fait inconscient : l'éva-

sion rituelle grâce à la «culture». Le non-art, quand il se change en art-Art, est au moins intéressant dans son processus. Mais l'art-Art, qui en est issu comme tel, court-circuite le rituel et paraît dès le tout début simplement superficiel, un luxe superflu, même si, en réalité, de telles qualifications ne concernent pas du tout ses auteurs.

Le plus grand défi de l'art-Art, en d'autres termes, est venu de l'intérieur de son propre héritage d'une hyperconscience de lui-même et de son environnement quotidien. L'art-Art a été utile comme une transition pleine d'enseignement vers sa propre élimination par la vie. Une telle conscience aiguë parmi les artistes fait que le monde entier et son humanité sont expérimentés comme une œuvre d'art. Avec une réalité ordinaire si brillamment éclairée, ceux qui choisissent de s'engager dans une créativité de vitrine invitent (de ce point de vue) à faire des comparaisons sans espoir entre ce qu'ils font et sa contrepartie très éclatante dans l'environnement.

Il est impossible d'être exempté de cette estimation à plus large échelle. Les artistes qui font de l'Art, en dépit de déclarations suivant lesquelles leur œuvre ne doit pas être comparée à la vie, seront invariablement comparés aux non-artistes. Et, depuis que le non-art puise sa fragile inspiration dans tout sauf dans l'art, en réalité dans la «vie», la comparaison entre l'art-Art et la vie sera faite de toute façon. On pourrait alors montrer que, consciemment ou non, il y a eu un échange actif entre l'art-Art et le non-art, et dans quelques cas entre l'art-Art et le grand et vaste monde (où, davantage à la manière d'une traduction, tout art a utilisé l'expérience «réelle»). Replacé mentalement dans une configuration globale plutôt que dans un musée, une bibliothèque ou sur une scène de théâtre, l'Art, et peu importe comment il en est arrivé là, va vraiment très mal.

Par exemple, La Monte Young, dont les performances de sons monotones complexes m'intéressent en tant qu'art-Art, parle de son enfance dans le Nord-Ouest des États-Unis quand il avait l'habitude d'appuyer son oreille contre les pylônes électriques à haute tension qui s'étendaient à travers champs; il prenait du plaisir en ressentant le bourdonnement des fils électriques à travers son corps. Je l'ai fait aussi, enfant, et je préfère cela aux concerts de musique de La Monte Young. C'était plus impressionnant visuellement et moins banal dans l'immensité de son propre environnement que ce ne l'est dans l'espace d'un loft ou dans une salle de concert.

Denis Oppenheim décrit un autre exemple de non-art : au Canada, il a couru dans un endroit boueux, a réalisé des moulages en plâtre des empreintes de ses pas (à la manière d'un inspecteur de la brigade criminelle), et puis il a exposé un grand nombre de ces mou-

lages dans une galerie. L'action était grandiose; la partie exposition de celle-ci était banale. Les moulages auraient pu être abandonnés dans un poste de police local sans identification. Ou jetés quelque part.

Ceux qui veulent être appelés artistes, désirant que l'on considère comme de l'art certains ou tous leurs actes et leurs idées n'ont qu'à lancer une pensée artistique dans leur entourage, faire connaître le fait et persuader les autres de le croire.

C'est de la publicité. Comme Marshall McLuhan l'a écrit une fois : «L'art est ce que vous pouvez rejeter avec lui.»



L'art. C'est de la prise au vol. À ce stade de lucidité, la sociologie de la culture émerge comme une vaste pantomime. Son unique public se compose de la liste des professions créatives et théâtrales qui en sont elles-mêmes les spectateurs, comme si c'était dans un miroir, mettant en scène une lutte entre les prêtres autodésignés et un cadre de commandos autodésignés, composés de jokers, de gamins des rues et d'agents triples qui semblent faire une tentative pour détruire l'Église des prêtres. Mais tout le monde sait comment tout cela finit : à l'église, naturellement, avec tout le club inclinant la tête et murmurant des prières. Ils prient pour eux-mêmes et pour leur religion.

Les artistes ne peuvent pas adorer d'une manière profitable ce qui est moribond; ni non plus lutter contre de tels salamalecs quand, juste un moment plus tard, ils transforment leurs destructions en sanctuaires et les font jouer comme des objets de culte dans l'institution même qu'ils s'efforçaient de détruire. C'est une imposture flagrante. Un cas évident de stratégie de prise de pouvoir.

Mais si les artistes se souviennent que personne, hormis eux-mêmes, ne peut les condamner pour cette conduite, ou sur le fait que tous sont d'accord avec le jugement porté ici, alors l'entropie de la scène tout entière peut commencer à apparaître très comique.

Regarder la situation comme on regarderait une comédie de boulevard est une façon de se sortir de cette mauvaise passe. Ma proposition est que le premier pas pratique à travers la dérision serait de faire de l'Un-Art nous-mêmes, d'éviter tout rôle esthétique, de renoncer à toute référence au fait d'être un artiste de quelque sorte que ce soit. En devenant des Un-Artistes (quatrième mot de passe) nous pouvons exister aussi fugitivement que le non-artiste, car lorsque la profession de l'art est abandonnée, la catégorie de l'art devient vide de sens, ou au moins vieillie. Un Un-Artiste est quelqu'un qui est engagé dans le changement de métier, dans la modernisation.



Cette nouvelle tâche n'impose pas de devenir naïf ni de battre rapidement en retraite vers le passé et l'enfance. Au contraire, cela demande même plus de sophistication que l'Un-Artiste ne peut en avoir. Au lieu du ton sérieux qui a habituellement accompagné la recherche de l'innocence et de la vérité, le fait d'être un Un-Artiste se manifesterait probablement par l'humour. C'est là où le saint du désert, selon le vieux modèle, et le joueur à la dernière mode habitué à prendre l'avion se séparent. Cette tâche demande de l'insouciance, jamais de la gravité ni du tragique.

Naturellement, partir des arts signifie que l'on ne peut pas aisément se débarrasser de l'idée d'art (même si l'on prend la précaution de ne jamais prononcer le mot). Mais il est possible de déplacer sommairement toute l'opération un-artistique loin des lieux où les arts se rassemblent ordinairement; pour devenir, par exemple, directeur de la comptabilité, écologiste, cascadeur, politicien, plagiste. Dans ces différentes fonctions, les nombreuses sortes d'art citées pourraient jouer indirectement comme un code stocké qui, au lieu de programmer une ligne de conduite spécifique, faciliterait une attitude de jeu délibéré à travers toutes les activités professionnelles bien au-delà de l'art. Signal brouillé, peut-être. Quelque chose comme ces vénérables aficionados du base-ball dans une pièce de vaudeville qui commencerait ainsi : «Lequel est le premier? – Non, Le Gall est le premier; Hugh est le second...»

Quand quelqu'un d'anonyme a récemment attiré notre attention sur la légère transformation qu'il ou elle a fait d'une cage d'escalier d'immeuble, et que quelqu'un d'autre nous a amenés à examiner une partie intacte de Park Avenue, à New York, c'était de l'art. Quelles que soient les personnes, elles ont reçu le message de nous (les artistes). Nous faisons le reste dans notre tête.

Bons paris pour votre argent

On peut, sans se tromper, prédire que des formes variées d'arts multimédias ou d'assemblages vont se développer, à la fois dans la conscience des intellectuels et dans des applications grand public tels que spectacles son et lumière, démonstrations de science-fiction dans des expositions universelles, équipements pédagogiques, présentoirs pour la vente, gadgets et campagnes électorales. Et tout cela peut être le moyen par lequel tous les arts seraient éliminés progressivement.

Bien que l'opinion publique accepte le multimédia comme une adjonction au panthéon, ou comme de nouveaux occupants autour des bords extérieurs de l'univers en expansion de chaque médium traditionnel, il fonctionne plutôt comme un probable rituel pour s'échapper de la tradition. Étant donné le courant historique de l'art moderne vers la spécialisation ou la «pureté» – la peinture pure, la poésie pure, la danse pure –, tout mélange pourrait être considéré comme une contamination. Et dans ce contexte, une contamination délibérée peut maintenant être interprétée comme un rite de passage. (Il est remarquable dans ce contexte que, jusqu'alors, il n'y ait pas de journaux consacrés au multimédia.)

Parmi les artistes impliqués dans les moyens mixtes durant la dernière décennie, un petit nombre s'est intéressé à tirer parti des frontières floues entre les arts pour franchir le pas suivant en mélangeant l'art comme un tout dans nombre de non-arts. Dick Higgins, dans son livre *foew&ombwhnw*, donne des exemples instructifs d'artistes d'avant-garde prenant des positions entre théâtre et peinture, poésie et sculpture, musique et philosophie et entre des «intermédias» (c'est le mot qu'il utilise) différents et les règles du jeu, les sports et la politique.

Abbie Hoffman a appliqué l'intermédia des happenings (*via* les provoc) à un but philosophique et politique il y a deux ou trois étés. Avec un groupe d'amis, il est allé s'installer sur le balcon d'observation de la Bourse de New York. Sur un signal, lui et ses amis ont jeté des poignées de billets de dollars sur le sol en contrebas, à un moment où les opérations étaient à leur plus haut niveau. Selon son témoignage, les courtiers ont poussé des cris, se précipitant sur les billets; le télescripteur s'est arrêté; le marché fut probablement affecté; et la presse a rapporté l'arrivée de la police. Plus tard cette nuit-là, l'événement est apparu sur l'ensemble du réseau parmi les informations télévisées : un sermon médiatique «pour s'en payer une tranche», comme Hoffman a pu le dire.

Cela ne fait aucune différence si l'on nomme l'acte de Hoffman activisme, acte critique, bon tour, autopromotion ou art. Le terme «intermédia» implique fluidité et simultanéité des rôles. Quand l'art est seulement l'une des fonctions possibles qu'une situation peut avoir, il perd son statut privilégié et devient, pour ainsi dire, une attribution mineure. La réponse intermédia peut être appliquée à n'importe quoi – disons, un verre usagé. Le verre peut servir au géomètre pour expliquer les ellipses; pour l'historien, il peut être un indice de la technologie d'une époque révolue; pour un peintre, il peut devenir une partie d'une nature morte, et le gourmet peut l'utiliser pour

boire son château-latour 1953. Nous ne sommes pas habitués à penser comme cela, d'une manière générale ou d'une manière non hiérarchisée, mais l'artiste intermédia le fait naturellement. Le contexte plutôt que la catégorie. Le flux plutôt que l'œuvre d'art.

Il s'ensuit que les conventions de la peinture, de la musique, de l'architecture, de la danse, de la poésie, du théâtre, etc., peuvent survivre marginalement comme des recherches académiques, telle l'étude du latin. Mis à part ces usages analytiques et organisationnels, chaque signe pointe vers son obsolescence. Donc, galeries et musées, librairies et bibliothèques, salles de concert, scènes de théâtre, arènes et lieux de culte seront limités à la conservation des antiquités; c'est-à-dire à ce qui a été fait sous le nom d'art jusqu'aux environs de 1960.

Des agences pour la diffusion de l'information *via* les mass médias et pour la recherche des activités sociales deviendront les nouveaux canaux de la compréhension et de la communication, ne se substituant pas à l'«expérience artistique» classique (quoi qu'il en ait été de nombreuses choses) mais offrant aux nouveaux artistes des voies de participation selon des procédés structurés qui peuvent révéler de nouvelles valeurs, y compris une valeur ludique.

À cet égard, les recherches technologiques des non-artistes et des Un-Artistes d'aujourd'hui vont se multiplier car l'industrie, le gouvernement et l'éducation leur procurent leurs ressources. Des «systèmes» technologiques comprenant la mise en interface d'expériences personnelles et de groupe, au lieu de «produits» technologiques, vont dominer ce courant. Du logiciel en d'autres termes. Mais ce sera un système d'approche qui favorise une ouverture vers l'extérieur, en contraste avec les usages terre à terre et tournés vers un but qu'utilisent actuellement la plupart des spécialistes en systèmes d'exploitation. Comme dans le jeu de «bouche à oreille» (dans lequel des amis en cercle murmurent quelques mots d'une oreille à l'autre simplement pour les entendre délicieusement différents quand la dernière personne les prononce à haute voix), le montage en boucle est le modèle. Le jeu et l'usage ludique de la technologie suggèrent un intérêt positif pour des actes de découverte continue. Le jeu peut procurer dans le futur proche un bénéfice social et psychologique.

Un réseau en circuit fermé de télévision avec un système simultané de transmission et de réception dans le style des jeux télévisés. Ouvert au public vingt-quatre heures sur vingt-quatre, comme une quelconque laverie automatique. Une galerie marchande dans chaque grande ville du monde. Chacune équipée d'une centaine ou plus de moniteurs de différentes tailles, de

quelques dizaines de centimètres jusqu'à l'échelle du mur, avec des surfaces planes et irrégulières. Une douzaine de caméras qui se déplacent automatiquement (comme celles cachées dans les banques et les aéroports, mais maintenant installées bien en vue) prendront des vues panoramiques et fixeront toute personne, ou toute chose, qui vient à passer ou à être dans le champ. Y compris les caméras et les moniteurs si personne n'est présent. Les gens seront libres de faire tout ce qu'ils veulent et se verront eux-mêmes sur les moniteurs allant dans différentes directions. Une foule de gens pourront multiplier leurs images au milieu de l'affluence. Mais les caméras enverront les mêmes images à toutes les autres galeries marchandes, en même temps, ou avec un différé programmé. Ainsi, ce qui se passe dans une galerie marchande pourra arriver dans un millier de galeries marchandes, reproduit un millier de fois. Mais le programme installé pour distribuer les signaux, visuels et sonores, au hasard et en plan fixe, pourrait aussi être altéré manuellement dans une des galeries marchandes. Une femme pourrait vouloir faire électroniquement l'amour avec un homme précis qu'elle a vu sur un moniteur. Les contrôles lui permettraient de localiser (bloquer) la communication à l'intérieur de quelques tubes de télévision. D'autres visiteurs de la même galerie marchande pourraient se sentir libres de prendre du plaisir et même d'accroître la lutte folle et surprenante en tournant les commandes en conséquence. Le monde pourrait inventer ses propres relations sociales comme elles viennent. Chacun et tous à la fois en contact et hors de contact.

P.S. Ce n'est manifestement pas de l'art, puisque, à l'heure où cela serait réalisé, personne ne se souviendrait que je l'ai écrit ici, Dieu merci!

Et qu'en sera-t-il de la critique d'art? Qu'arrivera-t-il à ces interprètes à l'esprit vif qui sont plus rares même que les bons artistes? La réponse est qu'à la lumière de ce qui précède, les critiques auront aussi peu de raisons d'être que les artistes. La perte de vocation de l'un d'entre eux, cependant, peut être seulement partielle, puisqu'il y aura beaucoup à faire dans le domaine des connaissances et dans les recherches érudites apparentées dans les universités et les archives. Et presque tous les critiques occupent des postes d'enseignants de toute façon. Leur travail peut tout simplement se tourner davantage vers l'investigation historique, loin de la scène artistique en cours.

Mais quelques critiques peuvent vouloir faire de l'Un-Art eux-mêmes en parallèle avec leurs collègues artistes (qui sont tout aussi fréquemment professeurs et jouent aussi le rôle d'écrivains). En ce cas, toutes leurs hypothèses esthétiques devront être systématiquement mises à nu et abandonnées, avec l'ensemble de la terminologie artistique dont ils se sont chargés. Praticiens et commentateurs – les deux occupations fusionneront, une seule personne les pratiquant de manière interchangeable –, ils auront besoin d'un langage actualisé pour rendre compte de ce qui est en train de se passer. Et la meilleure source de tout cela, comme d'habitude, c'est le parler de la rue, les nouvelles sténographiques et le jargon professionnel.

Al Brunelle, par exemple, a décrit, il y a déjà quelques années, les surfaces hallucinogènes de certaines peintures contemporaines comme une «peau de drogué». Même si la scène pop hallucinogène a changé depuis lors, et que de nouveaux mots sont nécessaires, et même si cet essai n'est pas concerné par la peinture, l'expression de Brunelle donne beaucoup plus d'informations que les mots plus anciens tels que «tache» ou «trace», qui font aussi référence à la surface d'une peinture. Une peau de *freak* [monstre] a apporté à la réalisation de la peinture un érotisme aux vibrations intenses qui était particulièrement révélateur pour l'époque. Le fait que l'expérience soit en train de s'effacer dans le passé suggère simplement que le bon commentaire peut être aussi jetable que les objets manufacturés dans notre culture. Les mots immortels sont seulement appropriés aux rêves immortels.

Jack Burnham, dans son *Par-delà la sculpture moderne* (New York, Braziller, 1968) est conscient de cette nécessité de termes justes et de tentatives pour remplacer les métaphores vitalistes, formalistes et mécaniques par un étiquetage tiré de la science et de la technologie tel que *cybernétique*, «systèmes experts», *champ*, *automate*, et ainsi de suite. Cependant, ces mots sont compromis parce que la référence est encore la sculpture et l'art. Si l'on était rigoureux, de telles catégories pieuses devraient être totalement abandonnées.

À la longue, la critique et les commentaires tels que nous les connaissons peuvent être inutiles. Durant le récent «âge de l'analyse», quand l'activité humaine était perçue comme un écran de fumée symbolique que l'on devait dissiper, les explications et les interprétations étaient dans l'ordre des choses. Mais de nos jours, les arts modernes sont devenus eux-mêmes des commentaires et peuvent laisser prévoir l'âge post-artistique. Ce sont des commentaires sur leur passé respectif, où, par exemple, le médium télévision commente le film; un son pris sur le vif joué en même temps que sa version enregistrée commente ce qui est «réel»; un artiste commente les démarches les plus

récentes d'un autre; quelques artistes commentent l'état de leur santé ou celle du monde; d'autres commentent le fait de ne pas commenter (tandis que les critiques commentent tous les commentaires, comme je suis en train de les commenter ici). Cela suffira peut-être.

La plus importante prédiction que l'on puisse faire à court terme a été suggérée mainte et mainte fois dans ce qui précède; à savoir que l'environnement actuel, environnement probablement global, nous engagera de plus en plus dans la voie d'une participation. L'environnement ne sera pas les Environnements qui nous sont déjà familiers : une baraque de foire, un cabinet des horreurs, la vitrine, la devanture de magasin et la piste d'obstacles. Ceux-ci ont été sponsorisés par les galeries d'art et les discothèques. Au lieu de cela, nous agirons en réponse aux environnements donnés naturels et urbains tels que le ciel, les fonds sous-marins, les stations de sports d'hiver, les motels, le mouvement des voitures, les services publics et les moyens de communication...

Bande-annonce – en 2001 – un paysage – des États-Unis – vu – via – un jet – supersonique. Chaque siège sur le jet est équipé de moniteurs montrant la terre en dessous tandis que l'avion se déplace vite au-dessus d'elle. Choix de photos en couleur infrarouge, normale, noir et blanc; seules ou en combinaison sur différentes parties de l'écran. En plus, commandes de zoom et d'arrêt.

Des scènes d'autres voyages sont accessibles par des interruptions avec retours dans le passé et par contrastes.

Commentaires passés sur le présent. Listes de sélection : les volcans hawaïens, le Pentagone, une manifestation à Harvard quand on approche de Boston, bain de soleil sur un gratte-ciel.

Un programme audio en boucle offre neuf canaux de critique préenregistrée de la scène artistique américaine : deux canaux de critique légère, un de critique pop, et six canaux de critique sérieuse : il y a aussi un canal pour enregistrer sa propre critique de soi sur une cassette vidéo individuelle documentant tout le voyage.

P.S. Cela, non plus, n'est pas de l'art, parce que ce sera à la portée de trop de gens.

Artistes du monde entier, laissez tomber! Vous n'avez rien à perdre, hormis vos professions!

L'éducation de l'Un-Artiste,

II^e partie

(1972)

Les perroquets miaulent, les tricheurs volent

Que peut faire l'Un-Artiste quand l'art est mis de côté? Imiter la vie comme auparavant. Sauter tête baissée. Montrer aux autres comment faire.

Le non-art mentionné dans la première partie est un art de la ressemblance. Il est *comme la vie*, et «comme» met l'accent sur les similitudes. L'Art conceptuel reflète les formes du langage et la méthode épistémologique; les travaux du Land Art copient les techniques de labour et d'excavation ou les traces de vent sur les sables; les Activités rejouent les opérations du travail organisé – c'est-à-dire la façon dont une autoroute est construite; la musique faite de bruits reproduit électriquement le son de l'électricité statique à la radio; les exemples vidéo d'œuvres du Body Art ressemblent à des gros plans de vidéos commerciales pour déodorants.

Les versions ready-mades du même genre, identifiées et habituellement revendiquées par les artistes comme étant leur propre création, sont des invitations dans le sens que la catégorie «art» appliquée à ce qui n'était pas de l'art, crée quelque chose de nouveau qui s'accorde de près à quelque chose d'ancien. Plus exactement, quelque chose a été *recréé* en pensée sans qu'il y ait mise en jeu ou réalisation d'un duplicata physique. Par exemple, laver une voiture.

La chose, ou la situation entière, est alors transportée dans la galerie, au théâtre ou dans la salle de concert; ou bien les documents et les comptes rendus en sont publiés; ou bien nous sommes entraînés au dedans avec l'artiste agissant comme guide. Le praticien conservateur élargit le geste de Duchamp de déplacer l'objet ou l'action dans le contexte de l'art, qui le met entre parenthèses comme de l'art, tandis que le praticien sophistiqué a besoin seulement d'alliés

conscients de l'art qui transposent la parenthèse ready-made de l'art dans leur tête pour une application instantanée n'importe où. Ces mouvements identifient la transaction entre le modèle et sa réplique.

Après cela, tout ce qui ressemble à un ready-made est automatiquement un autre ready-made. Le cercle se referme : tout comme l'art se tourne vers l'imitation de la vie, la vie imite l'art. Toutes les pelles à neige dans les quincailleries imitent la pelle à neige de Duchamp exposée au musée.

Cette recreation dans l'art de la recherche philosophique et personnelle, des forces de la nature, de notre transformation de l'environnement et de l'expérience tactile et auditive de l'«âge électrique» ne survient pas, comme on pourrait le supposer, en dehors de l'intérêt renouvelé pour la théorie de l'art comme mimésis. Si nous parlons de copies très proches, d'approximations ou de choses analogues, de telles imitations n'ont aucune base dans l'esthétique – et c'est bien là le problème. Mais dans les deux cas, c'est fondé sur un apprentissage de champs non familiers à l'art, après quoi cela ne pourra pas être distingué de la politique, du secteur industriel ou de la biologie. Parce que les non-artistes peuvent être attirés intuitivement vers un comportement mimétique déjà présent dans ces domaines et dans la nature aussi bien, leur activité met en parallèle des aspects de la culture et de la réalité comme un tout.

Par exemple, une petite ville, à l'instar d'une nation, est une famille nucléaire amplifiée. Dieu et le pape (papa) sont les projections adultes des sentiments d'un enfant envers la divinité de son père. Le gouvernement de l'Église et du ciel et de l'enfer au Moyen Âge faisait écho aux rouages des gouvernements séculiers de l'époque.

Le plan d'une ville ressemble au système de circulation sanguine chez l'homme, avec un cœur et de grandes rues appelées artères. Un ordinateur fait penser à un cerveau rudimentaire. Un fauteuil victorien avait la forme d'une femme avec un bustier et il porte actuellement une robe.

Tout n'est pas anthropomorphe. Les machines imitent les formes des animaux et des insectes : les avions sont des oiseaux, les sous-marins des poissons, les Volkswagens des abeilles. Elles s'imitent aussi l'une l'autre. Le design automobile, dans le profilage des années 30 et dans les ailerons des années 50 avait l'avion en tête. Les appareils ménagers dans la cuisine ont des tableaux de commande qui ressemblent à ceux d'un studio d'enregistrement. Les bâtons de rouge à lèvres ressemblent à des balles de fusil. Les agrafeuses qui enfoncent les clous et les caméras de cinéma qui filment les gens et les lieux ont des gâchettes et sont profilées comme des pistolets.

Ensuite, les rythmes de la vie et de la mort : nous parlons d'un marché ou d'une civilisation en croissance ou en repli, comme si chacun était un organisme vivant. Nous imaginons l'histoire familiale comme un arbre et nous retrouvons la trace de nos ancêtres sur ses branches. Par extension, dans la théorie du grand-père de l'histoire occidentale, on propose que chaque génération réagisse à son passé immédiat comme un fils réagit vis-à-vis de son père. Depuis que le passé a réagi aussi à son passé, chaque autre génération est semblable (Meyer Schapiro, «Nature de l'art abstrait», *Publication trimestrielle marxiste*, janvier-mars 1937).

Le monde non humain semble aussi pratiquer l'imitation : les fœtus de différentes espèces se ressemblent à des états précoces de développement, tandis que certains papillons de diverses espèces sont dissemblables quand ils sont jeunes, mais se ressemblent une fois arrivés à maturité. Certains poissons, certains insectes et certains animaux sont camouflés pour se confondre avec leur entourage. L'oiseau moqueur imite les voix des autres oiseaux. Les racines d'une plante reflètent ses branches. Un atome est un petit système planétaire. De telles mises en parallèle continuent sans fin apparemment, différant seulement en détail et en degré.

La déduction que notre rôle peut être celui de copieur plus que de maître de la nature n'est pas un secret pour les scientifiques. Quentin Fiore et Marshall McLuhan (dans *Guerre et Paix dans le village global* [New York, McGraw-Hill, 1968], p. 56) cite cette phrase de Ludwig von Bertalanffy : «À quelques exceptions [...] la technologie de la nature surpasse celle de l'homme à cette exception près que la relation traditionnelle entre biologie et technologie s'est récemment renversée : tandis que la biologie mécanique a essayé d'expliquer les fonctions organiques en termes de machines fabriquées par l'homme, la jeune science de la bionique essaie d'imiter les inventions naturelles.»

L'imitation de cette sorte en science ou en art est affaire de réflexion. Pensée assidue qui est même profonde, approchant quelquefois les mises à l'essai et les épreuves existentielles. Mais quand il est devenu clair que les arts les plus modernes sont engagés dans l'imitation d'un monde s'imitant continuellement lui-même, on ne peut plus considérer l'art autrement que comme un cas particulier dans un schéma plus vaste, et non plus comme une source première. L'obsolescence de ce cas ne discrédite pas la pulsion mimétique, mais elle met en lumière le rôle historique de l'art en tant que discipline isolée à un moment où la participation est convoquée. Quitter les arts n'est pas suffisant pour surmonter cet obstacle; la tâche, pour soi-même et pour les autres, est de restaurer la participation dans son

dessein naturel à travers l'émulation consciente de ses traits non artistiques. Le sentiment d'appartenance au monde serait presque un accomplissement en soi, mais il faut payer l'addition : la réaction en boucle n'est jamais exacte. Comme je l'ai dit, quelque chose de nouveau émerge dans le processus – la connaissance, le bien-être, la surprise, ou, comme dans le cas de la bionique, une technologie utile.

Partout comme aire de jeu

Quand l'Un-Artiste copie ce qui est en train de se passer en dehors de l'art, ou copie moins visiblement «la nature dans sa façon d'opérer» (Coomaraswamy), cela ne doit pas être une tâche ardue. Ce serait trop semblable à du travail. Cela doit être fait avec plaisir, réflexion, amusement; ce doit être fait par jeu.

Jeu est un mot qui a mauvaise réputation. Utilisé dans le sens commun de débridé, de faux-semblant, il évoque une attitude libre du souci de l'utilité morale ou pratique, et pour les Américains et beaucoup d'Européens il a une connotation de désœuvrement, d'immaturation et d'absence de sérieux et de solidité. Il est peut-être même plus dur à avaler qu'*imitation*, qui inclut un défi vis-à-vis de notre tradition du nouveau et de l'original. Mais (comme pour aggraver l'inconséquence) les érudits, depuis l'époque de Platon, ont noté un lien vital entre l'idée de jeu et celle d'imitation. Au-delà de son rôle sophistiqué dans le rituel, l'imitation instinctive chez les jeunes animaux et les jeunes humains prend la forme du jeu. Chez eux, le jeune imite les mouvements, les sons et les modèles sociaux de leurs parents. Nous savons avec quelque certitude qu'ils font cela pour grandir et survivre. Mais ils jouent sans intention consciente, apparemment, et leur seule raison évidente est le plaisir que cela leur procure. Ainsi, ils se sentent proches et deviennent partie intégrante de la communauté dans laquelle ils grandissent.

Pour les adultes dans le passé, une cérémonie imitative était jouée qui les conduisait au plus près de la réalité sous un aspect plus sensible ou plus transcendant. Johan Huizinga écrit dans le premier chapitre de son précieux livre *Homo ludens* (Boston, Beacon, 1955; [Paris, Gallimard, 1951]) que l'

«acte rituel» représente un happening cosmique, un événement dans le processus naturel. Le mot «représente», cependant, ne recouvre pas l'exacte signification de l'acte, au moins dans sa connotation plus approximative, moderne; ici, la «représentation» est réellement

l'identification de l'événement. Le rite produit l'effet qui n'est alors pas tant montré figurativement qu'actuellement reproduit dans l'action. La fonction du rite est donc loin d'être seulement imitative; il conduit les fidèles à participer au happening sacré lui-même.

Dans le même chapitre, il dit :

L'humanité *joue*, selon l'expression de Léo Frobenius, l'ordre de la nature tel qu'elle conçoit celui-ci. À des époques reculées, d'après Frobenius, elle a d'abord pris conscience des phénomènes du monde animal et végétal, pour acquérir ensuite la notion de l'ordre du temps et de l'espace, des mois et des saisons, de la carrière du soleil. Puis elle joue sous la forme d'un jeu sacré cet ordre complet de l'existence. Et dans ce jeu et par lui, elle réalise à nouveau les événements représentés, elle aide au maintien de l'ordre universel. Il y a même plus. Car les formes de ce jeu liturgique ont engendré l'ordre de la communauté elle-même, ses institutions politiques primitives.»

Le jeu de la représentation est donc aussi instrumental ou écologique qu'il est sacré. Huizinga, commentant peu après Frobenius, cite les *Lois* de Platon :

Et c'est Dieu qui est digne de tout le sérieux béni, tandis que l'homme est fait pour être le jouet de Dieu, et c'est là sa meilleure part. Aussi chacun, homme ou femme, doit passer sa vie à jouer les jeux les plus beaux conformément à ce principe, et au rebours de son inclination actuelle. [Platon condamne la guerre et continue.] Il faut vivre la vie en jouant certains jeux, sacrifices, chants et danses, pour gagner la faveur des dieux, et pour pouvoir repousser les ennemis et triompher dans le combat.

Huizinga en vient à se demander : «L'extrême similitude des formes rituelles et des formes ludiques s'éclaire ainsi davantage; il reste maintenant à établir dans quelle mesure chaque action sacrée pénètre dans la sphère du jeu.»

Il répond : «Un jeu sincère et spontané peut aussi être profondément sérieux [...] Le plaisir inextricablement lié au jeu peut se transformer non seulement en tension, mais aussi en ivresse. La frivolité et l'extase sont les deux pôles entre lesquels le jeu se déplace.»

Les sports, les fêtes religieuses et les fêtes le dimanche (le jour du Seigneur) n'en sont pas moins sacrés, même s'ils sont joyeux.

On a observé assez souvent que de nos jours nous n'avons plus de rituels sacrés possédant une fonction, même de loin, représentative, et donc apaisante, que chacun puisse observer, sinon ressentir. C'est seulement dans des sports tels que le surf, les courses de moto et la chute libre, dans des manifestations de protestation, quand on s'assoit sur la chaussée, et dans des paris contre l'inconnu tels que les alunissages, que nous nous en approchons officieusement. Et pour la plupart d'entre nous, ces expériences sont acquises indirectement, à travers la télévision. Nous participons seuls, immobilisés.

L'activité imitative des adultes modernes, esquissée plus haut, est probablement instinctive, comme celle des enfants. Comme celle des enfants, elle va aussi d'une activité inconsciente, comme on pouvait le supposer de la féminisation du mobilier à l'ère victorienne, au fait d'être délibérée et consciente, dans le cas de certains artistes et scientifiques aujourd'hui. Mais en général, c'est fortuit et occasionnel, relevant d'une fonction spécialisée de professions concernées par d'autres sujets. Le dessinateur d'un sous-marin atomique ne pense pas qu'il est Jonas, même s'il peut savoir que ses prédécesseurs ont étudié les baleines et les poissons pour leurs qualités aquadynamiques. Le constructeur d'une fusée Apollo pouvait être familier des symboles freudiens populaires, mais il ne voulait pas créer essentiellement un pénis en érection. Ni ne voulait essentiellement se faire plaisir.

Les aspects pratiques «sérieux», la compétition, l'argent et d'autres considérations dégrisantes vont dans ce sens. Une telle discontinuité et une telle spécialisation produisent une sensation d'isolement par rapport à l'ensemble de la vie, et dissimule aussi l'activité d'imitation sous le plaisir qu'on peut en tirer. Le résultat n'est pas le jeu; c'est le travail.

Travail, travail, travail

Epworth, Angleterre (UPI) – Quelques minutes après qu'une équipe d'ouvriers ait placé une nouvelle couche de goudron dans la rue principale de cette petite ville des Midlands, une autre équipe d'ouvriers est apparue et a commencé à l'arracher. «C'est par une simple coïncidence que ces deux équipes ont travaillé en même temps, a dit un officiel local. Les deux travaux étaient à faire.»

New York Times, vers décembre 1970.

Le coureur

St Louis, Missouri, Université de Washington – (1^{er} jour). Un kilomètre de papier goudronné est déroulé le long du bas-côté d'une route. Des blocs de béton sont placés sur le papier tous les vingt pas.

(2^e jour) La procédure est répétée en sens inverse, une seconde couche de papier goudronnée est posée sur la première. L'opération est répétée à nouveau dans la direction contraire.

(3^e jour) Le papier goudronné et les blocs de béton sont enlevés.
Activité, A.K., 9-11 février 1968.

L'imitation telle qu'elle est pratiquée par les non-artistes peut être une façon d'approcher le jeu sur un plan moderne, encore transcendant, qui, parce qu'elle est intellectuelle – ou mieux, *intelligente* – peut être goûtée par des adultes effrayés d'être puérils. Exactement comme le jeu imitatif des enfants peut être un rituel de survie, ce pourrait être un stratagème pour la survie de la société. Dans le passage de l'art à l'Un-Art, le talent de l'artiste à révéler l'interchangeabilité des choses pourrait être rendu accessible pour la «civilisation et ses mécontentements» – en d'autres termes, pourrait être utilisé pour mettre ensemble ce qui a été arrangé séparément.

Mais si le monde séculier dans son ensemble est un terrain de jeu potentiel, le seul tabou contre le fait de jouer est notre dépendance à l'idée de travail. Le travail ne peut pas être banni par décret; il peut être remplacé par quelque chose de mieux. Conjecturer sur la manière dont cela peut être fait exige au préalable d'examiner la signification du travail dans notre société – même si l'expertise est minimale. Une chose est claire : le concept de travail est incompatible avec celui de jeu, que ce soit le jeu de l'enfant, ou le jeu sacré.

Travail domestique

L'Europe de l'Ouest et les États-Unis, dans la course à l'industrialisation, ont développé dans la pratique un style de vie d'autosacrifice dans le but de faire croître et d'engraisser les machines. Peut-être conçu initialement comme un «travail d'esclave» pour travailleurs de la classe moyenne, les hommes réduits en esclavage se sont bientôt fait avoir. Le travail et la douleur ont été intériorisés comme des vérités au plus haut degré; c'était parfait pour l'âme, si ça ne l'était pas vraiment pour le corps (depuis qu'il est passé dans la machine).

Mais la peinture a changé. L'industrialisation a accompli son but, et nous vivons dans le «village global» des contacts et des communications, avec tous les nouveaux aperçus et problèmes que cela entraîne. Le problème maintenant n'est pas la production mais la distribution; ce n'est pas la simple distribution mais la qualité et les effets organiques de la distribution. Et ce qui est important, c'est la

qualité et la distribution, non seulement des marchandises, mais aussi des services.

L'agriculture, les mines et l'industrie dans ce pays largement mécanisées demandent chaque année assez peu d'ouvriers supplémentaires pour mettre en œuvre des niveaux de production qui augmentent régulièrement. Il est probable que la force de travail cessera sa progression à un certain niveau et puis retombera très nettement à mesure de l'augmentation de l'automatisation. Par contraste, les industries de service en expansion, consistant principalement en personnes plutôt qu'en biens et en équipements, représentent maintenant à peu près cinquante pour cent de l'emploi de la nation, et l'on s'attend à une augmentation de soixante-dix pour cent de la force de travail totale dans les quelques prochaines décades (*Fortune*, mars 1970, p. 87).

Mais les services – incluant le gouvernement local et fédéral, les transports, les services publics et les communications aussi bien que le commerce, les finances, les assurances, l'immobilier et les professions libérales –, ces services sont eux-mêmes en train de changer. Les travailleurs domestiques et les autres travailleurs routiniers, tels que les facteurs, les mécaniciens, les femmes de ménage, les employés de bureau, les conducteurs de bus et les agents d'assurance ont un métier avec un potentiel de croissance faible; aucun n'a de statut social significatif, tous ont un salaire plutôt médiocre, et il y a eu peu ou pas d'intérêt inhérent à leurs métiers comme vocation. Dans une période de mobilité à grande échelle, physique et sociale, ils sont dans des culs-de-sac, vaguement conscients que ceux qui font de tels métiers sont eux-mêmes morts.

À longueur de temps, les panneaux d'affichage, les magazines et les jeux télévisés interpellent chacun d'entre nous, proposant la bonne vie remplie de voyages pleins d'aventures, de sexe et d'éternelle jeunesse; le président des États-Unis lui-même donne pour but à son gouvernement l'amélioration de la «qualité de la vie». Les syndicats luttent non seulement pour des salaires plus élevés, mais aussi pour de meilleures conditions de travail et des avantages accessoires, moins d'heures de travail et des congés payés plus longs. Du plaisir et un regain d'espoir pour chacun. À la suite de ces pressions, il est probable que beaucoup de ces occupations pénibles seront automatisées dans l'industrie, tandis que les autres disparaîtront simplement quand les travailleurs les abandonneront.

Les services les plus modernes cependant, tels que la direction d'entreprise, la recherche scientifique et technologique, l'amélioration de l'environnement, les communications, le conseil en pla-

nification, la dynamique sociale, le large champ de l'éducation de masse et la législation internationale de l'espace et des fonds sous-marins grandissent à une vitesse exponentielle. Ce sont des occupations vitales avec des possibilités apparemment illimitées de développement (donc de développement personnel); ils offrent des voyages dans le monde entier et des expériences originales; ils paient bien, et leur statut est digne d'attention.

Tandis que les services de routine sont simplement nécessaires, les nouveaux services sont importants. Les services de routine demandent régulièrement moins de temps au total pour un travailleur, merci aux machines et à la législation; bien que les nouveaux services actuellement prennent plus de temps, ils fonctionnent selon un emploi du temps plus flexible et, en un sens, un temps «croissant». Le temps qui est juste rempli est avilissant, mais le temps qui est flexible et personnalisé est libéré. La possibilité de bouger dans l'espace, dans l'horaire et dans l'esprit est une mesure de libération. Comme davantage de jeunes gens demandent et reçoivent une éducation incluant de vastes connaissances, les rangs des services modernes vont se gonfler, l'appétit du public à consommer ce qu'ils proposent va augmenter, et le monde continuera à changer – tandis que selon toute probabilité sa base morale restera enracinée dans le passé : le travail.

Le travail? Pour presque tout le monde, le travail hebdomadaire a été réduit à cinq jours. Les jours de travail sont régulièrement raccourcis, les périodes de vacances allongées. La semaine de quatre jours est de plus en plus souvent à l'essai, et une semaine de trois jours a été envisagée. Même si cette dernière prédiction est un peu utopique, son attente est psychologiquement populaire et affecte l'efficacité dans le métier. Pour résultat, le sens du travail est de moins en moins clair depuis qu'une pression continue est ressentie pour l'éliminer ou le falsifier s'il ne peut pas être éliminé.

La question est traditionnellement réglée par le grand patronat (c'est-à-dire la production, les biens de consommation, le transport et les industries de service de base) et par les syndicats, qui représentent encore la masse de la force de travail du pays. On peut dire que le patronat désire l'automatisation et la suppression des feuilles de paie trop élevées. Cette décision peut signifier une semaine de travail plus courte, ce qui, en retour, peut coûter à la société des milliers d'emplois bien plus qu'elle ne serait en mesure de le faire par une réaction en chaîne. Les résultats sont rarement évidents en soi. La main-d'œuvre s'interpose immédiatement et exige des équipes de travail alors qu'on n'a besoin que d'un ouvrier, ou même d'aucun. La direction souffre quand on l'empêche de moderniser; la main-

d'œuvre souffre en accomplissant ouvertement un travail déshonorant. Ce qui revient à ceci : ni le patronat ni les travailleurs ne sont particulièrement intéressés à prôner le temps libre; ils veulent faire de l'argent, et l'argent est la marque du travail. Les travailleurs acceptent une diminution des horaires si la direction paie pour eux, mais quand une semaine de travail réduite veut dire la perte d'un boulot ou du paiement d'heures supplémentaires garanties obtenues de haute lutte, les travailleurs s'opposent au changement (comme en fait ils le font; voir, par exemple, *Newsweek* du 23 août 1971, p. 63). De là le concept de «travail», maintenu artificiellement, peut seulement provoquer les réponses les plus cyniques dans la société.

Les arts sont parmi les derniers vestiges à statut prestigieux d'industries artisanales et à domicile. Il est curieux de noter comment ils sont liés à l'idée de travail. Les artistes *travaillent* à leurs peintures et à leurs poèmes; de cette sueur sont issus les travaux artistiques. Après la Révolution russe, les artistes ont commencé partout à s'appeler eux-mêmes des *ouvriers* qui ne différaient pas de ceux qui travaillaient dans les usines. Aujourd'hui, la Art Workers Coalition [Coalition des travailleurs de l'art] politiquement réformiste, par son appellation et par les éléments de sa rhétorique, continue d'appeler à se rallier aux valeurs du "peuple" et à "un travail journalier honnête". L'art, comme le travail, est archaïque.

Par contraste avec cette éthique du travail, nos attitudes sous-jacentes envers les buts de la vie sont changeantes, et pas seulement dans les habitudes du travail. Le «marché des loisirs» – spectacles, loisirs, tourisme –, selon le magazine *Look* (29 juillet 1970, p. 25), se monte à environ 150 milliards de dollars en 1975, «dépassant tout le reste de l'économie». Mais pour se punir de cette complaisance, l'opinion publique américaine a permis à son gouvernement, en 1970, de dépenser plus de 73 milliards de dollars, ou bien trente-sept pour cent de son budget annuel pour l'industrie de la guerre et de l'armement (confidentiellement fixé à un budget global, en 1969, de quelques 200 milliards de dollars). En fait, selon le sénateur Vance Hartke dans un rapport à la commission des Finances au Sénat, nos dépenses militaires étaient d'environ 79 milliards de dollars en 1968 et ont augmenté à un taux annuel de douze pour cent depuis 1964; avec ce taux d'augmentation, les dépenses militaires en 1971 seront de 107,4 milliards de dollars (*Vista*, mars-avril 1970, p. 52).

L'État est notre conscience implicite. Le plaisir, semble-t-il, n'est pas encore le plaisir; il nous a durement détourné de la banale «névrose du week-end», qui nous laisse anxieux de nous amuser, mais incapable de le faire. Et nous donne davantage de culpabilité d'essayer. Il est tout à fait clair que nous ne voulons pas travailler, mais que nous sentons que nous devrions le faire. Aussi nous ruminons ces pensées et nous nous débattons.

Jouer, c'est réellement commettre un péché. Chaque jour, des centaines de livres, de films, de conférences, de séminaires, de séances de sensibilisation et d'articles reconnaissent gravement notre inquiétude envers notre incapacité à nous réjouir librement de quelque chose. Mais de tels commentaires, quand ils s'offrent à nous aider, nous montrent le mauvais côté en reprenant la formule standard : le *travail* sexuel, le *travail* du loisir. Pour nous aider, ils devraient recommander une révision générale de notre engagement au travail et à la culpabilité, ce qu'ils ne peuvent pas faire. Nous vivons avec une mentalité de manque dans une économie d'abondance potentielle. Avec du temps à perdre que nous ne pouvons pas infuser dans nos vies personnelles, nous nous condamnons nous-mêmes, comme on nous l'a appris, à perdre notre temps.

Fondamentalement, notre façon de vivre, reflétée dans notre vie amoureuse aussi bien que dans notre politique étrangère, nous fait croire en la façon dont les choses ont l'habitude d'être. En remontant jusqu'à la Déclaration d'indépendance, une ambivalence envers le plaisir était suggérée dans le salut à notre droit «à la vie, à la liberté et à la poursuite du bonheur». La partie «poursuite» de cette chose semble avoir occupé la plus grande partie de notre temps, impliquant que le bonheur est seulement un rêve... Nous luttons pour ne pas lutter.

Le jeu et la compétition

Le système d'éducation de la nation doit avoir une grande part de responsabilité dans le fait de perpétuer et de défendre ce qui est mauvais en nous : nos valeurs, les bonnes et les mauvaises, ce qui se fait et ce qui ne se fait pas. Les éducateurs au xx^e siècle, nous le savons tous, opèrent à la place des parents. Principal et doyen, comme aimaient à le dire les mots latins d'une manière rassurante, parce qu'ils savent qu'il est presque impossible pour les mères et les pères d'élever leurs enfants, avec tout ce temps consacré à se déplacer sur les autoroutes, à faire des courses, à prendre des vacances et à travailler. Et, en outre, comme chacun d'entre nous, les parents sont des spécialistes de tout ce

qu'ils font. Aussi ils dépendent d'autres spécialistes, les enseignants, pour faire ce qu'ils ne peuvent pas faire, et ils s'inquiètent de ce que la télévision fasse un meilleur travail que les deux réunis.

Considérons ce qui arrive aux enfants après l'âge de cinq ou six ans. Au début, ils prennent du plaisir à l'école, supplient souvent pour y aller. L'enseignant semble aimer cela aussi. Tout à la fois l'enseignant et les enfants jouent. Mais dès l'école primaire, Dick et Jane découvrent qu'apprendre et gagner sa place dans le monde ne sont pas des jeux d'enfant du tout, mais que c'est un travail dur, souvent horriblement ennuyeux.

Presque tous les programmes éducatifs soulignent l'importance de cette valeur. La phrase «Travaillez dur, et vous irez de l'avant» sert de guide non seulement aux étudiants, mais aussi aux enseignants. «Aller de l'avant» signifie être l'homme de tête. L'autoritarisme met fin au rôle où l'on est invité à jouer et lui substitue le jeu de la compétition. La menace de l'échec et du rejet par manque de force est suspendue sur chaque individu, du recteur de l'université au directeur du collège en bas de l'échelle.

Les étudiants se livrent une compétition pour les diplômes, les enseignants pour une promotion par suite d'une bonne conduite, les proviseurs pour des budgets plus importants. Chacun joue le rituel du jeu selon des règles strictes, quelquefois avec art, mais le fait demeure que beaucoup luttent pour ce que seul un petit nombre peut avoir : le pouvoir.

Calendrier

planter un carré de gazon
au milieu d'une herbe de même aspect

en planter un autre
au milieu d'une herbe un peu moins verte

planter quatre carrés de plus
dans des endroits progressivement plus secs

planter un carré de gazon sec
au milieu d'une herbe de même aspect

en planter un autre
au milieu d'une herbe un petit peu moins sèche

planter quatre carrés de plus
dans des endroits progressivement plus verts

Activité, A.K., Californie, Institut des arts,
2 novembre 1971.

En dépit de, et peut-être en raison de la vulgarisation des théories de Freud et d'autres psychanalystes, les jeux auxquels les gens se livrent sont faits pour la compétition. Les différentes formes de sports, d'échecs et autres diversions sont symboliquement apparentés aux formes que prennent les affaires, l'amour et la guerre. Le livre classique de Huizinga *Homo ludens*, cité plus haut, apporte une documentation riche en ce qui concerne le caractère pervers de tels transferts. Comme le jeu sous sa forme directe est refusé aux adultes et que les enfants en sont petit à petit dissuadés, l'impulsion pour le jeu ne se manifeste pas seulement dans les jeux véritables, mais dans ceux du pouvoir et de la défaite; les gens se trouvent de moins en moins en train de jouer les uns avec les autres, excepté de temps en temps.

Un enfant joue avec sa mère contre son père, utilisant l'affection comme la récompense du jeu. Dans le jeu de la diplomatie internationale, une nation forte joue à aider les nations plus faibles pour obtenir leur subordination politique et pour forcer la main des compétiteurs. Un jeune cadre en train de monter joue l'offre d'une promotion dans une société contre celle d'une autre. Dans le même état d'esprit, une grande compagnie joue en les stimulant sur les appétits du public dans ses campagnes publicitaires, misant contre la tactique similaire de toute une industrie. La guerre elle-même est un jeu pour des généraux, dont les répétitions sont appelées jeux de stratégie militaire. Comme la civilisation vit de compétition et la compétition de la vie, ce n'est pas par accident que l'éducation, dans la plus grande partie du monde, est profondément impliquée dans des jeux de lutte agressive. L'éducation joue à ignorer ou à refuser une telle lutte (lui substituant les métaphores de la démocratie) tandis qu'elle en perfectionne les formes et encourage la participation à celle-ci dans chaque exercice scolaire (prenez, par exemple, une de ses diversions les plus plaisantes, le jeu qui consiste à épeler sans se tromper dans les mots).

Ceux qui établissent les programmes de l'instruction publique ont besoin d'abord de faire apprendre, et ensuite de célébrer l'idée de jeu – mais un jeu qui fondamentalement en vaut la peine, un jeu dépouillé de la règle du jeu, qui est celui des gagnants et des perdants. Huizinga, qui écrivait et donnait des cours dans les années 30 dans une Europe économiquement en dépression et politiquement instable, et qui finalement a publié son livre en Suisse durant la Seconde Guerre mondiale, ne pouvait pas aisément imaginer le potentiel social du jeu sans combativité. Pour Huizinga, le jeu sous la forme du sport était une façon de compenser et de clarifier la violence et la folie. Bien que lui et les théoriciens plus anciens, de Kant

et Schiller à Lange et Groos, ont reconnu l'existence du jeu dans sa pureté, ils ne pensaient pas qu'il était suffisant en soi; il était une forme «primitive» qui avait besoin de formes «plus hautes» de conscience tragique que ce que la compétition (et l'art vu comme une compétition) ne procure. Aujourd'hui, les conditions sont différentes, et il est évident que les jeux sportifs, peu importe la façon dont ils sont ritualisés, sont des témoignages des forces qu'ils voudraient sublimer. Quiconque a vu *Les Dieux du stade*, le grand film de Leni Riefenstahl sur les jeux Olympiques de 1936, n'a pas besoin qu'on le persuade. À travers l'art et le sport, le film persuadait, avec beaucoup de force, les spectateurs que le fait d'être la race des seigneurs était la récompense d'une lutte perpétuelle.

De manière similaire, la substance et la stimulation réelles de notre «marché des loisirs», particulièrement dans le divertissement et dans la récréation sportive, ce sont les grandes vedettes, les records de vente, les cotes de popularité, les prix, le fait d'avoir la première place, de prendre le plus gros poisson, de faire sauter la banque à Las Vegas. Prendre du plaisir!

Charité

acheter des piles de vieux vêtements

les laver

dans des laveries automatiques ouvertes toute la nuit

les rendre

aux boutiques de vêtements usagés

*Activité, A.K.,
École du District de Berkeley,
le 7 mars 1969.*

Cette différence critique entre le jeu et la compétition ne peut pas être ignorée. Tous les deux impliquent une vision des choses libre et une apparente spontanéité, les deux peuvent avoir des structures claires, les deux peuvent (mais n'ont pas besoin) ne pas requérir d'aptitudes particulières qui accroissent la force du jeu. Le jeu, cependant, offre des satisfactions, non par quelque résultat pratique fixe, par quelque chose achevée immédiate, mais plutôt par une participation continuelle comme sa fin propre. Le fait d'avoir face à face victoire et défaite, toutes choses ne relevant pas du jeu, sont les caractéristiques majeures de la compétition. Dans le jeu, on est insouciant; dans la compétition, on est anxieux de gagner.

Rendre le monde insouciant, transformer une œuvre morale en une œuvre ludique, signifierait renoncer à notre sens de l'urgence (le temps est de l'argent) et ne pas approcher la notion de jeu comme un jeu de compétition plus politique, parce que cela serait contradictoire avec ce qui est fait. Nous ne pouvons pas dire que nous jouons à ne pas jouer. C'est exactement ce que nous avons fait tout ce temps avec nos vertus judéo-chrétiennes et nos idéaux démocratiques.

La gymnastique, le surf, les courses sur de longues distances, le vol à voile font partie de ces sports pratiqués hors compétition, et sont presque une approche de la condition de l'état de jeu. Dans chacun de ces sports, un idéal est probablement intériorisé et agit en lieu et place d'un adversaire; mais cette motivation pour développer les aptitudes et l'implication intense restent considérablement en dessous de la mentalité de combat dont la plupart des sports, tels que le football, sont tributaires.

Généralement, les entraîneurs et les professeurs de gymnastique conduisent leur profession avec un zèle militaire et quelquefois une discipline meurtrière. Mais une nouvelle génération plus philosophe et plus orientée vers le plaisir pourrait pratiquer des sports non compétitifs, qui ressembleraient aux mouvements des animaux, au poisson et aux semis jetés en l'air, comme point de départ de l'invention par des étudiants d'une activité nouvelle dépourvue de possibilités de gagner ou de perdre.

Ce n'est pas l'histoire des crimes commis au nom d'idéaux qu'il faut relever, mais les «bonnes œuvres» très bien intentionnées, sympathiques de l'humanité impliquées dans des expressions telles que «du bon sport, du sport propre», une «bombe propre», une «guerre juste», un «esprit combatif» et la «libre entreprise». Ce sont les complicités, les votes qu'on achète et le mode des brasseurs d'affaires qui sont nécessaires pour faire passer la loi éclairée sur les droits civiques, la réforme de l'avortement, ou l'opportunité d'un métier. Ce mode particulier de gratification différée, avec pour excuse la force de la compétition ou le mal nécessaire, nous a conduits à mettre en pratique l'exact opposé de ce que nous prêchons.

Un exemple typique d'apprentissage innovateur dans le premier cycle de l'université est le jeu de rôles. Les étudiants d'une classe qui étudie la politique internationale assument des rôles comme dirigeants de certaines nations. Ils font vivre les reportages sur les nouvelles locales, acquièrent l'«intelligence» des journalistes politiques

et s'espionnent les uns les autres; ils essaient d'arranger des contrats, d'exercer des formes variées de pression, d'utiliser les «forums publics» comme si c'était leur propre presse ou leur version pour l'ONU; ils évaluent mathématiquement leurs chances sur chaque proposition de coup, tentent la tricherie et la fraude – en général essaient de gagner le pouvoir pour le pays qu'ils représentent. L'enseignant agit comme observateur et comme arbitre et compte les points. Une telle éducation vivante s'est trouvée efficace, surtout pour les fils et les filles des parents riches de race blanche. Elle est très proche des programmes d'entraînement fournis par l'industrie et le gouvernement à leur élite la plus prometteuse pour la direction d'entreprise, le corps diplomatique et chez les militaires.

La question est manifestement une question d'éducation. L'éducation peut aider à changer le système, une fois donné assez de temps et d'argent. Ni les parents, ni le voisinage, ni les communes qui rendent attrayant le travail sous les formes simples et contrôlables du partage ne peuvent d'une façon aussi mesurable influencer sur sa valeur. Dans l'éducation sont inclus non seulement les écoles mais aussi les enseignants pratiquant l'éducation la plus persuasive et opportune, les mass médias – télévision, radio, cinéma, revues, affichage – et l'industrie des loisirs. Et ce qui est nécessaire est leur engagement.

Mais malheureusement, les médias et l'industrie des loisirs ne sont pas dans des perspectives favorables pour nous aider. Ils sont dominés par l'intérêt d'un profit rapide, même lorsque leurs technologies sont développées par des hommes et des femmes d'une imagination peu commune. À présent, ils offrent seulement un échantillon de «services d'utilité publique», sous la contrainte des structures gouvernementales et d'imposition. Demander à leurs représentants d'entreprendre des aménagements coûteux et une orientation bien choisie pour la promotion de l'esprit de jeu serait inutile; cela aboutirait à montrer que la consommation est la forme la plus haute de jeu.

Le meilleur pari, c'est encore les écoles publiques, habituellement d'esprit conservateur, la bureaucratie et les concierges tels qu'ils sont. Il y a plus de chances pour que les directeurs d'école et les enseignants plutôt que les membres du milieu des affaires considèrent qu'il faut mettre en œuvre des changements au niveau des valeurs humaines. Traditionnellement, ils ont envisagé leur vocation comme la réalisation d'une fonction sociale positive, et même innovatrice. Bien qu'éventuellement les écoles telles que nous les connaissons puissent ouvrir la voie aux techniques de communication de masse et de loisirs, l'instruction sous forme de jeu peut débiter au jardin d'enfants et chez les enseignants au collège.

Pour favoriser l'esprit de jeu comme fondement de la société, une expérimentation sur le long terme serait essentiel, disons vingt-cinq ans au minimum, avec des contrôles tous les cinq ans. Les programmes d'aide sociale habituels, fortement racoleurs, qui disparaissent comme un feu de paille, liés à des administrations politiques changeantes, seraient hors de question. Le financement devrait provenir de diverses formes de commissions d'enseignement d'État, de grandes fondations qui ont le sens du service public, de l'industrie, d'individus privés, tous utilisant la fiscalité et les possibilités de déductions comme incitations plus à fond qu'ils ne le pratiquent actuellement.

En même temps, les non-artistes qui peuplent actuellement la planète et qui continuent à croire qu'ils font partie de la Vieille Église de l'Art pourraient réfléchir au côté inconfortable de leur position, et comment en faisant de l'Un-Art, c'est-à-dire en abandonnant leur croyance, ils pourraient diriger leurs dons vers ceux qui peuvent s'en servir, autrement dit chacun d'entre nous. Leur exemple serait un modèle pour leurs collègues plus jeunes, qui pourraient alors commencer à s'exercer pour des rôles constructifs dans l'éducation publique au niveau du primaire et du secondaire. Ceux qui ont moins de vingt-cinq ans aujourd'hui ont tendance à le ressentir vivement quand ils accomplissent quelque service humanitaire, mais parmi les artistes d'avant-garde le désir est frustré par une profession qui manque d'une utilité propre. L'alternative proposée n'élimine pas seulement ce problème mais évite aussi le désastre de solutions populistes qui ont affaibli et détruit les plus grands talents en Russie soviétique, en Europe et aux États-Unis dans les années 30.

On n'a pas suffisamment tiré les conséquences du fait de célébrer l'inutilité de l'art. Les visions utopiques d'une société aidée ou dirigée par des artistes ont été un échec, parce que l'art lui-même a été un échec en tant qu'instrument social. Depuis la Renaissance, l'art a été une discipline liée à la vie privée, le testament de l'intrus au milieu de l'urbanisation qui se répand. Le fait que la foule soit seule dans sa propre voie ne donne pas à l'artiste un public ou un rôle politique, puisque la foule ne veut pas qu'on lui rappelle la profondeur de son malheur et qu'elle ne peut pas s'en sortir, comme l'artiste le fait, en inventant des cosmologies personnelles innombrables. Et l'artiste prophétique, comme William Blake, ne sait pas non plus automatiquement comment résoudre les discussions salariales et les problèmes de pollution. La séparation a été complète, comme celle de l'âme et du corps.

Ce sera seulement quand les artistes actifs cesseront volontairement d'être des artistes qu'ils pourront convertir leurs capacités, comme les dollars en yens, en quelque chose que le monde pourra dépenser : l'esprit de jeu. Le jeu comme monnaie d'échange. Nous pouvons mieux apprendre à jouer par exemple, et les Un-Artistes peuvent y pourvoir. Dans leur nouvelle occupation en tant qu'éducateurs, ils ont simplement besoin de jouer comme ils l'avaient fait avant sous la bannière de l'art, mais parmi ceux qui n'attachent pas d'importance à cela. Petit à petit, le pedigree «art» perdra sa raison d'être.

Je soupçonne que les mots statiques, particulièrement les noms, s'opposent plus fortement que les us et coutumes sociaux aux changements occasionnés par des forces non verbales telles que le transport aérien. L'ajustement à un nouvel état de choses est ralenti quand on garde un vieux nom, comme lorsque, jusque tout récemment, on parle d'embarquement et de débarquement d'un jet long courrier. Le souvenir du *Queen Mary* est évoqué. Considérons à quel point les appellations *financier*, *psychiatre*, *impresario* ou *professeur* accablent ceux auxquels elles sont appliquées avec le poids des attributs et des acceptions accumulés pour chaque profession; chacune impose virtuellement une mise en pratique de ses cadres connus de référence. Un professeur agit comme un professeur et ressemble à son image. Un artiste obéit à certaines limites qu'il a héritées dans sa manière de percevoir les choses, qui règlent la façon dont la réalité est agie et interprétée. Mais de nouveaux noms peuvent aider au changement social. Remplacer *artiste* par *joueur*, comme si l'on adoptait un nom d'emprunt, est une façon d'altérer une identité figée. Et changer d'identité est un principe de mobilité, qui nous fait aller d'une place à une autre.

L'œuvre d'art, sorte de paradigme moral pour un travail éthique à bout de ressources, est en train d'être transformée en un jeu. Comme mot de trois lettres attribué dans une société pour les jeux de compétition, le jeu fait ce que tous les gros mots font : il met à nu le mythe de la culture par ses artistes mêmes.

Docteur MD¹ (1973)

À quoi sert l'histoire? Le legs de Marcel Duchamp contient un corpus petit mais influent de «presque-art», souvent aux limites de la philosophie. Une dialectique soigneusement élaborée est à l'œuvre, où des jeux de mots reliant le visuel et le verbal s'expriment dans des fictions narratives, des processus opérationnels, des objets communs et des mots destinés non pas tant à être vus qu'à être lus. Il s'opposait au goût de son temps pour les moyens optiques en peinture; il posait la question de savoir si l'art moderne avait son propre langage, et il doutait qu'une telle affaire «stupide», qui s'adressait aux yeux, puisse relever de l'intelligence. Par-dessus tout, il voulait que l'art soit intelligent. Aujourd'hui, merci à lui, le discours critique est inséparable de tous les trucs dont l'art est fait. L'art conceptuel, par exemple, est «inconcevable» sans Duchamp.

Il s'ensuit que sa position conduisait également à un questionnement sur la possibilité d'une intelligence purement verbale. La philosophie professionnelle, liée comme elle était aux mots seuls, était aussi stérile que la peinture pure. C'est la pointe contenue dans ses jeux de mots : l'aspiration humaine qui consistait jusque récemment à chercher à comprendre à travers la spécialisation était à la fois futile et absurdement amusante. Les expérimentations multimédias des années 60 n'étaient pas provoquées par Duchamp seul, mais il a clarifié les fondements critiques qui ont permis leur émergence.

Depuis, son jeu verbo-visuel, peut-être né d'un mélange de scepticisme et de dandysme, a été confronté à la tradition romantique du caractère très sérieux, souvent tragique, de la réalisation de l'œuvre d'art. L'humour était superficiel. Même un humour aussi grand que le sien était assombri par l'exploration de l'inconscient du surréalisme et les luttes existentielles de l'expressionnisme abstrait.

Mais depuis le Pop Art (qui lui doit aussi beaucoup), les artistes sont presque amusants et pourtant d'avant-garde! Le mouvement Fluxus, beaucoup d'artistes de l'Art corporel, les Conceptuels et ceux qui réalisent des happenings sont les témoins de tout ce que l'introduction de l'intelligence a donné. L'intelligence, du point de vue duchampien, est la condition *et* la conséquence d'une pensée pénétrante. Si vous voyez les choses clairement, *vraiment* clairement, vous devez rire parce que rien n'a été accompli. Il y a une histoire zen à propos d'un des grands fondateurs du mouvement, à qui l'on a demandé ce qu'il ressentait au moment de l'illumination. Sa réponse a été : «J'ai trouvé que j'étais juste aussi misérable que je ne l'ai jamais été.» Quand on considère d'une manière spécifique l'œuvre de Duchamp *Grand Verre*, bien que ce soit une pièce majeure et un résumé de ce qui l'a d'abord intéressé en tant que peintre, elle n'est pas néanmoins très utile pour le présent. C'est une figure de style symboliste tardive, sur laquelle les universitaires hésitent, cherchant à élucider des énigmes linguistiques et sa portée cabalistique (les deux y sont, avec les derniers résultats du tiercé). Mais elle demeure un exercice hermétique, une *peinture*, dans le vieux sens du terme, d'un monde contenu à l'intérieur de lui-même. Le grand intérêt du *Verre* vient de ce que c'est une vitre à travers laquelle on regarde. Dans sa configuration actuelle, il est contraint d'être en accord avec l'environnement que l'on peut voir au-delà, par exemple, un dessin de broyeuse de chocolat superposé à un enfant en train de se curer le nez.

Ses ready-mades, cependant, sont des contributions fondamentalement utiles à l'actuelle scène de l'art. Si l'on accepte simplement de qualifier une pelle à neige d'œuvre d'art, il en va de même pour tout ce qui se trouve à New York, ou pour la guerre du Vietnam, ou pour un article pédant sur Marcel Duchamp. En ce qui concerne toutes les pièces environnementales, Activités, œuvres vidéo «tranches de vie», pièces qui détournent l'information et expositions d'art technologique, nous nous sommes habitués à ce que leur existence relève de l'idée de Duchamp à propos de la pelle à neige.

Inversement, depuis que le non-art peut devenir de l'art après la cérémonie de faire-part appropriée, toute forme d'art, théorique-ment, peut être retiré du champ de l'art («Utiliser un Rembrandt comme table à repasser», Duchamp). C'est, finalement, un peu difficile. Le geste de Duchamp dans cette direction, son *L.H.O.O.Q.*, n'a pas modifié Mona Lisa; il y a simplement une peinture de plus pour les musées. Changer la signification et la fonction de l'histoire de l'art selon quelque autre critère semble nous intéresser beaucoup moins que de découvrir de l'art là où il n'y avait pas d'art.

Au-delà de ces jeux d'identité, l'implication que la vie peut être merveilleuse est plutôt salubre, bien qu'accablante. Dans ce processus, le mot *art* cesse de se référer à des choses spécifiques ou à des événements humains et devient un dispositif pour fixer l'attention d'hommes clés, qui, une fois qu'ils ont leur attention fixée, prennent conscience que le monde est une œuvre d'art. L'art, en tant que tel, comme on a l'habitude de l'utiliser, sera réduit à un vestige de spécialisation sur son déclin; seul le mot subsistera, comme les épauettes militaires sur l'uniforme d'un portier.

Comme une addition à l'histoire de la pensée, le ready-made est un paradigme de la façon dont les humains font et défont la culture. Mieux qu'une science sociale ou qu'une philosophie «rigide», un bon ready-made peut «incorporer» les limites ironiques de la théorie traditionnelle qui dit que la réalité n'est rien d'autre que la projection d'un esprit, ou de plusieurs esprits. Duchamp, en bon abonné de cette tradition, a su, me semble-t-il, que la métaphysique, la théologie, la science et l'art étaient des «fictions utiles» (une phrase de Hans Vaihinger). L'intellectuel ou l'artiste n'a besoin que de consensus et de persuasion pour lancer une idée dans le monde. «À tout prendre, l'acte créatif n'est pas réalisé par l'artiste seul», a dit Duchamp dans un discours de 1957. Autrement dit, la fiction sera utile, mais seulement une fiction et non une réalité. Le ready-made est ainsi à la fois un mètre étalon et un jeu de hasard.

Selon certains de nos amis, les autoroutes urbaines de Los Angeles sont du grand théâtre, du théâtre moderne, sans commencement ni fin, plein de sensations fortes dues au hasard et rempli de cette sorte d'ennui que nous aimons tous. J'accepte cette observation ici. Leur avenir en tant qu'art ready-made dépend du lecteur. Ce qui veut dire que je m'engage sur de simples conversations. Le rappel généreux de Duchamp à sa postérité est de montrer combien fragiles sont les relations publiques.

1. En américain, *Medical Doctor* (Monsieur le Docteur) ou *Master Degree* (NdT).

L'éducation de l'Un-Artiste,

III^e partie

(1974)

Les modèles des arts expérimentaux de cette génération furent moins les arts précédents que la société moderne elle-même, en particulier comment et ce que nous communiquons, ce qui nous arrive dans le processus, et comment cela peut nous relier aux processus naturels par-delà la société.

Les exemples suivants – certains datent du début des années 50, mais la plupart d'entre eux sont récents – ont été regroupés suivant cinq racines types découvertes dans la vie de tous les jours, les professions non artistiques et la nature : des modèles *situationnels* (environnements banals, situations en passe de survenir et coutumes, souvent ready-mades), les modèles *opérationnels* (comment les choses et les coutumes sont mises à l'œuvre et ce qu'elles produisent), les modèles *structurels* (cycles naturels, écologie et formes des choses, emplacements et affaires humaines), les modèles *renvoyant à eux-mêmes*, ou *en boucle* (choses ou événements «commentant» ou étant le reflet d'eux-mêmes) et les modèles *d'apprentissage* (allégories de la recherche philosophique, rituels de sensibilisation et démonstrations éducatives).

Un certain nombre d'œuvres d'art ne cadrent pas vraiment avec les catégories qui leur sont assignées, mais peuvent appartenir à deux ou trois à la fois, selon le point sur lequel nous voulons mettre l'accent. Une pièce sous forme de plan de Baldessari, placée dans le groupe des modèles renvoyant à eux-mêmes, pourrait aussi appartenir au modèle opérationnel; un sit-in de Beuys, en plus d'être situationnel, pourrait être appelé opérationnel et d'apprentissage. Et le *Happening du Nettoyage* du High Red Center pourrait partir du modèle opérationnel pour inclure à la fois les modèles d'apprentissage et situationnels.

À l'intérieur de ces larges regroupements, les œuvres proviennent de sources plus spécifiques. Les pièces de Vostell et de Neuhaus sont fondées sur les visites guidées; Haacke utilise le mécanisme électoral comme l'outil politique qu'il est réellement; Ruscha emploie le format d'un rapport de police; Orgel parodie les conduites domestiques. Le système écologique sous forme compacte de Harrison fait écho à nombre de systèmes réalisés dans les laboratoires scientifiques.

Ce qui est essentiel à présent pour comprendre la valeur des nouvelles activités à quelque niveau que ce soit n'est pas de les classer avec exactitude mais de rechercher systématiquement ce qui les lie au monde «réel» plutôt qu'au monde de l'art.

Modèles situationnels

Richard Meltzer a occupé une petite buanderie dans le sous-sol de l'université. Il l'a transformée en une boutique de vêtements, où des quantités de vieux habits étaient suspendus ou posés sur des rayons dans des proportions établies selon la couleur, la taille, le sujet, et, je crois, l'utilisation. Chacun pouvait prendre un article pourvu qu'il soit remplacé par quelque chose dans une catégorie similaire, par exemple une cravate violette pour une écharpe de la même couleur, ou une socquette rose et une bleue. Cela de façon à ce que la boutique garde l'intégrité de sa composition. Il y avait des aires d'habillement pour les hommes et pour les femmes (1962).

Paul Taylor, revêtu d'un costume d'homme d'affaires et se tenant au même endroit a pris successivement une série de poses simples (main sur la hanche, pied tendu, en se tournant vers la droite) pendant tout le temps que durait une danse, tandis que passait un enregistrement amplifié d'un opérateur téléphonique, qui donnait l'heure toutes les dix secondes (1958).

Pour une danse de Steve Paxton, un groupe de gens a tout simplement marché avec naturel sur une scène de théâtre, l'un à la suite de l'autre (1970).

Joseph Beuys a dirigé un sit-in pendant cent jours dans une récente Documenta internationale à Cassel. Chacun était libre de discuter avec lui de son intérêt actuel pour le changement

politique et sur le rôle que les arts pourraient avoir dans ce changement. Il participait officiellement à l'exposition et, implicitement, il y avait une activité future qui pouvait être la conséquence des entretiens (1973).

Merce Cunningham accompagnait un enregistrement de musique concrète en disposant un groupe de dix-sept personnes – la plupart non danseurs – pour simplement «faire les gestes qu'ils font normalement». Des méthodes aléatoires étaient appliquées à ces mouvements pour ce qui est du temps et des positions sur scène. Ils étaient indépendants des sons diffusés par les haut-parleurs. Les gestes consistaient en des choses simples comme «se laver les mains», «deux personnes en transportant une troisième», «toucher», «manger», «tomber endormi», «un pas de jitterbug» et «courir» (1953).

Allen Ruppersberg a obtenu de pouvoir utiliser un immeuble de rapport à Los Angeles. Il en a fait la publicité sous la forme du *Al's Grand Hotel* et a proposé des chambres à louer pour six week-ends successifs. L'hôtel avait un bar, de la musique, un petit déjeuner avec des croissants et du pain, des serveuses, des souvenirs et des chambres à un prix supérieur avec des lits doubles. Les chambres contenaient des choses comme une grande croix en bois (la chambre de Jésus), un pique-nique étalé sur une serviette à carreaux avec le magazine *Life* tapissant les murs (la chambre B), et sept photos de mariage encadrées, un gâteau de mariage sous forme de pièce montée, dix cadeaux de mariage, du lierre en plastique et des fleurs (la Suite nuptiale). Comme pour un lieu de villégiature populaire, un catalogue offrait des souvenirs du séjour de chacun (1971).

Sandra Orgel a réalisé une pièce en collaboration avec la maison des Femmes, à Los Angeles. Elle est apparue fraîchement douchée, portant une robe de chambre bon marché et des pantoufles trop larges, en bigoudis et une cigarette qui pendait aux lèvres. Elle a installé une table à repasser et elle a branché un fer à repasser. Quand il a été chaud, elle a craché sur lui. Son sifflement était le seul bruit. Méthodiquement et silencieusement, elle a repassé un drap pendant environ dix minutes, et quand ce fut terminé, elle l'a plié puis elle est partie (1972).

Ed Ruscha a réuni un livre de photos sur un drame survenu sur une autoroute déserte. Une vieille machine à écrire de marque Royal a été jetée d'une auto roulant à grande vitesse. Des documents photos avec localisation ont été soigneusement pris des débris éparpillés sur le sol – un «procès-verbal officiel» a été établi de la scène de l'accident (1967).

Joseph Kosuth a installé trois tables dégarnies le long des murs autour d'une pièce nue et trois chaises pliantes, une par table, faisant face aux murs. Accrochés aux murs, il y avait trois écriteaux numérotés présentant des extraits agrandis d'écrits savants selon le modèle des théories scientifiques. Placé soigneusement sur les tables devant chaque chaise, il y avait un carnet de notes ouvert en consultation (1972).

Au Musée d'art moderne, Hans Haacke a installé deux urnes translucides côte à côte, avec un compteur sur chaque. Un panneau installé au-dessus demandait au passant de se poser la question de savoir si le silence du gouverneur Rockefeller sur la politique de Nixon au Viêt-nam donnerait lieu à un vote si Rockefeller se représentait aux élections. Le oui allait dans l'urne de gauche, et le non dans celle de droite.

Modèles opérationnels

Michael Heizer était allé chercher un bulldozer et son conducteur pour creuser un grand cratère dans le désert. Dans un entretien télévisé réalisé après coup, le conducteur a jugé qu'il avait creusé un beau trou (1971?).

Barbara Smith a fabriqué un livre avec une photocopieuse Xerox. Commencant par une photo de sa petite fille, elle en a fait une copie qu'elle a photocopiée, qu'elle a photocopiée encore, et ainsi de suite jusqu'à obtenir une longue série. Comme dans le phénomène de génération en biologie, les choses ont changé. Parce que la photocopieuse a automatiquement réduit chaque image de trois quarts de centimètre environ, la tête de sa fille a graduellement disparu pour se transformer en une constellation de points s'effaçant peu à peu, jusqu'à ce que cela ressemble à un simple point dans l'espace. Ce qui est arrivé au milieu du livre. À mesure que l'on tournait

les pages, le processus de réduction était inversé, et bientôt on discernait un visage à mesure que l'on avançait. Mais à la fin, on avait sous les yeux une photographie un peu différente de la même petite fille! (Cette seconde série de photocopies était faite de la même façon que la première, mais Smith a simplement changé l'ordre quand elle a assemblé le livre.) (1967.)

Emmett Williams a composé un livre appelé *Sweethearts* qui est plus à feuilleter qu'à lire. Chaque page est constituée de permutations disposées dans l'espace typographique à partir des onze lettres du titre du livre. Le livre commence à la quatrième de couverture et les pages sont censées être tournées avec le pouce gauche, de façon à ce qu'une signification floue, mais d'une manière subliminale claire, soit enregistrée dans la tête du lecteur. Ce traitement cinématographique d'un texte rappelle les photos en accordéon et les bandes dessinées de notre enfance où l'on parvenait à un sens à partir d'images saccadées en mouvement (1966).

La composition de *La Monte Young Tracez une ligne droite et suivez-la* a été réalisée dans un loft. Young et un ami l'ont tracée sur le plancher avec un morceau de craie (à partir de deux endroits, autant que je m'en souviens, à la manière d'experts géomètres). Le déroulement de l'opération a pris quelques heures et, de temps en temps, des commentaires étaient tranquillement échangés (1960).

Au cours d'une danse d'Yvonne Rainer, un groupe d'hommes et de femmes ont transporté et empilé environ une douzaine de matelas, s'allongeant, plongeant et s'asseyant sur eux de différentes façons (1965).

George Brecht a arrangé un événement nocturne pour voitures dans un parking. Chaque personne devait mélanger vingt-deux cartes indiquant l'équipement de la voiture que lui ou elle devait mettre en marche pendant certaines périodes de temps précises : radio, lumières, essuie-glaces, portières, vitres, moteur, inclinaison des sièges, pédale de frein, boîte à gants, coffre, capot, klaxon, etc. (1960).

Comme pour un événement d'agit-prop, le groupe japonais High Red Center a préparé un *Happening du Nettoyage*.

Habillés en tenue de laboratoire d'un blanc immaculé, la bouche recouverte par des masques sanitaires qu'on utilise dans les hôpitaux, ils ont nettoyé silencieusement et avec précision une rue très animée à Tôkyô (1968?).

Bernard Cooper a imaginé un appareil pour la bouche en métal (un « Régulateur ») ressemblant à quelque chose comme l'écarteur de lèvres utilisé par un orthodontiste. Il était mis en face des dents du bas. À cet appareil étaient suspendus de un à six disques d'acier, chacun pesant 5 onces, soit 142 grammes. L'utilisateur avait pour instruction de dire un mot ou deux et de noter ce qui arrivait aux phonèmes quand on ajoutait les poids et que la mâchoire était tirée vers le bas. Conversations au téléphone, discussions sérieuses et conférences publiques étaient alors recommandées pour les utilisateurs de l'appareil (1972).

Max Bense a dispersé soixante-deux mots usuels au hasard sur une page, des mots tels que *poisson, rien, mur, année, sel, chemin, nuit et pierre*. Il a conçu ces mots comme un « ensemble de mots », à l'instar de la théorie des ensembles en mathématiques. Ils pouvaient être recombinaés par le lecteur en des « ensembles » à peu près infinis, avec une valeur d'objets plus que de mots (1963).

Modèles structurels

James Tenney a programmé un ordinateur pour produire des analogues aux caractéristiques structurelles des sons de voitures qu'il entendait chaque jour quand il conduisait dans le Lincoln Tunnel, à New York. La bande avait le son un peu assourdissant du vent dans les oreilles (1961).

Michael Snow avait fabriqué un dispositif qui faisait tourner automatiquement une caméra continuellement en marche pendant des heures selon deux révolutions variables. L'installation était montée dans un secteur désolé du Canada et la caméra enregistrait tout ce qui était en face de sa lentille : terre et ciel. En visionnant le film, on entend le son des moteurs de l'installation et on voit le soleil descendre et monter dans ce qui est ressenti comme le temps réel; la révolution de la caméra reproduisait celle de la terre autour du soleil (1971).

Pendant *Zyklus* de Thomas Schmit, le contenu d'une bouteille remplie de Coca Cola était lentement et soigneusement versé dans une bouteille vide, et ainsi de suite, jusqu'à ce que (à cause d'un léger gaspillage et de l'évaporation) il ne reste plus de liquide. Le processus a duré plus de sept heures (1966?).

Dieter Rot s'arrangea pour exposer une vingtaine de vieilles valises remplies d'une variété de spécialités de fromages de différents pays. Les valises – toutes différentes – étaient regroupées l'une contre l'autre au milieu du plancher, comme vous pourriez en trouver à un terminal de bus Greyhound. Au bout de quelques jours les fromages ont commencé à être bien à point, certains se sont mis à couler hors des valises, la plupart d'entre elles ont pris de merveilleux profils (que vous pouviez constater en les ouvrant), et les asticots étaient en train de ramper par milliers. Naturellement, l'odeur était incroyable (1969).

Newton Harrison s'est récemment tourné vers l'agriculture. Il a fabriqué une ferme modèle pour les crevettes, composée de quatre réservoirs rectangulaires d'eau de mer avec des degrés de salinité différents. Des algues et des jeunes crevettes étaient mises, dans les réservoirs; les algues étaient nourries par le soleil et les crevettes ont mangé les algues. Quand le soleil eut fait s'évaporer de l'eau, la salinité des réservoirs a augmenté, changeant la couleur de l'eau, du vert pour le moins salé au corail brillant pour le plus salé. Le niveau de l'eau était alors gardé constant et les crevettes étaient éventuellement récoltées (1970).

Modèles autoréférents

Helen Alm a réalisé une vidéo d'elle-même en train d'essayer de se détendre. Elle était montrée en direct sur un moniteur, et elle était assise en face de ce dernier. Elle poursuivait en direct un dialogue amusant avec la vidéo d'elle-même à propos de la même chose : essayer de se détendre. Un enregistrement a été fait de ce double de Alm et il est alors passé sur le moniteur pour être vu par elle et les autres (1972).

John Baldessari a sélectionné une carte de la Californie. Il a déterminé où les lettres imprimées de C.A.L.I.F.O.R.N.I.A. se trouvaient dans l'espace réel de l'état. Faisant le voyage jusqu'à

chaque emplacement sur la carte, il a peint, ou réalisé avec des cailloux, de la ficelle, des graines, du bois, etc., une lettre correspondante à grande échelle dans le paysage. Des documents photographiques de ces sites de lettres, montés en ligne, épelaient pour le spectateur le mot California sur la carte (1969).

Pour une pièce de théâtre de Robert Whitman, deux femmes ont joué leurs rôles devant la projection d'un film sur elles-mêmes. Une autre femme, habillée entièrement de blanc, servait de second écran sur lequel était projeté un film la montrant en train de retirer ses vêtements. Elle reproduisait exactement les mouvements de son propre film, jusqu'à ce qu'elle apparaisse nue, bien que chacun puisse aussi voir ses vêtements (1965).

Michael Kirby a assemblé une construction composée de piliers en aluminium et a installé des photographies dans bon nombre de leurs espacements. Les spectateurs qui tournaient autour constataient que chaque photo correspondait à la vision que l'on avait de la pièce ou de la fenêtre à partir de sa propre position. La pièce fonctionnait comme une collection d'«yeux», et chaque fois qu'elle était déplacée sur un autre site, des photos étaient évidemment reprises (1966).

Dans une pièce différente, l'échafaudage était supprimé et un rectangle était conçu pour être à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la fenêtre de l'appartement de Kirby. Des photographies étaient prises des quatre angles sur le rectangle, côté intérieur et côté extérieur, et elles étaient alors montées discrètement selon leur angle de visée comme des vues objectives de leurs environnements respectifs (1969).

Dieter Roth a noté qu'il «faisait de la publicité pour sa machine à écrire» dans le poème suivant:

o o o u e o o
 o | | v e t |
 o | i v e t |
 u v v v u v v
 e e e u e e e
 o t t v e t t
 o | i v e t |

La machine à écrire fait aussi des fautes d'orthographe... (1958.)

Robert Morris a construit une petite boîte grise. De l'intérieur provenaient, à peine audibles, des bruits de marteau et de scie. Elle a été appelée *Boîte avec sons de sa propre fabrication* (1961).

Modèles d'apprentissage

Robert Rauschenberg a réalisé une série de tableaux blancs accrochés bord à bord verticalement. Parce qu'ils ne représentaient rien, les spectateurs devenaient attentifs à leurs propres ombres sur la surface, aux irrégularités sur le tissu et aux flashes de lumière colorée produits par le battement des yeux (1951, 1953).

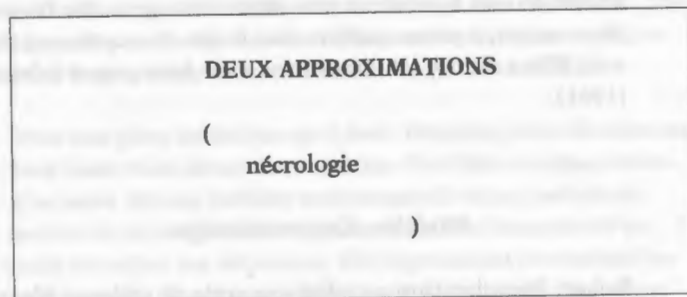
Peu après, John Cage a présenté son *4'33"*. Le pianiste David Tudor a ouvert le clavier du piano et a posé devant lui un chronomètre. Réglant son tabouret, il s'y est assis pendant le temps prescrit et n'a rien joué. Les sons de la rue, de l'ascenseur, de l'air conditionné, du craquement des chaises, des éternuements, des fous rires, des bâillements, etc., devinrent assourdissants (1952, 1954).

Wolf Vostell s'est procuré une carte pour faire un tour sur la ligne de bus de la Petite Ceinture, à Paris, et a recommandé au voyageur de chercher les affiches déchirées, les choses cassées et les immeubles en ruines et d'écouter les bruits et les pleurs... (1962).

Quelques années plus tard, Max Neuhaus a emmené des amis dans un certain nombre de visites guidées des centrales électriques de la ville, où ils pouvaient écouter le grondement envahissant des énormes moteurs et sentir le bâtiment vibrer sous leurs pieds (1966, 1967).

Dans une des danses d'Ann Halprin, un groupe d'hommes et de femmes se déshabillaient et s'habillaient eux-mêmes lentement et cérémonieusement, examinant tout le temps les mouvements des uns et des autres (1964?).

George Brecht a envoyé de petites cartes à des amis, sur ce modèle (1960) :



Vito Acconci s'est placé, les yeux bandés, sur une chaise en bas de l'escalier d'une cave. Armé d'un tube de métal, il a commencé à se parler à lui-même et à se mettre dans un état de paranoïa intense à propos de la possibilité que quelqu'un essaierait de pénétrer au-delà dans la cave. Grommelant continuellement pour faire monter la pression et balançant lentement son tuyau contre un adversaire imaginaire, Acconci ponctuait ses paroles avec des bruits sourds de métal sur le sol dur. Un homme, faisant partie d'un groupe qui regardait tout cela sur une vidéo à distance située au-dessus de lui, a décidé de mettre Acconci à l'épreuve, et une bagarre dramatique s'en est suivie (1971).

Ces exemples marquent un tournant dans la culture élitiste. Bien que les artistes aient été plus ou moins consciemment concernés par la nature de l'univers physique, par les idées et par les problèmes humains – c'est-à-dire par la «vie» –, leurs premiers modèles étaient la vie *transposée*, à savoir les autres œuvres d'art. La vie elle-même était le modèle secondaire; un artiste venait dans les écoles d'art pour étudier l'art, non la vie.

Maintenant, le processus semble se renverser. Les expérimentateurs sont en train de laisser de côté les modes linguistiques bien définis de la poésie, de la peinture, de la musique et du reste, et sont en train d'aller directement aux sources hors du champ de leurs professions. Acconci lit des livres universitaires sur le comportement social, et son travail ressemble aux antécédents d'anomalies présentés comme des rites ou presque; la pièce de Bernard Cooper fait penser à l'expérience familière de quelqu'un qui essaie de répondre la bouche pleine d'écarteurs et de tubes à la petite phrase d'un dentiste; Barbara Smith découvre une nouvelle sorte de portrait en pro-

fitant des particularités mécaniques d'un photocopieur standard de bureau; et Cage applique à la situation d'un concert les enseignements zen et ses perceptions acoustiques dans une chambre sourde.

Rien de cela ne peut être trouvé à l'état brut dans de précédents travaux artistiques. Au lieu de cela, de telles activités appellent à des comparaisons avec les modèles indiqués (ou nous donnent l'occasion de chercher s'ils ne sont pas immédiatement apparents dans des exemples non décrits ici). Ce qui suit maintenant est un regard plus attentif sur ces modèles de non-art et quelle signification cela a pour les artistes de les copier.

Miroirs du miroir

Certaines imitations sont faites pour décevoir. Comme les faux billets, elles sont des contrefaçons – plus ou moins bien faites. Le préjugé dominant du grand art contre l'imitation suggère que même lorsqu'une œuvre n'a pas pour but de refiler une copie à la place de l'original, il y a, quoi qu'il en soit, une contrefaçon inconsciente, et qu'au cœur du sujet il existe une échappée vers l'identité d'un autre et l'impossibilité de sa propre prise en compte par une telle pratique.

Il est trop aisé de se laisser prendre. Après plus de cinq cents ans d'individualisme, la demande sociale insistante de preuves d'authenticité expose rapidement la copie à être considérée comme un faux et l'artiste qui l'a faite comme un criminel. Face à cette grande pression, ce n'est que rarement (et peut-être d'une manière pathologique) que les artistes débutants continueront dans le rôle de disciples par-delà l'apprentissage, copiant fidèlement la vision et le style d'un maître. Dans le passé, les disciples dévoués peuvent s'être sentis si proches de leur guide que les efforts de chacun ont semblé presque mystiquement unis. Ils se sont efforcés de donner l'impression qu'il n'y avait pas de différence entre les choses de première et de seconde main. Mais dans une histoire récente l'imitation, peu importe à quel point elle est sincère, est apparue malhonnête aux plus intellectuels dans leur certitude absolue, comme si, dans une culture pluraliste, il n'y avait vraiment qu'une seule voie authentique.

Cependant, une tendance à l'imitation a été admise et même bienvenue dans les arts d'avant-garde, sous la forme du mimétisme ou de la citation. Présentée comme un aparté entre l'artiste et le public, la copie était toujours explicitement différente de l'original. Il était essentiel pour sa signification que chacun connaisse les deux

instantanément; pourtant ce qui était copié était habituellement, non de l'art au sens des beaux-arts, mais le monde de tous les jours, ses coutumes et ses productions. À titre d'exemple récent important, Alfred Jarry s'est approprié pour le style de sa pièce *Ubu roi* les marionnettes du Guignol datant du temps où il allait à l'école, lesquelles l'ont probablement aidé à écrire comme un jeune, dans un style familier à chaque personne qui est allé dans un camp de vacances ou qui a eu l'expérience de la façon de s'amuser des jeunes adolescents. Dans son roman *Les Gestes et Opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, les différents jargons de la science populaire, les registres légaux et les archives, les listes des «lectures essentielles» et l'occultisme sont juxtaposés dans un portrait absurde, parodique et plein d'enflure de l'anti-héros du XX^e siècle. Et dans son essai de science-fiction *Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps*, Jarry utilise les modes d'emploi des manuels techniques et reprend la méthode de Duchamp pour *La Mariée mise à nu* et ses notes pour la *Boîte verte*.

Les cubistes, quant à eux, ont inclus dans leurs maquettes des pièces et des morceaux de vrais journaux, de papier peint, de toile cirée et de faux bois. Satie a intégré dans sa partition une machine à écrire, des revolvers, un moteur d'avion, et une sirène pour sa musique du ballet *Parade*. Le futuriste Luigi Russolo a construit des machines pour ses concerts qui pouvaient reproduire les bruits de la ville : «chuchotements, tonnerres, bouillonnements, crissements, grincements...» Blaise Cendrars, à ce qu'on dit, a copié chaque ligne de son livre de poèmes *Kodak* à partir d'une série de romans à l'eau de rose contemporains. Les russes Vladimir Tatline et Alexandre Rodtchenko ont transposé dans leurs constructions et dans leurs monuments l'aspect pilier et poutre métallique de la scène industrielle; et de 1918 à 1922 à Saint-Petersbourg et à Bakou, il y a eu ces fameuses performances à travers toute la ville de sirènes à vapeur de navires et d'usines pour des ouvriers qui apparemment savaient apprécier. Pendant la même période, les dadaïstes introduisaient dans leurs tracts et dans leurs affiches des slogans publicitaires et des reproductions. La meilleure œuvre de Picabia fut exécutée à la manière de pseudo-schémas de catalogues de matériels et de textes techniques. Plus radicalement, les ready-mades de Duchamp ont remplacé le travail de l'artiste par un objet standard d'emploi courant en le déplaçant, la plupart du temps sans changement, dans un contexte artistique.

De cette façon la notion passée, mais vénérable, de l'artiste en maître illusionniste était suggérée d'une manière un peu forcée,

mais avec sérieux, comme si c'était une manière quelque peu vulgaire de se faire accepter par des amis. Les techniques de production de masse, après tout, ont rempli ce rôle dans le dernier quart du XIX^e siècle (sans parler des chromos, vous souvenez-vous de ces orgues de Barbarie et des façades d'immeubles avec des ferronneries classiques?), ainsi les illusions étaient plus ou moins gommées de leurs cadres urbains manufacturés. Elles devenaient des imitations artistiques bon marché d'autres imitations ou d'autres reproductions, mais réalisées selon aucune des techniques illusionnistes attendues par un professionnel!

De notre temps, de telles re-présentations, parodies et citations ont continué à travers les publications de la Beat Generation et dans le Pop Art; dans la musique fondée sur le bruit de Cage, de Neuhaus et des autres; dans les façons de «travailler» de danseurs telle Yvonne Rainer; dans les environnements faits de choses de la vie courante et dans le déroulement des happenings, des Actions, de l'Art Corporel et des Activités; dans les matériaux industriels, dans les méthodes de fabrication et dans les formes de la sculpture minimaliste; dans les peintures conçues selon des schémas; dans l'appareillage électronique et dans le caractère scientifique de l'Art technologique; dans la poésie concrète et générée par ordinateur; dans les propositions formelles de l'Art conceptuel, et ainsi de suite. (J'ai fait des commentaires sur cette sorte de transcription-imitation dans les parties I et II de cet essai.) L'ironie réside ici dans le fait que l'acte même de construire cet objet, d'inventer ce son ou d'exécuter cet acte ordinaire extrait de son contexte d'indifférence routinière apparaît comme une nouveauté. Pour l'artiste, ce n'est pas simplement recréer le monde, mais c'est faire un commentaire sur l'infinie reproductibilité de ses illusions.

Harold Rosenberg (dans *L'Angoisse de l'objet*, New York, Horizon, 1964, p. 61-62) décrit comment l'illusionnisme de cette façon récurrente, qui apparaît d'une manière criante dans le Pop Art et le Nouveau Réalisme au début des années 60, est dû en partie à l'urbanisation. «La nature de l'habitant de la ville», écrit-il,

est une fabrication humaine – il est entouré par des champs de béton, des forêts de poteaux et de câbles, etc.; tandis que la nature elle-même, sous la forme de parcs, de chutes de neige, de chats et de chiens, est un détail dans son habitat de pierre et d'acier. Étant donné l'énorme dissémination de fausse nature que nous offrent les vitrines de magasin, le cinéma et les écrans de télévision, la photographie publique et privée, la publicité dans les

magazines, les affiches sur les voitures et les bus, l'art «à quatre sous», il est évident que dans aucune autre période le monde visible n'a été à un tel degré à la fois dupliqué et anticipé par l'artifice. Entouré de copies artistiques de présidents, de spectacles, d'événements fameux, nous devenons à la fin largement insensibles à la distinction entre le naturel et le fabriqué.

Ce que Rosenberg dit peut aussi s'appliquer à la distinction entre l'original et les copies. Est-ce que les jeunes gens aux longs cheveux se souviennent, ou prennent en considération que ce sont les Beatles qui ont eu la responsabilité de faire revivre une mode qui a eu des échos sans fin loin dans le temps? Qui insistera suffisamment sur le fait que les Japonais n'ont aucun droit sur la technologie occidentale qui leur a permis d'acquérir un pouvoir économique et politique très important, seulement parce qu'ils l'ont copiée? Reproductibilité, éléments modulaires et production en série, qui sont des aspects de la production de masse, sont devenus les normes de la vie de tous les jours; ils font partie de notre façon de penser.

Dans les beaux-arts, seule subsiste la quête de l'originalité comme un vestige de l'individualisme et de la spécialisation. C'est la marque idéologique de l'autosuffisance. Cependant, l'acceptation populaire de la psychanalyse fait de chacun aujourd'hui un individu, tandis que la croissance phénoménale du temps des loisirs dans l'économie implique que, potentiellement, chacun (pas seulement les artistes ou les excentriques) puisse poursuivre un style de vie personnel. Et l'augmentation graduelle de l'aide publique et sociale à la recherche pure, à l'éducation des arts et aux arts du spectacle promet des récompenses plus tangibles à l'intellectuel que l'isolement dans sa mansarde. Ces changements de circonstances sociales ont tout au moins ému, s'ils ne l'ont pas supprimée, la pugnacité particulière qui a autrefois poussé les artistes à lutter pour défendre leur identité.

Quoi qu'il en soit, l'originalité vécue comme un indice d'intégrité est sur le déclin, se manifestant quelquefois par une attitude nostalgique, plus souvent par une sorte de forme d'individualisme en conserve ou qui peut resurgir et qui ne fait que voiler légèrement les sources anonymes de la vitalité du nouvel art. Car en fait, les artistes sont d'une manière notable en train de rejeter les qualités de l'original fait main en faveur des reproductions réalisées par des machines ou des équipes, des idées conçues par des groupes, ou des processus générés dans le laboratoire ou l'environnement.

Jill Ciment a découvert que chaque chiffre d'un téléphone à touches correspond à un son différent qui est entendu quand une personne est appelée. Elle a alors appuyé sur les touches de 185 numéros de téléphone qui avaient été «importants durant [sa] vie», enregistrant les tonalités qui en résultaient sur une bande magnétique. Les sifflements faibles, grêles, prolongés ont varié à la fois en hauteur et en durée à cause de l'hésitation dans le temps que cela prenait de mettre en marche le processus, alors que la dynamique restait constante. Ciment a alors composé une autobiographie et un portrait de groupe de son passé (1972).

Le 9 janvier 1969, une boîte en plastique transparente mesurant 2,5 x 2,5 x 1,9 cm a été enfermée à l'intérieur d'un emballage en carton un peu plus grand, qui a été envoyé en recommandé à une adresse à Berkeley, Californie. Retourné avec la mention «Adresse inconnue», il a été laissé entièrement intact et enfermé à l'intérieur d'un autre emballage légèrement plus grand et envoyé à nouveau en recommandé à Riverton, Utah – et une fois de plus retourné à l'expéditeur avec la mention «Adresse inconnue».

De façon similaire, un autre emballage enfermant tous les emballages précédents a été envoyé à Ellsworth, Neb.; de façon similaire à Alpha, Iowa; de façon similaire à Tuscola, Mich.; de façon similaire et, pour finir, à Hull, Mass., ce qui a permis l'«authentification» d'une ligne joignant les deux côtes des États-Unis (et couvrant près de 16 000 kilomètres de distance) durant une période de six semaines de temps.

Cet emballage final, tous les reçus d'envois en recommandé et une carte géographique jointe à ce compte rendu constituaient le système de documentation qui complète ce travail.

– Douglas Heubler.

Naturellement, les artistes originaux peuvent être encore applaudis. Ils ont les idées et conçoivent le prototype de leurs œuvres. Mais quand, il y a quelques années, la popularité d'Andy Warhol était si grande qu'il engageait une doublure pour faire des apparitions à l'université (jusqu'à ce qu'il soit dénoncé par un membre outragé de l'intelligentsia), il a laissé l'impression persistante qu'un artiste peut être aujourd'hui aussi facile à copier que son art. En fait, peu après son exposé, les gens se demandaient dans les soirées s'ils étaient en train de parler au véritable Andy Warhol ou à

l'un de ses substituts. Et ils semblaient prendre du plaisir à cette incertitude.

Bien que cette apparente irrévérence ait soulevé quelque critique, on n'a pas prêté suffisamment attention à notre goût actuel pour les héros fabriqués et connus à travers le canal de la publicité. Rosenberg, dans le passage cité dans *L'Angoisse de l'objet* et à nouveau récemment, a remarqué en cours de route que les médias créent des réalités; dans la mesure où les beaux-arts sont concernés, il émet quelques réserves sur le décalage entre l'objet d'art créé et l'artiste comme source de création, mais fait ressortir que le phénomène porte sur la question de l'illusionnisme.

Dans la manière dont l'artiste apparaît dans les magazines et à la télévision, quelque chose de particulièrement satisfaisant se produit, comme si, à l'appui du point de vue de McLuhan, chacun de nous sentait un contact plus proche avec sa personnalité, ce que même une poignée de main formelle n'arriverait pas à faire, qui, si cela était possible, devrait être partagée paradoxalement avec une multitude de gens. C'est à la fois intime et public. Et c'est d'autant plus réel pour sa reproductibilité. Il est évident que le héros en chair et en os ne peut pas être partout présent pour tout le monde. C'est beaucoup mieux pour la société d'avoir une fantaisie immatérielle imprimée ou une autre procurée par la touche d'un cadran de téléphone dans nos salles de séjour.

Traditionnellement, le génie-artiste, créateur du chef-d'œuvre, était l'analogue de Dieu le Père, créateur de la vie. Un artiste, une œuvre originale; un seul Dieu, une seule existence. Mais aujourd'hui il y a des artistes et des reproductions innombrables. Quand «l'unique» est remplacé par le «grand nombre», la réalité peut être perçue comme un menu d'illusions, transformable et remplaçable selon les besoins (comme la lumière électrique qui transforme la nuit en jour).

Ce qui est comme la vie

Les rêves récurrents de l'Occident de retour à la nature rustique ou d'exploration du futur dans l'espace interplanétaire sont réalisables par la technologie actuelle. Sans parler des technologies de transport et de communication rapides sans lesquelles le contact, soit avec la nature, soit avec l'espace interplanétaire, serait impossible, il existe des services médicaux d'urgence sur la route en cas de maladie, des directives sur les différents styles de vie et sur les techniques pour la

survie physique et émotionnelle, des graines génétiquement avancées développées par les grandes universités pour les «nouveaux primitifs» qui désirent faire pousser leur propre nourriture, des aliments congelés et desséchés pour les astronautes, et, le plus critiquable de tout, une éducation culturelle dans laquelle le droit au choix serait un privilège inné de la moyenne bourgeoisie.

Les concepteurs de chez Disney ont sur leurs planches à dessin le plan d'une ville hautement sophistiquée qui doit être construite à proximité d'un parc de loisirs. Il y aurait, non seulement des systèmes entièrement automatisés d'approvisionnements et de récupération de déchets, des routes et des voies ferrées souterraines, et des trottoirs à l'air libre dans les quartiers, conçus avec la variété attendue de tous les styles du Vieux Monde, mais aussi une bulle fermée du type Buckminster Fuller, avec une atmosphère contrôlée plus «naturellement» plaisante que l'humidité tropicale de la Floride. Comme le dit la chanson de Disney : «C'est un petit, tout petit monde» et on peut l'envelopper dans de la cellophane.

Les pilotes de ligne sont entraînés pendant un certain temps sur des simulateurs de vol qui reproduisent artificiellement toutes les conditions de vol. Assis à des commandes qui sont semblables à celles d'un avion de ligne, ils voient à l'extérieur de la fenêtre du cockpit un jour projeté ou une scène de nuit qui correspond en détail et par son échelle à l'un ou l'autre des aéroports où ils doivent atterrir ou d'où ils doivent décoller. Tandis qu'ils manipulent les commandes, le paysage s'éloigne, se rapproche, s'incline à gauche ou à droite, et se déroule en dessous à vitesse plus grande ou moindre, simplement comme cela se passerait dans un avion véritable. Si vous complétez avec des écouteurs et des vibrations, la réplique est conçue pour être, en fait, réelle.

Dans le même ordre d'idées, de récents alunissages à la télévision, d'une netteté exceptionnelle, ont été mêlés à des séquences tournées antérieurement de simulations réalisées sur terre, au point que quelques spectateurs ont imaginé, à moitié sérieusement, que toute l'affaire était un montage, avec des changements seulement dans le sous-titrage.

L'anthropologue Edmund Carpenter, dans son livre *Ils sont devenus ce qu'ils ont vu* (New York, Outerbridge et Dienstfrey/Dutton, 1970), cite un compte rendu de l'arrivée du corps de Robert Kennedy à New York venant de Los Angeles. L'auteur, «se tenant debout avec un groupe de reporters [...], a relevé que presque tous regardaient l'événement sur un écran de télévision installé spécialement pour l'occasion. Le véritable cercueil était en train de passer derrière leur

dos presque à la même distance que la version sur petit écran». De façon similaire, Harold Rosenberg – observateur toujours pénétrant de ce genre de faits – note dans un de ses articles du *New Yorker* (17 mars 1973) qu'«à la télévision on assistait au retour des prisonniers de guerre de Hanoi passant leur temps à regarder le retour des prisonniers de guerre de Hanoi à la télévision. Un homme rame sur la rue principale pour acheter un journal montrant sa ville inondée...»

De tels exemples, dans une large mesure, révèlent les implications de produits de base tels que la crème pour le dessert sans crème, la viande sans viande, le bois synthétique, les briques en plastique et le gazon Astro. Le magazine *Life*, qui porte bien son nom, a consacré un de ses numéros (1^{er} octobre 1965) aux nouvelles découvertes sur le décryptage du code génétique et amenait les lecteurs à spéculer sur le fait que les bébés-éprouvettes sont pour demain. Dans ce genre de civilisation, les rêveries sur le style de nature ou de vie sur la lune sont seulement des versions différentes du caractère artificiel de la nature humaine. L'art, qui copie la société se copiant elle-même, n'est pas simplement le miroir de la vie. Les deux se complètent. La nature est un écho-système.

On a demandé à David Antin de faire une conférence sur l'art. Il a improvisé et il a enregistré ce qu'il a dit sur bande magnétique. L'enregistrement a été décrypté, et tous les arrêts pour la reprise de souffle et les membres de phrase étaient indiqués par des blancs laissés dans les lignes imprimées. La transcription a été publiée d'abord comme un article dans une revue artistique, et par la suite comme un poème contenu dans un livre sur ses travaux récents. Mais qu'elle soit lue silencieusement ou à voix haute, c'était simplement du David Antin parlant normalement (1971).

Terry Atkinson a écrit un essai sur la nature de l'art conceptuel et a posé la question suivante : «Les œuvres d'art sont-elles la partie théorique du montage de l'art conceptuel, et comme telle, une telle œuvre peut-elle, quand elle est présentée par un artiste conceptuel, être décomptée comme œuvre d'art?» À cette question, Ian Burn et Mel Ramsden ont apporté une réponse dans un autre essai sur ce sujet quand ils ont déclaré que leur texte «compte comme une œuvre d'art». Mais qu'on les lise silencieusement ou à voix haute, ces deux essais étaient simplement des écrits de spécialistes de l'esthétique sur le sujet (1969, 1970).

Pour un happening de Robert McCarn, quatre caisses en bois gris de 1 m 22 de haut ont été fabriquées, semblables aux caisses ordinaires d'expédition de marchandises, et il y avait des inscriptions en jaune avec les mots «Fragile, œuvres d'art». Elles ont été chargées avec un chariot élévateur sur un semi-remorque au milieu de deux palettes de sacs de sable et transportées (selon un contrat établi préalablement), sur mille trois cents kilomètres, jusqu'à deux musées et une galerie d'école d'art. Des bons de livraison avaient été spécialement imprimés, le carnet de route était rempli, et les bons formulaires et reçus étaient remplis pour la livraison.

Quelques caisses et quelques sacs de sable ont été acceptés (c'était au destinataire d'accepter ou de refuser le chargement) et ils ont été alors exposés comme de l'art; une caisse a été acceptée comme caisse d'emballage pour une autre œuvre d'art et a été utilisée en conséquence ; deux ne furent pas déchargées, furent ouvertes (elles étaient bien entendu vides), refermées et renvoyées avec le chauffeur McCarn. Lui et ses amis ont mené à bonne fin le processus exactement comme n'importe quel camionneur l'aurait fait (1970).

L'art vidéo : vieux vin, nouvelle bouteille (1974)

L'utilisation de la télévision en tant que médium artistique est généralement considérée comme étant de l'expérimentation. Dans le sens où c'était rarement considéré de cette façon par les artistes avant le début des années 60, on peut concéder à cet art une certaine nouveauté. Mais jusqu'à maintenant, à mon sens, ce n'est expérimental que de manière marginale. Le matériel est nouveau, pour l'art tout du moins, mais le cadre conceptuel et les attitudes esthétiques autour de la vidéo comme un art n'ont rien d'exceptionnel.

Le champ de l'art vidéo a coutume d'être divisé en trois catégories principales : les enregistrements vidéo de performances, les environnements vidéo en circuit fermé et la vidéo documentaire ou politique. Dans le premier cas, un événement artistique quelconque interprété par l'artiste et ses amis, ou par des formes générées électriquement, est enregistré de manière condensée, archivé et recopié sur des bandes de longue durée pour pouvoir être rejoué plus tard.

Dans le deuxième cas, les gens, les machines, la nature et l'environnement interagissant communiquent, et peut-être modifient le comportement de chacun en temps réel. Bien que les bandes soient quelquefois produites pour servir de document à ce qui s'est produit, elles ne sont pas intégralement consacrées à cela. La vidéo peut être utilisée pour modifier le temps et faire défiler les activités antérieures, qui sont présentées à nouveau pendant l'exécution du processus.

Dans le troisième cas, les événements jugés socialement importants sont enregistrés sur une vidéo portable (ou, plus rarement, sont retransmis en direct sur le câble) pour l'information d'un public qui n'a pas habituellement accès à ces matières à la télévision ou au travers d'autres nouveaux médias. Je laisse de côté ce troisième groupe, plus important sur le plan social que du strict point de vue artistique, parce que, malgré sa bonne réception dans le milieu

artistique alors que personne d'autre n'en voulait, son travail doit être réalisé légitimement dans le monde réel, et non dans le monde de l'art. J'ai l'intuition que cet usage de la vidéo pourrait être à l'origine d'expériences humaines valables. Mais l'inclure dans une discussion sur l'art juste parce qu'il a squatté le monde de l'art, c'est limiter son utilité à une petite intelligentsia et désamorcer sa finalité critique par une prétention à l'esthétique.

Je limiterai donc mes commentaires aux deux premiers cas. Il y a, bien sûr, des empiétements entre eux et quelquefois l'addition d'autres moyens tels que radio, téléphone, télégrammes, cinéma et diapositives -, mais en général cette division aide à localiser les principales sources d'intérêt des artistes. Maintenant, plus d'une douzaine d'années après que Paik et Vostell ont utilisé les installations vidéo comme accessoires dans leurs environnements et leurs happenings, une tentative d'évaluation est possible dans ce domaine.

Il est clair pour chacun d'entre nous que la plus populaire de ces deux façons de fonctionner est la bande vidéo artistique - pour des raisons financières évidentes. Les performances enregistrées d'un artiste en train de faire quelque chose ou des formes abstraites colorées en mouvement sont, après tout, des arts relevant du théâtre. Elles suscitent des comparaisons avec les télévisions commerciales, le théâtre de boulevard, les démonstrations publicitaires, la publicité à la télévision et la télévision éducative, et les films abstraits animés les plus ennuyeux d'il y a trente ans. Donc, alors que seul un petit nombre de performances possèdent le caractère original d'une pièce de théâtre, et qu'un plus petit nombre encore intègre des expériences avec la vidéo elle-même - je pense aux bandes vidéo d'Acconci, de Joan Jonas et de Wolfgang Stoerchle -, la plupart d'entre elles sont simplement des enregistrements plus ou moins adéquats des performances ou des compositions d'«effets spéciaux» qui auraient pu avoir été réalisés aussi bien, ou mieux, au cinéma. La vidéo est simplement moins chère et plus rapide.

D'ailleurs, ce traditionalisme est encouragé par les galeries et les musées qui présentent et commercialisent les bandes vidéo exactement comme elles réalisent des éditions de sérigraphies. Les collectionneurs les achètent comme des objets d'art, et le public les visionne comme des films privés élégants. Le poids accumulé de l'histoire de l'art et leur caractère actuel d'objet précieux induit par les galeries concourent à la valorisation de chaque bande qui est montrée. Une fois établies ces sources conventionnelles, formats, enjeux et modes d'utilisation, les bandes vidéo ne contiennent que des «découvertes» mineures; elles ne sont pas expérimentales.

Je passe sur les performances en direct, qui continuent d'incorporer la vidéo comme accessoire, par exemple l'œuvre de Jonas et de Stoerchle, ou qui l'utilise comme l'équivalent d'un acteur, par exemple la substitution de Ned Bobkopf d'un enregistrement vidéo (VTR) à la place de l'enregistrement au magnétophone de *La Dernière Bande* de Samuel Beckett. Ces performances sont à franchement parler du théâtre, conservant les conditions physiques habituelles de cet art : un espace-temps déterminé, avec un public et un acteur, qu'il soit animé ou autrement. Quand ces éléments structurels sont constants d'un domaine à l'autre, tout changement interne n'est qu'un changement de détail. Cette structure théâtrale inchangée vaut la peine d'être mentionnée dans le contexte des bandes vidéo artistiques, parce qu'elles sont présentées au public comme si l'on était dans une salle de cinéma de poche.

Les vidéastes qui travaillent en circuit fermé, ou sur des environnements vidéo, sont, par contraste, en train d'exploiter ce qui dans le médium n'est ni comme du cinéma ou ni comme d'autres arts. Le trait le plus expérimental de leur œuvre, me semble-t-il, est cette insistance mise sur les processus liés à des situations plutôt que sur un acte quelconque mis en boîte comme un produit pour le revisionner plus tard. Ces productions ont une action, qui procure naturellement de nouvelles expériences et influence la pensée. Les drogues hallucinogènes, le ski nautique, et même la télévision, en sont des exemples. Mais les productions artistiques tendent à provoquer des réponses stéréotypées; très peu de réflexion ou d'expérience originale proviennent de ces productions.

Parmi ces vidéos fonctionnant en circuit fermé, il y a celles de Douglas Davis, de Juan Downey, de Frank Gillette, de Bruce Nauman, du groupe Pulsa, d'Ira Schneider et de Keith Sonnier. Pour ces artistes, la vidéo est un système de mise en écho, de réflexion et de dialogue liant le même avec ce qui est en dehors du même et le retour au même. Cette liaison, opérée par le biais de la machine, propose d'altérer positivement le comportement des participants aussi bien humains que non humains, comme s'il y avait quelque écologie infiniment réajustable. (J'ai intentionnellement usé de l'hyperbole ici pour faire ressortir une certaine grandeur, ou le caractère hautement sérieux de ces projets.)

Certaines œuvres incluent des communiqués en temps réel entre le public et les stations de télévision, en se servant du téléphone et d'autres technologies de communication rapide, tous envoyés sur un moniteur pour être, en retour, modifiés et suscitant des commentaires de la part d'un public qui participe. D'autres œuvres compren-

nent des constructions très élaborées, avec beaucoup de moniteurs et de caméras, devant lesquelles les visiteurs passent pour voir leur propre image sous différents angles et dans un temps différé. De tels miroirs de l'individu peuvent aussi être mis ensemble à la manière des collages avec du matériel préenregistré et signalé électroniquement.

D'autres œuvres encore sont des assemblages d'un grand nombre de moniteurs et de caméras en cercle ou disposés en série qui montrent des vues simultanées du cosmos, de la nature, d'une ville et du microcosme de la vie. Et il y a des environnements qui remplissent la salle dont seuls rendent compte des rétroprojecteurs vidéo qui agrandissent la petite échelle du moniteur normal et remplissent les murs avec des déserts, des vues du métro et la véritable personnalité de chacun.

Émanant d'un point de vue opposé, il y a les environnements contemplatifs dépouillés composés de quelques murs nus (quelquefois physiquement resserrés), avec une ou deux caméras fixes et un moniteur montrant une section immobile de mur blanc ou l'encadrement d'une porte. Ils font penser à ces moniteurs de caméras de sécurité dans les appartements de maisons luxueuses : on attend qu'un voleur croise le chemin de la caméra – et naturellement, ce «voleur» est le visiteur de l'exposition.

Aussi intrigantes que soient ces œuvres, elles sont aussi décourageantes. Le niveau de pensée critique qui les sous-tend, les hypothèses qu'elles bâtissent à l'égard du public, l'indifférence par rapport aux espaces dans lesquels le matériel est mis et la confiance constamment affirmée dans l'éclat des machines pour faire bouger l'imagination me frappent comme quelque chose de naïf et de sentimental. Par exemple, il y a la notion introduite par les Italiens avant 1914, et usée jusqu'à la corde durant les années 60, selon laquelle il y a quelque chose de vital tout à la fois dans un flot rapide d'informations sans discrimination, de sensations et d'interactivité entre les gens et leur environnement – une notion qui ignore la manière sélective avec laquelle les gens et leur environnement reçoivent et échangent des messages. Il y a l'hypothèse, reposant sur la science-fiction, que la technologie des communications électroniques pourrait procurer un état de conscience global et même cosmique, alors que rien dans l'usage extensif de cette technologie ne suggère à ce jour qu'il en soit ainsi, ou s'il en est ainsi, que nous appréhendions et mettions en pratique un tel bonheur. D'ailleurs, ils ne peuvent pas répondre à notre besoin profond d'intimité. L'environnement minimal, méditatif, où des sensations et des sentiments extrêmement subtils du

corps sont stimulés, repose sur l'hypothèse que méditation et caractère privé sont possibles dans la situation d'une galerie; mais il est clair aujourd'hui que quelqu'un qui entre dans une galerie est immédiatement en représentation, comme une œuvre d'art. On ne peut pas être seul. Une galerie n'est pas un lieu de retraite. Tout y devient de l'art, et non de l'automédication.

Il y a la conviction utopique, la dernière, qui plonge ses racines dans une éducation progressiste qui affirme que si l'on donne aux gens un emplacement privilégié et quelques jouets sophistiqués, ils feront naturellement quelque chose de brillant, alors qu'en fait, d'habitude, ils ne font rien. Par exemple, Frank Gillette et Ira Schneider ont construit en collaboration un environnement à l'Antioch College, en 1969. C'était une pièce avec quatre personnes, assises dos à dos, faisant face à quatre murs, deux miroirs, quatre caméras de contrôle télécommandées et un seul moniteur. Ainsi que le décrivent les artistes, «après une période initiale de prise de conscience, les sujets ont commencé à générer leur propre spectacle. Pendant la session, les sujets ont joué avec les miroirs qui leur faisaient face et les caméras, ont lu de la poésie, dessiné, bavardé, fait des sauts périlleux» (*Radical Software 2*, n° 5). S'amuser? De la poésie? Bavarder? Des sauts périlleux? Toute cette technologie coûteuse, ce soin et ce travail pour un comportement prévisible dans chaque soi-disant expérience en chambre depuis le XVIII^e siècle! Ce n'est guère expérimental.

Mais Gillette et Schneider sont des artistes doués, très intelligents, dont le travail m'intéresse beaucoup. J'ai choisi l'œuvre d'Antioch, parce qu'elle met en évidence les erreurs fréquentes de jugement critique chez ceux qui ont été séduits par un matériel qui est de l'ordre du gadget. Ils deviennent indifférents aux clichés admis au nom de la modernité.

En fait, leur environnement tel qu'il est décrit et schématisé me semble beaucoup plus rituel et hiératique que la réponse humaine qui lui est donnée. Le problème est apparu parce que les artistes se sont sentis libres de programmer l'entourage physique mais se sont gardés de donner à leurs protagonistes un programme approprié à cet entourage. Cela a pu relever d'une peur déplacée de manipuler les gens, alors même que la salle a été dessinée pour obtenir des réponses et qu'elle peut être interprétée comme une manipulation. Qu'elle qu'en soit la raison, Gillette et Schneider ont réalisé leur projet d'une manière holistique.

En général, quand l'art où le public participe est montré dans le contexte d'une exposition, à la fois l'artiste et le spectateur s'atten-

dent inconsciemment, et agissent en conséquence, à ce que ce soit un tableau – discret et laissé à distance. Quand les spectateurs sont poussés à devenir une part de l'œuvre d'art sans plus d'aide ou de préparation, ils sentent qu'on se joue d'eux et ils prennent des attitudes stéréotypées.

Je pourrais ajouter à la liste des stéréotypes un goût acharné pour les dispositifs à temps différé. C'est l'exacte contrepartie des effets d'écho dans les premiers morceaux de musique concrète. L'idée implicite ici est que le rappel répétitif du passé immédiat est une dénégation effective du futur, donc une preuve de l'éternel présent. Peut-être y a-t-il aussi une allusion très mode à une expérience similaire à travers les drogues. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas exactement la marque d'une nouvelle découverte philosophique ou de quelque chose qui illuminerait un monde habitué à oublier ses journées d'hier et à ignorer ce que seront ses lendemains *sans* le bénéfice des environnements vidéo. (Ironiquement, je trouve l'art vidéo, qui est relativement conservateur, spécialement cette sorte d'art vidéo qui enregistre simplement une performance théâtrale, beaucoup moins trivial sur un plan conceptuel. S'il n'est pas détourné, soit par la mystique, soit par les problèmes techniques liés aux gadgets, les artistes vidéo peuvent passer plus de temps à réfléchir et à imaginer.)

En dernière analyse, la vidéo environnementale (sans bande enregistrée), dont les productions approfondissent la prise de conscience et élargissent l'expérience habituelle, me semble la seule vidéo artistique intéressante. Mais c'est encore une forme dispendieuse de kitsch. Comme de nombreuses formes d'art technologique de ces dernières années, les environnements vidéo ressemblent à des spectacles d'Exposition universelle style «Futurama», avec leur optimisme et leur côté didactique presse-bouton familiers au XIX^e siècle. Ils sont en partie des baraques de foire, en partie des laboratoires de psychologie. De telles associations, et un sponsoring pour les musées et les galeries qui ont une tradition de neutralité, de silence respectueux pour ce qu'ils montrent, garantissent dans la pratique une participation superficielle et précautionneuse dans ce qui est supposé demander l'implication.

Participation est un mot clé ici, mais dans cette branche la plus expérimentale de la vidéo, nous succombons à la brillance du tube cathodique tandis que notre intelligence est morte. Jusqu'à ce que la vidéo soit utilisée aussi indifféremment que le téléphone, elle restera une curiosité prétentieuse.

Formalisme : fouetter un cheval mort ou faire les choses en pure perte

(1974)

Il y a une définition médiévale de Dieu, citée plus tard par Pascal qui dit : «Dieu est un cercle dont le centre est partout et la circonférence nulle part.» Centre et circonférence ont souvent été échangés dans la répétition de la formule, mais la définition demeure une définition formelle.

Beaucoup plus tôt, Aristote avait introduit dans la pensée occidentale une idée complexe de la forme des choses qui, même aujourd'hui, n'a pas été oubliée. Les choses, comme il l'a écrit, n'ont pas seulement une forme évidente, comme celle d'une main, mais aussi une unité ou une totalité de parties. De plus elles possèdent une forme par essence ou conceptuellement, qui est l'état idéal vers lequel elles tendent. À travers la richesse de cette notion, comme dans la plupart des autres aspects de la philosophie d'Aristote, le monde physique est analysable, mesurable et raisonnable, mais il semble aussi contenir des attributs propres à Platon, vaguement mystiques, que l'on peut appréhender non par les sens, mais par l'intelligence et l'intuition.

Les deux exemples évoquent à la fois une réalité qui est apparemment connaissable et, cependant, de plus en plus insaisissable à mesure qu'on la connaît. De là, dans le mouvement qui va de la main à Dieu, la forme devient de plus en plus régulière, et cependant de moins en moins claire.

Au mieux, la pratique formaliste dans l'art des derniers siècles fait penser à ces points de vue. Clarté, essentialité, mesurabilité, contrôle, unité, et souvent un goût pour une certaine sorte de géométrie prévalent; mais dans le même temps, il y a toujours un mystère et un paradoxe; là se cache la croyance envahissante qu'une telle façon de faire de l'art est une révélation plus vraie, plus profonde de la réalité que les autres façons qui sont vraies seulement en apparence.

Ainsi, une peinture de Malevitch représentant un carré peint en blanc incliné sur son axe et mis sur un fond blanc cassé peut sembler engager de façon minimale le spectateur non entraîné, mais cette pauvreté artistique, pour ainsi dire, est superficielle. L'art de Malevitch a pour but de diriger nos pensées vers une condition d'être transcendante, supérieure.

Une peinture de Frank Stella faite de rayures parallèles, qui forment un U, qui à son tour donne au tableau la forme d'un U, ou, si l'on fait une lecture à l'envers, un tableau en forme de U où les rayures parallèles font écho au bord du tableau, n'est pas simplement répétitif; elle peut être prise pour un exercice, à franchement parler, élégant en «matérialité». Ce qui signifie que si une rayure se réfère à une autre rayure située à côté d'elle, et à une autre puis à une autre encore, et se réfère aussi à l'objet matériel sur lequel elle est peinte, une sorte de monologue se produit, cohérent de manière interne, autodéclaré. L'œil oscille entre la rayure immatérielle et l'épais support la projetant hors du mur, l'une prêtant à l'autre simultanément son absence de relief et sa densité. Telle la métaphore d'une idée difficile, le tableau «pour soi et de soi» fait allusion à la question vieille comme le monde de la possibilité d'être un individu et d'avoir un libre choix...

Au pire, le formalisme a justifié la routine et les formules ennuyeuses pour faire de l'art de bon goût sans aucune de ces considérations métaphysiques floues mais nécessaires. Cette sorte d'académisme est ce que les institutions et les idéologues politiques soutiennent depuis que cela représente la possibilité de normes obtenues rapidement, contrôlables, faisant écho à ce qui est souhaitable dans la société. Ce qui est soit ignoré, soit cherché désespérément, est la seule part romantique du formalisme, son rêve de perfection vibrante. Mon professeur Hans Hofmann, peintre formaliste à l'occasion et toujours formaliste dans ses cours, connaissait très bien cet aspect insaisissable, caché, de la vie des formes. Il a dit une fois qu'on ne peut pas du tout enseigner l'art, mais qu'on peut certainement enseigner la bonne direction qui mène à l'art, à savoir les méthodes et les exercices. Il était entendu que l'on faisait son art chez soi, «avec le feu sacré», tandis qu'à l'école on faisait basiquement des exercices formels à partir d'un modèle.

Maintenant l'opposé du formaliste, l'antiformaliste, a, en apparence du moins, une impatience vis-à-vis des caractéristiques non engagées, non liées à une personnalité, rationnellement maîtrisées de l'esthétique et de la forme. L'antiformaliste semble se faire le champion d'une libération des énergies plutôt que du contrôle de

ces dernières; ce type d'artiste, homme ou femme, veut des choses imprécises, troubles, ou sensuellement lyriques, plutôt que proportionnées et équilibrées. La véritable nature de cette sorte d'esprit est par essence de vibrer quelque part entre l'émotion personnelle, qui a constamment des hauts et des bas, et une conviction morbide selon laquelle l'univers n'a pas de forme dessinée.

Mais si l'on examine la question de plus près, on a encore affaire à une implication profonde avec la forme. L'antiformaliste remplace simplement l'ordre apparent par une apparence de chaos. L'ordre et le chaos ont en commun une histoire substantielle d'images qui sont également nourries par la vie quotidienne et la pensée. Par analogie, l'antiforme est la structure de l'enfer en tant que mauvaise image du ciel. La forme du désordre, comme celle de l'ordre, est aisément analysable en tant que relation typique de la partie au tout. C'est-à-dire, des étoiles dans le ciel, de la poussière sur le sol, des ordures, des gens dans une manifestation – une accumulation apparemment aléatoire de n'importe quoi – peuvent être regroupés, rangés en série, classés, rentrés dans des graphiques et dans des systèmes selon des propriétés à la fois physiques et expressives. De ce point de vue, l'œuvre d'art antiformaliste est autant une forme qu'une chose que nous pouvons ressentir ou connaître, probablement parce que l'organisme humain ne peut pas percevoir ou penser autrement qu'à travers des modèles. Mais la *signification* des formes de l'antiformalisme est la différence cruciale ici, car l'antiformalisme est associé aux forces soi-disant sombres ou obscures plutôt qu'à la lumière et à la clarté.

Ainsi, en termes de sens et d'attitudes, le point de vue de la réalité des formalistes est plus indirect et méditatif; ou bien il est à base de passion sur un plan transcendant épuré de toute idiosyncrasie personnelle. Il implique un schéma complexe, parfois grandiose de la nature qui, une fois compris, est une source de sagesse. Cette sagesse peut affecter la vie de tous les jours, ce qui est déjà peut-être entièrement suffisant comme une fin en soi. Mais l'antiformaliste, *par définition*, réagit à cette position; c'est le point de départ sans lequel le conflit serait dénué de sens. Comme la lutte œdipienne de l'enfant contre ses parents, c'est un combat à l'intérieur de la famille, pour ainsi dire; et quel que soit le changement positif que l'antiformalisme peut réussir, il comprend en même temps une profonde connaissance des lois, de l'ordre et des idées.

Par exemple, la formule du dadaïste Tristan Tzara pour faire un poème pourrait être interprétée pour son époque comme l'archétype de la doctrine antiformaliste. Il écrit :

Pour faire un poème dadaïste,
Prenez un journal
Prenez des ciseaux
Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur
que vous comptez donner à votre poème.
Découpez l'article.
Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui
forment cet article et mettez-les dans un sac.
Agitez doucement.
Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.
Copiez consciencieusement.
Le poème vous ressemblera.
Et vous voilà un écrivain infiniment original
et d'une sensibilité charmante,
encore qu'incomprise du vulgaire

Le programme est écrit de telle sorte qu'il se parcourt comme un poème de sept vers brefs et quatre longs. Il peut être lu sous forme de couplets, AA, AB, AB, AA, et B pour coda; ou sous forme de triplets, AAA, BAB, ABA, avec AB pour coda, des formes à la fois régulières et presque syllogistiques. Si on le considère comme trois actions – trouver un article dans un journal, le découper, le réassembler –, on arrive à une conclusion hégélienne : thèse, antithèse, synthèse.

La stratégie même peut être jugée comme un problème formel. En effet, Tzara propose le déjà classique stratagème moderniste : quand l'ennemi (c'est-à-dire l'artiste conventionnel) va dans un sens (zig), vous allez dans un autre (zag). Tous les mouvements dans l'autre sens (zag) constituent une classe particulière d'objectifs. Il est d'abord nécessaire d'avoir une idée précise de tous les mouvements de l'ennemi, qui exécute cette sorte de mouvements dans un sens (zig). Alors les éléments opposés seraient les mouvements dans l'autre sens (zag). Si l'ennemi met en avant des métaphores pleines de sensibilité, faites défiler la grossièreté. Si l'ennemi brode des jolies métriques dans les vers du poème, rendez tous les rythmes boiteux (comme il semble que Tzara ait fait dans l'exemple présent, au moins tel qu'il apparaît dans la traduction anglaise).

Ainsi, si Tzara avait découpé un chapitre d'un roman de Proust de la même façon qu'il a découpé un journal, il aurait immédiatement perdu la force séculière de ses matériaux non artistiques et de son contenu; au lieu de cela, le poème-manifeste aurait pris un ton et des références plus cultivés, plus littéraires. Le critique aurait à dire en ce cas que Tzara ne «zaguait» pas tout à fait; il zigzaguait. En fait, le seul mouvement, en un sens, auquel il ne voulait pas s'opposer était la poésie elle-même. Il partageait avec les formalistes

et d'autres types d'artistes la croyance en son accès exclusif à la vérité refusée à jamais au mortel ordinaire.

Un autre exemple est l'œuvre de Jackson Pollock. L'impact des peintures de Pollock du temps où elles ont été faites (impact atténué aujourd'hui parce qu'on est familiarisé avec elles) était celui d'un maelström. Même aujourd'hui, particulièrement dans le cas des grands «drippings», on est complètement emporté. Les jets d'entrelacs et les éclaboussures de peinture qui ruisselle, jaillit et se rétracte dans des enchevêtrements figés, la réduisent à un état désespéré que Pollock trouve séduisant. Il dit :

«Quand je suis *dans* ma peinture, je ne sais pas ce que je suis en train de faire.» La volonté consciente de faire des choses était abandonnée, ou au moins la conscience de la distribution entre le «moi» et la peinture, entre l'agir de soi-même et le vouloir de soi-même. Mais la distinction entre conception, création et achèvement, en bref entre les parties d'un tout et le tout lui-même, est un attribut nécessaire du formalisme. Donc Pollock semblerait être un antiformaliste.

Néanmoins, les tableaux de Pollock sont cohérents dans leur choix récurrent d'éparpillement relativement régulier de courtes excitations et d'essais gestuels. Ces pulsations prennent place au milieu de coulées ondulantes de formes ouvertes avec des axes instables. Pourtant il y a une absence de zones marquées de contraste. Ainsi que Pollock l'a écrit à leur propos, elles n'ont apparemment ni commencement, ni milieu, ni fin. Nous ressentons qu'elles pourraient ne jamais s'arrêter. Cet effet d'énergies en constant état de transformation rappelle les arrangements de configurations équilibrées, au caractère fini du formaliste. Ce qui veut dire qu'en rejetant une série d'éléments et de processus formels, Pollock en a établi une autre.

D'ailleurs, il y a un autre sens où le conflit formalisme-antiformalisme est trompeur. J'ai écrit quelque part (dans «Impureté») que si nous regardions les Pollocks dans leur ensemble sur une période étendue – disons, un temps équivalent à leur fabrication – la tonalité expressionniste du langage gestuel tend à s'auto-annuler. Les coups brûlants, les gestes violents et les mouvements fluides du corps, que nous pouvons lire sur les surfaces somptueuses, se neutralisent lentement les uns et les autres et se refroidissent. Un état de calme en résulte, équilibré et sublime. La frénésie est simplement spirituelle, pour parler en termes de psychologie; visuellement, on a un effet produit par des forces presque égales à forte portée empiétant l'une sur l'autre dans chaque partie des toiles.

Dans le même essai, je suggérerais que la situation inverse pourrait être expérimentée devant les œuvres très formelles de

Mondrian. L'ambiguïté des échanges entre les lignes à la surface du tableau conduit les lignes à se courber, à avancer et à reculer d'une manière irrationnelle. Les espaces blancs deviennent faussement positifs, leurs bords noirs sont vus comme des gouffres s'éloignant loin derrière les surfaces blanches, et les couleurs rouge, jaune ou bleu, quand elles sont employées, provoquent davantage de complications par des évocations de chaleur, des augmentations et des contractions d'échelle. Un Mondrian devient de plus en plus instable, plus on le regarde (ou, pour être très précis, plus on le contemple). On y expérimente le vertige.

Les Pollocks apparaissent donc comme une proposition presque classique, les Mondrians comme une proposition brûlante et romantique. Ce qui est remarquable à propos de cet aspect paradoxal du formalisme est qu'il ressemble à la description médiévale de Dieu : elle est pleine de confusion, mais très clairement confuse. Le résumé de cette difficulté, qui consiste à simplement opposer le formalisme à l'antiformalisme, se retrouve dans la musique de John Cage. Personnalité moins passionnée que Pollock, peut-être plus ironique, Cage a néanmoins le même sens profond de la nature. Sa manière de bien accueillir l'accidentel et son goût pour rendre flou les limites entre son art et le monde au-delà sont aussi grands que ceux de Pollock, ou même plus grands. Exactement de la même façon que la peinture de Pollock n'a pas de cadre, ainsi les sons et les silences dans la musique de Cage peuvent être continués indéfiniment. Le son musical et le bruit (d'habitude séparés) ne font réellement qu'un; ainsi pour l'art et la vie. Si l'art, dans son sens le plus élevé, est formellement ce qui donne un ordre au désordre sans but de la vie, alors la musique de Cage peut être qualifiée d'antiformaliste.

Mais Cage ne crée pas sa musique d'une façon désorganisée. Ses «opérations fondées sur le hasard» – déjà de l'ordre du processus par son choix du mot «opération» – impliquent une préparation longue et soigneuse et l'utilisation du *Yi-king* ou de l'ordinateur, qui sont tous deux des outils très formels.

Cependant, ses pièces, naïves et souvent humoristiques, sont dénuées de la virulence de l'antiformaliste. L'absence d'une insatisfaction tranchée – la partie *anti* de l'antiformalisme – et la présence à la place d'un positivisme simpliste marquent la signification excessive de la dialectique formaliste d'un bout à l'autre de l'échelle et ne rendent pas compte des ombres subtiles du tempérament réellement présent en chaque artiste vivant. Elles sont inadéquates, par exemple, si on veut les expliquer comme de soi-disant pièces informelles.

Finalement, comme dans les œuvres de Pollock, la musique de Cage peut être analysée sous forme d'équivalences entre silence et son, entre musique et non-musique, entre fort et faible, et ainsi de suite. Des modèles intelligibles émergent, en dépit de la sensation initiale de désordre qui va dans tous les sens, d'absence de focalisation. Mais si Cage n'est pas un antiformaliste, il ne semble pourtant pas célébrer ce qui est non formel à travers l'attention qu'il porte aux rencontres dues au hasard et à l'écoute qu'il voue aux différents sons qui remplissent l'air à tout moment. Comment pourrions-nous l'appeler, si, nous en tenant à notre sujet, nous devons lui assigner une place? Peut-être qu'il est, dans sa vision du monde, un bouddhiste zen américain (ou un drôle de moniste); par sa technique, il est un formaliste; dans ses pièces, il est formaliste en dépit de ses techniques pour les rendre indéterminées; mais par l'effet de sa musique produit sur la plupart des auditeurs de son temps, il est antiformaliste.

On pourrait prétendre que chaque fois que l'on emploie un outil formel (une grille par exemple) pour regarder le monde, tout ce que l'on regarde sera formel (cela sera toujours vu à travers une grille). Réciproquement, pour l'antiformaliste ou l'informel qui voit à travers ces valeurs, tout semblera antiformaliste ou informel. Mais cela n'arrive pas réellement, comme j'espère l'avoir expliqué : l'antiformaliste reconnaît ce qui est formel, mais en fait un emploi abusif : celui qui est contre la forme est habituellement trop poussé à passer son temps à se quereller; et nous qui ne sommes pas l'artiste en question, nous sommes confrontés à l'absurdité grandissante d'essayer de diviser les matières en deux parties distinctes.

Radicalement, le problème d'une théorie de la forme est cette idée de totalité. Avant toute question préliminaire concernant les relations de la partie au tout et la signification de cela, le «tout» doit être identifié. Il peut être «là-bas», visible ou, s'il ne l'est pas, au moins déductible par quelque moyen rationnel. S'il se trouve que le tout ne peut pas être localisé précisément ou, s'il est localisé approximativement, qu'il ne peut pas être délimité avec un tracé ou rester sans bouger, ou bien c'est l'enfer, ou bien nous sommes dans une autre règle du jeu.

Je pense que nous sommes vraiment dans une autre règle du jeu. Quand apparemment l'œuvre d'art formelle devient antiformelle, et que l'art antiformel devient formel; quand l'œuvre d'art inclut tout son historique, ses origines conceptuelles dans l'esprit de l'artiste, son processus de création; quand elle inclut aussi celui qui l'observe et ce qui l'entoure, ses circonstances économiques et son développe-

ment futur, alors nous avons à faire face à un problème de contexte que l'esthétique formelle ne peut tout simplement pas traiter selon les vieilles recettes.

Mais sans une théorie de la forme assez sophistiquée pour rendre compte à la fois d'un environnement physique en changement constant aussi bien que des caractéristiques également changeantes de la civilisation humaine, on nous laisse avec une approche forme-antiforme de l'art qui est aussi originale que de découvrir le jour et la nuit, le haut et le bas, le rire et les larmes. Et un formalisme actualisé, même s'il pouvait être imaginé, semble un peu trop complexe en termes pratiques.

Hormis cette raison, je soupçonne que sur un plan métaphorique, le formalisme et sa contrepartie n'ont plus guère d'intérêt pour nous. La véritable idée de forme est en dernière analyse trop extérieure, trop éloignée de nous, pour tenir compte de ces visions pressantes d'intégration, de participation et de signification provoquées par une planète de plus en plus peuplée et resserrée.

Considérons ce qui est en train de se passer dans la plus grande partie de l'art contemporain. Si un Rembrandt devait être utilisé comme une table à repasser (comme Duchamp a pu le proposer), ou si, comme c'est plus souvent le cas, une planche à repasser, ou son équivalent, devait être placée, comme un Rembrandt, dans un musée, les problèmes que cela soulève sont liés aux motivations, non au formalisme ou à l'antiformalisme de ces actes. Trop d'œuvres d'art aujourd'hui sont faites pour fonctionner comme des situations, des commentaires ou des processus, plutôt que comme des objets discrets, quitte pour nous à ignorer le rôle que joue ici le contexte. Le formalisme tend à supposer l'établissement d'un idéal, d'un modèle permanent.

Différentes questions – qui émergent dans les sciences, les sciences sociales, et même dans les arts – peuvent offrir différentes voies pour sortir de cette difficulté. Par exemple, quelle est la nature de la pensée? Est-elle totalement verbale ou non? Quelle est la relation entre l'esprit, la parole et la culture? Comment et que communiquons-nous? Entrons-nous en communication avec des êtres ou des choses soi-disant non intelligents tels que les animaux, les plantes, les rochers, l'air? Y a-t-il des intelligences dans l'espace intersidéral? Si oui, avec quelle sorte de langage nous sera-t-il possible de communiquer? Est-ce par le langage des mathématiques? Est-ce par l'invention de systèmes de vie artificielle (c'est-à-dire bioniques), une métaphore pour un système biologique naturel? Et la culture humaine est-elle cette métaphore? Pouvons-nous réellement distinguer entre

les conditions naturelles et artificielles? Autrement dit, si l'esprit est naturel et qu'il crée un concept fondé sur des systèmes, ces systèmes sont-ils artificiels, ou ces systèmes sont-ils des métaphores de la manière dont l'esprit fonctionne naturellement? Si ce sont des métaphores, les êtres humains sont-ils pour toujours limités à être le modèle pour toute notre connaissance de l'univers objectif? Comment la culture – science, technologie, art – utilise-t-elle les modèles? Comment la culture conditionne-t-elle les questions posées à propos de la nature de la réalité? Autrement dit, comment un changement culturel rapide affecte-t-il notre sens du temps et de l'espace? Comment ces changements modifient-ils l'intérêt dont nous avons hérité pour les valeurs humaines permanentes et les œuvres d'art permanentes? Si, aujourd'hui, l'art ressemble souvent au non-art – comportement insensé, construction de routes, pages jaunes de l'annuaire téléphonique –, quelle sorte de dialogue est en train de s'engager avec les modèles du non-art? Quelle est la connexion entre la façon dont les gens communiquent les uns avec les autres, avec leur environnement naturel et artificiel et avec les produits culturels? Ces questions pourraient se prolonger à l'infini : mais même ces quelques questions peuvent suggérer à l'artiste des possibilités pour contourner les limitations du formalisme.

Le formalisme, après tout, pose en principe un univers auto-suffisant, clos de l'art et/ou de l'esprit. Il dit en effet que le stade esthétique est fait de ses propres résonances et il n'a besoin que de lui-même. Il ne parle à personne, si ce n'est à lui-même; il ne vient de nulle part, si ce n'est de lui-même; et il ne mène qu'à la perpétuation de sa propre essence. Le formalisme, à travers tous ses appels traditionnels à Apollon, est synonyme de parthénogenèse : un état mental pur, né en dehors du cadre de l'œuvre d'art, est son modèle; l'artiste, en isolation virginale de la société, est son incarnation humaine.

La performance non théâtrale (1976)

Le théâtre traditionnel : une pièce vide, excepté pour ceux qui sont venus regarder. Les lumières s'éteignent. Fin de la performance. Le public quitte la salle.

Berlin-Ouest, 1973. Wolf Vostell a organisé un happening appelé *Fièvre à Berlin*. Il a fait intervenir près d'une centaine de participants. Les voitures, arrivant de différentes parties de la ville, ont convergé vers un vaste terrain vague près du mur divisant les secteurs Ouest et Est de Berlin. Au-dessus du mur, dans une tourelle, il y avait des gardes-frontière armés. D'un côté du terrain, il y avait de petites fleurs et des jardins potagers entretenus par des résidents locaux. Le terrain lui-même avait été nettoyé des ruines des immeubles bombardés pendant la dernière guerre. C'était pendant un week-end de septembre chaud, ensoleillé. Voici ce que l'on pouvait lire sur le plan donné aux participants :

(A) Venez avec votre voiture jusqu'à la rue Osdorfer, à Berlin Lichterfeld (cul-de-sac), dernière section de la rue côté droit.

(B) Prenez position avec votre voiture chacun dans une rangée de dix, aussi serrés que possible, avec les voitures côte à côte l'une derrière l'autre.

(C) Au signal, toutes les voitures démarrent et tentent d'aller aussi lentement que possible. Essayez de rester aussi bien groupés qu'au départ.

(D) Si vous avez un compagnon dans la voiture, il pourrait noter le

nombre de fois où vous changez de vitesse, embrayez et appuyez sur l'accélérateur. Si vous êtes seul, essayez d'être conscient de chaque acte, même le plus petit. Additionnez toutes ces activités dans votre cerveau comme des productions psycho-esthétiques.

(E) Après 30 minutes de cette conduite extrêmement lente, sortez de la voiture (arrêtez le moteur) et allez au coffre de votre véhicule. Là, ouvrez et fermez le couvercle du coffre 750 fois; placez une assiette blanche à l'intérieur et sortez-la 375 fois. Ce rituel devrait être accompli aussi vite que possible, sans interruption, et sans dramatisation.

(F) Quand cet événement a été mené à bien, placez des lambeaux de vêtement sur le sol en face des files de voitures; puis placez l'assiette blanche qui est dans le coffre de votre voiture sur le vêtement.

(G) Placez une poignée de sel dans un sac sous l'arbre le plus grand et le plus proche. Versez-la sur l'assiette que vous avez précédemment placée sur le vêtement.

(H) Après cela, les files de voitures commencent à bouger de nouveau, le plus lentement possible. Toutes les voitures passent par-dessus les vêtements, les assiettes et le sel.

(I) Durant toute la durée de ce trajet, léchez la main que vous aviez précédemment mise dans le sel.

(J) Maintenant les moteurs sont arrêtés à nouveau. Chacun coud dans le vêtement l'assiette sur laquelle il a roulé, ou bien elle reste dans les lambeaux de vêtements. Une grue arrive avec des provisions de fils de fer dans le but de suspendre ces choses.

(K) Chacun se dirige maintenant avec son vêtement vers l'arbre où se trouve le sac de sel. Chacun décide de la place où son vêtement (cousu avec l'assiette) devra être suspendu dans l'arbre. Avec l'aide de la grue, les vêtements et leur contenu sont attachés aux branches.

(L) Le carnet de notes avec les mentions d'embrayages, de changements de vitesse, d'accélération, etc., doivent être scotchés sur le tronc de l'arbre.

(M) La prochaine fois que vous avez de la fièvre, détachez le carnet de notes du tronc et déchirez-le.

(N) Trois jours après le happening *Fièvre à Berlin*, prenez rendez-vous avec Vostell pour une conversation. Notez vos rêves pendant ces trois jours, et apportez les notes pour la discussion.

Les happenings de Vostell se sont toujours faits à grande échelle. Leurs images ont toujours une portée symbolique : gardes-frontières, bannières dans les arbres, files de voitures qui se déplacent lentement... Spectacle et apocalypse se font écho dans tout ce qu'il conçoit. Cependant, seuls les participants peuvent en faire l'expérience. Dans le mirador, les gardes regardaient le spectacle avec curiosité et les gens qui se promenaient dans les jardins avoisnants regardaient pendant quelque temps avant de poursuivre leur chemin. Une telle observation fortuite est accidentelle, dénuée d'information et d'attente. Les participants, cependant, étaient des initiés volontaires à un quasi-rituel, auquel le monde environnant, paisible et indifférent, servait de contexte. C'est ce qui, pour moi, donnait son caractère poignant à la pièce.

En tant qu'œuvre expérimentale, le langage du happening était étrange. Ce n'est que petit à petit, tandis qu'il se déroulait, que les participants commençaient à comprendre ses références politiques envahissantes : l'isolement idéologique et économique de Berlin-Ouest dans l'Allemagne de l'Est communiste, sa réduction à une île artificielle enfermée par un mur et par trois armées d'occupation étrangères, l'abondance simulée, superficielle au milieu de l'austérité environnante et des travailleurs turcs désavantagés, une île dont la population est en diminution et qui se vide de son industrie, une île dont la culture artistique est importée ou entretenue par l'appareil administratif, principalement à Bonn et à Washington, la conscience « enfiévrée » que cette île a d'elle-même, et, le plus triste de tout, cette identité présente de ville de garnison, en comparaison avec la cité impressionnante qu'elle fut autrefois. Le symbolisme éprouvé était personnel, mais il était fondé aussi sur une quantité d'autres œuvres de Vostell de ces années-là, si bien que l'on pouvait en faire une lecture semblable.

J'ai parlé du passant occasionnel. Mais pas même ceux qui regardaient intentionnellement ne pouvaient avoir l'expérience de ce drame ou de ces références sans ouvrir et fermer eux-mêmes un coffre de voiture 750 fois (tout en entendant les coups sourds tambourinant des autres voitures), sans goûter au sel dans leurs propres

main, sans en avoir sur le moment la sensation et sans entendre les assiettes écrasées sous leur propre voiture, sans coudre leurs morceaux cassés dans de blancs linceuls destinés à être élevés par une grue et pendus à un arbre géant. L'intériorisation de ce qu'il éprouve échapperait à un tel observateur. Mais c'était ce que Vostell recherchait, et non un détachement esthétique.

Vostell a incorporé dans le happening un prolongement – un récit des rêves trois jours plus tard et l'obligation de se souvenir, au prochain accès de fièvre, de déchirer les notes prises chaque fois que l'on embrayait, que l'on démarrait et que l'on s'arrêtait, en même temps que toutes ces sensations éprouvées durant ces trente minutes particulières de *Fièvre à Berlin*. D'un côté, il était curieux de son effet possible sur l'imagination dans un futur proche, et d'un autre côté il désirait garder le passé vivant en liant une personne par un pacte symbolique : associer une fièvre personnelle à celle de Berlin.

Bien que participant aussi, Vostell voyait son œuvre comme un dispositif destiné à faire prendre conscience, à éduquer, à changer les comportements. Ce but était, je le rappelle, difficile à mesurer, mais c'est très important de prendre en compte son espoir de voir *Fièvre à Berlin* se prolonger dans la vie réelle de tous les participants.

Par voie de contraste, le texte, ou «programme», de l'une de mes Activités produit un effet plus calme. Son langage imprimé est clairsemé, le fait d'utiliser de façon répétée des terminaisons verbales en –ant donne une impression de présent continu, ses images utilisent un style dépouillé et peut-être un peu drôles, et son contexte est l'environnement domestique des participants.

Appelée *7 formes de sympathie*, elle utilise une unité modulaire de participation de deux personnes (A et B), qui comprend un programme donné de mouvements. Le programme était discuté au préalable avec cinq autres couples, qui s'étaient séparés pour jouer la pièce et s'étaient réunis le jour suivant pour échanger leurs expériences. Comme d'habitude, j'étais l'un des participants. *7 formes de sympathie*, dont le texte suit, a eu lieu cette année à Vienne.

A, écrivant
se mouchant de temps en temps

B, regardant
copiant A se mouchant
continuant

(plus tard) B, lisant ce qu'a écrit A
se grattant l'aîne, l'aisselle de temps en temps

A, regardant

copiant B se grattant

continuant

(plus tard) A, examinant quelque chose
touchant de temps en temps quelque chose
dans sa poche

B, regardant
copiant A touchant quelque chose
continuant

(plus tard) B, examinant l'objet d'A
toussant de temps en temps

A, regardant
se raclant la gorge en réponse
continuant

(plus tard) A et B l'un près de l'autre

B tenant un mouchoir en papier sur le nez
de A
A, soufflant de temps en temps dans celui-ci
B, se raclant la gorge en réponse
continuant

(plus tard) B et A, l'un près de l'autre

B décrivant et indiquant là où cela le démange
à l'aîne et à l'aisselle

A grattant là où B éprouve des démangeaisons
toussant de temps en temps

B, continuant sa description
donnant des instructions à A jusqu'à ce qu'il
soit soulagé

A, toussant de temps en temps

(plus tard) A, donnant à manger à B silencieux

Copiant les mouvements de la bouche de B
disant : ouvre mâche avale

continuant

Les mots accompagnant le programme donnaient intentionnellement des directives pour l'interprétation. Cela vaut la peine de mentionner cet aspect de la préparation pour la participation. Un genre non familier comme celui-ci ne parle pas de lui-même. Expliquer, lire, penser, faire, sentir, réexaminer et penser de nouveau sont mélangés. C'est ainsi que les commentaires suivants accompagnaient le texte principal :

Il y a l'histoire bien connue d'un petit garçon à qui sa mère faisait des reproches d'une voix forte pour s'être mal conduit. La mère s'emportait contre lui, tandis que le garçon la regardait curieusement, semblant ne pas entendre. Exaspérée, elle lui posait la question de savoir s'il l'avait entendue. Il répondit que c'était drôle la façon dont sa bouche s'agitait quand elle était en colère. Le garçon avait négligé un des éléments du message et avait fixé son attention sur un autre.

Dans *7 formes de sympathie*, les messages primaires et secondaires sont en contradiction de façon similaire. Une personne «sympathise» avec un partenaire en copiant une seconde personne, normalement non prévenue, l'une (se mouchant) regardant la première (écrivant). Les rôles de l'observateur-observé sont alors renversés, et le premier message original est reçu, tandis qu'un second message (se gratter pour une démangeaison) est envoyé et copié.

L'échange continue, avec en plus toux et éclaircissements de gorge, qui se développent ensuite en un répertoire virtuel de tels mouvements. Les partenaires se rapprochent davantage, l'un aidant l'autre à se moucher, à se gratter là où cela le démange, et finalement à manger. Le premier et le second partenaire deviennent complètement impliqués, comme le sont un observateur et une personne observée. Et contrairement à ce qui se passe dans une conduite ordinaire, les deux partenaires sont conscients de la mise en route de tous ces facteurs, tandis qu'ils exécutent le programme; à partir de là, ce qui est socialement acceptable et ce qui est individuellement privé sont aussi intrinsèquement mélangés.

Bien évidemment les partenaires parleraient d'eux-mêmes d'une autre façon, en envoyant peut-être un troisième message; ce dernier peut être recueilli d'une manière tout à fait consciente, provoquant ainsi un quatrième message, et ainsi de suite...

Ce qui s'est produit lors de la réalisation concrète a été, superficiellement, un spectacle de variétés ordinaire en sept parties indépendantes, ne réclamant aucune adresse particulière ni aucune perte d'identité de qui que ce soit. En s'appuyant sur des directives et des notes, les partenaires s'attendaient à ce qu'il se passe plus de choses que ce qui était suggéré par le plan du schéma.

Ils ont compris, par exemple, que, puisque la durée n'était pas spécifiée, excepté par les mots *continuant* et *plus tard*, ils pouvaient l'étendre de plus en plus, ou être tout à fait concis. Ils ont compris

que la prolongation du mimétisme pouvait devenir caricature et que trop de brièveté pouvait empêcher l'attention. Mais puisque l'Activité faisait appel à un examen minutieux en tant que moyen pour les partenaires de se découvrir l'un l'autre, ils avaient une formule protectrice dans la véritable absurdité de leurs mouvements : cette absurdité leur permettait de se débarrasser de leurs contraintes habituelles et de poursuivre le programme aussi longtemps que cela leur semblait approprié.

Comme toujours, il y avait un éventail de réponses à un plan distribué à tous. Il y avait au début une certaine indifférence affectée et quelques éclats de rire. Puis il y avait des silences chargés, de subtiles agressions, des manipulations astucieuses et des ruses de messages incontrôlables dans un sens et dans l'autre entre les individus. Il y avait aussi un sentiment d'intimité (peut-être né de l'absurdité de ce que chaque participant était en train de faire), des suggestions de cérémonials, des sensations de vulnérabilité (chacun se demandant ce que l'autre «voyait»). Et bien entendu, il y avait une indifférence feinte et une reconnaissance simultanée des connotations sexuelles dans le fait de gratter l'endroit où ça le démangeait «jusqu'à ce qu'il soit soulagé». Finalement, à la fin il y avait ce sentiment confus que la «sympathie» entraîne quand on porte le fardeau de la folie de l'autre. Il est important de se rappeler ici que ma propre connaissance antérieure du concept ne me rendait en rien blasé devant ces expériences; s'il se passait quelque chose, j'y étais sensibilisé.

Les textes des *Events* [Événements] de George Brecht des années 1959-1962 sont encore plus neutres que les miens, mais contrairement aux miens, ils n'étaient pas susceptibles de stimuler une interaction personnelle. Si cela se produisait, ils faisaient l'objet d'une réflexion atténuée avec finesse, et ils étaient plutôt à tendance philosophique, bien que jamais pesants. Imprimés sur de petites cartes, ils donnaient l'impression d'être une sorte de sténographie, ou de titres de chapitres sans les chapitres. Leur écriture, comme leur échelle, était minimaliste, sans détours, et apparemment aussi réduite par leur mode de fonctionnement que par leur implication. L'impression était que vous ne pouviez pas en faire grand-chose, mais ils étaient très efficaces et très élégants.

En fait, quelques pièces ont été jouées aux États-Unis, en Europe et au Japon, dans des festivals Fluxus et dans les représentations apparentées aux performances utilisant des formes théâtrales conventionnelles avec un public. D'autres ont été exécutées dans un cadre privé et n'ont jamais été recensées ou signalées dans la presse artistique. Beaucoup d'entre elles n'ont été jouées que mentalement.

Mais quoi qu'il en soit, la plupart des cartes étaient ambiguës quant à la manière dont on devait les utiliser. Il était alors clair pour certains d'entre nous que c'était là le but : être applicables dans des situations diverses. Ceux qui voulaient utiliser d'une manière conventionnelle ces partitions brèves (comme Brecht les appelait) dans le cadre d'un théâtre néo-dada pouvaient le faire et l'ont fait. Ceux qui voulaient projeter leurs formulations minces dans l'activité quotidienne, ou dans la contemplation, étaient aussi libres de suivre cette voie. Voici un exemple qui fait appel à un lieu.

MUSIQUE POUR INDICATEUR DE CHEMINS DE FER

Pour une performance dans une gare.

Les performers entrent dans une gare et se procurent des indicateurs.

Ils se tiennent debout ou s'assoient de manière à être visibles les uns pour les autres et, quand ils sont prêts, font démarrer leur chronomètre en même temps.

Chaque performer interprète les indications d'horaires en termes de minutes et de secondes (c'est-à-dire 7 : 16 = 7 min et 16 sec). Il choisit un horaire au hasard pour déterminer la durée totale de sa performance. Cela fait, il choisit une rangée ou une colonne et fait un bruit à tous les endroits où les horaires à l'intérieur de cette rangée ou colonne tombent sur la durée totale de sa performance.

George Brecht
Été 1959

Dix ou douze d'entre nous sont arrivés une fin d'après-midi à la gare et nous nous sommes vite livrés à nos occupations dans la foule à l'heure de pointe. Chacun a interprété librement des indications réduites au minimum. Par exemple, des sons d'une cer-

taine sorte devaient être produits à partir d'une sélection choisie au hasard des heures de départ et d'arrivée relevées dans l'indicateur des chemins de fer. Nous devions aussi rester à portée de vue les uns des autres. Mais la masse des banlieusards nous a engloutis nous et nos sons, et nous avons pris conscience de ce qu'était, en dernière analyse, un groupe de performances privées.

Dans une version réalisée en 1961, l'issue de l'*Event* s'expliquait comme le résultat le plus logique, aussi l'action de groupe et les spécifications pour réaliser les sons furent abandonnées. Au participant revenait la responsabilité de déterminer ou de découvrir, en quelque sorte, ce qui pourrait se passer.

Dans les pièces suivantes, cependant, l'absence d'instruction ne laisse aucun doute quant à leur appel à un usage ambigu.

DEUX ÉVÉNEMENTS PAR ÉLIMINATION

- récipient vide/que l'on vide
- récipient vide/que l'on vide

Été 1961

Si l'on juge *Deux événements par élimination* comme une partition de performance, une personne ou plus dans un ou des environnements peut interpréter le mot répété «vide» comme un verbe ou comme un adjectif; les deux phrases identiques peuvent faire référence à deux récipients vides dont on rendrait compte d'une façon ou d'une autre, ou peuvent être prises comme des instructions afin que les deux récipients soient vidés.

En tant que pièce conceptuelle, l'œuvre invite les participants à considérer que ces possibilités peuvent être simplement objets de réflexion. Le mot clé du titre, *élimination*, suggère une attitude réductrice qui peut être assumée par eux – le fait de se débarrasser de quelque chose d'indésirable ou d'inutile. Cela pourrait mener à l'acte physique de la performance en tant que tel, et cela pourrait se rapporter à l'état de «vide» (mais aussi de plénitude) du zen.

L'appel indirect de Brecht au lecteur de participer à l'élaboration d'une pièce est joyeusement révélé dans

TROIS ÉVÉNEMENTS FENÊTRES

ouvrant une fenêtre fermée
fermant une fenêtre ouverte

qui invite une personne, après un moment, à demander où est le troisième événement fenêtre. Une réponse consiste à dire que la question même constitue le troisième événement; une autre est de jeter un coup d'œil par la fenêtre; une autre est l'idée qu'il y a des possibilités infinies. Naturellement, un performer peut actuellement faire ce qui est décrit sur la carte et puis ajouter la composante manquante.

Trois événements aqueux cependant s'explique lui-même exactement en trois mots, l'état solide, liquide et gazeux du solvant universel :

TROIS ÉVÉNEMENTS AQUEUX

- glace
- eau
- vapeur

Été 1961

À ce stade, cela tend à ressembler à une pièce conceptuelle car les mots sont plus facilement lus comme des noms. Mais ils peuvent être ressentis comme des suggestions, sinon comme des ordres : j'ai fait une fois un délicieux thé glacé stimulé par la pièce et en pensant à elle tandis que je buvais.

Ce cinquième exemple, *Deux Exercices*, dépend de la lecture plus que de tout autre chose.

DEUX EXERCICES

Considérons un objet. Appelons ce qui n'est pas l'objet «autre».

EXERCICE : Ajoutez à l'objet, à partir de l'«autre», un autre objet, pour former un nouvel objet et un nouvel «autre».

Répétez jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'«autre».

EXERCICE : Prenez une partie de l'objet et ajoutez-la à l'«autre», pour former un nouvel objet et un nouvel «autre».

Répétez jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'objet.

Automne 1961

Et pourtant, si cela était mis concrètement en pratique, il serait rapidement évident que l'œuvre est écrite comme un écran de fumée verbal. Supposons qu'il y ait deux corbeilles de pommes, l'une appelée objet et l'autre appelée autre. En substituant au mot *objet* dans le premier exercice le mot *corbeille*, et au mot *autre* le même mot *corbeille* et, plus tard, en substituant au prochain emploi du mot *objet* le mot *pomme* vous aurez une formule simple. Réécrit, on pourrait lire : **EXERCICE.** Ajoutez à la corbeille de pommes, à partir de l'autre corbeille, une autre pomme, pour former une nouvelle (ou plus grande) corbeille et une nouvelle quantité de pommes. Répétez jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de pommes dans l'autre corbeille. Le second exercice renverse simplement le processus et vous finissez par où vous avez commencé.

Ce que Brecht fait ici, avec esprit, c'est jeter la confusion dans l'oreille par des répétitions et les différentes applications des mots *objet*, *autre*, et *un autre*. En conséquence, l'esprit se joue et se mystifie lui-même. C'est une espèce de devinette.

Habituellement, une performance est une sorte de pièce de théâtre, de danse ou de concert présenté à un public – même dans l'avant-garde. Mais actuellement il y a deux types de performance faites couramment par les artistes : une à prédominance théâtrale, et une non-théâtrale moins reconnue. Elles correspondent, d'une

manière intéressante, aux deux sens que le mot *performance* possède en anglais : l'un se réfère au milieu artistique, par exemple le fait de jouer du violon; l'autre relève de la pratique d'un métier ou d'une fonction, comme le fait d'exécuter une tâche, un service ou un devoir – dans le sens d'une « machine très performante ».

La performance théâtrale, au sens le plus large, prend, non seulement la forme de pièces de théâtre, mais aussi la forme de cérémonies de mariage, de courses de stock-car, de matchs de football, de cascades aériennes, de défilés, d'émissions télévisées, d'enseignement scolaire et de campagnes politiques. Quelque chose survient à un certain endroit, quelqu'un vient exprès et attend à une place contiguë, et cela commence et finit après que le temps habituellement convenu se soit écoulé. Ces caractéristiques sont aussi inchangées que les saisons.

Ainsi, ce serait encore du théâtre si les spectateurs se rassemblaient pour regarder une artiste sur un moniteur de télévision se regardant elle-même sur un moniteur différent dans une autre pièce. De temps en temps elle viendrait dans l'espace du spectateur pour faire la même chose. En ce sens la pièce construirait ses couches de réel et reproduirait les réalités. Une telle pièce est typique d'une sorte de performance sophistiquée vue dans les galeries et dans les lofts d'artistes mais qui est structurellement semblable aux autres, qui peuvent apparaître plus conservatrices par leur contenu. Enlevez la vidéo, enlevez ce que l'artiste est en train de faire, et elle pourrait remplacer cela par du Shakespeare ou des exercices de gymnastique.

La performance non théâtrale ne commence pas par une enveloppe contenant un acte (l'imaginaire) et un public (ceux affectés par l'imaginaire). Au début des années 60, les happenings les plus expérimentaux et les *Events Fluxus* avaient éliminé, non seulement les acteurs, les rôles, l'intrigue, les répétitions et les reprises, mais aussi le public, l'espace scénique unique et le bloc de temps usuel d'une heure ou à peu près. C'est la base de tout théâtre, passé ou présent. (Des pièces comme celles de Robert Wilson, ainsi que certaines performances chinoises et les opéras de Richard Wagner étendent la durée, mais pour tout le reste, respectent les conditions du théâtre.)

Depuis ces premières tentatives, les Activités, les œuvres de Land Art, les pièces conceptuelles, les pièces fondées sur l'Information et les œuvres de l'Art corporel ont ajouté une idée : celle d'une performance qui ne serait pas du théâtre. Au-delà de mon propre travail et des exemples de Vostell et de Brecht déjà décrits, il n'est pas difficile de voir des aspects de performances dans une conversation téléphonique, dans le fait de creuser une tranchée

dans un désert, de distribuer des tracts religieux au coin d'une rue, de collecter et de mettre en ordre les statistiques de la population, et de traiter son corps en faisant se succéder des immersions dans de l'eau chaude et dans de l'eau froide. Mais c'est difficile de ne pas rendre cela conventionnel. Ce qui tend à arriver, c'est que les performances sont référencées par des photos et des textes présentés en tant que manifestations artistiques dans les galeries; ou bien toutes ces situations sont apportées telles quelles dans les galeries, comme l'urinoir de Duchamp; ou le public artistique est amené aux performances comme au théâtre. La transformation en processus « artistique » est le but; la version « cuite » du non-art, placée dans un cadre culturel, est préférée à son état premier « cru ».

Pour la majorité des artistes, des agents artistiques et de leur public, il ne pourrait pas en être autrement. La plupart ne trouveraient pas assez d'intérêt et de motivation personnelle pour se dispenser des formes historiques de légitimation. Le cadre nous dit ce que c'est : une vache dans une salle de concert, c'est un musicien; une vache dans une étable, c'est une vache. Un homme regardant le musicien-vache est un public; un homme dans une étable à bovins est un fermier. Juste?

Mais la minorité qui fait de telles expérimentations se passe apparemment de ces mises au point car elle n'a rien à voir avec une indifférence provocante ou héroïque. Au lieu de cela (comme je l'ai écrit dans « Les happenings sont morts : vive les happenings! »), cela a à voir avec les artistes eux-mêmes, qui sont aujourd'hui si entraînés à accepter quelque chose comme annexable à l'art, qu'ils ont un « cadre artistique » ready-made dans leurs têtes, lequel peut être appliqué partout, à n'importe quel moment. Ils n'ont pas besoin des signes traditionnels, salles, arrangements et rites de la performance, parce que la performance est une attitude qui relève de l'implication dans n'importe quelle action à quelque niveau que ce soit. Ils n'ont pas besoin d'être sur scène, et cela n'a pas vraiment besoin d'être annoncé.

Pour comprendre ce qui préside à l'idée de performance non théâtrale, cela pourrait valoir la peine de considérer la situation présente du milieu de l'art en Occident. Tous les artistes connaissent sur le bout du doigt un corpus d'informations sur ce qui a été fait et sur ce qui est en train de se faire. Il y a plusieurs options. Faire des performances d'une certaine sorte est l'une d'entre elles. Faire du non-art à l'intérieur de l'art en est une autre. L'art non art, quand il est appliqué à la performance, signifie faire une performance qui ne ressemble pas à ce qui a été appelé art-perfor-

mance. L'art-performance relève de cette façon de faire les choses appelée théâtre. Un artiste qui choisit de faire simplement des performances non art doit savoir ce que sont les performances théâtrales et éviter d'en faire très consciemment, du moins au début. L'intérêt, quand on fait l'inventaire des options de chacun, c'est de faire les choses aussi consciemment que possible; les expérimentateurs peuvent expérimenter davantage quand ils savent qui fait quoi. En conséquence, voici les règles du jeu que je perçois : un artiste peut

- (1) travailler à l'intérieur de modes d'art reconnus et présenter l'œuvre dans des contextes d'art reconnus

par ex., peintures dans des galeries
poésie dans des livres de poésie
musique dans des salles de concert, etc.

- (2) travailler dans des modes non reconnus, par exemple le non-art, mais présenter l'œuvre dans des contextes d'art reconnus

par ex., une pizzeria dans une galerie
un annuaire téléphonique vendu comme de la poésie, etc.

- (3) travailler sous des modes reconnus d'art, mais présenter le travail dans des contextes non art

par ex., un «Rembrandt comme table à repasser»
une fugue dans une gaine d'air conditionné
un sonnet comme une petite annonce, etc.

- (4) travailler selon des modes non art, mais présenter le travail comme de l'art dans des contextes non art

par ex., tests de perception dans un laboratoire de psychologie
travaux de terrassement contre l'érosion dans les collines
réparation d'une machine à écrire
ramassage des ordures, etc. (à la condition que le monde artistique soit au courant)

- (5) travailler sous des modes non art et dans des contextes non art, mais cesser d'appeler l'œuvre de l'art, ne gardant à la place que la conscience que quelquefois cela peut être de l'art, aussi

par ex., systèmes d'analyse
travail social dans un ghetto
auto-stop
réflexion, etc.

Tous les artistes peuvent se retrouver parmi ces cinq options. La plupart appartiennent à la première, très peu occupent la quatrième, et j'irai jusqu'à dire que je ne connais personne qui, correspondant à la cinquième, n'ait pas quitté l'art entièrement. (On en rencontre de temps en temps dans certains cycles d'études supérieures, mais le fait qu'ils témoignent d'une bonne vie manque de l'ironie profonde de la double pensée qui pourrait résulter de leur participation quotidienne simultanée à l'art, et, disons, à la finance.)

La performance, au sens non théâtral dont je suis en train de parler, tourne de très près autour de la cinquième possibilité, mais néanmoins la discipline intellectuelle que cela implique et l'indifférence à la reconnaissance par le monde de l'art qui en résulte suggèrent que la personne engagée dans ce processus considérerait l'art moins comme une profession, que comme une métaphore. À présent, une telle performance est généralement une activité non artistique conduite dans des contextes non artistiques mais offerte comme du presque-art à des gens concernés par l'art. Ce qui signifie que pour ceux qui ne s'intéressent pas au fait de savoir si c'est de l'art ou non, mais qui peuvent être intéressés pour d'autres raisons, cela n'a pas besoin d'être justifié comme une œuvre d'art. Ainsi, dans une performance de 1968, qui impliquait une documentation sur les circonstances de nombreux changements de pneus dans une station-service du New Jersey, on disait fréquemment aux employés curieux de la station-service que c'était une étude sociologique (ce que c'était en un sens), tandis que les gens en voiture savaient que c'était aussi de l'art.

Supposons, dans l'esprit des choses non artistiques, qu'avoir une quelconque position soit important pour faire des performances expérimentales. Une position n'inclut pas seulement une certaine gamme de sentiments mais aussi une idée de base quant aux valeurs humaines et professionnelles avec lesquelles vous êtes en train de traiter. Une position donne forme et explication à une trajectoire d'action non familière. C'est peut être intéressant de poser cette question ici parce que le nouvel art tend à générer de nouvelles positions, même si, là, il arrive que de vieilles notions soient perpétuées

qui sont incompatibles avec la nouvelle situation. Par exemple, une position existentialiste était utile à l'Action Painting, parce qu'elle pouvait expliquer, et par conséquent, justifier un isolement personnel et une crise mieux que le marxisme des années 30. À présent, une position formaliste serait inadéquate au genre de la performance, qui rend intentionnellement floues les catégories et les mélange avec la vie de tous les jours.

Ma propre position a évolué, d'une façon quelque peu pragmatique, dans les conditions actuelles de travail. Je la décris ici comme un exemple plutôt que comme une prescription pour les autres. Avec cette mise en garde dans la tête, supposons que les artistes de la performance en soient venus à adopter l'emphase des universitaires et des groupes d'experts en recherche pure. La performance serait alors conçue comme une investigation. Elle refléterait le sens dans le monde quotidien qu'a le fait d'exercer un métier ou de rendre un service et libérerait l'artiste des métaphores de l'inspiration, telles que la créativité, qui sont tacitement associées au fait de faire de l'art, et par conséquent de l'art théâtral.

Le but de ce renversement n'est pas de se débarrasser du sentiment ou même de l'inspiration – qui appartiennent aux universitaires et aux savants aussi bien qu'aux artistes. C'est d'identifier l'approche faite d'enquêtes et de procédures des chercheurs dans leur travail, de telle sorte que les artistes, en l'adoptant, seraient libres de sentir les choses sans être tenus par les apparences et le sentiment de l'art antérieur. Mais plus que tout, l'artiste en tant que chercheur peut commencer à réfléchir et à agir sur de vrais problèmes concernant la conscience, la communication et la culture, sans renoncer à être un membre de la profession artistique.

Quand vous essayez d'interagir avec un animal ou avec la vie végétale, et avec le vent et les pierres, vous pouvez aussi bien être un naturaliste ou un ingénieur constructeur d'autoroutes, mais vous et les éléments, vous êtes des performers – et cela peut être une recherche de base.

La recherche de base enquête sur l'ensemble des situations – par exemple, pourquoi les hommes se battent –, même si, comme l'art, elles sont insaisissables et constamment changeantes. Ce qui constitue à un moment donné la recherche de base devient un travail sur un détail, ou quelque chose de trivial à un autre moment; et c'est en arrivant au domaine le moins intéressant dans la recherche que l'illumination survient. Mon intuition est ce qui concerne l'art,

c'est qu'un champ de connaissance qui a changé en apparence aussi vite doit aussi avoir changé dans sa signification et dans sa fonction, peut-être au point d'acquérir un rôle plus qualitatif (offrir une façon de percevoir les choses) que quantitatif (produire des objets physiques ou des actions spécifiques).

Quand vous utilisez la poste pour envoyer du courrier autour du monde à des personnes connues ou inconnues et quand vous utilisez de la même façon le téléphone, le télégramme ou le journal – ces porteurs de messages sont des performers et cette communication peut être une recherche de base.

Qui est intéressé par les performances d'artistes? Le monde de l'art, manifestement. C'est un monde qui est entraîné à la contemplation visuelle d'objets réalisés par des artistes visuels. Il n'a presque aucune expérience du théâtre, notamment à cause de cette naïveté de croire qu'il est libre d'innover. Son enthousiasme sans bornes l'a conduit à des œuvres étonnantes qu'on ne trouverait pas dans le théâtre professionnel, et cependant il applaudit l'amateurisme le plus grossier comme si c'était génial. Quand il est confronté à une performance non théâtrale, le monde de l'art ne peut pas reconnaître ce qui se passe, parce qu'il ne sait répondre qu'à de l'art qui ressemble à de l'art. Il croit dans les ateliers, les galeries, les collectionneurs, les musées et les façons révérencieuses et contemplatives de regarder l'art. Une performance dans une galerie est cadrée comme une peinture par son dispositif de quasi-reliquaire. Une Activité dans le monde réel, si elle est annoncée, ne peut pas être prise au sérieux.

Quand vous faites des expérimentations avec les ondes du cerveau et les processus liés au feed-back biologique dans le but de communiquer avec vous-même, avec les autres et avec le monde non humain – ces performances peuvent être une recherche de base.

Qui sponsorise les performances faites par des artistes? La promotion des deux sortes de performances, théâtrales et non théâtrales, est assurée principalement par les marchands et les officiels des musées (les universités, qui étaient autrefois prêtes à les soutenir, sont maintenant économiquement paralysées; elles continuent à s'y intéresser indirectement en engageant des artistes de la performance à enseigner dans leurs départements d'art). Cet encourage-

ment, méritoire, est reconnu par la presse. Mais compte tenu de la désinformation, la situation est presque désastreuse.

Les premiers happenings américains, les *Events Fluxus* et les œuvres qui ont eu lieu dans le même temps au Japon, en Europe et en Amérique du Sud ont été présentés comme des formes particulières d'art. Aujourd'hui, la descendance de ces formes d'art fait partie des relations publiques des galeries influentes et des institutions artistiques, qui les présentent comme les attractions du bureau d'accueil pour la vente ou l'exposition d'autres productions «matérielles» d'artistes dans les salles d'exposition.

Quand vous regardez ce que vous faites habituellement de façon routinière dans votre vie comme une performance et que vous retracez soigneusement pendant un mois la façon dont vous saluez quelqu'un tous les jours, ce que vous exprimez corporellement, vos hésitations et votre habillement; et quand vous classez soigneusement les réponses que vous utilisez – cela peut être une recherche de base.

Les artistes qui préféreraient vouer tout ou la plus grande partie de leur temps à la performance subissent des pressions pour réaliser des photos documentaires et des objets sur le thème de la performance – comme une garantie contre une perte financière par le sponsor. Parmi de telles choses vendables, il y a des bouts et des morceaux d'accessoires laissés après l'événement, signés et numérotés, et déguisés en témoignages de l'expérience vivante. Ils sont présentés et quelquefois collectionnés comme les morceaux de la Vraie Croix, ou une chaussette portée par tel séducteur célèbre des années 30 au cinéma. Je ne veux pas ignorer l'importance presque magique des reliques et des témoignages; mais aujourd'hui on les préfère à la performance elle-même. Et je ne suis pas en train de décrire le commerce ici; mais un artiste reçoit rarement un cachet pour une performance seule, parce qu'elle est utilisée comme un hors-d'œuvre.

Avec l'ignorance de ce qui est généralement en jeu, les sponsors tendent à avoir une influence négative sur les performances actuelles. Sans intention mauvaise, ils font pression pour qu'elles soient présentées d'une manière conventionnelle dans leurs propres galeries ou musées, quand un laboratoire, le métro, une chambre à coucher ou une combinaison de tout cela ferait bien mieux l'affaire. Par habitude, eux et le public s'attendent à ce que des pièces durent une bonne heure ou à peu près, alors que dix secondes, dix jours ou un temps discontinu pourraient avoir plus de sens.

Quand vous vous attendez à ce que votre performance affecte votre vie réelle et la vie réelle de vos partenaires, et quand vous vous attendez à ce qu'elle puisse avoir changé l'entourage social et naturel – ces retombées font partie aussi de la performance, et cela peut être une recherche de base.

Parce qu'une image visuelle forte est toujours convenable pour les prospectus et les brochures, et parce que tous les artistes sont supposés avoir une orientation visuelle, les performances faites avec de telles images sont les mieux acceptées. Celles qui pourraient impliquer l'obscurité, la tactilité, ou des matières conceptuelles sont découragées avec le rappel vigoureux que les gens des médias n'auront rien à voir.

D'une manière similaire, avec les technologies d'enregistrement, particulièrement la vidéo, les artistes sont régulièrement sollicités pour orienter leurs performances vers ce qui semblera bon et approprié à une cassette ordinaire. La performance, *via* le document, retourne à un objet qui peut être commercialisé sous forme de copie, une sérigraphie par exemple. Dans de nombreux cas, la nature même d'une performance est d'avoir lieu une seule fois, ce qui exclut absolument d'en conserver quelque trace que ce soit.

Ironiquement, on pourrait lever quelques-unes de ces objections, si chacun était clair quant aux problèmes posés. Il n'y a rien de mal à utiliser des images visuelles fortes pour promouvoir une œuvre, si l'artiste en prend la responsabilité et le désir. Il n'y a rien de mal à éditer des documents et des reliques, si l'artiste en prend la responsabilité et le désir. (Une performance pourrait être conçue autour du sujet de la documentation en soi.) Il n'y a rien de mal quand une performance dure, de manière commode, seulement une heure, si l'artiste en prend la responsabilité et le désir. Et il n'y a rien de mal dans le fait d'être une attraction de bureau de réception pour une galerie d'art, si l'artiste établit très clairement qu'elle, ou lui, doit être payé pour un travail de relations publiques. Les relations publiques sont de la performance... Le rôle de l'artiste n'est pas simplement de faire des performances. C'est de guider les intermédiaires et le public vers leur emploi approprié.

Quand vous collaborez à un travail érudite, socio-politique et éducatif, et quand vous dirigez votre performance vers quelque utilité bien définie – cela peut être une recherche de base. Étant faite à dessein, ce n'est ni de l'art ready-made, ni le simple fait de jouer à la vie réelle, puisque sa valeur est mesurée par son efficacité sur le plan pratique.

La participation dans la performance (1977)

Les spectateurs de radio et de télévision en direct participent en applaudissant et en riant à des répliques faites par le présentateur, jusqu'à ce qu'ils le fassent spontanément. Certains membres de la salle sont invités à monter sur scène pour soutenir, chanter, répondre à des questions, agir de manière théâtrale ou participer à des joutes. Ainsi (pendant un temps), ils vont regarder l'action, être dedans et la créer. Ils savent pourtant qu'ils ont un rôle mineur. Le spectacle est dirigé par quelqu'un d'autre. Ils retournent, tôt ou tard, à leurs sièges dans la salle. En fait, en pensée, ils ne quittent jamais leurs sièges.

De tels participants sont comme des spectateurs mobiles agissant pour le divertissement de tout le monde, comme s'ils étaient de vrais acteurs. Ils sont des «bons joueurs». Ils forment un pont entre les spectateurs et ceux qui donnent le spectacle. L'animateur et son personnel ne viennent pas du public. D'où vous venez révèle qui vous êtes.

La participation aux spectacles a évolué en tant que genre d'art populaire grâce aux réunions politiques, aux manifestations, aux jours fériés et aux bals populaires. Faisant partie de la culture commune, ils sont reconnus et acceptés; les mouvements que les individus doivent faire sont familiers, et leurs buts ou leur utilité sont supposés clairs.

Le parti qu'en tire l'utilisateur peut, toutefois, différer de celui de l'observateur (le non-participant). Les observateurs, qui analysent la culture en profondeur, sont peut-être à la recherche de grands buts abstraits dans les formes d'arts populaires : cérémonial, sexe, cérémonies propitiatoires, loisirs, et ce qui y ressemble. Par exemple, dans les luttes ouvrières des années 30, on pourrait trouver une similarité rituelle entre un piquet de grève et ce qui se passait à l'intérieur de l'usine. Les ouvriers, portant des pancartes, arpentaient

un cercle délimité, rythmant leur manifestation de chants simples et répétitifs; le piquet de grève pouvait remarquablement ressembler aux chaînes que les ouvriers bloquaient. Bien qu'ils aient cessé de travailler, ils ont continué symboliquement.

Charlie Chaplin a merveilleusement observé cette analogie dans *Les Temps modernes*, mais les grévistes du film étaient surtout intéressés par le fait de gagner plus d'argent. C'était, à leurs yeux, une raison suffisante pour participer à la foule confondue et prendre place dans le piquet de grève là où ils étaient prévus. Les organisateurs anonymes du piquet de grève ne considéraient probablement pas cela comme une forme d'art, mais ils ont dû sentir que la cérémonie était une façon d'obtenir des résultats spécifiques, même si ce n'est pas la seule façon. Je pense que le piquet de grève est une forme d'art parce que ma profession me l'a appris.

La participation à n'importe quelle action est souvent une question de motif et d'utilisation. Souvent, ceux qui recherchent les symboles dans une action ne participent pas aux grèves mais s'engagent dans des opérations d'analyse et d'interprétation. Puisque les syndicats organisateurs de piquets de grève ont besoin de négocier en position de force, ils participent en préparant des manifestations et en frappant du poing sur la table des directeurs. Parce que les ouvriers ont besoin de pouvoir d'achat, ils commencent à défiler et à chanter. Du moins, certains le font.

Les formes d'art communautaires, y compris celles que le public appellerait «artistiques», présentent d'une manière caractéristique un mélange dirigeants-performers professionnels qui sont très remarquables, des semi-professionnels que l'on remarque mais qui ont des métiers relativement simples, et des enthousiastes sans talents qui gonflent les rangs et apportent excitation ou engagement. Cette hiérarchie est claire dans les parades traditionnelles du 4 juillet des petites villes américaines : ce sont les meneurs de groupes de musique, les musiciens, les majorettes; il y a le drapeau et les porteurs de banderoles; les dirigeants civiques dans des voitures rutilantes et les enfants qui échappent à leurs parents pour rejoindre les gens qu'ils connaissent dans le défilé.

Dans ce genre de parade, tout le monde se connaît. Ainsi, les spectateurs massés sur les trottoirs ont plus qu'un rôle passif. En plus du fait de regarder et de soutenir leurs amis et leurs familles dans le défilé et de laisser leurs enfants et leurs chiens courir après les joueurs de tambour, ils arrivent tôt avec de quoi manger et boire, choisissent les meilleures places, revêtent des habits de circonstance et arborent des accessoires patriotiques ainsi que des insignes d'affiliation à des

associations locales, applaudissent, font des signes de bras et interpellent de façon familière ceux qui participent au défilé, qui, en retour, leur font des signes de tête, des sourires et des clins d'œil.

En tant que groupe, la foule, et les gens qui défilent, est constituée de simples aficionados et de véritables experts qui, à l'occasion, arrangent des sous-actes, tels que le déploiement et le fait de brandir des banderoles et des écriteaux à des moments appropriés pour le plaisir de ceux qui défilent aussi bien que pour leurs voisins proches et la presse locale. Certains portent des costumes pour se faire remarquer.

Des performances collectives, comme les parades du 4 juillet sont organisées et ont lieu à des occasions spéciales qui nécessitent des préparations et des individus ou des groupes capables de les réaliser. Elles sont aussi censées donner lieu à l'expression de sentiments tels que le patriotisme. Mais lorsque les traditions de la communauté sont abandonnées pour des expériences artistiques idiosyncratiques, la foule de supporters avertis et les participants se réduisent à une poignée de main. En plus, ce que cette poignée de gens sait en réalité, ou ce qui est censé dériver de ces œuvres, est incertain et muet, semblant plutôt relever d'une ouverture d'esprit commune à la nouveauté, au fait d'être sensibilisé, à une souplesse d'attitude, que de la possession d'un noyau dur d'informations et de démarches bien rodées. Ce qui passe entre les membres de ce petit cercle, ce sont des signaux subtils sur les valeurs du groupe auxquels ils appartiennent.

Qu'est-ce donc que la participation à ce type de productions? Les happenings du début et les événements Fluxus qui, en fait, faisaient appel à la participation – bien que souvent ça n'en était pas (voyez mon texte «La performance non théâtrale» et *Happenings* de Michael Kirby, New York, 1965) – étaient un genre de théâtre qui impliquait le spectateur à la manière des variétés de radio et de télévision; on trouve aussi des traces de cela dans les visites guidées, les parades, les tests d'habileté pour le carnaval, l'initiation aux sociétés secrètes et dans les textes populaires sur le zen. L'artiste était le créateur et le directeur initiant les spectateurs aux rites uniques de ses pièces.

Leurs cadres étaient essentiellement des cadres familiers déguisés, rappelant plutôt le théâtre «bas de gamme» que le contraire et dans le cas du zen, des techniques de méditation bien connues. Même leurs sujets n'étaient pas particulièrement ésotériques; il y avait un mélange d'éléments américains de pop, d'imagerie de film expressionniste-surréaliste; et des koans anthologisés. Et ces derniers étaient collés ensemble, sans transition, d'une façon devenue partout courante.

Ce qui était inhabituel dans le cadre de l'art, c'était que les gens devaient en faire partie, littéralement, être les ingrédients des performances. De là, les instructions quant à la participation devaient être plus explicites que dans les performances communales et, étant donné les intérêts spéciaux des spectateurs, elles devaient en même temps demeurer mystérieuses.

Ces spectateurs étaient, en majorité, des gens conscients de l'art, habitués au fait d'accepter des états de mystification comme une valeur positive. Le contexte des performances était l'«art»: la plupart des artistes étaient déjà connus, les invitations étaient sélectionnées, une galerie sponsorisait, les performances elles-mêmes avaient lieu dans des entrepôts ou dans des lofts, il y avait des comptes rendus critiques dans les pages des nouveaux médias; tout était fait sur mesure pour l'expérimentation d'avant-garde. Ainsi, les spectateurs adoptaient le credo avant même d'entrer pour assister à une performance. Ils étaient prêts à être mystifiés et confirmés encore plus en tant que membre de leur groupe.

Mais ils n'étaient pas habitués à l'aspect presque physique de l'expérience en temps réel. Ils étaient habitués aux peintures et aux sculptures regardées à distance. Ainsi, un artiste qui voulait les engager à balayer des débris d'un lieu à un autre, devait avoir des complices qui commençaient à balayer et ensuite à se passer les balais entre eux. L'utilisation de débris, à un autre niveau, rassurait un monde de l'art alors préoccupé par l'exploration des déchets de notre culture – *junk* était un mot de passe –, et l'acte de balayer était, non seulement facile, mais aussi un acte de non-art, jetable comme son matériau.

De la même manière, si les spectateurs devaient prononcer certains mots, des instructions étaient données par avance, ou des cartons étaient distribués durant la pièce. Mais les mots étaient, soit de simples mots comme «attrapez-les!», soit des listes de mots ou des regroupements faits au hasard qui pouvaient être lus sur place. Les répliques, vernaculaires comme les débris, ressemblaient aussi à de la poésie contemporaine et faisaient écho à un goût du monde de l'art pour des regroupements d'éléments non linéaires.

L'intérêt, c'est que les signaux lancés par l'artiste et reconnus par les spectateurs s'appliquaient à cet échantillon social de la même manière que les signaux et les répliques destinés aux spectateurs ordinaires de télévision. Cela peut sembler un truisme, mais la participation présuppose des hypothèses, des intérêts, un langage, des sens, des contextes et des utilisations partagés. Cela ne peut pas avoir lieu autrement.

La question complexe de la familiarité n'est jamais soulevée dans les performances communautaires, dans lesquelles les événements qui se déroulent semblent innocents et folkloriques – même quand ces événements sont aussi militants que des grèves. Tout le monde sait ce qui se passe et ce qu'il faut faire. C'est l'étranger qui lit la complexité et rédige le script de façon complète.

Mais c'est aux artistes d'être curieux quant à ce qu'ils font; et la question du comment de l'apparition de la participation a surgi à la fin des années 50 et au début des années 60. Il était évident pour certains d'entre nous que l'engagement impliqué était assez trivial. Des tâches comme balayer ou lire des mots ne demandent pas beaucoup d'attention tant que le contexte reste un événement théâtral souple préparé à l'avance pour des spectateurs non informés. La familiarisation, qui peut générer un engagement, est presque impossible quand un travail est montré seulement une fois ou deux (comme c'était souvent le cas). Et le rôle principal de directeur de l'artiste et des collègues est restreint dès le début, laissant seulement aux participants des satisfactions mineures (dont le seul recours était la protestation ou la révolte s'il leur importait à ce point là – ce qui était le cas pour certains). Le modèle théâtral était de toute évidence inapproprié, un genre différent était nécessaire.

Deux pas ont été franchis. L'un consistait à ritualiser un mélange d'éléments de la vie avec de la fantaisie, de rejeter la scène théâtrale et d'inviter un certain nombre de gens à participer, expliquant le projet dans une atmosphère de cérémonie. Naturellement, le ritualisme n'est pas rituel, et c'était évident pour tout le monde que nous étions en train d'inventer, de créer un intermède, ne relevant pas de la croyance et de la coutume, mais de l'artiste seul. Cet effet était vaguement archaïque (susitant ainsi d'amples réserves de nostalgie), et néanmoins, à cause de son environnement réel, ce qui incluait circulation des voitures, nourriture de supermarchés, et téléviseurs en marche, c'était immédiatement moderne. Cela a marché. En tant que mouvement, cela a éliminé les spectateurs et a donné une autonomie à la pièce.

Pendant quelques années, ce fut le chemin principal suivi (pas toujours strictement) par Kenneth Dewey, Milan Knizak, Marta Minujin, Wolf Vostell et moi-même. Knizak et Vostell continuent de travailler en tant que ritualistes. Après 1966, je me suis écarté de cette mode, principalement parce qu'aux États-Unis, historiquement, il n'y a pas de grandes cérémonies (selon les Occidentaux) comme il y en a dans des cultures plus anciennes, et cela commençait à sem-

bler prétentieux de poursuivre dans cette voie. Alors, je me suis tourné vers les rites de la mondanité, ce que les Américains comprennent parfaitement.

L'autre pas, qui, en fait, comprend le premier, a été suggéré par les petites pièces de George Brecht, Robert Filliou, Knizak et Sonja Svecova. Elles étaient censées être exécutées, ou pouvaient l'être facilement, par une seule personne, parfois en privé, parfois en public. Ils se référaient généralement à des jeux intellectuels, des chasses au trésor, des exercices spirituels et à des comportements excentriques de gens dans la rue, de mendiants et de pétitionnaires. Ils ont soufflé l'idée qu'un travail de groupe serait composé, additionné d'activités individuelles sans coordination de quelque sorte que ce soit. Une performance pouvait être simplement un ensemble d'événements de longueurs variables ayant lieu n'importe où. (L'intérêt de John Cage pour le hasard et l'original, plutôt que pour l'événement sonore organisé, était un modèle d'une grande aide.) Tout ce qui était nécessaire, c'était une demi-douzaine d'amis et une liste de choses simples à faire, ou à penser seul. Par exemple : changer de chemise dans un parc, marcher à travers une ville, traverser des rues uniquement accompagnés de gens portant des manteaux rouges, écouter pendant des heures un robinet qui fuit.

Cette approche a fonctionné pendant un certain temps, sauf que les participants se sentaient isolés de façon arbitraire et avaient tendance à partir dans une indifférence non motivée. L'absurdité de faire quelque chose d'étrange sans l'approbation des spectateurs, ou de faire attention à l'ennui, faisait naturellement partie du problème, même pour ceux qui professaient de l'intérêt pour cela. Mais ce qui manquait peut-être, c'était un enracinement dans l'expérience ordinaire qui pouvait remplacer la stimulation absente des spectateurs ou l'adhésion d'une foule dans une cérémonie.

Vers la fin des années 50, Erving Goffman a publié *La Mise en scène de la vie quotidienne*, étude sociologique des relations humaines courantes. Son thème en était les routines de la vie de famille, de travail, d'éducation et de la gestion des affaires quotidiennes, qui, du fait de leur banalité et de leur manque de but expressif conscient, ne semblent pas être des formes d'art, mais possèdent néanmoins un caractère distinctif de performance. Seuls les performers n'en sont pas conscients généralement.

Ils n'en sont pas conscients parce qu'il n'y a pas de cadre pour les transactions quotidiennes, comme pour, concrètement, un programme de télévision et, plus figurativement, une grève ou un défilé. Les événements quotidiens répétitifs ne ressortent pas généralement

d'eux-mêmes. Chaque matin quand on se lave les dents, on ne se dit pas : «Maintenant, je fais une performance.»

Mais Goffman met des guillemets aux routines ordinaires en les prenant pour objets de son analyse. Dans ce livre, ainsi que dans les suivants, il décrit des rencontres, des relations entre employés de bureau et patrons, des comportements d'avant et d'arrière-boutique, des politesses et des impolitesses privées et publiques, la tenue de petites unités sociales dans la rue et dans les rassemblements, et ainsi de suite, comme si chaque situation avait un scénario imposé. Les êtres humains participent à ces scénarios, spontanément ou après des préparations élaborées, comme des acteurs sans scène ou des spectateurs qui se regardent et se répondent les uns les autres.

Certains scénarios sont appris et répétés pendant toute une vie. Les manières de table, par exemple, acquises depuis l'enfance à la maison sont uniformisées et simplifiées dans les pensionnats ou à l'armée et sont affinées plus tard, disons pour des invités sur qui nous voulons faire bonne impression. Le passage va des manières informelles à des manières formelles et nuancées; la plupart des bourgeois des villes peuvent jouer avec cela en continu, et peuvent aller et venir sans se soucier outre mesure du riche langage corporel, des postures, des rythmes et des ajustements de conversations et de voix qui accompagnent chaque mode de vie.

La performance des routines quotidiennes, évidemment, n'est pas vraiment la même chose que d'interpréter un script écrit, puisque l'intention consciente en est absente. Il y a une différence de phénomène et d'expérience. Être performer (comme être avocat) implique une responsabilité quant au sens et aux conséquences de ce terme. Les routines de la vie quotidienne ne sont pas dirigées par un metteur en scène non plus, bien que, à l'intérieur de la métaphore théâtrale, parents, officiels, enseignants, guides et patrons puissent être considérés comme équivalents. Mais alors, ces mentors devraient se considérer plutôt comme des directeurs de performances que comme des instructeurs dans des professions non artistiques. Ce qui est intéressant pour l'art, cependant, c'est que les routines quotidiennes peuvent être utilisées comme des performances hors scène réelles. Un artiste serait alors engagé à performer une «performance».

Performer intentionnellement la vie quotidienne crée inévitablement de curieux genres de prise de conscience. Le sujet de la vie est presque trop familier pour être saisi, et les cadres de la vie (si on peut les appeler ainsi) ne sont pas assez familiers. Porter son attention sur ce qui est familier et essayer de cerner ce qui est continu peut être un peu comme se frotter le ventre en se donnant des tapes

sur la tête, et vice versa. Sans spectateurs et sans scène formellement désignée ou libre, le performer devient simultanément le représentant et le regardeur. Il, ou elle, a la tâche de «cadrer» la transaction de façon interne, en prêtant attention au mouvement.

Imaginez, par exemple, que vous et votre partenaire soyez en train de performer une série de mouvements liés à la manière dont les gens utilisent le téléphone. Vous faites cela chez vous sans spectateurs prévus. (Vos familles et vos amis, bien sûr, sont peut-être présents.) Vous tenez compte du fait que chacun pense à l'autre comme le font normalement les gens au téléphone. Mais tous les deux vous savez aussi que vous vous concentrez spécialement sur les intonations de la voix, sur la durée des silences et sur le sens possible des parties prévues des conversations qui ne seraient pas normales. Et vous remarquez, en plus, vos comportements inconscients, mais typiques, quant à la façon dont vous décrochez (rapidement ou lentement, après deux ou trois sonneries?), changeant le combiné d'oreille, bougeant d'avant en arrière, vous grattant, piétinant, remettant le combiné à sa place (brutalement?), toutes choses non essentielles à la communication, mais constamment présentes. Les sentiments produits dans ces conditions ne sont pas simplement des émotions; et le savoir acquis n'est pas simplement une information fortuite. La situation est trop personnelle et étrange pour cela. Ce qui est en jeu n'est pas vraiment conforme aux attentes en ce qui concerne l'activité téléphonique des gens, c'est plutôt l'expérience de ses caractéristiques proches et cachées.

Jusqu'à présent, j'ai opposé la participation théâtrale du public sous des formes populaires et artistiques à la participation à la performance liée aux habitudes quotidiennes. J'aimerais maintenant regarder de plus près cette performance qui est comme la vie, en commençant par examiner comment une routine normale devient la performance d'une routine.

Considérez certaines conduites banales – se serrer la main, manger, dire au revoir – comme des ready-mades. Leur seule caractéristique étrange serait l'attention qu'on leur porte. Ce ne sont pas les habitudes de quelqu'un d'autre que l'on observe, mais les siennes tandis qu'elles ont lieu.

Par exemple : un ami vous présente quelqu'un lors d'une fête, qui le suit à travers la pièce. Vous vous tenez debout à environ un mètre de votre nouvelle connaissance, avec l'ami commun entre vous, tenant à peine le coude de votre connaissance. Vous regardez le visage de cet homme en évitant son regard; ensuite, vous regardez

la bouche de votre ami qui articule son nom; puis à nouveau la bouche de l'autre. Il dit bonjour avec beaucoup de zèle et tend la main avec une certaine force (que vous interprétez comme de la nervosité); vous sentez que vous reculez un peu, votre main se raidit automatiquement tandis que vous la levez.

Vous vous avancez maintenant. La main s'approche toujours. Cela paraît trop long. Vous déplacez votre poids sur votre pied droit, parce que quelqu'un est à votre gauche qui vous tourne le dos et téléphone, et vous ne pouvez pas aller de ce côté-là, comme il serait naturel de le faire. Vous êtes déséquilibré maintenant, et vous sentez la main de l'autre qui se coince dans la vôtre, les doigts se ferment. C'est une petite main et ses doigts doivent remuer afin de sentir la poignée de mains. La main est sèche et chaude. Vous vous demandez comment vous auriez accueilli son avance en vous appuyant sur l'autre pied.

Vous sentez finalement la main de l'autre se fermer sur la vôtre, et vous hésitez avant de répondre, puis vous le faites négligemment. Vous vous penchez en arrière, faisant écho au mouvement de sa main. Votre avant-bras devient rigide, mais vous le forcez à se ramollir. Vous vous apercevez que votre ami s'attend à ce que vous disiez bonjour, mais vous avez oublié la courtoisie pendant que vous examiniez votre rencontre.

En essayant d'avoir l'air joyeux, vous dites votre nom. L'homme regarde de manière fuyante vers votre ami dans l'attente d'une explication. Vous oubliez de dire «ravi de vous rencontrer», et quand vous vous en rappelez, il est trop tard. Vous regardez maintenant les rides sur ses mains, sa bague venant de quelque collègue, la tache grise sur sa manche. Vous lui serrez la main trop de fois. Ça le dérange.

Il tente de la retirer, essayant de se libérer sans trahir son expression initiale de cordialité. Votre ami brise le silence en racontant des détails sur chacun de vous. La femme au téléphone écoute la personne qu'elle a au bout du fil, et la voix de votre ami paraît trop forte. Elle allume une cigarette et accidentellement vous heurte, tandis qu'elle cherche un cendrier, vous poussant vers l'homme. Il s'écarte un peu plus. La femme ne s'en rend pas compte et finit de parler. Vous êtes conscient de sa voix et vous n'aimez pas la fumée de cigarette. Vous tournez la tête dans sa direction et la ramenez face au visage de l'homme. Il a libéré sa main et la laisse aller le long de son corps.

Maintenant, vous déplacez votre poids pour adopter une position plus confortable, vous vous balancez légèrement sur vos talons. Votre main droite est toujours en l'air. Vous la regardez comme si

elle contenait un message. Vous la mettez avec soin dans votre poche et vous levez les yeux pour rencontrer ceux de l'homme. Il regarde, sans comprendre, et cligne des yeux. Votre regard se dirige sur le côté et embrasse la pièce et les autres personnes. Il interprète ça comme un signe pour s'éloigner. Votre ami continue de parler, observant votre visage et votre corps afin de comprendre votre comportement. Il n'est pas conscient du fait qu'il sent quelque chose d'étrange en vous. Vous suivez son regard et vous faites un pas vers la droite. Vos pieds sont maintenant plantés dans le sol. Ce qui met votre ami entre vous et l'homme, l'empêchant de voir. Ce dernier s'excuse poliment et s'en va, mais votre ami reste et vous demande des nouvelles de votre père et de votre mère.

Il est évident pour vous que vous avez utilisé la situation comme un sujet d'étude et que vous avez causé une petite confusion. Vous êtes normalement sociable et vous auriez aimé que votre examen minutieux passe inaperçu. Mais vous décidez de ne rien expliquer parce que quelqu'un vient juste d'appeler votre ami.

Imaginez ensuite que tous les trois, pendant l'échange précédent, vous vous soyez impliqués intentionnellement en tant que participants; supposez qu'il y ait eu un plan sur lequel vous vous étiez mis d'accord à l'occasion pour que deux personnes qui ne se connaissent pas soient présentées par un ami commun. Un comportement normal deviendrait exagéré, serait erroné et passerait pour étrange. La routine quotidienne parlerait d'elle-même.

Des performances de ce genre génèrent une conscience de soi curieuse qui rend chaque geste perméable. Vous vous regardez l'un l'autre vous regardant l'un l'autre. Vous détaillez l'entourage en détail. Vos mouvements sont compartimentés par vos pensées et la perception est donc ralentie. Vous accélérez votre rythme afin de compenser; vous trouvez la volonté d'intégrer toutes les pièces qui ont été séparées pendant que vous prenez part à des affaires humaines très réelles. Vous vous demandez qui est présenté à qui, les deux personnes, vous à vous-même, ou les deux à la fois? Vous ne projetez pas une image d'une routine aux spectateurs «là-bas», mais vous agissez, vous serrez des mains, faites des signes de tête, dites des aménités, pour vous et pour l'un et l'autre.

En d'autres termes, vous faites l'expérience directe de ce que vous savez déjà en théorie : que la conscience transforme le monde, que les choses naturelles ne semblent plus naturelles une fois que vous y faites attention, et vice versa. De là, si des routines quotidiennes conçues comme des performances ready-mades changent à cause de leur double utilisation de ce qui est artistique et de ce qui

ne l'est pas, il peut sembler parfaitement naturel de faire de ces changements observés des performances ultérieures avant qu'elles n'aient lieu, parce qu'elles, ou quelque chose qui leur ressemble, se produiraient de toute façon.

Préparer une Activité, toutefois, peut être considéré comme une action naturellement artificielle. Il faudrait inclure dans son plan ou dans son programme des petits retards et des accélérations, disons, de mouvements de mains qui se serrent, d'élaborations de rythme et de juxtapositions d'autres routines qui sont habituellement présentes, comme de dire au revoir, de répétitions (qui font écho à toute routine répétitive), de renversements de situation, de déplacements, de différences de mises en place, comme de serrer des mains à des coins de rues différents, et de conversations normales et de comptes rendus de ce qui se passe. Les distinctions traditionnelles entre la vie, l'art et l'analyse, dans n'importe quel ordre que ce soit, sont mises de côté.

L'Activité *Maneuvers* [Manœuvres] a été mise en place en utilisant simplement cette seule approche. La base en est la courtoisie montrée à une autre personne lorsque l'on franchit le seuil d'une porte. Le programme qui suit a été donné par avance à sept couples qui l'ont appliqué dans les environs de Naples en mars 1976 :

- 1 A et B franchissant
le seuil d'une porte
à reculons
l'un après l'autre
- l'autre dit vous êtes le premier
- refranchissant la porte
à reculons
le premier dit remercie-moi,
il est remercié

localisant 4 autres portes
vous répétez la routine

- 2 A et B
localisent encore une autre porte
- tous les deux cherchent à l'ouvrir
en disant excuse-moi

vous la franchissez ensemble
en disant excuse-moi

tous les deux vous essayez de la fermer
en disant excuse-moi

faisant marche arrière à reculons vers la porte
tous les deux vous essayez de l'ouvrir
en disant après vous
la franchissant ensemble

tous les deux vous essayez de la fermer
en disant après vous

vous localisez quatre autres portes
Vous répétez la routine

3

A et B
localisant encore une autre porte

vous la franchissez
l'un avant l'autre
le premier disant je te paierai
le second, acceptant ou non

localisant quatre autres portes
vous répétez la routine

En expliquant à l'avance aux participants, j'ai fait des remarques générales sur le comportement social quotidien et sur le lien de *Maneuvers* avec celui-ci. Une présentation s'est montrée, non seulement utile, mais nécessaire, puisque invariablement personne ne sait jamais comment réagir face à un pareil projet. La présentation fait alors partie de la pièce, comme toute discussion antérieure ou postérieure.

J'ai fait remarquer qu'au sein des formules de politesse il y a suffisamment d'espace pour transmettre un certain nombre de messages complexes. Par exemple, tenir ouverte une porte pour que quelqu'un passe avant nous est une bonne manière sociale simple, connue presque universellement. Mais entre des gens du même sexe ou du même rang, il peut y avoir une subtile duperie quant à la première ou à la seconde position. Chaque position peut en signifier une supérieure, cela dépend des conditions du participant.

Pour les cultures qui affrontent des changements quant aux rôles des hommes et des femmes, le geste mâle traditionnel d'ouvrir une porte et de la tenir ainsi pour une femme peut engendrer des sourires réprobateurs ou reconnaissants. D'une autre façon, une porte peut nous être montrée (quand on vous demande de sortir) avec presque les mêmes mouvements corporels grossiers que lorsque l'on est invité à franchir la porte en premier. Mais il n'y a jamais aucun doute sur le sens de ce qui est voulu.

Manœuvres, continuai-je, était un arrangement exagéré de tels échanges compétitifs, souvent drôles, échanges entre deux individus tandis qu'ils franchissent des portes. Avec des répétitions et des variations qui ressemblent à celles de films bouffons qui sont vus à l'endroit et à l'envers, on peut devenir incertain quant au côté «entrée» et au côté «sortie» de la porte. Après avoir trouvé dix portes différentes, ou plus, pour faire ces mouvements, les participants doivent retrouver la question initiale d'être premier ou second problématique.

Chaque couple de gens (A et B) est allé en ville et a choisi ses propres portes. Ils n'avaient pas forcément de rapport avec les autres participants qui faisaient la même chose. Pendant les deux jours alloués, ou presque, ils ont poursuivi leurs routines quotidiennes comme d'habitude en casant la routine spéciale de l'Activité entre les courses, le manger, aller en cours et rencontrer des gens. Il se trouve que la plupart des quatorze participants suivaient les mêmes cours dans une école d'art et parlaient de ce qui était en train de se passer.

Le choix des portes trahissait les personnalités et les besoins des partenaires. Certains préféraient s'éloigner des regards des passants. Ils cherchaient des allées, des toilettes et des garages de banlieues. Une des raisons avouées était la gêne, mais d'autre part, ils avaient aussi le désir d'intérioriser le processus. D'autres ont pris du plaisir à éveiller la curiosité du public et sont allés dans des grands magasins, dans des salons de beauté, dans des cinémas et dans des gares. Ils se sont aperçus plus tard qu'ils voulaient des spectateurs bien que cela n'apportât rien à la pièce.

Malgré ces différences, ils ont tous été frappés par certains traits étranges de ce travail (ce qui m'avait été suggéré lorsque j'étudiais les «courtoisies de portes» comme ready-mades). Il y avait quatre tournants psychologiques importants en ce qui concerne les clichés verbaux lorsque les «courtoisies de portes» sont performées normalement.

Dans la première partie, la première personne qui franchit la porte à reculons entend : «tu es le premier», au lieu du «après toi» plus commun; quand le couple joue la scène de face, chacun dit : «remercie-moi», sans doute pour reconnaître la primauté de l'autre.

La deuxième partie commence comme un vaudeville entre A et B, mais est déviée par leur constatation postérieure, qui, à l'inverse, se rejoue, quand les deux se disent : «après toi». Ça paraît correct mais ce ne peut être que sarcasme ou ironie en voyant l'épisode de la première partie, qui implique que chacun contrôle secrètement la manœuvre en parvenant à différer la manœuvre de l'autre. «Remercie-moi?»

Dans la troisième partie, qui récapitule la première, A et B se comportent comme s'ils avaient une nouvelle chance de décider qui sera en premier. Mais quand la décision est prise, le premier dit : «je te paierai». Et le deuxième accepte si le prix convient, et si ce n'est pas le cas, refuse. «Je te paierai» peut vouloir dire : «je te paie pour que tu restes en seconde position», c'est-à-dire : «je peux acheter ta subordination et ta flatterie». Le refus de l'argent peut être une façon de demander plus ou de dire : «je ne suis pas à vendre». Ce constat a causé beaucoup de consternation dans la discussion qui a suivi l'Activité.

Pendant les trois parties, les répétitions de la routine ont permis à A et B d'échanger leurs positions de premier et de second, s'ils le voulaient, et de manœuvrer pour n'importe quel avantage psychologique qu'ils estimaient avoir gagné ou perdu. La courtoisie était l'outil.

Des expressions routinières comme «s'il vous plaît» et «merci» sont des «massages» cérémoniels. Leurs équivalents dans ce travail sont placés de sorte que l'attention soit attirée sur leurs capacités stratégiques. «Tu es premier» engendre «remercie-moi»; «excuse-moi» engendre d'autres «excuse-moi» (comme le célèbre dialogue d'Alphonse et Gaston); ce qui peut se traduire par «paie-moi» et «je te paierai». Les formules de courtoisie sont des factures et des règlements pour services donnés et rendus.

Cette explication ne tente pas de cerner les jeux de bousculade hilarants qui prennent place dans la deuxième partie, quand A et B vont d'avant en arrière tout en franchissant des portes. Des contacts corporels gauches ne se mélangent pas bien avec des formalités, et quand cela se produit accidentellement (volontairement ici), tout ce que l'on peut dire est : «excuse-moi».

Ça n'évoque pas non plus l'importance de chaque disposition environnementale pour la sensation éprouvée à chaque transaction particulière tandis qu'elle avait lieu. Évidemment, la porte d'une chambre signifiera une chose pour un couple et la porte d'une banque autre chose. Quinze entrées et sorties de ce genre peuvent être une expérience intéressante.

Rien n'a été dit non plus sur l'effet de cette pièce sur les couples du même sexe ou de sexe opposé. C'était également critique et cela peut avoir provoqué des manœuvres différentes chez les partenaires. Et qu'ils soient tous italiens (sauf moi) était révélateur.

Finalement, j'ai fait remarquer que les participants étaient issus de milieux artistiques professionnels. Leurs investissements antérieurs de temps, d'énergies et de valeurs étaient remis en cause (sérieusement) par ce qu'ils faisaient. Maintenant, je ne peux pas en dire plus, mais il serait intéressant de comparer l'expérience d'un groupe de commerçants ou d'un groupe de sociologues, faisant la même Activité. Les intentions construites à partir de niveaux humains, professionnels et philosophiques pourraient être très différents.

Performer la vie (1979)

En venant aux happenings de la fin des années 50, j'étais certain que le but était de «faire» un art qui soit distinct de tout genre connu (ou de toute combinaison de genres). Il semblait important de développer quelque chose qui ne soit pas un autre type de peinture, de littérature, de musique, de danse, de théâtre ou d'opéra.

Puisque la substance des happenings était les événements en temps réel, comme au théâtre ou à l'opéra, le travail consistait logiquement à dépasser toutes les conventions théâtrales. Ainsi, pendant deux ans, j'ai éliminé contextes artistiques, public, unités de temps et de lieu, lieux scéniques, rôles, intrigues, talents d'acteurs, répétitions, performances remontrées, et même scripts habituellement disponibles.

Maintenant, si les modèles de ces premiers happenings n'étaient pas artistiques, il y avait, alors, d'abondantes alternatives dans la vie quotidienne : se laver les dents, prendre un bus, faire la vaisselle, demander l'heure, s'habiller devant un miroir, appeler un ami, presser des oranges. Au lieu de créer une image ou un événement objectif destiné à être vu par quelqu'un d'autre, il était question de faire quelque chose et d'en faire l'expérience soi-même. C'était la différence entre regarder un acteur manger des fraises sur scène et les manger soi-même à la maison. Vivre sa vie, consciemment, était une notion contraignante pour moi.

Toutefois, lorsque l'on vit sa vie consciemment, elle devient assez étrange – faire attention transforme ce à quoi nous faisons attention. Donc, les happenings étaient loin d'être aussi proches de la vie que je ne l'avais supposé. Mais j'ai appris quelque chose en ce qui concerne la vie et la «vie».

De ce fait, un nouveau genre art-vie est apparu, reflétant à la fois les aspects artificiels de la vie quotidienne et les qualités proches de la vie de l'art créé. Par exemple, il était clair pour moi à quel point le fait de serrer la main est formel et culturel; essayez de serrer une main cinq ou six fois au lieu de deux fois et vous causerez immédiatement de l'anxiété. J'ai aussi pris conscience du fait que n'importe quel genre de travail artistique pouvait être autobiographique et prophétique. Il était possible de lire des peintures comme de l'écriture, et au bout d'un certain temps, de classer les principales fantaisies du peintre, de la même manière que ce que l'on ferait pour des pensées d'écrivains extraites de collections de lettres personnelles ou de cahiers. Les happenings, et plus tard les Activités, étant moins spécialisés que la peinture, la poésie et les autres arts traditionnels se prêtaient aisément à de telles constatations psychologiques.

Aujourd'hui, en 1979, je fais attention à la respiration. J'ai retenu ma respiration pendant des années – pour ma chère vie. Et j'aurais pu suffoquer si (malgré moi) je n'avais pas dû la relâcher de temps en temps. Après tout, était-ce ma respiration? En expirant, l'ai-je perdue? Est-ce que l'expiration n'était (n'est) qu'un simple courant de molécules hâtives jaillissant de mon nez?

J'étais avec des amis un soir. En parlant, nos bouches postillonnaient doucement de l'air et des miettes de ce que nous venions de manger. Nos respirations, passant parmi nous, se relâchaient et se contractaient. Une respiration de groupe.

Je me suis parfois réveillé aux côtés de quelqu'un que j'aimais et j'ai entendu que nos respirations n'étaient plus synchronisées (à supposer que ce soit pour cette raison que je me sois réveillé). Je m'entraînais à inspirer et à expirer, la copiant pendant qu'elle dormait et me demandant si cette danse assortie avait un écho dans ses rêves.

Il y a aussi la respiration des grands pins dans le vent que l'on pourrait confondre avec le bruit des vagues qui se brisent sur une plage. Ou des coups de vents dans les villes claquant dans les allées. Ou le sifflement de tuyaux vides, de robinets ouverts après l'hiver. Qu'est-ce qui respire? Des poumons? Le moi métaphysique? Une foule sur un stade? Les odeurs qui montent du sol au printemps? Du grisou dans les mines?

Ce sont des réflexions sur la conscience du fait de respirer. Une telle conscience de ce que nous faisons et ressentons chaque jour, de sa relation aux expériences des autres et à la nature qui nous entoure devient d'une façon réelle la performance de la vie. Et le processus de faire véritablement attention à ce continuum est en équilibre sur le seuil de l'art-performance.

J'ai parlé de respiration. Pourtant, j'aurais pu évoquer le système circulatoire humain, les effets de corps qui se touchent ou la sensation du temps qui passe. Les choses universelles (que l'on peut partager) sont riches. À partir de là, dans la mesure où l'artiste est concerné, toute la question est de permettre à ces caractéristiques de la respiration (ou d'autre chose) de se joindre à un plan qui peut être joué et qui peut toucher intensément la propre conscience d'un participant *et* y faire résonner ses implications.

Voici un sketch pour une éventuelle pièce sur la respiration. Il juxtapose les manifestations visuelles et auditives de la respiration, fait remuer l'air environnant (à l'aide d'un ventilateur) pour le rendre tactile et lie les mouvements rythmiques de la respiration à ceux de l'océan. Dans les trois parties de la pièce, le participant est d'abord seul, ensuite avec un ami (mais ils sont séparés par une paroi de verre), et de nouveau seul. La première partie évoque la conscience de soi; la deuxième va de la conscience de soi à celle d'une autre personne; et la troisième s'étend aux forces naturelles, mais se referme par un artifice sous forme de souvenirs enregistrés sur bande.

- 1 Seul, étudiant ton visage dans un miroir glacé¹
souriant, ou peut-être grimaçant
un microphone proche
amplifie le son de ta respiration

un ventilateur électrique pivotant
active l'air dans la pièce

tu te baisses progressivement vers ton reflet
jusqu'à ce que le miroir s'embue

tu te retires jusqu'à ce que l'image devienne nette

répéter pendant un certain temps

écouter

- 2 assis face à un ami
(qui a fait ce qui précède)

un carreau de verre glacé entre vous

vos microphones amplifient vos respirations
vos ventilateurs tournent dans des endroits opposés de
la pièce

vous imitez chacun les expressions de l'autre

votre respiration coïncide

vous vous rapprochez progressivement du miroir
jusqu'à ce que vos reflets s'embuent

vous vous retirez jusqu'à ce que les images deviennent
nettes

répéter un certain temps
écouter

3 assis seul à la plage

inspirant et expirant
avec la montée et la chute des vagues

continuer pendant un certain temps

marcher le long des vagues

écouter à travers un casque
l'enregistrement de votre respiration d'avant

Puisque cette pièce n'a pas été jouée, je ne peux que spéculer sur ce qui aurait pu se passer si on l'avait mise à exécution. Respirer en tant qu'idée abstraite est tout à fait convenable; comme l'intégrité, c'est désirable. Et manipuler de façon formelle des exercices verbaux sur ce sujet peut même créer une légère curiosité. Mais respirer comme si c'était un événement réel et particulier peut être quelque chose d'embarrassant et de douloureux. N'importe quelle personne qui a fait sérieusement du jogging ou de la méditation fondée sur la respiration sait qu'au début, tandis que vous affrontez votre corps, vous affrontez aussi votre psyché.

Je soupçonne que le jeu innocent et le naturisme poétique des prescriptions de cette pièce pourrait devenir peu à peu pervers et

dérangeant pour les participants, qui ne sauraient se libérer de ce mot à mot figé qu'en acceptant une aliénation temporaire de leur propre souffle.

Pensez à ce que la pièce propose. Elle exagère les aspects habituellement inattendus de la vie quotidienne (brume fugitive sur du verre, son de la respiration, circulation de l'air, imitation inconsciente des gestes entre amis) et frustre les autres aspects (se regarder dans un miroir, respirer naturellement, établir un contact avec un ami, écouter les vagues de l'océan). Le haut-parleur, le miroir, les vagues, l'enregistrement sont tous des systèmes de feed-back pour assurer ces changements.

De tels déplacements de mise en relief ordinaire accroissent l'attention, mais seulement l'attention, quant aux parties périphériques de chacun d'entre nous et de notre environnement. Révélés de cette façon, ils sont étranges. Les participants pourraient se sentir momentanément séparés d'eux-mêmes. L'assemblage de ces parties pourrait être alors le résidu de l'événement, latent et ressenti, plutôt que la promesse claire de ce qu'il devait être.

1. Littéralement, un miroir posé contre ou dans de la glace.

l'écrit par les philosophes, qui ne s'occupent de l'objet de la science que par le fait qu'il est un objet de science.

Il faut à ce que la science progresse. Elle exige les progrès de la science, non de la science elle-même. Elle exige la science, non la science elle-même. Elle exige la science, non la science elle-même.

Il faut à ce que la science progresse. Elle exige les progrès de la science, non de la science elle-même. Elle exige la science, non la science elle-même. Elle exige la science, non la science elle-même.

Il faut à ce que la science progresse. Elle exige les progrès de la science, non de la science elle-même. Elle exige la science, non la science elle-même. Elle exige la science, non la science elle-même.

Il faut à ce que la science progresse. Elle exige les progrès de la science, non de la science elle-même. Elle exige la science, non la science elle-même. Elle exige la science, non la science elle-même.

l'écrit par les philosophes, qui ne s'occupent de l'objet de la science que par le fait qu'il est un objet de science.

Il faut à ce que la science progresse. Elle exige les progrès de la science, non de la science elle-même. Elle exige la science, non la science elle-même. Elle exige la science, non la science elle-même.

LES ANNÉES QUATRE-VINGT

Il faut à ce que la science progresse. Elle exige les progrès de la science, non de la science elle-même. Elle exige la science, non la science elle-même. Elle exige la science, non la science elle-même.

La véritable expérimentation (1983)

*Guide : «Il n'y a pas de peintures ici.»
«Je vois», dit l'aveugle.*

Dans l'art occidental, il y a réellement deux histoires de l'avant-garde : une de l'art semblable à l'art, et l'autre de l'art semblable à la vie. Ces deux histoires ont été regroupées comme si elles faisaient partie d'une succession de mouvements fortement engagés dans l'innovation, mais elles représentent des philosophies de la vie résolument contraires.

Un supposé conflit entre l'art et la vie fut un thème constant dans l'art occidental depuis l'Antiquité romaine au moins, résolu tant soit peu par la dialectique de l'œuvre d'art semblable à l'art. Par exemple, l'affirmation de Robert Rauschenberg : «La peinture est en relation avec l'art et avec la vie. Aucune de ces deux relations ne peut être réalisée. (J'espère agir dans cet écart entre les deux.)»

En simplifiant, l'art semblable à l'art considère que l'art est séparé de la vie et de tout le reste, tandis que l'art semblable à la vie considère que l'art est en liaison avec la vie et avec tout le reste. En d'autres termes, il y a un art au service de l'art, et un art au service de la vie. Celui qui fait de l'art semblable à l'art tend à devenir un spécialiste et celui qui fait de l'art semblable à la vie, un généraliste.

Les questions habituelles de contenu et de style deviennent pertinentes une fois que vous acceptez certaines données culturelles telles que la notion spécialisée d'«art», les sous-notions de «poésie» ou de «musique», les notions d'«exposition», de «public», de «créativité» ou de «valeur esthétique». Ces notions sont en général tenues pour acquises. Mais il me semble que la culture occidentale soit en train de changer si radicalement que ces données sont au mieux incertaines. Et si ce n'était pas des «données»? Et si je n'avais qu'une vague notion de l'«art», sans en connaître les conventions qui me disent quand je suis en présence de ce dernier, ou ce qui le constitue?

Et si j'étais en train de creuser un trou – serait-ce de l'art? Et si j'étais dans l'ignorance à propos du public et de la publicité? Et si j'étais simplement en train de faire des courses? Ne serait-ce pas de l'art? Et si je ne me rendais pas compte que l'art se produit à certains moments, et dans certains lieux? Et si je suis allongé éveillé en train d'imaginer des choses au lit à 4 heures du matin? Serait-ce le mauvais endroit et le mauvais moment pour l'art? Et si je ne suis pas conscient que l'art doit être considéré comme une chose plus merveilleuse que la vie? Et si je ne savais pas qu'un artiste est censé «créer» de l'art? Et si je devais penser l'art juste comme le fait de faire attention? Et si je devais oublier de penser à l'art constamment? Pourrais-je encore fabriquer, faire de l'art, m'engager dans l'art? Est-ce que je pourrais faire quelque chose d'autre? Serait-ce OK?

De ces deux choses, l'art semblable à l'art et l'art semblable à la vie, l'avant-garde en termes d'art semblable à l'art retient pour l'essentiel l'attention des artistes et du public. On a l'habitude de le considérer comme un art sérieux qui fait partie du principal courant de la tradition de l'histoire de l'art occidental, où l'esprit est séparé du corps, l'individu de la collectivité, la culture de la nature, et où chaque art est séparé de l'autre. Malgré quelques interprétations occasionnelles socioculturelles et spirituelles de cet art, les artistes qui appartiennent à cette tradition ont tendance à considérer leur travail comme s'il était engagé dans un dialogue professionnel, un geste artistique répondant à un autre prévisible, et ainsi de suite.

L'avant-garde de l'art semblable à l'art est défendue, avec du retard mais avec fermeté, par les institutions de la culture officielle, galeries, musées, salles de concert, théâtres, écoles, agences gouvernementales et journaux professionnels. Ces institutions partagent le même point de vue séparé à propos de l'art et de la vie : cet art pourrait dominer les problèmes de la vie aussi longtemps qu'il sera suffisamment éloigné de la vie pour qu'il n'y ait pas de confusion possible entre les deux et le risque pour l'art d'être entraîné dans la fange de la vie. Ces institutions ont besoin d'artistes qui produisent de l'art semblable à l'art.

L'avant-garde de l'art semblable à l'art croit fondamentalement en la continuation (en tout cas, ne l'élimine pas) des catégories traditionnellement séparées en arts plastiques, musique, danse, littérature, théâtre, etc. Et même si une combinaison de ces catégories est devenue banale dans la danse, le cinéma et en particulier l'opéra, il y a des aménagements hiérarchiques par rapport à l'une des catégories (danse, par exemple, ou musique) qui a la préséance sur les autres, et l'on peut identifier distinctement toutes les catégories, même si elles sont en relation. Soit isolément, soit satellisées, elles

ont besoin et obtiennent le support des galeries, des musées, des salles de concert, des théâtres, des écoles, des agences gouvernementales et des journaux professionnels. Elles sont de mèche avec eux.

Il n'y a pas de différence essentielle entre une toile de Jean-Baptiste-Siméon Chardin accrochée dans un musée et une toile de Frank Stella accrochée dans un musée. De la même façon, il n'y a pas de différence essentielle entre la musique de Mozart jouée dans une salle de concert et la musique de Karlheinz Stockhausen jouée dans une salle de concert. Musée et salle de concert inscrivent de la même façon les œuvres dans l'histoire récente de la culture occidentale. Chaque fois que vous marchez dans un musée ou que vous êtes dans une salle de concert, cela déclenche instantanément des références à cette histoire, et si vous n'avez pas beaucoup de connaissances sur ce sujet, vous perdez beaucoup de la signification de l'art dans ces endroits.

Appelons musées, salles de concert, théâtres, journaux, etc., «cadres de l'esprit». Ces cadres de l'esprit sont ce qui donne aux Chardin, Stella, Mozart, Stockhausen leur signification. C'est ce qui constitue la tradition, et c'est le contenu réel des œuvres. En fait, musées, salles de concert et théâtres n'ont pas besoin de contenir quoi que ce soit; ils sont déjà les signes extérieurs de l'art. Comme dans l'expérience des réflexes conditionnés d'Ivan Pavlov, nous salivons spontanément à la seule mention d'un million d'œuvres d'art.

L'avant-garde de l'art semblable à la vie, par contraste, concerne une minorité intermittente (futuristes, dadaïstes, Gutai, auteurs de happenings, artistes Fluxus, artistes du Land Art, de l'Art corporel, provos, artistes du Mail Art, musiciens bruitistes, poètes performers, artistes chamaniques, conceptuels). L'avant-garde de l'art semblable à la vie n'est pas tout à fait aussi sérieuse que l'avant-garde de l'art semblable à l'art. Souvent elle est entièrement humoristique. Elle n'est pas très intéressée non plus par la grande tradition occidentale, puisqu'elle tend à embrouiller les choses : corps et esprit, individu et collectivité, culture et nature, et ainsi de suite. Aussi, elle mélange les catégories traditionnelles de l'art, ou les évite entièrement – par exemple, un violon mécanique jouant sans s'arrêter pour une vache dans une cour de ferme. Ou se dirigeant vers une laverie automatique. En dépit des interprétations formalistes ou idéalistes de l'art, le principal dialogue des faiseurs d'un art semblable à la vie est, non pas avec l'art, mais avec quelque chose d'autre, un événement en suggérant un autre. Si vous n'en savez pas beaucoup à propos de la vie, une grande partie de la signification de l'art semblable à la vie et qui est né à son contact

vous échappera. Et vraiment, on ne peut jamais être sûr qu'un artiste d'avant-garde qui crée de l'art semblable à la vie soit un artiste.

Pour ces raisons, l'avant-garde semblable à la vie n'est jamais entrée dans les institutions artistiques traditionnelles, même quand elles proposaient leur soutien. Ces institutions les «cadrent» d'une manière rigide en les sortant de la vie pour les faire entrer dans le domaine artistique (et encore d'une manière plus ou moins inepte). «Regardez», je me souviens de ce qu'un critique disait une fois, tandis que nous traversions un terrain vague parsemé de bouts de tissu et de boîtes abandonnées, «comme cela prolonge la peinture gestuelle des années 50 !» Il voulait transporter tout ce fouillis sur le sol d'un musée. Mais des morceaux de vie isolés à l'intérieur des cadres physiques et culturels de l'art deviennent rapidement de la vie rendue quelconque au service de la grande valeur présumée de l'art muséal. Le critique voulait que chacun voit les déchets comme il les voyait, à travers l'histoire de l'art; pas comme des détritrus urbains, pas comme un terrain de jeux pour les enfants et un refuge pour les rats, pas comme des chiffons dispersés par le vent, des boîtes en train de rouiller sous la pluie. L'avant-garde de l'art semblable à la vie fonctionne très bien dans les circonstances de la vie réelle. Ce n'est pas une «chose» semblable à un morceau de musique ou à une sculpture qu'on peut inclure dans un arrangement ou dans une boîte spéciale artistique. «Elle» est inséparable de la vie réelle.

Le message fondamental de tout art semblable à l'art est le cloisonnement de la spécialisation; et le pendant de tout art semblable à la vie est la mise en relation et une très grande ouverture d'esprit. Le message de l'art semblable à l'art est communiqué de manière appropriée par l'«œuvre» isolée, délimitée; le message de l'art semblable à la vie est communiqué de manière appropriée par un processus d'événements qui n'a pas de frontière définie. Pour chaque sorte d'art, la communication elle-même est le message, sans tenir compte des détails. L'art semblable à l'art envoie son message à travers une rue à sens unique : de l'artiste à nous-mêmes. Le message de l'art semblable à la vie est envoyé en un circuit en feed-back : de l'artiste à nous (en incluant les machines, les animaux, la nature) et de nouveau à l'artiste. Vous ne pouvez pas «répondre», et donc changer une œuvre d'art semblable à l'art; mais le «dialogue» est le véritable instrument de l'art semblable à la vie, laquelle évolue constamment.

Il serait facile de distinguer les deux avant-gardes, puisqu'elles ont tant de moyens différents d'exister dans le monde et dans l'art. Et maintenant, c'est probablement le meilleur moment pour une séparation à l'amiable des chemins. Quand vous vous écarterez de la vision

traditionnelle des arts, il n'y a plus aucun conflit ou compétition, le mot *avant-garde* résonne comme un vestige romantique de batailles livrées pour gagner des prix que ne désire pas un artiste engagé à vivre en prêtant attention à la vie. Par exemple, parvenir à une place respectée au musée ou à l'opéra peut être flatteur de nos jours, mais cela ne sert à rien, parce que cela resitue l'œuvre vivante dans le cadre de l'art conventionnel. En renonçant aux pensées d'avant-garde (de fait, une métaphore militaire!) et de compétition pour un art moderne traditionnel, cela nous rend libres de nommer autrement quelques-uns des mouvements de l'art semblable à la vie pratiqués il n'y a pas si longtemps.

Il y a eu l'Art corporel, l'Art multimédia et mass-médiatique, la vidéo en circuit fermé, l'art des néons et de l'électricité, l'art des ordinateurs, l'art des objets de récupération, l'art botanique, l'art zoologique, le Land Art, l'art consommable, et l'art chimique, qui se transforme ou disparaît. Nous avons été confrontés à l'art qui émet des sons en réponse à la chaleur de notre corps et aux ondes du cerveau. Nous avons été invités à participer à des Environnements qui pouvaient être modifiés et recréés par chacun d'entre nous. Nous avons été soumis à l'idée d'un art fait pour être lu, et nous avons été encouragés à compléter dans nos esprits les propositions dont l'artiste était l'initiateur. Nous avons été envoyés dans les déserts, nous avons dû nous tourner vers le ciel, et nous avons été immergés dans l'eau. Nous sommes allés dans une «école» où statistiques, graphiques et cartes nous ont instruits dans les sciences, l'écologie et les mœurs sexuelles. Nous avons assisté et pris part à des performances rituelles, à des performances «tranche de vie» et à des performances politiques. Et nous avons vu un art déchargé de toute chose, excepté de nous-mêmes – qui devenions de l'art par défaut.

L'importance de ces innovations ne fut pas seulement d'avoir beaucoup augmenté les possibilités de faire de l'art. Tous ces déchets, cette technologie, ces plantes vivantes et ce matériel, tous ces traitements sur l'intimité du corps de l'artiste, toutes ces excursions le long des autoroutes et hors des villes, dans la campagne – tout cela nous a renvoyés encore et encore vers leurs sources dans le monde réel. Ce sont ces domaines non artistiques qui ont attiré récemment notre attention. C'était la rue, avec son activité vivante; le corps, avec sa transpiration et ses bruits de digestion; l'esprit, avec ses productions folles, qui ont excité chacun d'entre nous.

Les implications de tout cela n'étaient pas si évidentes dans les années 60. Mais, avec du recul et plus d'expérience, il est possible, aujourd'hui, de résumer les caractéristiques d'un art semblable à la vie en train de se dessiner.

1. L'expérience clé n'a pas été simplement l'invention de nouvelles catégories artistiques par lesquelles on reconnaît habituellement une époque, mais la reconnaissance de la sécularisation de toute la situation artistique : genre, cadre, public et but.

2. Le mouvement critique dans l'expérimentation artistique consistait dans le déplacement de l'art hors de ses repères familiers, les ateliers, les musées, les salles de concert, le théâtre, etc., vers n'importe quel autre endroit dans le monde réel.

3. Différents modes de performance sont devenus la voie effective pour négocier ce changement vers la situation actuelle. Réaliser une performance, c'était accomplir quelque chose, et non jouer un rôle comme au théâtre – déplacer un meuble, par exemple, le faire pour le faire, ou le faire parce que vous êtes en train de déménager.

4. Les modèles structurels pour l'expérimentation étaient des processus réels (et non pas simplement implicites) : par exemple, des changements saisonniers; les fruits qui sont mûrs, préparés, mangés, digérés, et qui font du compost; les pensées qui sont exprimées, adaptées et mises à exécution.

5. Les liaisons possibles entre l'art semblable à la vie et le reste de la vie sont restées intentionnellement brouillées. Là où l'art a été localisé et où c'était la vie, cela n'avait pas d'importance de dire quand l'un ou l'autre «commence» et «finit». De telles distinctions étaient simplement provisoires.

6. Les critiques d'art classique et le public averti, qui avaient l'habitude d'aller aux expositions, aux concerts et aux pièces de théâtre, n'avaient plus de raison d'être. À la place de cela, il y a eu de petits groupes de gens qui se déplaçaient sur des sites lointains, qui participaient à des événements organisés sur place, qui réfléchissaient dans des rames de trains de banlieue, et des artistes qui existaient dans leur art par leur présence. Le nouveau public pour cet art semblable à la vie n'était plus un public idéal et unique, mais il était diversifié, mobile, et avait des intérêts divers, comme les gens dans la réalité du monde.

7. L'art semblable à la vie ne se contentait pas d'étiqueter la vie comme de l'«art». Il était en continuité avec cette vie, l'infléchissant, l'explorant, la testant, et même la mettant à l'épreuve, mais toujours d'une manière bienveillante. (C'est là une source d'humour; quand vous regardez de près vos épreuves, cela peut être passablement drôle...)

8. Le but de l'art (semblable à la vie) était thérapeutique : réintégrer la réalité morcelée que nous prenions comme une donnée. Pas seulement d'une manière intellectuelle, mais directement, comme une expérience – en ce moment, dans cette maison, devant cet évier de cuisine...

L'ordonnance n'avait pas été prescrite alors. Il y avait des écrits et des manifestes, bien sûr (par George Brecht, John Cage, Robert Filliou, Al Hansen, Dick Higgins, Michael Kirby, Jean-Jacques Lebel, George Maciunas, Claes Oldenburg, Nam June Paik, Daniel Spoerri, Ben Vautier, Wolf Vostell, moi-même ; et un peu plus tard, par Jerome Rothenberg), mais ils n'étaient ni cohérents ni toujours mis en pratique. Cela aurait été trop compliqué. Même si les artistes avaient l'intuition de ce qui aurait dû être fait, la perspective d'une cassure claire avec tout ce qui concerne le monde de l'art muséal n'était pas seulement effrayante, mais également pas très claire dans sa méthodologie. La tradition occidentale dans laquelle les artistes ont été formés, et sont encore formés, n'a fait naître aucune des questions clés; elle n'a pas non plus fourni de modèles alternatifs.

Il était difficile à quiconque de s'offrir des études détaillées sur les cultures non occidentales. Seuls les «arts» de ces cultures étaient admirés. Donc des erreurs d'interprétation ont été faites. La statuairerie africaine, par exemple, fut considérée par les cubistes comme de la *sculpture* géométrique fortement expressive; elle n'était pas sérieusement comprise comme une partie des pratiques religieuses et d'un système de croyance tout à fait différent du nôtre – système où il n'y avait pas de «sculpture» en tant que telle. Je ne suis pas en train de dire que ce que les cubistes ont vu et voulu utiliser n'était pas valable pour l'art de leur temps. Je dis que certains systèmes cosmologiques non occidentaux pourraient nous avoir donné, à la fin des années 50 et au début des années 60, un modèle alternatif d'intégration face à notre société de spécialisation à outrance. Si nous avions étudié plus soigneusement le rôle du soi-disant art dans des cultures

qui habituellement ne possédaient pas de mot pour cela, ce qui était en train d'arriver sous notre nez aurait été plus clair. Bref, nous n'étions pas assez curieux. Au lieu de cela, nous trouvions que le non-art pouvait être transformé en art muséal selon le mode occidental, simplement en lui donnant des cadres corrects.

Il s'ensuit que la voie la plus courante et la plus facile prise alors fut celle de Duchamp. Nous avons sélectionné certains aspects de non-art – pierres extraites d'un lit de rivière, bruits d'usine, bassin avec des poissons, nous-mêmes – et nous les avons, eux, nous, exposés ou placés sur une scène.

La deuxième voie était un peu plus courageuse. Nous avons sélectionné certains sites non artistiques – une forêt, un garage, un sous-sol, une rue sans issue – et puis un ready-made trouvé ou fabriqué, les équivalents des galeries, des scènes pour les concerts, et ainsi de suite. Dans ces espaces qui leur donnaient le statut d'art, nous avons présenté quelque chose qui est plus ou moins comme la vie, et qui engageait l'environnement d'une manière minimale.

La troisième voie, qui n'était pas exceptionnelle mais moins perceptible parce qu'elle ignorait la publicité, était une sorte d'art préconceptuel. Nous isolions des éléments de la vie avec tout ce que nous connaissions de l'art muséal, avec pour seule limite notre imagination. Chaque fois que nous trouvions quelque chose d'intéressant, nous concevions une œuvre d'art. Nous voyions des gens traverser la rue, et cela devenait de la danse moderne. Une scène de ménage était une pièce de théâtre moderne. Une sale gueule était une sculpture moderne. Nous entrions dans l'«art» ou pas à volonté.

Mais le problème était que ces expérimentations se concentraient surtout sur l'élargissement des chemins que l'on peut emprunter. Je me souviens vivement de l'excitation provoquée par ce sentiment que le monde entier était à notre disposition, conçu pour notre art; et aussi des coups que nous prenions en essayant de nous approprier des éléments de ce monde. Nous étions si jeunes alors. Nous ne pouvions pas éviter les dispositifs qui formaient les cadres, les clichés perceptuels et les valeurs attachées à l'art moderne traditionnel.

Voilà ce que je veux dire. Dans le premier exemple (le modèle duchampien), nous étions fondamentalement limités par ce qui, actuellement, peut entrer dans les musées, les théâtres, et ainsi de suite, et par ce qui peut y être géré actuellement. Les autoroutes urbaines de Los Angeles aux heures de pointe, ou les vols des avions vers différentes villes, ou les appels téléphoniques provenant de nos chambres à coucher, la longue discipline de la méditation, les épreuves personnelles, rien de tout cela ne pouvait entrer dans ce cadre. Nous

étions toujours contraints de les mettre en scène. Ainsi, la plus grande partie de la vie était exclue de l'agitation de l'art muséal.

Dans le deuxième exemple (installer des galeries, des scènes, etc., en plein milieu de la vie), nous ne pouvions échapper au fait que le public venait encore pour voir ce que nous étions en train de faire (ou pour participer un peu), de la même façon qu'il était invité à des expositions ou à des concerts, à des pièces de théâtre, à de la danse ou à des films. Toutes les habitudes esthétiques traditionnelles de détachement du spectateur, l'heure ou l'heure et demie habituelles d'attention après le dîner, toutes les attentes fondées sur ce qu'il avait appris sur les arts se retrouvaient intactes dans la nouvelle situation. C'était un peu comme changer de cantine.

Le troisième exemple (découvrir de l'art muséal partout) était l'essai le plus sophistiqué pour s'éloigner du côté tangible d'une production d'art courante. Il reconnaissait tacitement que cette culture, perçue comme une réalité, est une création de l'esprit, et qu'on peut s'en défaire. Elle était bon marché, se prêtait à tout et ne laissait rien derrière elle. Là encore, dans tout cela, l'artiste qui pratiquait cette sorte de cadre mental était comme le critique qui a vu une peinture-action dans des gravats qui jonchent le sol : il, ou elle, était amoureux d'un art qui ne pouvait pas dire adieu à la tradition. C'était fait intelligemment à l'époque, mais avec un pied dans l'art sérieux et un autre pied dans la vie. Ça s'annulait de soi-même.

Dans chacune de ces directions vers un art semblable à la vie, si le genre choisi était étonnamment frais, le cadre, le public et le but de nos choix étaient encore typiques de l'art semblable à l'art. Ce n'était pas suffisant de découvrir qu'une balade en monte-charge ou qu'un sandwich pouvait être de l'art; nous devons nous poser les questions de savoir à quoi cela appartenait, pour qui c'était fait, et pourquoi. Le sens philosophique de la chose n'était pas clair pour la plupart d'entre nous, et l'impression laissée, au-delà de la curiosité et de l'intérêt, était de «nouveau» plutôt que de rupture pour aller vers une vision radicalement différente du monde, dans laquelle la réalité serait une «étouffe d'une seule pièce».

Aussi, il était nécessaire de transformer l'ensemble de la situation, non pas simplement une catégorie, ce qui aurait été le parti le plus facile. Cela a pris des années à se faire. De nombreux artistes qui faisaient de l'art semblable à la vie ont continué à mettre ensemble d'une manière plus ou moins artistique des regroupements d'éléments tirés de l'environnement quotidien (en réalité très souvent de la scène politique); une deuxième génération a rendu cette voie conventionnelle à travers des festivals d'art convenables, des expositions, des lec-

tures de poésie multimédia, des concerts new wave, des shows à la télévision et des performances show-biz haut de gamme. Mais pour ces artistes à la poursuite de la «chose vraie», l'investigation devait mener loin de la communauté traditionnelle des beaux-arts, aussi bien que de la communauté traditionnelle des arts commerciaux.

Voici un événement réel qui s'est passé en 1975. Un artiste du nom de Raivo Puusemp (qui avait débuté à New York comme artiste conceptuel travaillant aux frontières les plus sociométriques du genre) a fait campagne pour être maire à Rosendale, état de New York, et il a été élu. Bien qu'il vécût là à cette époque, il n'était pas originaire de ce bourg ou résident de longue date à Rosendale, et il était considéré comme un «politicien inconnu».

Le bourg de Rosendale, communauté historique de quinze cents habitants et datant du XVII^e siècle, était dans une situation financière difficile, rencontrait de sérieux problèmes d'alimentation et de traitement des eaux qu'il ne pouvait régler lui-même. La seule solution réaliste a été reconnue au bout d'un certain temps : cesser d'être un corps isolé et faire géographiquement partie d'une commune Rosendale plus grande. Mais le fait de perdre son autonomie était une solution qui comportait une grande charge émotionnelle pour beaucoup d'habitants du bourg; et apparemment il n'y avait pas d'autre alternative, les factures n'étaient pas payées, les eaux usées refluaient dans les maisons et polluaient la rivière locale, et toute initiative humaine semblait paralysée. Puusemp, qui avait été professeur d'art dans la région et directeur des ressources pédagogiques près de là, à l'Ulster Community College, croyait qu'il pourrait faire quelque chose de positif à ce sujet. Il appliquerait à Rosendale ce qu'il avait pratiqué en tant qu'artiste à travers la dynamique de groupe et la psychologie du comportement. Il voulait considérer le projet comme une œuvre d'art sous la forme d'un problème politique.

Aussi, il a fait campagne, avec succès, pour le poste de maire. Mais sa campagne ne parlait pas d'art. Ni ne mentionnait le fait pour le bourg de perdre son autonomie. Au lieu de cela, elle proposait une évolution optimiste de la commune dans le cadre d'un projet politique «qui mette l'accent sur les aspects positifs» (comme les journaux locaux l'ont décrite).

Durant les deux années qui suivirent, Puusemp et son associé Mark Phelan, qui avait été élu sur la même liste en qualité d'administra-

teur, ont guidé Rosendale vers sa survie, à travers son autodissolution. Dans un livret publié en 1980, intitulé *Au-delà de l'art, autodissolution de Rosendale, NY*, Puusemp a recensé les étapes de ce processus à travers des registres officiels, des lettres administratives, des rapports publics, des procès-verbaux de séances municipales, des référendums et de nombreux comptes rendus de journaux locaux, qui suivaient les événements avec beaucoup d'intérêt.

En premier lieu, Puusemp a persuadé les habitants de Rosendale de regarder en face leur situation désastreuse, et à voir que s'ils l'affrontaient, ils pourraient, non seulement sauver le bourg, mais aussi réduire les impôts locaux et les coûts. Chacun a eu sous les yeux pour la première fois les dépenses de fonctionnement de la municipalité chapitre par chapitre, et la manière précise dont ils pourraient s'en sortir en prenant leurs affaires en mains d'une manière responsable.

Les impôts, l'administration, les services et la police furent réorganisés, les actifs du bourg identifiés, évalués et passés en revue dans la perspective de possibles liquidations et de possibles revenus. Les problèmes d'eau potable et d'eaux usées furent résolus en votant l'émission d'obligations, et en recevant l'aide fédérale et régionale. En fin de compte, les habitants ont vu que la prochaine étape inévitable pour Rosendale était de cesser d'être une entité séparée. À la fin, les choses étaient mûres et ils ont voté l'autodissolution.

Les gens du bourg n'ont pas découvert, grâce à leur maire, une nouvelle solution à leurs problèmes. Ils savaient où était la solution. Il ne les a pas pressés, d'une manière romantique, à s'accrocher à leur autonomie à un moment où cela aurait été évidemment futile. Il est arrivé à Rosendale, sans lien avec l'histoire du bourg et de ses habitants, et il a fait en sorte que chacun voie ce qu'il y avait à faire. Le vote pour l'autodissolution était le leur, non le sien.

Mais il faut aussi ajouter que, outre le fait d'aider le bourg à mettre ses affaires en ordre sur un plan pratique, Puusemp a été capable de réduire la portée des vieilles divisions politiques et de rassurer les habitants du bourg sur le fait que l'autodissolution ne devait pas signifier la perte du sens du voisinage ou de la communauté (comme certains le craignaient). À travers le processus de résolution des difficultés du bourg et la décision d'autodissolution, ils ont passé plus de temps ensemble et ils ont assumé plus consciemment leur responsabilité envers leur communauté qu'ils ne l'avaient fait depuis longtemps. Au cours de cette brève saga, l'essentiel fut que, tandis que Puusemp avait une approche du problème de la survie de Rosendale en tant qu'artiste conceptuel, à partir d'une théorie, dans son esprit, de comportement social, il a mis en pratique cette théorie au jour le jour en termes humains.

Après avoir accompli cette tâche, il a senti que son rôle était terminé (et l'œuvre d'art achevée). Il a donné sa démission du poste de maire pour des raisons de santé familiale, et son administrateur Mark Phelan lui a succédé. Les documents indiquent que la nouvelle a été reçue avec tristesse dans la ville. Il a éveillé dans le public un sentiment de gratitude, et il s'est installé avec sa famille dans l'Utah où, aujourd'hui, il s'occupe d'une agence qui vend des séjours dans des stations de ski et des voyages organisés. Il dit que dans la pratique il ne pense jamais plus à l'art, mais que le projet de Rosendale a eu beaucoup de signification pour tout ce qui a suivi.

Évidemment, l'histoire de Rosendale, NY, aurait pu n'avoir jamais été publiée, si un ami de Puusemp, l'artiste de performance Paul McCarthy, ne l'avait pressé de le faire. McCarthy avait raison en supposant que les artistes feraient un bon accueil au livret; depuis qu'il a été publié, il a fait sans publicité le tour de ceux qui essaient de casser les conventions de leur formation.

La succession des événements de Rosendale, à la différence des œuvres d'art innovatrices si nombreuses dans les années 60 et 70, ne fut pas simplement une nouvelle sorte d'événement artistique (ou de genre) qui par ailleurs s'inscrirait dans le contexte parfaitement habituel de l'art muséal. Cette catégorie était inhabituelle, mais aussi son cadre, son public, et son propos. Rien de cela ne ressemblait à ce que nous avons été amenés à reconnaître pour de l'art. Voilà pourquoi c'est exemplaire.

Le genre, naturellement, c'était la municipalité et ses problèmes de survie. Le cadre était concentré dans une aire géographique, Rosendale, NY, et étendu à la commune de Rosendale et au comté de l'Ulster. Le public, ou, pour être plus précis, les participants, étaient les habitants du bourg, le maire Puusemp, les fonctionnaires du comté, les hommes de loi, les représentants du gouvernement fédéral, les éditeurs et les lecteurs des journaux locaux. Le but, comme je l'ai suggéré à propos de cette sorte d'art, était thérapeutique : soigner une maladie locale et permettre à la vie du bourg, et à la vie de Puusemp de continuer d'une manière plus constructive.

Prises ensemble, ces quatre caractéristiques de l'art semblable à la vie, le quoi, le où, le qui et le pourquoi, constituent ce que j'appelle une «situation complète», du moins dans la mesure où on peut l'identifier comme telle actuellement. Chacun peut voir que les quatre parties se confondent les unes les autres, exactement comme les artistes se confondent avec leur œuvre d'art et ses acteurs. Et le «travail» – le «travail» se confond avec son environnement et n'existe pas réellement par lui-même.

Si pendant une minute nous considérons l'autodissolution de Rosendale comme si c'était simplement une œuvre d'art, une de ses implications les plus libératrices pour les artistes est l'absence d'une image d'artiste célèbre au travail. Cette chose, la plus chère parmi les rêves occidentaux – la célébrité – n'a pas encore surgi dans cet article, mais voici le bon endroit : à aucun moment, Puusemp n'a fait savoir qu'il était un artiste, et qu'il considérait sa condition de maire d'un bourg en difficulté comme étant une œuvre d'art. Il est peu probable aussi que son livret ait été imprimé sans les pressions de Paul McCarthy.

La raison pour laquelle cette immersion de l'art dans la vie est un point si crucial devrait être évidente en soi. D'un point de vue pratique, s'agissait-il de dire que vous étiez un artiste en train de faire de l'art sans tenir compte des difficultés du bourg? Vous auriez jeté la confusion chez les gens, ils auraient pu se sentir insultés, et vous ne seriez jamais devenu maire. Mais plus fondamentalement, il est dans la nature de l'art semblable à la vie de réduire et d'éliminer la sorte de célébrité associée aux rock stars, aux membres de la haute société, aux politiciens à court terme. Si vous voyez le monde comme une unité, avec toutes les choses liées les unes aux autres, y compris vous-même et votre travail, alors le fait d'être connu avec l'attention exagérée et les flatteries qui vont avec la célébrité conduit toujours invariablement à l'importance qu'on se donne à soi-même, et à la séparation d'avec les autres et, finalement, à l'isolement. Nous ne savons pas encore comment accorder les honneurs à quelqu'un, ou en recevoir, sans que l'ego ne soit touché. Il suffit de spéculer ici sur le fait que l'autodissolution de la municipalité de Rosendale en relation avec le choc de sa survie était aussi l'équivalent de l'autodissolution de la carrière artistique et politique de Raivo Puusemp, en relation avec ce choc dans sa vie.

Maintenant considérons un exemple différent d'art semblable à la vie. Comparé aux buts sociaux et aux documents publics de l'autodissolution de Rosendale, cet exemple est sujet à évolution et a un caractère privé. L'histoire de Rosendale a commencé par un engagement politique et s'est terminée par une remise en cause personnelle. Cette seconde activité a commencé par des préoccupations subjectives et s'est terminée par un sentiment presque mystique de la nature. Chacun de nous est à la fois un animal au sein d'une horde et un loup solitaire, aussi ces deux actions pourraient être

mises en relation de manière intéressante, l'une éclairant l'autre. Puisque ces actions n'étaient marquées à l'époque d'aucun caractère artistique, on peut comprendre que l'artiste qui fait ce travail choisisse de rester anonyme, simplement pour mieux mettre en valeur l'aspect expérimental de ce qui était en cours.

Chaque jour de la semaine, vers 3 heures de l'après-midi, quand le vent se lève sur les dunes, une femme faisait une promenade et regardait ses traces s'effacer derrière elle avec le vent. Chaque soir, elle rédigeait un récit de sa promenade dans son journal. Chaque soir qui se succédait, elle le commençait en lisant l'histoire dans son journal, et ensuite elle essayait de répéter exactement ce qui était arrivé. Elle a décrit cette expérience, jour après jour, aussi fidèlement que possible, jusqu'à ce que la semaine soit terminée. À moitié pour rire, elle a écrit dans un passage : «Je voulais voir si je pouvais arrêter de changer.»

Les notes prises étaient riches en détails, incluant non seulement la relation de ses marches à pied, montant et descendant les dunes, le sable soufflé par le vent, la couleur du ciel, le temps qu'elle avait mis, la distance parcourue, etc., mais aussi bien ce qu'elle ressentait. Elle décrivait la sensation de s'enfoncer dans le sol, de troubler la surface immaculée et fragile des particules de cristaux; elle écrivait sur son plaisir secret à laisser ses marques dans ce royaume à l'écart, libre de toute présence; elle acceptait avec satisfaction l'absorption de ses traces de pas derrière elle dans le sol comme s'il s'agissait d'elle-même.

Il y avait aussi la peur. Elle était effrayée par le déséquilibre et la désorientation qu'elle expérimentait dans un vaste espace défini par des rythmes, et non par des limites. Elle était effrayée de se sentir perdue. De temps en temps, elle se sentait prise de vertige. La piqure du sable sur sa peau lui semblait une agression contre sa personne. Elle était effrayée, par-dessus tout, de l'immensité de la nature et de son indifférence. En prise avec ses sentiments durant cette époque, cette femme s'est surprise souvent en train de marcher presque à reculons, avec la tête tournée en arrière, le regard dirigé sur les derniers cratères superficiels de ses pas avant qu'ils ne soient effacés.

Le deuxième jour, par exemple, elle a trouvé qu'il était difficile de répéter ce qu'elle avait fait et ressenti le jour précédent. Elle a pensé que son itinéraire était différent (les dunes, naturellement, avaient changé). Néanmoins, elle a persévéré. Elle a noté qu'elle faisait voler le sable par sa détermination, dans son effort d'y faire des empreintes. Plusieurs fois elle a relu son journal. Ce qui lui a donné de plus en plus le sentiment «d'un scénario à apprendre». Elle marchait avec un but, regardant, non pas au loin, mais en arrière «pour avoir la preuve que [mes] traces étaient encore là». Elle a écrit sur l'«absurdité» de tout son

plan, et sur le fait d'essayer de se moquer d'elle-même. Il y avait un défi manifeste dans sa promenade de cet après-midi.

Pendant les jours suivants, elle a développé une fascination pour le travail qui consiste à recréer ce qui s'était passé la veille, spécialement depuis que l'effort l'avait rendue plus attentive au caractère inévitable du changement.

Mardi, je suis tombée sur un petit vallonnement avec des roses sauvages qui poussaient sur la pente de la dune. J'en ai cueilli quelques-unes et j'ai entortillé leurs courtes tiges dans le foulard qui me servait de ceinture. Au même moment je m'entraînais à être perdue comme je l'avais été mercredi. Mais mercredi, j'avais été angoissée à l'idée de ne pas pouvoir rejoindre ma maison avant la nuit; jeudi, j'ai senti un plaisir d'enfant en découvrant les roses. Les deux sentiments étaient en moi en même temps. Maintenant, vendredi, je n'ai pas pu trouver les roses, et j'étais à nouveau perdue!

Une fois, pendant près d'une heure, elle a cru qu'elle avait réellement fait ce qu'elle avait dans l'idée de faire; arrêter de changer en refaisant à l'identique ce qu'elle avait inscrit dans son journal le jour précédent, qui décrivait une expérience qui l'avait laissée insatisfaite vers la fin de l'après-midi, riche en observations sur la vie des plantes, sur les insectes, sur les oiseaux, et sur un magnifique coucher de soleil. À ce moment-là, elle se conformait à la description antérieure de ses mouvements, au chemin exact où elle avait placé ses pas, à la façon dont elle s'était allongée sur les dunes, au fait de débouler une pente comme un enfant en train de jouer, à sa tête tournée vers le soleil, voyant chaque chose à nouveau à travers la lumière intense et blanche. Elle absorbait et rayonnait une transcendance qu'elle associait à certains bords de mer déserts à la fin de l'été. Elle écrivait qu'elle était certaine que le temps s'était arrêté.

Le jour suivant elle a tenté d'essayer cela à nouveau, mais le vent était tombé. Les longues lignes d'empreintes de ses pas s'étendaient à travers les dunes que rien ne venait troubler, parmi celles, littéralement, de centaines d'animaux. Elle s'est sentie seule au milieu d'une foule. «Mes traces ne m'appartenaient pas ici; j'étais une intruse», écrivait-elle. Elle allait à travers les mouvements et les émotions d'un bonheur prévisible et sans grande utilité. Le silence la rendait sen-

sible au bruit traînant de ses pieds dans le sable, et au son assourdi de sa respiration. Les oiseaux, qu'elle ne pouvait pas voir, criaient partout. Elle notait que son ombre raccourcissait et s'allongeait, tandis qu'elle escaladait et descendait les dunes. Ce qu'elle avait inscrit dans son journal ce jour-là insistait sur le fait qu'elle se sentait étrangère. «J'étais impatiente que ce soit fini [...] Autour de six heures de l'après-midi, des bandes de sternes se battaient, s'éloignaient et se battaient, tourbillonnant à moins de quelques mètres de ma tête [...] Je continuais d'observer la longueur de ma foulée, de compter mes pas sans raison. J'étais terriblement consciente du temps.»

Le vent soufflait à nouveau le sixième et le septième jour. Bizarrement, disait-elle, elle ne pouvait se rappeler la plupart des détails de ses marches, mais seulement que ce qui se passait lui semblait très clair et évident. Ses remarques étaient concises : «Je marchais sans fatigue ni hâte. J'ai vu le sable emporté au sommet des dunes. Le ciel gris se tenait mat contre l'horizon. J'ai mangé une orange que j'avais apportée avec moi.»

Pourtant, seule une partie de son journal avait un caractère particulier. La répétition d'événements déprimants et son humeur du cinquième jour étaient problématiques. Le vent avait effacé ses dernières empreintes, et elle ne pouvait rien entendre au-delà des sensations immédiates de son corps. Les sternes semblaient avoir disparu. Elle essayait de sortir de son sentiment de déconnection, elle essayait encore et encore de marcher de la même manière nerveuse. Et à un certain degré, écrivait-elle, elle y est arrivée comme un acteur pourrait «interpréter» un rôle. «Hier, j'ai effectué pour la forme mes marches et mes rêveries, mais j'étais extérieure à eux en spectatrice.» Dans un post-scriptum, elle notait avec quelque ironie que «relativement à la répétition des jours précédents, c'était un peu comme relativement à un cousin au troisième degré.»

Le soleil apparaissait d'une manière intermittente entre les nuages, et la femme déboutonnait et reboutonnait son polo avec la montée et la chute de la température. Elle avait conscience que les dunes s'étendaient partout, bougeaient toujours. Elle était capable de les voir littéralement se déplacer vers l'est, tandis que des masses de sable étaient chassées d'un côté de la crête et déversées sur l'autre. Une fois elle s'est tenue immobile pendant quelques minutes et elle s'est enfoncée jusqu'aux chevilles. Une autre fois, elle s'est laissée pousser tout du long sur le bord d'une dune par le vent dans son dos et par les millions de grains de sable qui se dérobaient sous ses pieds. «Les dunes, aussi, bougent quand elles sont au repos.»

Elle inscrivait dans son journal en conclusion de la dernière nuit : «J'ai pris mon dîner autour de 8 heures du soir, et maintenant je vais me coucher.»

Qu'est-ce que cela signifie? Pour l'amateur passionné d'art qui pourrait accepter à tout le moins le côté pratique des efforts de Puusemp comme maire d'une petite bourgade, les marches dans la dune ne portent apparemment pas à une conclusion. Il n'y avait pas d'observateur, leurs écarts par rapport à des marches normales n'étaient pas notablement inventives, et on se contente de nous laisser avec la femme qui va se coucher. Et c'est bien là la question. Elle est allée au lit qualitativement changée. La signification de sa semaine a été intériorisée; c'était une «signification objet d'une expérience», selon l'expression de la psychologue Sheila Bob, non une simple signification intellectuelle. C'était manifeste dans l'image qu'elle avait d'elle-même, et peut-être dans le comportement qui en découlait, mais non pour une œuvre d'art objective. Le lecteur peut se dire : «Eh quoi, tout a un sens – mon repas, vos remarques, les comptes rendus de la météo de l'année dernière.» Et à nouveau, c'est bien là la question! Si seulement nous pouvions y prêter attention, mais nous ne le faisons pas. Cette sorte d'exercices préparés par cette femme pour elle-même peut rendre cette attention possible.

L'événement décrit a eu lieu la même année environ que l'autodissolution de Rosendale. Comme celle-ci, les expériences de cette femme n'ont rien à voir avec les arts qui sont semblables à l'art. Le genre serait une succession de trajets à travers quelques dunes de sable. Ce qu'il y a de commun à ce genre, le cadre, c'est une zone amorphe de dunes s'étendant sur des kilomètres, certaines conditions dominantes de temps, une durée de sept jours, et le point fixe de la maison de cette femme pas trop loin. Ce qu'il y a de commun à ce genre et à ce cadre, c'est un public d'une seule personne (si nous pouvons tant soit peu utiliser ce mot *public*) : cette femme en train de s'observer elle-même mettant à exécution un projet qu'elle avait planifié. Et le but, ce qu'il y a en commun à tout le reste : la connaissance de soi.

Maintenant, entreprendre d'analyser les parties imprécises d'un tout imprécis deviendrait fastidieux. J'ai poussé la chose très loin pour montrer comment l'art le plus expérimental de la dernière génération (expérimental parce qu'il était proche de la vie) a souvent été arrêté net dans sa tentative de réaliser sa vision parce qu'il res-

rait attaché à des habitudes de pensée associées à l'art semblable à l'art. Je désirais déterminer quelles étaient ces habitudes de pensée, et décrire deux œuvres d'art qui sont semblables à la vie et qui n'étaient pas attachées à de telles habitudes de pensée.

En gardant cela à l'esprit, j'aimerais répondre à une question que beaucoup voudront poser à propos d'un art qui est semblable à la vie. C'est une question trompeuse, mais elle revient fréquemment, sous le coup de l'habitude. La question est la suivante : si l'art semblable à la vie ne ressemble pas à l'art tel que nous l'avons connu, mais ressemble à la vie réelle, qu'est-ce qui en fait alors de l'art? Ne serait-il pas parfaitement raisonnable de dire que ce qui est arrivé à Rosendale relevait simplement de la politique d'une petite ville, et que les trajets dans les dunes étaient simplement une série de marches dans la nature? Ce qui n'entraînerait pas nécessairement le dénigrement de l'une ou de l'autre de ces activités; cela les distinguerait seulement de ce que l'art est et de ce qu'il fait. Ça sonne assez juste, si par *art* nous entendons encore l'art semblable à l'art. Nous devons, dans ce cas, accepter l'idée qu'il n'y a rien en particulier qui fait de ces deux événements de l'art. Il y a réellement deux situations vécues qui pourraient être étudiées d'une manière plus appropriée par les sciences sociales, s'il fallait absolument les étudier.

Disons plutôt que l'art est un tissu d'activités qui fait sens avec une ou toutes les parties de nos vies. (C'est un raccourci un peu gauche, mais il met l'accent sur le but et l'interprétation de ces actes, au lieu de les attribuer à un comportement de pure routine, posant la question de savoir si réellement de tels actes sont de la politique ou des marches dans la nature.) Selon cette définition, le modèle de l'art se déplace de l'histoire spécialisée de ce champ vers un vaste territoire embrassant non seulement l'art semblable à la vie, mais aussi la recherche religieuse, philosophique, scientifique et socio-personnelle. La grande préoccupation d'un nombre croissant de théologiens spéculatifs, d'hommes de science, de penseurs politiques, et de futurologues new age est d'essayer de trouver du sens à partir de pièces innombrables de notre culture, pièces disparates et quelquefois très dangereuses, et de redécouvrir le sens de la totalité. L'art semblable à la vie peut être une voie (à sens unique) de partage des responsabilités pour ce qui peut être le problème le plus pressant du monde.

Aussi, dans ce sens holistique, les événements de Rosendale et les marches dans les dunes sont de l'art. Si cela semble encore arbitraire, souvenez-vous seulement que ce «sens d'un tout» a évolué

en dehors de ses racines artistique traditionnelles. Les arts semblables à l'art, répondant à des développements internes aussi bien qu'à des pressions globalisantes, ont produit un art semblable à la vie. L'art semblable à la vie est un art qui retourne à ses origines, et c'est ce qui provoque les problèmes si nombreux mentionnés plus haut. Il n'a pas évolué assez longtemps pour être un mutant. Les artistes doivent se souvenir constamment qu'il faut faire attention à sa nature essentielle : être un moyen pour les intégrer eux-mêmes dans ce que l'anthropologue et le poète Diane et Jerome Rothenberg ont appelé *Le Symposium de la totalité*. Finalement, l'«art» de l'art semblable à la vie pourrait être un vestige comme notre appendice; mais pour le présent, nous ne devons ni le nier ni le glorifier.

Ce qui est en jeu maintenant, c'est de comprendre que, parmi tous les rôles d'intégration que l'art semblable à la vie peut jouer (par exemple, dans les fêtes populaires, l'éducation, les communications, la politique, ou l'organisation sociale), il n'y en a pas un d'aussi fondamental pour notre survie que celui qui sert à la connaissance de soi. La connaissance de soi, c'est le chemin dont vous partez pour rejoindre «Le Tout», que ce processus prenne la forme d'une action sociale ou d'une transformation personnelle. La «connaissance de soi» formulée si clairement est, bien sûr, une expression vague englobant chaque chose à partir de révélations relativement lumineuses qui surgissent dans le cours d'une journée, vous orientant vers un dur et long processus de compréhension existentielle qui peut, lentement ouvrir la vie d'une personne à près de 180°. Ce que j'ai dans l'esprit quand je dis «connaissance de soi», c'est cette dernière chose. C'est le passage du moi coupé du monde à un moi dénué d'ego. L'art semblable à la vie, dans lequel rien n'est séparé, est un entraînement pour essayer de sortir du moi coupé du monde. L'autodissolution de Rosendale et les trajets dans les dunes ne sont pas présentés ici comme des pinacles de clarté (de telles choses n'existent probablement pas); ce sont de simples étapes sur le chemin, qui montrent que les yeux des artistes peuvent s'ouvrir un peu.

La connaissance de soi est une chose nécessaire et souvent un travail douloureux. Mais ce n'est pas un travail nouveau, ou le travail seul de l'art semblable à la vie. Elle a été aussi bien au centre de l'art semblable à l'art. Tous ces présupposés à propos de l'art, qui serait «appel», «façon de vivre», «sentier spirituel», «recherche de la véri-

té», «révélation», «conscience de son époque», «rêve collectif», «forces de la nature», «acte archétypal», «fabricant de mythes», sont des référents pour les postulats transcendants qui sous-tendent la pratique de l'art des artistes pour le mettre à la première place.

Mais nous avons un tant soit peu entendu parler de ces vestiges du rôle prophétique de l'art après la Seconde Guerre mondiale. Les écrits et le discours quotidien sur l'art des années 60 et 70 ont eu tendance à devenir impersonnels et quasi intellectuels, empruntant lourdement au néo-marxisme, au structuralisme et à la sémiotique. La pratique de l'art semblait une affaire de professionnels, tandis qu'au niveau populaire, journalistique, elle semblait tourner tout entière autour du carriérisme. Cependant, les implications extrapersonnelles dans le fait de faire de l'art n'étaient jamais absentes des conversations privées; elles dérivait simplement du discours public. Et c'est toujours exactement la même catégorie art semblable à l'art qu'on y met : ses cadres, physiques et culturels, sont devenus si fixes et si limitatifs qu'un «esprit» résiduel auquel on pourrait faire appel est virtuellement impossible.

Considérez cette idée : si l'art semblable à la vie restaure la possibilité de la pratique de l'art comme une pratique éclairante, il est le complément de ce que les différentes psychothérapies et certaines disciplines à base de méditation ont toujours fait. L'art semblable à la vie n'a pas besoin d'être pensé en tant que substitut pour ces dernières, mais en tant que voie directe pour les placer dans un contexte d'images, de métaphores et de sites. Ce qui est arrivé avec le bourg de Rosendale et sur les dunes est normalement exclu des séances de thérapies et de la pratique du *zazen* par exemple (la forme japonaise du bouddhiste assis pour la méditation). Aussi, ces derniers effectuent leur expérience sous la direction d'un maître, tandis que l'art semblable à la vie est sous la propre responsabilité de celui qui le fait. L'art semblable à la vie peut être, pour la thérapie et la méditation, un lien avec les affaires de tous les jours. Il est même possible qu'une certaine forme d'art semblable à la vie puisse devenir aussi bien une discipline de guérison et de méditation. Quelque chose de cet ordre est déjà en train de se passer. Si ça se développe d'une manière plus intentionnelle (et nous ne savons pas si ça va avoir lieu), nous pouvons voir que la signification générale de l'art change profondément – elle passe du statut de fin en soi à celui de moyen, du statut d'offrir une promesse de perfection dans un monde autre au fait de faire la démonstration d'une façon de vivre avec une plénitude de sens dans un monde unifié.

Supposons que vous téléphoniez à votre propre répondeur et que vous laissiez un message que vous rappelez – vous pourriez apprendre quelque chose sur vous-même.

Supposons que vous proposiez à un ami de balayer sa maison, et puis que vous répandiez la poussière accumulée à travers votre propre lieu d'habitation – vous pourriez apprendre quelque chose sur l'amitié.

Supposons que vous regardiez un ciel dégagé et que vous attendiez qu'un nuage se forme – vous pourriez apprendre quelque chose sur la nature. Supposons que vous attendiez plus longtemps, que le ciel s'éclaircisse à nouveau – vous pourriez apprendre quelque chose d'autre sur vous-même.

Un art qui peut ne pas être de l'art (1986)

Il est relativement bien connu que, pendant les trente dernières années, mon travail d'artiste s'est situé dans des activités et des contextes qui ne suggèrent en aucun sens l'art. Me brosser les dents, par exemple, le matin quand je suis à peine réveillé; regarder dans le miroir le rythme de mon coude qui se déplace de haut en bas...

La pratique d'un tel art, qui n'est pas perçu comme de l'art, n'est pas tant une contradiction qu'un paradoxe. Pourquoi il en est ainsi demande quelques explications.

Quand je parle d'activités et de contextes qui ne suggèrent pas l'art, je ne veux pas dire qu'un acte comme celui de me brosser les dents chaque matin est choisi et ensuite placé dans un contexte artistique conventionnel, comme Duchamp et beaucoup d'autres après lui l'ont fait. Cette stratégie, par laquelle un cadre identifiant de l'art (galerie ou théâtre) confère une «valeur artistique» ou un «discours artistique» à quelque objet, idée ou événement non artistiques, était, dans la démarche initiale de Duchamp, nettement ironique. Elle amenait à se confronter à tout un faisceau d'hypothèses consacrées à la créativité, à la compétence professionnelle, à l'individualité, à la spiritualité, au modernisme, à la valeur présumée et à la fonction du grand art lui-même. Mais plus tard, c'est devenu banal, quand de plus en plus de non-art a été exposé par d'autres artistes. Sans s'attarder sur les mérites de chaque cas particulier, le même truisme était mis en avant chaque fois que l'on voyait un tas de produits industriels dans une galerie, chaque fois que la vie quotidienne était représentée sur une scène : à savoir que tout peut être esthétisé, que le droit nous est donné de mettre dans l'art tout ce qu'il peut emballer. Mais pourquoi voudrions-nous esthétiser «n'importe quoi»? Il n'y avait plus rien d'ironique dans ces présentations, et les

questions provocantes étaient oubliées. Continuer à faire cette sorte de démarche en art me semblait improductif.

Au lieu de cela, je décidai de prêter attention au fait de me brosser les dents, de regarder bouger mon coude. Je serais seul dans ma salle de bains, sans spectateurs qui viendraient voir de l'art. Il n'y aurait pas de galerie, pas de critique pour juger, pas de publicité. Ce fut le changement crucial qui a écarté la performance dans la vie quotidienne de tout, excepté de la mémoire de l'art. Je pourrais, bien sûr, m'être dit à moi-même : «Maintenant je suis en train de faire de l'art!» Mais dans ma pratique actuelle, je ne pensais pas beaucoup à cela.

Ma prise de conscience et mes pensées étaient d'un autre ordre. J'ai commencé à prêter attention au fait de savoir comment cet acte de me brosser les dents était devenu routinier, un comportement non conscient comparé à mes premiers efforts pour le faire quand j'étais enfant. J'ai commencé à soupçonner que 99 % de ma vie quotidienne était juste quelque chose de routinier et qui passait inaperçu; que mon esprit était toujours quelque part ailleurs; et que les milliers de signaux que mon corps étaient en train de m'envoyer à chaque minute étaient ignorés. J'ai estimé aussi que la plupart des gens réagissaient comme moi à cet égard.

En me brossant les dents attentivement pendant deux semaines, je suis devenu peu à peu conscient de la tension existant dans mon coude et dans mes doigts (était-ce comme cela auparavant?), de la pression de ma brosse à dents sur mes gencives, de saignements sans gravité (devrais-je voir un dentiste?). Une fois, j'ai levé les yeux et j'ai vu, réellement vu, mon visage dans le miroir. Je me suis rarement regardé à mon réveil, peut-être parce que je voulais éviter le visage bouffi que je voyais, au moins jusqu'à ce que je puisse le laver et le lisser de la main pour ressembler à l'image publique que je préfère. (Combien de fois ai-je vu d'autres agir de la sorte et cru que j'étais différent!)

Ce fut une façon d'ouvrir les yeux sur mon intimité et sur mon humanité. Un portrait qui n'avait rien de remarquable commençait à faire surface, une image que j'avais créée mais jamais examinée. Cela a donné des couleurs aux images que je me faisais du monde et influencé la façon dont je m'y prenais avec les images des autres. J'ai vu cela petit à petit.

Mais si ce domaine plus vaste de résonance, s'étendant à partir du simple processus de se brosser les dents, semble trop loin de son point de départ, je dirais immédiatement qu'il n'a jamais quitté la salle de bains. Le côté physique de l'acte de se laver les dents, le goût aromatisé de la pâte dentifrice, le fait de me rincer la bouche et

de rincer la brosse à dents, les nombreuses petites nuances telles que le fait d'être droitier ou gaucher, provoquant le fait de faire entrer dans ma bouche la brosse garnie de dentifrice de ce côté, pour ensuite la déplacer vers le côté gauche – toutes ces particularités sont toujours restées bien présentes. Des implications plus importantes ont surgi de temps en temps durant les jours suivants. Tout cela à partir du brossage des dents.

En quoi cela relève-t-il de l'art? Pourquoi n'est-ce pas juste de la sociologie? Cela relève de l'art parce que les développements mêmes du modernisme ont conduit à la dissolution de l'art dans ses sources de vie. L'art, en Occident, a une longue histoire de sécularisation de ses tendances, remontant au moins aussi loin que la période hellénistique. À la fin des années 50 et des années 60, cette impulsion vers ce qui ressemble à la vie a dominé l'avant-garde. L'art s'est déplacé de l'objet spécialisé en galerie vers l'environnement urbain réel; vers le corps et l'esprit réels; vers les technologies de communication; et vers les régions restées naturelles de l'océan, du ciel et des déserts. De cette manière, la relation de l'acte de se brosser les dents avec l'art récent est claire et ne peut pas être contournée. C'est là où gît le paradoxe; un artiste concerné par l'art semblable à la vie est un artiste qui fait et ne fait pas de l'art.

Si ce n'était qu'un paradoxe, ce serait simpliste. À moins que l'identité (et ainsi la signification) de ce que fait l'artiste n'oscille entre activité ordinaire, reconnaissable, et la «résonance» de cette activité dans un contexte humain plus large, l'activité elle-même se réduit à un comportement conventionnel. Ou si elle est comme encadrée en tant qu'art par une galerie, elle se réduit à de l'art conventionnel. Ainsi, se brosser les dents, comme nous le faisons habituellement, n'offre pas non plus de chemin de retour vers le monde réel. Mais la vie ordinaire performée comme de l'art non art peut charger le quotidien d'un pouvoir métaphorique.

L'art de bien vivre (1987)

Cela m'a toujours intéressé de voir jusqu'où les premières innovations d'un artiste peuvent s'étendre. D'un point de vue critique, l'extension d'un nouveau mouvement, sa capacité de se ramifier constamment, donne la mesure de sa valeur. C'est ce qui distingue l'idée véritablement génératrice de la simple lubie.

Par exemple, Mondrian a vu dans le cubisme le précurseur d'un langage formel, non figuratif, transcendant. Cette grande idée de l'abstraction a continué de résonner à travers Newman et Reinhardt, et cela au moins jusqu'au minimalisme.

Au contraire, Duchamp a retenu de ces mêmes collages et constructions cubistes la possibilité ironique que l'appropriation sélective par l'artiste de matériaux ordinaires et d'images produites industriellement pourraient remplacer le talent traditionnel de l'artiste et sa créativité individuelle. Le résultat fut le ready-made encadré (dans tous les sens du terme) en tant qu'art dans le contexte des galeries. L'idée d'un art ready-made s'est poursuivie du surréalisme à l'Assemblage, aux happenings, aux Événements, au Pop Art, à l'Art corporel, au Land Art, jusqu'à maintenant. Comme l'abstraction pure, ce fut un «générateur» fondamental dans l'art moderne.

Mais les changements radicaux laissent des choses de côté. Mondrian n'avait aucun goût pour les illusions à perte de vue du cubisme et pour ses calembours à partir du langage de tous les jours. Quant à Duchamp, il avait très peu d'intérêt pour la richesse de ce jeu formel. Les sauts innovateurs ne sont souvent ni justes ni équilibrés.

Compte tenu de la portée immense que John Cage a eu sur les arts, en plus de la musique, comment fut-il générateur? Les réponses données par chacun d'entre nous peuvent ne pas être justes, équilibrées ou particulièrement agréables pour Cage. Mais elles peuvent

commencer à établir les grandes lignes de sa résonance.

Avec le recul, on peut retenir deux champs principaux d'expérimentation dans la musique de Cage : la pratique soutenue des opérations de hasard pour arranger et sélectionner les sons et les durées d'une pièce, ainsi que l'introduction du bruit au sein d'une composition en tant qu'équivalent du son musical conventionnel.

Bien qu'il soit suffisamment clair que cet intérêt intense à la fois pour le hasard et le non-art est apparu dans tous les arts assez tôt dans le siècle, l'attention de Cage pour ces choses était plus profonde et plus systématique pendant les années 40 et 50. Et peut-être que ce moment de l'histoire était plus réceptif. Des artistes de toutes sortes ont été attirés par son exemple et beaucoup d'entre eux sont venus assister à ses cours (j'étais parmi eux).

Il était immédiatement évident pour tout le monde que ces deux changements dans la musique pouvaient s'appliquer systématiquement à tous les autres arts. Mais la perspective la plus intéressante, telle que je la voyais, était de poursuivre dans cette voie, bien au-delà des frontières des genres artistiques eux-mêmes.

Considérez ceci : si les opérations de hasard et l'appropriation du bruit pouvaient faire appel, pour un morceau de musique, à des fragments de musique de Beethoven et également à des sons par frottement, alors de telles opérations de hasard pourraient aussi conduire à combiner ou à isoler des éléments de n'importe quelle sorte d'art, ou aucun d'entre eux! Mais cela pourrait être problématique. Un plan fondé sur le hasard qui pourrait mener à la réalisation d'une œuvre dans une salle de concert, une galerie et une cuisine simultanément, pourrait simplement ne pas être réalisé. Une décision extérieure doit être prise en fonction du caractère pratique de la chose. En d'autres termes, la méthode fondée sur le hasard était merveilleusement productive d'expériences auditives fraîches, mais Cage l'appliquait comme il l'entendait, et presque toujours au sein des limites sociales, physiques et temporelles de la situation du concert.

Puisque j'ai dû prendre des décisions pratiques en ce qui concerne les domaines qui pouvaient être utilisés pour un événement, le hasard et le caractère incontrôlable de l'environnement quotidien me semblaient plus attirants que la relative prévisibilité des galeries, des scènes de théâtre et des cadres des arts traditionnels. Une fois dans la rue ou au téléphone, les opérations de hasard peuvent évidemment être facilement utilisées, mais après un certain temps la grandeur pure des détails imprévisibles et les résultats de n'importe quel événement projeté dans le monde réel étaient tellement plus importants que ce qu'un programme fondé sur le hasard

pouvait procurer, que, par conséquent, le fait d'inventer une méthode qui suspendrait goût ou choix était devenu superflu. Un plan simple suffisait : «Se promener pendant trois heures. Tourner à gauche tous les cent pas...» Imaginez qu'en tournant à gauche vous rentriez dans un mur, ou qu'il y ait des voitures qui se dirigent sur vous? Une décision à prendre sur le coup serait nécessaire.

Ainsi, le «hasard» était une donnée de l'environnement une fois que vous aviez quitté le contexte artistique, et le «bruit», en tant que métaphore de tout ce qui est exclu par l'art, pouvait s'étendre à tout événement et à n'importe quel endroit sur terre et dans la tête. En bref, puisque Cage a conduit le monde du bruit et du hasard à pénétrer dans la salle de concert (suivant en cela Duchamp, qui a fait la même chose dans les galeries d'art), l'étape suivante consistait simplement à sortir de ce monde incertain et à oublier les cadres du concert, de la galerie, de la scène, et ainsi de suite. Ce fut le fondement théorique du happening et, pendant quelques années, des travaux sur le corps, le paysage, l'information et les démarches conceptuelles ont prolongé cette idée de différentes manières.

Mais après les années 50, il m'a semblé que l'exemple de Cage était beaucoup plus significatif, plus riche, que sa portée sur l'art ne le suggérait. Ressortant de ses travaux, de ses écrits et de son enseignement à cette époque, il y avait un point de vue sur le monde très différent de celui auquel nous étions habitués. Pour les artistes occidentaux, le mythe de la victime tragique prévalait dans l'imagination de tous. (Le travail de Miró était moins apprécié simplement parce qu'il avait un sens de l'humour!) Le monde réel était terrible, alors la vocation de l'artiste était de créer dans la fantaisie un monde meilleur, ou à défaut un monde plus critique. Accomplir cette tâche conduisait souvent à traverser l'enfer, et l'existence des meilleurs artistes que l'on connaissait n'était guère un modèle pour les jeunes.

Dans la cosmologie de Cage (formée par la philosophie asiatique) le monde réel était parfait si seulement nous pouvions l'entendre, le voir, le comprendre. Si nous ne le pouvions pas, c'était parce que nos sens étaient fermés et nos esprits remplis d'opinions préconçues. Ainsi, nous refaisions le monde dans notre misère.

Mais si le monde était parfait tel qu'il est, ni terrible ni bon, alors il n'était pas nécessaire d'exiger qu'il s'améliore (on commence à savoir comment gérer les difficultés sans faire de telles demandes). Et si on ne demande plus à l'art de nous procurer un monde de sub-

stitution, il est raisonnable de ne plus essayer de le rendre parfait et de le contrôler (d'où les opérations de hasard et les bruits). Ce qui est arrivé à certains d'entre nous, c'est que notre art fraîchement libéré a commencé à se manifester comme s'il suivait sa courbe naturelle. Il a pu nous venir à l'esprit que nous pouvions vivre notre vie de la même façon.

La plupart des Occidentaux trouveraient cela difficile à accepter, tandis que pour ceux qui acceptent cette sagesse, c'est plus vite dit que fait. Mais c'est en cela, selon moi, que réside la partie la plus valable des innovations de John Cage en musique : la musique expérimentale, ou n'importe quel autre art expérimental de notre temps, peut être une bonne introduction à l'art de bien vivre; et après cette introduction, l'art peut être laissé de côté pour le plat de résistance.

Le premier chapitre de ce livre est consacré à l'étude de la situation économique de la France à la fin de la guerre. On y trouve une analyse détaillée de la production, de la consommation et des échanges extérieurs. Les chiffres sont présentés de manière claire et concise, permettant de saisir rapidement l'état de la nation.

Le deuxième chapitre traite de la situation sociale et humaine. Il examine les conditions de vie des Français pendant la guerre, les souffrances endurées et les efforts réalisés pour maintenir un minimum de dignité. Les auteurs soulignent l'importance de la solidarité et de l'entraide dans ces moments difficiles.

Le troisième chapitre est consacré à l'histoire de la Résistance. Il raconte les actions des Français qui ont lutté contre l'occupant allemand, des maquisards aux réseaux clandestins. Ce chapitre est riche en anecdotes et en faits historiques, offrant une vision vivante de ce mouvement essentiel à la libération de la France.

Le quatrième chapitre analyse les conséquences de la guerre sur la France. Il aborde les destructions matérielles, les pertes humaines et le rôle de la France dans la reconstruction d'après-guerre. Les auteurs discutent des défis politiques et économiques qui se posent à ce moment crucial de l'histoire nationale.

Le cinquième et dernier chapitre propose une réflexion sur le rôle de la France dans le monde. Il évoque les espoirs de paix et de coopération internationale, ainsi que les leçons à tirer de cette expérience tragique. Les auteurs concluent sur une note d'optimisme, affirmant que la France a su surmonter ses épreuves et retrouver sa place au sein de la communauté des nations.

Le sixième chapitre de ce livre est consacré à l'étude de la situation économique de la France à la fin de la guerre. On y trouve une analyse détaillée de la production, de la consommation et des échanges extérieurs. Les chiffres sont présentés de manière claire et concise, permettant de saisir rapidement l'état de la nation.

Le septième chapitre traite de la situation sociale et humaine. Il examine les conditions de vie des Français pendant la guerre, les souffrances endurées et les efforts réalisés pour maintenir un minimum de dignité. Les auteurs soulignent l'importance de la solidarité et de l'entraide dans ces moments difficiles.

Le huitième chapitre est consacré à l'histoire de la Résistance. Il raconte les actions des Français qui ont lutté contre l'occupant allemand, des maquisards aux réseaux clandestins. Ce chapitre est riche en anecdotes et en faits historiques, offrant une vision vivante de ce mouvement essentiel à la libération de la France.

Le neuvième et dernier chapitre propose une réflexion sur le rôle de la France dans le monde. Il évoque les espoirs de paix et de coopération internationale, ainsi que les leçons à tirer de cette expérience tragique. Les auteurs concluent sur une note d'optimisme, affirmant que la France a su surmonter ses épreuves et retrouver sa place au sein de la communauté des nations.

LES ANNÉES QUATRE-VINGT-DIX

Le sens de la vie (1990)

Deux hommes boivent dans un bar. Entre eux, une demi-bouteille de whisky. L'un d'eux, un pessimiste, dit qu'elle est à moitié vide. L'autre, un optimiste, dit qu'elle est à moitié pleine.

L'artiste expérimental d'aujourd'hui est l'Un-Artiste. Non pas l'anti-artiste, mais l'artiste vidé d'art. L'Un-Artiste, comme son nom l'indique, a commencé conventionnellement comme un moderniste, mais arrivé à un certain point, vers les années 50, il a tendu à débarrasser son œuvre de presque tout ce qui pouvait renvoyer à quelqu'un du milieu de l'art. L'Un-Artiste ne fait pas un art réel, mais ce que j'appelle de l'art semblable à la vie, l'art qui nous fait penser principalement au reste de notre vie.

Une femme décide d'aller chercher de la saleté quelque part. L'idée est de l'enlever et de l'emporter avec elle. Quelques jours plus tard, elle voit la cendre d'une cigarette écrasée sur le trottoir. Elle la ramasse et la met dans la poche de sa veste. Une semaine plus tard, elle montre à quelqu'un l'intérieur de sa poche. Peut-être raconte-t-elle comment elle a enlevé la saleté. Il n'y a pas grand-chose à voir.

Si le fait de faire de l'Un-Art est un désinvestissement de presque tous les traits de l'art reconnaissable, ce qui reste est le concept «art»; le mot est là, dans «Un-Artiste». Ce mot et les innombrables peintures, sculptures, concerts, poèmes et pièces de théâtre auxquels il se réfère brièvement faisaient partie des premiers engagements de l'Un-Artiste. Alors, l'art pendant un temps subsistera comme une trace dans la mémoire, mais pas comme quelque chose qui a de l'importance.

Tout cela devient plus clair si nous rappelons que la profession artistique a joué un rôle majeur dans ce dont l'art lui-même s'est déchargé. L'aspect innovateur de son histoire en Occident est marqué par des inclusions répétées de non-art : ordures, bruits, thèmes pop, produits de grande consommation, nouvelles technologies, objets périssables, événements éphémères, politique, rues, déserts, salles de bains, cabines téléphoniques... L'Un-Artiste, ainsi, est la progéniture du grand art qui est parti de chez lui.

Tandis que l'Un-Art prend une forme et une place semblables à la vie, et qu'il commence à fonctionner dans le monde comme s'il était la vie, nous pouvons spéculer que l'art et toutes ses résonances puissent un jour ne plus devenir nécessaires pour l'expérimentateur d'aujourd'hui, même pas comme le point de départ qu'il a été. Et ce n'est peut-être pas si mal, puisque l'attrait des artistes pour le non-art durant le siècle passé suggère que l'idée de l'art en tant que chose à part n'a pas toujours été satisfaisante, et qu'à certains moments le reste de la vie est plus contraignant. C'est pourquoi l'art ne peut pas être complètement oublié, et c'est pourquoi, en même temps, il peut être laissé de côté.

Harry travaille dans l'immobilier en Californie et il a une vie satisfaisante. Un jour, à l'heure du déjeuner, il contemple le patio calme, la bougainvillée en fleurs, puis son partenaire Mike. «Mike, dit-il, connais-tu le sens de la vie?» Mike dit non et change de sujet.

Les quelques mois suivants, Harry s'inquiète à propos du sens de la vie. Finalement, il dit à Mike qu'il va quitter l'immobilier pour chercher jusqu'à ce qu'il trouve la réponse. Mike essaie de l'en dissuader, mais Harry est décidé. Il met de l'ordre dans ses affaires et disparaît de la surface de la terre. Des années plus tard, Mike est en train de manger dans le même restaurant et un clochard pose la main sur son épaule et dit d'une voix asthmatique : «Mike, c'est moi, Harry!» Harry ressemble à un épouvantail, un œil et des dents en moins, une loque dégoûtante. Mike veut l'écarter, mais Harry se colle à lui. Harry dit : «Ça a été un long voyage, j'ai fait de la prison, j'ai attrapé toutes sortes de maladies, j'ai failli mourir au Tibet, on m'a volé, tabassé, ... mais j'ai trouvé le sens de la vie!»

Mike l'observe et décide de faire avec, pour s'en débarrasser. Alors, il dit : «OK, qu'est-ce que le sens de la vie?» Harry le regarde intensément dans les yeux et dit : «C'est le trou d'un baguel [pain rond].»

Mike n'apprécie pas la réponse, donc il dit à Harry que le sens de la vie ne peut être le trou d'un baguel.

Harry retire lentement sa main de l'épaule de Mike et prend un air étonné. Il dit à Mike «Haha! Donc le sens de la vie n'est pas le trou d'un baguel?»... Et il quitte le patio.

Quel est le sens de cette histoire? Harry a-t-il vraiment raison? C'est-à-dire, est-il sur la voie du sens de la vie, même si ce n'est pas exactement le trou d'un baguel? Cette histoire le montre comme le prophète, qui, après sa brève réunion avec le sceptique Mike, continue probablement de chercher. Dans la grande quête traditionnelle, Harry a fait vœu d'obligation de recherche. Puisqu'il a traversé l'enfer, désormais il doit nécessairement avoir raison. Mais Mike pourrait avoir encore plus raison : il sait que Harry est fou.

Imaginez, à la place de cela, qu'ils aient tous les deux raison. Mike est un homme responsable. Il partage avec Harry la direction d'une entreprise géante connue pour ses centres commerciaux performants. Mike croit sincèrement au travail productif comme à une vertu suprême. Il sait que le sens de la vie ne peut pas être le simple trou d'un baguel. Harry, toutefois, est un visionnaire dans son cœur. Bien qu'il soit remarquable en affaires et membre respecté de sa communauté, il a toujours senti qu'il y avait quelque chose de plus, une vérité plus profonde. Harry a lu des livres, mais les livres ne suffisent pas. Il doit trouver la vérité tout seul, loin de la vie qu'il a menée. Vu de cette façon, lui et Mike font ce que chacun croit nécessaire de faire. Ils connaissent tous les deux le sens de la vie.

Maintenant, supposez qu'ils aient tous les deux tort. Mike comprend seulement la vertu qui est approuvée socialement. Il est inconsciemment satisfait d'être un citoyen modèle (c'est-à-dire riche), il méprise secrètement ceux qui n'ont pas la même ambition et il envie n'importe quelle personne qui est plus épanouie que lui. Harry aussi, qui avait vraisemblablement mis ses affaires en ordre avant d'effectuer son pèlerinage, laisse Mike dans l'embarras, en fait. Il avait une famille qui l'aimait. Il avait des collègues et des amis qui souffrent de son absence, sans préciser qu'en tant que cerveau sur lequel repose le succès de son entreprise il a sérieusement mis son avenir en danger. Le fait de chercher le «sens de la vie» est pour Harry un simple prétexte pour abandonner les responsabilités de sa vie réelle. Aucun des deux hommes n'est admirable, alors aucun des deux ne peut vraiment connaître le sens de la vie.

Si les deux hommes peuvent avoir tort, raison, ou avoir partiellement tort et raison, le sens de cette histoire est-il que dans la

vie rien n'est clairement ceci ou cela? Peut-être, et c'est évident. Ce qui est central dans cette histoire, c'est que tandis que Harry est guidé par un rêve impossible, il est souple en ce qui concerne les détails : si le trou d'un baguel ne va pas, alors il y aura autre chose. Mike est peut-être un homme terre-à-terre et c'est pour cela qu'il ne peut accepter la réalité telle qu'elle lui apparaît : après le départ de Harry, il s'en sort de toute façon. Nous ne connaissons pas l'histoire véritable des détails de leur séparation. Harry n'a peut-être pas eu de famille du tout, et son départ avait peut-être été arrangé décevant. Quant à Mike, il avait peut-être décidé de s'unir à un autre groupe immobilier afin d'agrandir ses affaires. La plus grande partie de l'histoire est ce que nous choisirons d'y ajouter.

Et c'est l'histoire de l'art semblable à la vie. Les artistes qui sont du côté de la vie sont, soit Harry, soit Mike, ou les deux à la fois, jouant à la vie et à ses routines quotidiennes. Ils trouvent le sens de la vie en choisissant un fil égaré du col du pull de quelqu'un. Et si ce n'est pas cela, ils le trouvent juste en s'assurant que la vaisselle a été faite, en comptant les couteaux, les fourchettes, les tasses et les soucoupes, tandis qu'ils vont de gauche à droite.

C'est très différent des «artistes qui sont du côté de l'art», dont l'art est semblable à l'art plus qu'à n'importe quoi d'autre. Les artistes du côté de l'art ne cherchent pas le sens de la vie, ils cherchent le sens de l'art. Et quand ils pensent l'avoir trouvé, ils sont très découragés si on leur dit qu'ils ont tort. Ils ne vont pas volontiers chercher une autre réponse comme l'a fait Harry; ils ne sont pas à l'abri des doutes, comme Mike. La plupart du temps, ils restent sur leurs gardes et, même, ils se battent.

Un homme commet un crime et est condamné à la prison à perpétuité. Lorsqu'il arrive à la porte de la prison, un détenu plus ancien, à qui l'on a demandé de surveiller son adaptation aux activités de la prison, l'accueille. Après s'être fait enregistrer et donner un uniforme, ils se dirigent tous deux vers la salle à manger pour le déjeuner, où le nouveau détenu est présenté aux autres. Ils commencent à manger et après quelques instants, il entend quelqu'un dire «Quatorze!» Tout le monde rit. Ensuite, il entend «Onze!», suivi de grognements de bonne humeur. Ensuite «Quatre-vingt douze!» et des gloussements. Ensuite «Vingt-sept!» Des hurlements et des larmes. Et ça continue pendant tout le repas.

Le nouveau détenu est de plus en plus perplexe. Alors il se penche vers son mentor et chuchote : «Que se passe-t-il?» Ce

dernier lui répond : «On raconte des blagues. Mais nous les avons dites tellement de fois que nous les connaissons par cœur. Alors, pour gagner du temps, nous leur avons donné des numéros. De cette façon, nous pouvons raconter beaucoup plus de blagues.»

Le nouveau détenu acquiesce et se rend compte qu'il va peut-être manger avec ces hommes pendant longtemps et qu'il ferait bien d'être au courant. Alors il dit «Seize!» et regarde autour de lui. Silence de mort. Il se penche et dit : «Qu'est-ce qui ne va pas?» Le vieux prisonnier lui dit : «C'est simple, tu ne l'as pas bien racontée.»

C'est une chose sérieuse que de raconter des blagues avec des numéros. Une personne a besoin de beaucoup de savoir et d'entraînement pour pouvoir en raconter une, simplement en disant un numéro. Faites-le correctement et cela devient tout un monde. Écoutez seulement un «Cinq» ou un «Deux cent soixante-dix-huit» racontés par un vrai blagueur et vous savez que c'était hilarant.

Après des années de prison, il n'y a pas de nouvelles blagues. Il ne pourrait pas y avoir, par exemple, une blague de «larmes de crocodile» avec le chiffre «Moins treize» si elle n'existait déjà. Elle n'aurait pas d'histoire; de ce fait, personne ne saurait que c'est une blague. Mais un classique qui a été raconté jusqu'à épuisement peut procurer d'innombrables opportunités pour d'autres histoires.

Disons, un répertoire de trois cents blagues parmi vingt détenus attablés qui ont vécu ensemble pendant une quinzaine d'années environ et qui ont partagé mille cent petit-déjeuners, déjeuners et dîners par an, et en supposant que chaque détenu est capable de faire au moins dix variations et citations des styles de blagues des autres – ils ont environ soixante mille blagues à apprécier.

Formidable. Seul un professionnel peut juger les séquences de numéros finement réglées, qui sont réclamées à chaque repas. Pour les hommes attablés les silences en disent long. Les voix s'élèvent et retombent. Les expressions des visages, les gestes, les yeux qui se croisent, conjuguent le poids des vingt réponses à chaque numéro. Le détenu attentif peut percevoir dans leurs gloussements et leurs grognements des ironies massives et des critiques savantes. Une fois, une grève secrètement organisée contre les conditions de travail de la prison et nourrie par une colère croissante due à la baisse de qualité de la nourriture a été codée simultanément en certains multiples de «trois»; ainsi, pour l'auditeur expert, chaque blague comprenant ces multiples résonnait politiquement. Ce n'est

pas étonnant ensuite que le nouveau venu ne parvienne pas à faire rire ses compagnons. «Tu ne l'as pas bien racontée», dit son mentor. «Bien raconter» compte vraiment dans cette prison.

Dans la vie courante toutefois, ce n'est pas tellement important de «bien raconter». Il n'y a pas d'experts qui connaissent le sens de la vie. Qui pourrait dire avec conviction que la vie est un tournevis ou une capsule de bouteille? Le point final peut ne jamais arriver. Mais sur les autoroutes aux heures de pointe, en écoutant les informations qui décrivent les heures de pointe sur les autoroutes, là vous pouvez entendre la sagesse des blagues absurdes.

Deux amis passent la journée à se rendre visite. Dès qu'il leur semble bon, l'un dit à l'autre : «Tu es en haut», ou : «Tu es en bas», et ils poursuivent ce qu'ils sont en train de faire, ou de dire. «En haut» et «en bas» dépendent du fait de savoir si un des deux amis se trouve à un niveau plus ou moins élevé (comme pour une marche d'escalier), ou si l'un d'entre eux se sent bien ou pas. Ces deux genres d'«en haut» ou d'«en bas» peuvent coïncider ou non. Mais les amis ne font pas attention à de tels jugements. Ils connaissent leur propre position l'un par rapport à celle de l'autre. À part cela, leur journée est parfaitement banale.

Nos amis passent un autre jour ensemble. À un certain moment, l'un dit à l'autre : «Donne-moi de l'argent.» L'autre ami s'exécute et donne une certaine somme. Quelque temps plus tard, celui qui s'était exécuté dit : «Rends-moi mon argent», et l'argent est rendu. Plus tard dans la journée, un des amis dit : «Donne-moi un baiser» et l'autre s'exécute. Encore plus tard, celui qui s'est exécuté dit : «Rends-moi mon baiser», et le baiser est rendu. À part ça, leur journée est parfaitement banale.

→ [Jetons un coup d'œil sur ces journées banales. Pendant une de ces journées, les amis sont en train de creuser une fosse. La plomberie de la maison n'est plus adaptée et des réparations sont vraiment nécessaires. Il fait chaud ce jour-là et ils doivent creuser les couches de terre glaise avec un levier et une pioche. En dessous de 2 mètres, il est difficile de rejeter l'excédent à la pelle, et la terre et les pierres doivent être retirées à l'aide d'un seau muni d'une corde attachée à la poignée. De temps en temps, l'un des amis dit à l'autre : «Tu es en haut» ou «Tu es en bas».

Quelques semaines s'écoulent et un de leurs collègues meurt. Ils assistent à l'enterrement. Le temple est rempli. Des bougies

brillent. Le chœur chante et une douce tristesse envahit chaque banc. Tandis que le pasteur fait l'éloge des vertus de leur camarade disparu, un des amis dit tout bas : « Donne-moi de l'argent. » Plus tard, à la réception, il ou elle dit : « Donne-moi un baiser. » Bien sûr, l'argent et le baiser sont rendus dès qu'il le demande.

Comme je l'ai dit précédemment, de telles interactions n'ont presque aucun lien avec l'art tel que nous le connaissons, sauf que ceux qui y participent sont conscients du fait que l'art n'est pas très loin. S'ils jouent avec ce que les artistes font lorsqu'ils ne sont pas artistes, ils savent que cela pourrait être interprété comme une forme affaiblie de discours sur l'art. Mais ce n'est pas vraiment intéressant, parce que ce que font la plupart des artistes du côté de l'art quand ils ne font pas d'art est à peu près la même chose que ce que font la plupart des gens quand ils ne font rien de spécial : se pencher pour renouer un lacet, se gratter poliment, faire un signe à quelqu'un de l'autre côté de la rue, passer le coup de téléphone de la semaine à un parent – c'est-à-dire les petites routines de la vie quotidienne; de ce fait un engagement intentionnel dans ces routines n'est pas censé intégrer davantage le non-art dans l'art que ce qu'ont fait les artistes des années 50 et 60, ni affirmer une connexion plus profonde unissant l'artiste et toute l'humanité (bien que ce soit une belle pensée). C'est plutôt impliquer que ces événements ordinaires sont de façon inhérente contraignants une fois que l'on y prête attention.

Ce qui se produit lorsque l'on est attentif à tout, particulièrement au comportement de routine, est qu'il *change*. L'attention transforme ce à quoi on prête attention. Quand vous vous lavez les mains dans la salle de bains, par exemple, vous mouillez-vous les mains pendant trois secondes, quatre ou plus longtemps? Prenez-vous le savon de votre main gauche ou de votre main droite? Faites-vous mousser le savon en vous frottant les mains trois fois ou plus? À quelle vitesse vous frottez-vous les mains? Pendant combien de temps les rincez-vous? Regardez-vous le lavabo ou le miroir? Vous penchez-vous en arrière afin d'éviter de vous éclabousser? Vous égouttez-vous les mains avant de les essuyer avec une serviette? Vous regardez-vous dans le miroir pour savoir si vous êtes présentable?

Si vous vous mettez à monter toutes ces opérations en séquence au moment même où vous vous lavez les mains, vous remarquerez qu'elles semblent prendre plus de temps qu'elles ne devraient et que tout arrive mal à propos, ou qu'au moins rien ne semble s'enchaîner. Ils se peut que vous n'ayez jamais pensé à la somme de mouvements que vous faites automatiquement, ou aux sensations physiques qu'ils procurent. Vous pourriez développer une

fascination pour les bulles de savon, pour le mouvement de vos mains lorsque vous les séchez, pour le fait de les regarder à travers le miroir plutôt que directement. Puis vous vous apercevrez que tout est très étrange; vous êtes dans le territoire du familier non familier.

Vous pouvez vous demander comment quelqu'un d'autre le fait. Comment le savoir? Pourriez-vous demander à une connaissance : « S'il vous plaît, puis-je vous regarder vous laver les mains? » Proposeriez-vous cela dans une salle de bains privée ou publique? Si la proposition était acceptée, pourriez-vous compter sur la « normalité » de la démonstration? Où vous mettriez-vous à côté de la personne ou derrière elle? Est-ce que vous copieriez ses mouvements afin de les mémoriser, avec vos mains en l'air, regardant la personne dans le miroir qui vous regarde? Ou mettriez-vous vos mains dans le même lavabo? Comment vous sentiriez-vous avec une serviette mouillée?

À ce stade, votre curiosité se transforme peut-être en jeu. Vous vous lavez et vous vous savonnez plus que nécessaire. Le morceau de savon glisse de vos mains. Vous essayez de l'attraper, mais votre partenaire le rattrape avant vous. En riant, vous vous mettez à laver les mains de l'autre aussi bien que les vôtres. Vous parlez du fait de se laver les mains et vous vous interrogez sur les gens qui se lavent les mains lorsqu'elles ne sont pas sales (qui essaient de laver la saleté spirituelle). Que se passerait-il, demande l'un d'entre vous, si à chaque fois que vous serrez la main de quelqu'un vous décidiez de la laver immédiatement avant et après ?

Vous vous mettez d'accord pour en faire l'expérience. Pendant les jours qui suivent, lorsque vous serrez la main de quelqu'un, vous interrompez la spontanéité du mouvement et en vous retirant soudainement et en expliquant rapidement qu'avant et après la poignée de mains tout le monde se lave. Ça laisse les mains ballantes dans l'espace entre vous. Vous sortez vite votre bassine portable, un thermos pour l'eau chaude, un morceau de savon et, avec efficacité, vous commencez à vous laver les mains et celles de l'autre personne, puis vous les séchez avec une petite serviette. Puis vous vous serrez la main de façon cérémonieuse et le lavement est répété.

En fonction de la curiosité de la personne, cela pourrait provoquer la question : « De quoi s'agit-il? » Vous pourriez proposer un café et parler du sens de la vie. Et c'est bien une façon de faire de l'art semblable à la vie.

Un homme décide de faire cent pas dans une direction, puis cent pas dans une autre direction, et ainsi de suite, cent fois. Si

ses pas le conduisent vers un mur ou une voiture en marche, il doit prendre une autre direction.

Des amis se rencontrent. Chacun choisit d'être celui qui grimpe ou celui qui descend. Une fois qu'ils ont décidé du rôle de chacun, ils font ce qu'ils font habituellement. Mais ils transportent un rouleau de Scotch dans leur poche et, de temps en temps, ils en collent sur une porte, dans une allée, sur deux arbres ou sur des roues de camion.

Ceux qui grimpent collent leur premier morceau de Scotch au niveau de la taille et trouvent un moyen de passer par-dessus. La fois d'après, le Scotch est fixé plus haut, et la fois d'après encore plus haut, et ainsi de suite. Cette élévation progressive du Scotch continue toute la journée, même durant la semaine, jusqu'à ce qu'il devienne impossible d'escalader.

Ceux qui descendent étalent leur premier Scotch au niveau des yeux, puis se penchent au-dessous. Les bouts de Scotch suivants sont, pendant la journée ou la semaine, progressivement abaissés de quelques centimètres à chaque fois. Tandis que le Scotch approche du plancher ou du sol, ils doivent ramper au-dessous jusqu'à ce que ce ne soit plus possible.

Deux préposés au nettoyage professionnel veulent faire quelque chose de bien. Ils décident de laver leurs sols de cuisine. Leur plan est de le faire seulement en utilisant des Coton-tige et des crachats. Cela prend beaucoup de temps, des milliers de Coton-tige et beaucoup de crachats. Ils doivent travailler à genoux avec les yeux près du sol. Des miettes, des cheveux, des insectes morts et d'autres choses intéressantes apparaissent.

Finalement, les deux sols de cuisine sont propres. Plus tard, ils en parlent à une amie; elle dit : «Quoi, vous avez nettoyé vos sols avec vos crachats sales?»

Ces événements sont, bien sûr, en eux-mêmes le sens de la vie. Dans la mesure où l'art semblable à la vie participe de ses sources quotidiennes, avec l'intention d'être comme la vie, cela devient une interprétation, donc un «sens». Mais ce n'est pas la vie en général qui a un sens; on ne peut pas faire l'expérience d'une abstraction. Seule la vie dans ses aspects particuliers peut être expérimentée – un aspect tangible servant de représentation, par exemple pour une tomate bien mûre l'été. Harry, vous vous en souvenez, était très concret quand il disait que le sens de la vie était un trou de baguel. Il pouvait mettre son doigt dedans!

Néanmoins, le trou d'un baguel n'est qu'un exemple parmi d'autres du sens de la vie. Cette expérience disparaît à la seconde même où Harry retire son doigt. Tout ce qui reste est une pensée. À côté de ce trou, il y a des robinets qui fuient, des cartes de crédit, des douleurs d'estomac et des tapettes à mouches dans une profusion infinie. C'est pourquoi Harry devait se laisser forcer, par la résistance de tous les Mikés de l'univers, à redécouvrir ailleurs encore et encore le sens de la vie.

Mais tandis que les mots sont utilisés pour se référer à ce sens, ils ne sont que des «jetons» d'expérience. Le «trou d'un baguel», pour Harry, survenait après des années de randonnées, de folie, et de fausses révélations rencontrées à travers le monde. Il aurait pu tout aussi facilement dire «coup de fusil».

Aussi, si vous posiez la question sur le sens des événements précédents, vous pourriez penser à un certain nombre de réponses raisonnables. Nettoyer le sol de la cuisine d'un ami avec des Coton-tige et des crachats, par exemple, au lieu de le faire de manière plus efficace, pourrait signifier : (a) voir la vie sous une autre perspective, (b) mettre votre amitié à l'épreuve, (c) rendre une chose simple compliquée, (d) vous impliquer complètement (vos crachats) dans votre travail, (e) être libre de tricher parce que personne ne vous verra, (f) être sur le chemin de quelque chose de grand, ou (g) faire de l'exercice... Le même registre pourrait être appliqué aux deux autres événements, et à tous les événements en général.

Le sens ici n'est pas seulement variable et non fixé, mais aussi inventif. C'est ce que nous ajoutons, par notre imagination et notre interprétation, à ce que nous faisons. Harry n'a pas été simplement, ou accidentellement, volé et emprisonné pendant son pèlerinage ardu. On lui a volé le sens de la vie, et ce sens l'a emprisonné également. Il a perçu tout ce qui lui était arrivé comme étant directement lié à sa recherche. Il créait l'histoire de sa vie. Mike, à sa manière, a fait la même chose : il apparentait tout à son idée du *statu quo*. C'était son histoire.

Les artistes qui sont comme dans la vie sont, de la même façon, des inventeurs conscients de la vie qui les invente aussi (ils essaient du moins d'être conscients aussi souvent qu'ils le peuvent). Ils font des expériences qui ont des sens différents, parfois de façon aussi décontractée que s'ils essayaient plusieurs chemises, d'autres fois aussi sérieusement que s'ils réfléchissaient pour savoir s'ils allaient aller au mariage d'une ancienne amante. Les questions sont toujours : quelle est la signification de ce voyage, de cette réunion, de ce travail, de cette discussion? Comment est-ce vécu?

Avec une amie, vous vous faites tour à tour la cuisine une fois par semaine. Tout se passe bien pendant un temps. Toutefois, un jour vous dites à votre amie : «Il doit bien y avoir plus à en tirer que ça», et vous interrompez vos arrangements de la semaine. Plus tard, vous appelez votre amie et vous lui dites : «Je sais ce qui manque. – Quoi? dit votre amie. – C'est ramasser les moutons de poussière sous nos lits.» Mais elle dit : «Ce n'est pas ce qui manque. – Oh, dites-vous, je trouverai autre chose.»

Le jour suivant vous appelez et vous dites : «Je sais maintenant ce qui manque! – Quoi? – C'est me promener avec toi toute la journée et marcher sur ton ombre.» Votre amie dit : «Cela arrangera les choses, si je peux marcher sur la tienne.»

Parfait. Vous le faites une fois par semaine pendant un temps, et tout se passe bien, tandis que vous marchez sur l'ombre de votre amie et elle sur la vôtre. Mais finalement votre amie dit : «Il doit y avoir plus que cela.» Et vous cessez tous deux de marcher sur l'ombre de l'autre. Un peu plus tard, elle appelle et dit : «Je sais exactement ce qui manque.» Vous lui demandez ce que c'est et entendez qu'il s'agit d'échanger vos sous-vêtements pendant quelques semaines. Vous lui dites que ce n'est pas ce qui manque. «Bon, d'accord, je vous recontacterai», dit-elle. Une semaine plus tard, elle appelle et dit : «Je sais ce qui manque, maintenant.» Et vous demandez : «Quoi?» Elle dit : «Ramasser les moutons de poussière sous nos lits.» Vous vous mettez d'accord et passez beaucoup de temps sous vos lits. Mais ça ne dure qu'un temps, et un jour vous dites : «Il doit y avoir plus que cela.» Vous annulez le ramassage des moutons de poussière.

Votre suggestion suivante, passer une soirée par semaine à vous faire des sourires, est rejetée. Plus tard, vous appelez et dites : «Maintenant je sais vraiment ce qui manque. – Ouais? dit-elle. – Faisons la cuisine chacun à notre tour une fois par semaine!» répondez-vous. Cette nouvelle idée est vite acceptée et ça dure un temps, jusqu'à ce que votre amie dise : «Il doit y avoir plus que cela.» Et puis...

Jouer à la vie, est-ce la vie? Jouer à la vie, est-ce la «vie»? La «vie» est-elle simplement un autre style de vie? La vie joue-t-elle, ou ma vie joue-t-elle? Est-ce que je joue avec des mots et est-ce que je pose des vraies questions sur la vie?

La vie des oiseaux, des abeilles et des volcans, existe tout simplement. Mais (paraphrase d'un problème posé plus haut) quand je

pense à la vie, ça devient la «vie». La vie est une idée. Quelle que soit l'idée – jouer, souffrir, ou n'importe quoi d'autre –, elle flotte, hors du temps, dans mes pensées. Mais, en fait, jouer à la vie sous n'importe quelle forme arrive en temps réel, moment après moment, et est distinctement physique. Je frotte le sol de la cuisine de mon ami avec des Coton-tige, mes genoux me font mal, je n'ai plus de salive, je cherche de la bière... Si je pense à la vie dans ces conditions, elle se met à ressembler à un cheveu, à une miette, à une mouche morte. Et c'est une autre idée.

Donc l'art semblable à la vie se joue quelque part entre l'attention que l'on accorde au processus physique et l'attention à l'interprétation. C'est de l'ordre de l'expérience, et pourtant c'est impalpable. Ça exige des guillemets (comme la vie), mais ça les perd comme l'Un-Artiste perd l'art. Si je cite encore une fois Harry, le chercheur, je me demande s'il cherchait le sens de la vie ou le sens de la «vie». Il était peut-être dans la confusion en ce qui concerne la définition du terme.

Un homme possède une concession de voitures d'occasion. Chaque matin, lorsqu'il arrive au travail, il fait le tour en donnant des coups de pied dans les pneus des voitures. «De l'exercice», dit-il.

Une étudiante fait collection de stylos à bille. Elle en a quelques milliers. À chaque fois qu'elle en voit un par terre ou oublié sur un bureau, elle le ramasse pour sa collection. Chaque jour, vers 17 heures, elle appelle son répondeur et laisse un message détaillé concernant les stylos à bille qu'elle a trouvés. Puis quand elle rentre chez elle, elle s'assied et écoute son message, tandis qu'elle examine les stylos un par un.

Un homme laisse un miroir dehors toute une nuit. La température est bien en dessous de zéro. Au matin, il sort et tient le miroir près de son visage pour se regarder. Il s'y forme immédiatement de la buée.

Un autre homme veut posséder son ombre. Il la voit couchée sur le sol, partant de ses pieds. Mais à chaque fois qu'il se penche pour l'attraper, elle se raccourcit et change de forme. Et tandis que le soleil se couche ce jour-là, son ombre devient de plus en plus longue. Quel que soit l'effort qu'il fasse pour parvenir à fixer son ombre pour l'attraper, elle lui échappe. Puis le soleil se couche et l'ombre de l'homme disparaît entièrement.

Pour faire des baguels, il faut commencer avec un paquet de levure en poudre mélangée à une pincée de sucre dans 1/4 de tasse d'eau chaude. Laissez reposer pendant 5 à 10 minutes. Puis, dans un bol chaud, ajoutez à la levure deux cuillerées à café de sel et 2/3 de tasse d'huile de noix et mélangez soigneusement. Ajoutez progressivement 3 tasses de farine non blanchie pour faire une pâte ferme mais non sèche. Pétrissez pendant 10 à 15 minutes (des épaules et des doigts forts peuvent être utiles!). Mettez la pâte dans un plat graissé, recouvrez-la d'un sac de plastique et laissez gonfler pendant 50 minutes ou jusqu'à ce qu'elle ait doublé de volume. Ensuite, coupez la pâte en 16 ou 18 morceaux et roulez chacun en forme de corde d'un peu plus d'un centimètre de diamètre. Joignez les deux bouts de chaque corde en forme de cercle autour de quelques doigts et lissez les jointures. Puis jetez une poignée de sel dans 2/4 d'eau. Portez à ébullition dans une grande casserole. Pendant ce temps, préchauffez votre four en le réglant à 450° et huilez une grande plaque à gâteaux. Maintenant, faites bouillir les baguels pendant 2 à 3 minutes de chaque côté, égouttez-les et répartissez dessus une mixture à l'œuf et à l'eau froide. Saupoudrez avec du gros sel. Placez les baguels sur la plaque à gâteaux et faites-les cuire 15 à 20 minutes ou jusqu'à ce qu'ils dorent. Vous les aimerez!

Bibliographie choisie des écrits d'Allan Kaprow sur l'art

- 1952
 «No. 1, 1951», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 1, no. 1, p. 10-11.
- 1958
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 6, no. 1, p. 10-11.
- 1960
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 8, no. 1, p. 10-11.
- 1961
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 9, no. 1, p. 10-11.
- 1962
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 10, no. 1, p. 10-11.
- 1963
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 11, no. 1, p. 10-11.
- 1964
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 12, no. 1, p. 10-11.
- 1965
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 13, no. 1, p. 10-11.
- 1966
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 14, no. 1, p. 10-11.
- 1967
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 15, no. 1, p. 10-11.
- 1968
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 16, no. 1, p. 10-11.
- 1969
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 17, no. 1, p. 10-11.
- 1970
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 18, no. 1, p. 10-11.
- 1971
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 19, no. 1, p. 10-11.
- 1972
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 20, no. 1, p. 10-11.
- 1973
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 21, no. 1, p. 10-11.
- 1974
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 22, no. 1, p. 10-11.
- 1975
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 23, no. 1, p. 10-11.
- 1976
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 24, no. 1, p. 10-11.
- 1977
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 25, no. 1, p. 10-11.
- 1978
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 26, no. 1, p. 10-11.
- 1979
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 27, no. 1, p. 10-11.
- 1980
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 28, no. 1, p. 10-11.
- 1981
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 29, no. 1, p. 10-11.
- 1982
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 30, no. 1, p. 10-11.
- 1983
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 31, no. 1, p. 10-11.
- 1984
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 32, no. 1, p. 10-11.
- 1985
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 33, no. 1, p. 10-11.
- 1986
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 34, no. 1, p. 10-11.
- 1987
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 35, no. 1, p. 10-11.
- 1988
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 36, no. 1, p. 10-11.
- 1989
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 37, no. 1, p. 10-11.
- 1990
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 38, no. 1, p. 10-11.
- 1991
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 39, no. 1, p. 10-11.
- 1992
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 40, no. 1, p. 10-11.
- 1993
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 41, no. 1, p. 10-11.
- 1994
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 42, no. 1, p. 10-11.
- 1995
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 43, no. 1, p. 10-11.
- 1996
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 44, no. 1, p. 10-11.
- 1997
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 45, no. 1, p. 10-11.
- 1998
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 46, no. 1, p. 10-11.
- 1999
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 47, no. 1, p. 10-11.
- 2000
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 48, no. 1, p. 10-11.
- 2001
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 49, no. 1, p. 10-11.
- 2002
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 50, no. 1, p. 10-11.
- 2003
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 51, no. 1, p. 10-11.
- 2004
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 52, no. 1, p. 10-11.
- 2005
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 53, no. 1, p. 10-11.
- 2006
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 54, no. 1, p. 10-11.
- 2007
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 55, no. 1, p. 10-11.
- 2008
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 56, no. 1, p. 10-11.
- 2009
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 57, no. 1, p. 10-11.
- 2010
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 58, no. 1, p. 10-11.
- 2011
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 59, no. 1, p. 10-11.
- 2012
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 60, no. 1, p. 10-11.
- 2013
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 61, no. 1, p. 10-11.
- 2014
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 62, no. 1, p. 10-11.
- 2015
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 63, no. 1, p. 10-11.
- 2016
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 64, no. 1, p. 10-11.
- 2017
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 65, no. 1, p. 10-11.
- 2018
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 66, no. 1, p. 10-11.
- 2019
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 67, no. 1, p. 10-11.
- 2020
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 68, no. 1, p. 10-11.
- 2021
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 69, no. 1, p. 10-11.
- 2022
 «L'art contemporain», dans *Artforum*, le 1^{er} de novembre, année 70, no. 1, p. 10-11.